

**VROUEFIGURE IN REZA DE WET
SE DRAMA-OEUVRE**

deur

HESTER ROSSLY VAN DER WAL

voorgelê ter vervulling van die vereistes vir
die graad

MAGISTER ARTIUM

in die vak

AFRIKAANS

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

STUDIELEIER: PROF. J. L. COETSER

NOVEMBER 2005

Opsomming

Die sentrale probleem in die verhandeling is die voorstelling van vrouefigure in Reza de Wet se drama-oeuvre wat in onaanvaarbare lewensituasies verkeer en 'n begeerte het na ontvlugting. Hoofstuk 1 verskaf 'n historiese agtergrond van die veranderende siening van die vrou in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, en dui De Wet se dramatiese oeuvre aan as hoogtepunt in die dramatiek van die tagtigerjare. Hoofstukke 2 en 3 handel oor die vrouefigure in *Vrystaat-trilogie* en *Trits: Mis, Mirakel, Drif*. Die sentrale probleem met die klem op die bevrydingsgedagte word deurlopend in al die dramas ontgin en bereik 'n hoogtepunt in *Trits*. Hoofstuk 4 ('n Russiese trilogie) is 'n ontginning van die innerlike bevrydingsproses van vroue – kort voor en na die Russiese Rewolusie – en fokus op hul hunkering na 'n beter toekoms. De Wet maak van etlike kunsgrepe gebruik waarvan *intertekstualiteit* en *fantasie* die grootste funksionele rol in haar dramas speel. Die gevolgtrekking waartoe in die verhandeling gekom is, is dat die beeld van 'n “mitiese” Afrikaanse plattelandse wêreld van die ouer letterkunde gedekonstrueer is, en dat persoonlike bevryding van vroue telkens op verrassende wyse realiseer.

Abstract

The central problem of this thesis is the situation of women in Reza De Wet's dramatic-oeuvre, and their yearning to escape from unacceptable circumstances. Chapter 1 deals with the historical background of the changing position of women in South African history, and indicates De Wet's dramatic oeuvre as the climax of this genre in the eighties. Chapters 2 and 3 deal with the female characters of *Vrystaat-trilogie* and *Trits: Mis, Mirakel, Drif*. Within the central problem, this study focuses on an ongoing liberation process which reaches its climax in *Trits*. Chapter 4 (*A Russian trilogy*) investigates the inner liberation process of female characters before and after the Russian Revolution, and focuses on their yearning for a better future. The conclusion of this thesis is that De Wet, by making use of concepts like *intertextuality* and *fantasy*, succeeded in deconstructing the image of a mythical Afrikaans countryside portrayed in earlier literature. Simultaneously the ongoing theme of an inner liberation takes place in the lives of most of the female characters throughout De Wet's dramatic oeuvre

Bedankings

My dank allereers aan ons Hemelse Vader wat my enduit met gesondheid geseën het, sodat ek die verhandeling kon voltooi.

Aan die volgende persone ook 'n spesiale dankbetuiging:

Prof. Johan Coetser, my studieleier die afgelope vier jaar, vir wie ek die hoogste lof het. Die geduldige maar uiters bekwame en professionele wyse waarop hy leiding gegee het, kan nie genoeg onderskryf word nie.

“Dankie, Dr. Coetser!”

Terry Lynne Harris, my vakreferent, wat áltyd beskikbaar was.

“Dankie vir jou vriendelike hulp te alle tye!”

Pieter my eggenoot, sonder wie die verhandeling nooit die lig sou gesien het nie.

“Dankie vir jou jarelange ondersteuning en geduld, en vir baie ure voor die rekenaar!”

Marié-Heleen en Heloïse, my dogters, se liefde en volgehoue aanmoediging

“Dankie dat julle geglo het ek kan dit doen.”

Eugene vir die instandhouding van die rekenaar ten spyte van 'n eie besige program.

Vir

Hennie en Karla

INHOUDSOPGAWE

BLADSYNOMMER

HOOFSTUK 1: VERANTWOORDING

1.1	Aktualiteit en motivering	1
1.1.1	Historiese agtergrond	2
1.1.2	Reza de Wet se oeuvre as hoogtepunt	11
1.2	Probleemstelling en uitkomst	13
1.2.1	Probleemstelling	13
1.2.2	Hipoteses	16
	Hipotese 1	15
	Hipotese 2	16
	Hipotese 3	17
	Hipotese 4	17
1.2.3	Nut en beperkinge van die studie	17
1.3	Navorsingsontwerp	18

HOOFSTUK 2: VRYSTAAT-TRILOGIE

2.1	Inleiding	20
2.2	Grondtemas	21
2.3	Verwysingspunte	23
	Die Afrikaner, die patriargie en die Calvinisme	23
	Die manlike en vroulike lewensbeginsels	24
	Die vader en die naam-van-die-vader	25
	Stereotipering	27

INHOUDSOPGAWE**BLADSYNOMMER**

2.4	<i>Diepe grond</i> (1986)	28
2.4.1	Agtergrond	28
2.4.2	Motivering en tematisering	28
2.4.3	Karakters	30
	Soekie	33
	Spel binne die spel	35
	Die onderbewuste in Soekie en Frikkie	36
	Alina	40
2.4.4	Samevatting	44
2.5	<i>Op dees aarde</i> (1991)	45
2.5.1	Motivering en tematisering	46
2.5.2	Aard en styl van die drama	48
	Fantasie en die sprokie	50
2.5.3	Karakters	53
	Sophie	53
	Minnie	56
	Ma	57
	Bybie	60
2.5.4	Samevatting	62
2.6	<i>Nag, Generaal</i> (1991)	63
2.6.1	Tematisering	63
2.6.2	Agtergrond en motivering	63
2.6.3	Karakters	65
	Magda	65
	Die Generaal	65
2.6.4	Blootlegging en oorlogontluistering	67
2.6.5	Wraakneming en beswering	69
2.6.6	Samevatting	72

HOOFSTUK 3: TRITS: MIS, MIRAKEL, DRIF

3.1	Inleiding	73
3.1.1	Inspirasie en agtergrond	74
3.1.2	Samebindende faktore	75
3.1.3	Tekstuur en styl	79
3.2	<i>Mis</i> (1993)	80
3.2.1	Inleiding	80
3.2.2	Aard en styl	80
3.2.3	Titel en motiewe	81
3.2.4	Milieu: tyd en ruimte	81
3.2.5	Karakters	82
	Die afwesige pa	82
	Drie vroue	83
	Die blinde konstabel	85
3.2.6	Die gespeelde ruimte as plek vir bevryding	85
3.2.7	Die rituele bevryder	86
3.2.8	Beswering en bevryding	90
3.2.9	Samevatting	91
3.3	<i>Mirakel</i> (1993)	92
3.3.1	Inleiding	92
3.3.2	Tema en styl	92
3.3.3	Inspirasie en agtergrond	94
3.3.4	Milieu: tyd en ruimte	94
3.3.5	Karakters	94
3.3.6	'n Mirakel	99
3.3.7	Die toorkunstenaar	100
3.3.8	Bevryding	102

NHOUDSOPGAWE

BLADSYNOMMER

3.3.9	Samevatting	102
3.4	<i>Drif</i> (1993)	103
3.4.1	Inleiding	103
3.4.2	Titel en motiewe	103
3.4.3	Aard en styl	105
3.4.4	Agtergrond: ruimte en tyd	105
3.4.5	Drama-binne-'n-drama	107
3.4.6	Karakters	110
	Maestro die groot bevryder	110
	Ezmeralda	112
	Sussie	114
	Hermien	115
	Hermien as vyftigjarige	115
	Hermien as medium	116
	Hermien as dertigjarige	117
3.4.7	Samevatting	118

HOOFSTUK 4: 'n RUSSIESE TRILOGIE

4.1	Inleiding	119
4.2	Tsjechov haar inspirasie	119
4.3	Anton Tsjechov die dramaturg (1860-1904)	120
4.3.1	<i>Drie susters</i> (1896)	122
4.3.2	Tydrumtelike gegewens	123
4.3.3	Karakters	125
	Olga	126
	Irina	127
	Masja	132

INHOUDSOPGAWE**BLADSYNOMMER**

4.3.4	Opsommend	137
4.4	<i>Drie susters twee</i> (1997)	140
4.4.1	Inleiding	140
4.4.2	Tydruimtelike gegewens	142
4.4.2 (a)	Die teenwoordige diëgese	143
4.4.2 (b)	Historiese en prospektiewe diëgese	143
4.4.3	Karakters	144
	Olga	144
	Masja	147
	Irina	149
	Natasja	152
	Anfisa	153
	Manlike karakters	154
4.4.4	Opsommend	156
4.5	<i>Yelena</i> (1998)	156
4.5.1	Inleiding	156
4.5.2	Ruimte en tyd	157
4.5.3	Karakters	157
4.6	<i>On the lake</i> (2001)	162
4.6.1	Inleiding	162
4.6.2	Ruimte en tyd	162
4.6.3	Karakters	162

HOOFSTUK 5: SAMEVATTING

Hoofstuk 1 : Verantwoording	168
-----------------------------	-----

INHOUDSOPGAWE**BLADSYNOMMER**

Hoofstuk 2 : <i>Vrystaat-trilogie</i>	172
Hoofstuk 3 : <i>Trits: Mis, Mirakel, Drif</i>	182
Hoofstuk 4 : <i>'n Russiese trilogie</i>	203
Bibliografie	201
Primêre bronne	201
Sekondêre bronne	202

HOOFSTUK 1

Verantwoording

1.1 Aktualiteit en motivering

Hierdie studie hang ten nouste saam met die veranderende siening van die vrou in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, vanweë die sterk verband tussen dramateks en dramakonteks.

Hermann Giliomee (2003) noem die rol van vroue onomwonde, “the biggest untold story of the Afrikaner people”. Verder sê hy, “In all the crucial political developments in Afrikaner history they played a decisive role.” Hy gee dan ’n beknopte oorsig van die veranderende rol van die vrou in die loop van die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

In die Suid-Afrikaanse dramatiek kan ’n duidelike ontwikkelingsgang van die veranderende siening van die Afrikanervrou gevolg word. Die ontwikkelingsgang het ’n hoogtepunt bereik in die dramatiek in die tagtigerjare met die intrede van die vroulike dramaturg, Reza de Wet, se unieke dramatiese oeuvre. Haar lewe en werk wat grotendeels handel oor en fokus op vroulike karakters, is grootliks met mekaar verknoop (Van Zyl 2006:264).

’n Studie van die historiese agtergrond van bogenoemde ontwikkelingsgang in die dramatiek is noodsaaklik en gepas. Navorsing, met die fokus op die vrou, sal gevolglik meer lig werp op haar veranderende rol in die samelewing. Voortvloeiend daaruit sal onaanvaarbare lewensituasies en ’n begeerte na ontvlugting – wat die sentrale probleem van die studie is – aan die lig kom.

’n Historiese gegewe rondom die veranderende siening van die vrou in die gemeenskap binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis met verwysings na toepaslike tekste in die Afrikaanse dramatiek, sal vervolgens aan die bod kom. Daar sal deurentyd, soos die ontwikkelingsgang van die veranderende siening van die vrou aangedui word, verwysings na en vergelykings met De Wet se werk wees – synde die eintlike navorsingsprojek.

1.1.1 Historiese agtergrond

Sedert die laat 19de eeu tot middel 20ste eeu, is die vrou binne die Afrikanergeskiedenis aanvanklik as heroïese figuur bejeën (Schutte 1995:75) – waarskynlik na aanleiding van die eerste ernstige Afrikaanse toneelstuk van ds. S.J. du Toit, *Liifde getrou tot in die dood of Magrita Prinsloo: ’n historiese toneelstuk uit die tyd fan di Grote Trek* (1897). In 1913 skryf J.F.E. Celliers *Heldinne van die oorlog*, ’n vervolg op *Magrita Prinsloo* en met dieselfde tema. Brink (1990:276, 277) wys daarop dat genl. Smuts gedurende die Anglo-Boereoorlog ook by geleentheid die Boere geïnspireer het, deur hulle te herinner aan die heroïsme van die Voortrekkervroue aan wie se moed en durf hulle veel te danke gehad het.

Van die reputasie van die Afrikanervrou wat gedurende die Anglo-Boereoorlog aansienlik verbreed het, sê Brink (1990:277) verder: “Their heroism, patriotism and defiance of the British enemy became bywords and were added to the already existent image of Boer women.” Giliomee (2003) voeg hierby, “They hid in mountains, forests or reed-overgrown rivers, or wandered across the land in so called vrouwen laagers, all to avoid capture and being sent to concentration camps.”

Prominensie aan Afrikanervroue se lyding is veral verleen deur die werk van die Engelse filantroop en pasifis, Emily Hobhouse. Sy skryf onder andere (Brink 1990:77):

The women maintained extra-ordinary composure and seldom lost mental control under this ordeal; a striking feature was their profound consciousness of the want of common-sense in those who initiated this movement against them.

Na die oprigting en inhuldiging van die Vrouemonument in 1913 (ter ere van die vroue wat hul lewens verloor het), het die *volksmoeder*-idee wat reeds sy beslag begin kry het, momentum gekry met die verskyning van *Die Boervrou, Moeder van Haar Volk* deur Willem Postma (Brink 1990:77). Die boek is in opdrag geskryf en gemik op 'n nuwe generasie jong vroue.

Een van die maniere om die vrou in die patriargale gemeenskap van destyds te beheer, was om haar 'n bepaalde posisie in die samelewing te gee, waaraan status, eer en respek gekoppel was. Om die benaming *volksmoeder* waardig te wees, sou sy haar dus moes hou by die verwagtinge wat oor haar gekoester is (Brink 1990:273).

Dié geïdealiseerde Afrikanervrou was nie net die *hoeksteen van die huishouding* nie, maar ook die *sentrale bindende krag binne die Afrikanerpolitiek*; in so 'n mate dat sy 'n integrale rol gespeel het in die ontluikende Afrikanernasionalisme tot in die middel 20ste eeu. En hoewel die *volksmoeder*-idee nie presies gedefinieer kon word nie, is dit nogtans as 'n duidelike rolmodel vir jong Afrikanervroue voorgehou en deur hulle aanvaar (Brink 1990:290-291). Die benaming *volksmoeder* is behou tot in die middel 20ste eeu.

Waarskynlik een van die eerste *volksmoeders* van wie ons in die Afrikaanse dramatiek lees, is die karaktervolle Maria in (en as) *Die vrou van Suid-Afrika* (1921) van C.J. Langenhoven. Maria is nie alleen die liefdevolle vrou en moeder vir haar huis nie, maar is reeds van jongs af 'n kampvegter vir haar land en haar volk: iemand om mee rekening te hou (14, 15); die verpersoonliking van die Wet van God (20); iemand wat nooit ophou hoop nie, selfs tot in die dood (64).

Brink (1990:291) is egter ook die volgende mening toegedaan: “The volksmoeder ideal promoted a dependent position in the lives of their husbands and children, rather than being active in their own lives.”

Mettertyd het daar in die dramatiek van die vroeë 20ste eeu ‘n klemverskuiwing van die vrou-as-karakter na die vrou-as-mens ontstaan, in 1922 geïnspireer deur Celliers met sy oproep dat daar na “die mens op sigself” (dus ook die vrou) as onderwerp in die dramatiek gestrewe moet word (Schutte 1994:74). Dié veranderde opvatting van die vrou is op die voorgrond geplaas deur die dramaturg H.A. Fagan.

In *Lenie* (1924) het die hoofkarakter, Lenie, met haar “eie wil en gedagtes” ‘n stryd om persoonlike ontwikkeling. Sy probeer haar oorheersende pa én haar vriend oortuig dat sy ‘n eie persoonlikheid het wat eerbiedig moet word.

In *Ousus* (1934) wat deur Brink (1986:122-123) as Fagan se hoogtepunt beskou word, het Nelie as hoofkarakter, ook ‘n sterk behoefte aan persoonlike ontwikkeling, maar onderdruk haar strewes en begeertes omdat sy vasgevang is in die Afrikaanse familie-opset van destyds. Brink sien in dié drama ‘n “ontmaskeringsproses” geskied, waarin die slepende tyd waarin die drama afspeel (1878-1933) elke karakter stroop van alles wat sy is en het, sodat sy al meer gelyk word aan haarself.

Met *Ousus* het hy die grondslag gelê vir die herwaardering van opvattinge oor die vrou vir latere Afrikaanse dramaturge (Schutte 1994:42). Dié bevangenheid van ‘n vrou in ‘n bepaalde lewensituasie, soos dié van Lenie in *Lenie* en Nelie in *Ousus* in hul nougesette Afrikaner-familieopset, elk met haar eie begeertes en frustrasies, is juis ‘n belangrike raakpunt met ván Reza de Wet se dramas in die tagtigerjare waarin vroue in bepaalde negatiewe of onhoudbare lewensituasies ook ‘n sug na bevryding het.

In *Die swakkere vat* (1945) en *Die kroon op sy hoof* (1952) van Fagan word gehekkel met die man as die sterker geslag – wat blyk die “swakkere vat” te wees – met die fokus op die vrou in dié omgekeerde rolle.

In J.C.B. van Niekerk se *Van Riet van Rietfontein* (1930) vind ons – vir destyds – ‘n vreemde wending: die dramaturg fokus hier op die bruienvrou, Malie Hartman-as-mens, teenoor wie onreg gepleeg word as gevolg van die bestaande rassevooroordeel van destyds. In *Die verminktes* (1960) van Bartho Smit mag die blanke Heloïse nie met haar geliefde, ‘n ontwikkelde “wit” kleurling trou nie, want hy dra volgens haar aartspatriarg pa, ‘n “swart kiem” in hom (43).

In *Donkerland* (1996) van Deon Opperman, ‘n drama oor die geskiedenis van ses geslagte van een familie, figureer die seksueel-misbruikte Meidjie deurentyd op die agtergrond. In die patriargale familiesage, staan die afbrekende optrede van die patriarg teenoor vrou, kind en swartmens op die voorgrond. *Skroot*, die ongepubliseerde literêre manuskrip van Nico Luwes, handel onder andere oor die swartvrou-as-mens teenoor wie ‘n onreg gepleeg is deur seksuele misbruik. Van sy vier uiteenlopende vrouekarakters gebruik Luwes vir Semumu, die stom swartmeisie om deur haar gedagtes as verteller op te tree.

Dié rasse-element waarmee die Afrikanervrou se plek in die volksbestel verstrengeld geraak het, is in De Wet se dramas opvallend afwesig, wat moontlik dui op ‘n vermyding van ‘n direkte konfrontasie met politieke kwessies. Sy het met haar dramas waarskynlik iets anders as “politieke kwessies” in gedagte gehad. Deur die Ou Melitie-wêreld van Alba Boucher te betrek, sou sy later vir Ou Alina (*Diepe grond*) as bron van voeding, vertroosting en beskerming in ‘n nuwe bestel aandui as ‘n nuwe tipe *volksmoeder*. Vir Swanepoel (1993:71) groei sy tot ‘n “metafoor vir moederaarde, Afrika”.

Hoogaangeskrewe deur Brink (1986:136 e.v.) is *Moeder Hanna* (1959) van Bartho Smit, waarin 'n vrou geleidelik die plek van 'n Boerepatriarg inneem. Ons vind in die karakter van Hanna ook 'n *volksmoeder* maar wie se balans tussen liefde vir haar gesin en liefde vir haar vaderland versteurd geraak het met die dood van haar seuns in die oorlog. 'n Vredesverdrag met die vyand is vir haar onaanvaarbaar, al sou dit 'n einde bring aan die sinlose dood en verwoesting onder haar eie mense. Vir haar sou 'n aanvaarding van die vredesverdrag beteken om oor te gee en deur oor te gee, laat sy haar seuns in die steek. Hanna, wat bereid is om Ouboeta se plek in te neem en sodoende sý plig vir hom na te kom op die oorlogsveld (26), herinner hier sterk aan *Nag, Generaal* (1991) van Reza de Wet waarin die swaargewonde Generaal ook voel hy kan sy plig nie versuim nie. In hoofstuk 2 met die bespreking van *Vrystaat-trilogie* waarin *Nag, Generaal* opgeneem is, sal daar meer na dié oordrewe pligsgevoel gekyk word.

Opvallend van die tydperk tot dusver is die byna totale afwesigheid van die stem van vrouedramaturge. Annemarié van Niekerk (1999:305) wys op die bestaande bewustheid internasionaal, maar toenemend ook plaaslik, dat vroulike skrywers in die verlede dikwels gemarginaliseer of onbevredigend gekanoniseer is in die meeste geskrewe letterkundes en opgetekende geskiedenis. In haar historiese oorsig van die Afrikaanse drama, wys sy op die relatief klein kreatiewe bydrae wat vroue tot dusver gelewer het..

Vroue soos Matilda Hanekom en Wena Naudé het 'n groot bydrae gelewer tot die sukses van gestigte toneelgeselskappe. Een van die enkele dramas deur vroueskrywers wat wel verskyn het, is *Afrikanerharte: drama in drie bedrywe* van Martha Mabel Jansen in 1918.

Schutte (1995:76) vestig die aandag daarop dat die laat-vyftigerjare eers die eerste vrouedramaturg van statur, Henriette Grové, opgelewer het. Sy het ook, soos die manlike dramaturge, Fagan, Smit, Luwes en ander, graag vroulike karakters in die sentrum van die aandag geplaas, maar met die verskil

dat haar karakters nie regtig voorgestel word as vrouens wat hulself wil bewys of verantwoord in 'n patriargale sisteem nie. *Die glasdeur* (1959) handel byvoorbeeld oor drie vroue, wie se handeling en optrede eintlik net funksioneer as illustrasie hoe verskillend mense die lewe sien en ervaar.

Die patriargale stelsel, 'n manlik-gekonstrueerde wêreld van die laat 19de tot vroeë 20ste eeu, wat taal en letterkunde oorheers het, kom eers pertinent in die middeltagtigerjare onder die loep en word as rede aangewys vir die mindere rol en selfs onderdrukking van die vrou en die swartmense in die gemeenskap.

Schutte (1994:49, 50; 1995:76) wys op die sentrale rol wat die dramaturg, Pieter Fourie, in dié verband beklee. Die bevryding van die vrou, een van die tendense in die tagtigerdrama, vorm in sy dramas 'n belangrike element, soos in *Ek, Anna van Wyk* (1986) waarin Anna deur haar skoonpa, 'n aartspatriarg, gedryf word tot geestesversteurdheid. Die tema kom ook voor in die veelsydige vroueskrywer, Corlia Fourie, se dramas. Feminisme in die tagtigerdrama, in wese 'n versetreaksie teen die tradisionele rol van die vrou in die Afrikanersamelewing, vind sterk neerslag in etlike van haar dramas.

In *Leuens* (1985) figureer twee vroue in die hoofrolle: die een, Anita, 'n suksesvolle beroepsvrou, is 'n enkelouer wat vir geen man terugstaan nie. Die ander, Ina, gaan gebuk onder die ontstellende herinneringe van 'n seksueel-misbruikte kind, en probeer die verlede neutraliseer deur dit uit 'n feministiese oogpunt te boekstaaf.

In *En die son skyn in Suid-Afrika* (1986) wat in London afspeel, toon Ester haar opstandigheid teen haar tradisionele rol as vrou waarin sy as 't ware vasgevang is, deur feministiese spotprentjies te teken. Weereens is daar dieselfde raakpunt met ván De Wet se dramas, naamlik 'n begeerte na ontsnapping uit 'n lewensituasie wat nie meer aanvaarbaar is nie.

In haar *Moeders en dogters* (1986) is daar 'n pertinente klemverskuiwing van 'n manlike na 'n vroulike perspektief. In die eerste plek kom die Ma ná die afsterwe van haar man tot die ontstellende besef dat hy nie die man is wat sy gedink het hy is nie. Verder beleef haar drie dogters van uiteenlopende geaardhede, onderlinge spanning te midde van toenemende rassekonflik. Alles is geheel en al vanuit 'n vroulike perspektief weergegee.

Schutte (1995:76) wys daarop dat dié vooropstelling van die vrou in Fourie se dramas nie dui op 'n militante feminisme nie. Veral in *En die son skyn in Suid-Afrika* is daar eerder 'n strewe na ewewig, "met die feminisme as een van die kragte wat help om die sosiale netwerk in beheer te hou". Dit is dus nie 'n beperkende feminisme nie, wat ooreenkom met die feministiese inslag soos dit in De Wet se dramas voorkom.

Anders as Pieter Fourie met sy blootlegging en aantasting van die patriargale inslag wat selfs taal en letterkunde oorheers het, herlei die vrouedramaturge van die tagtigerdrama meeste sosiale probleme na die *matriarg*. Vir Corlia Fourie is sy ietwat verkramp, maar tog aanpasbaar; vir Jeanne Goosen in haar *Drie eenakters* (1992), is die rasse-opvatting wat sy voor die deur van die matriarg lê, onaanvaarbaar. De Wet daarenteen het dit, soos Pieter Fourie, teen die patriargale stelsel van destyds waarin aan die man 'n gesagsposisie bó die vrou verleen is in 'n nougesette Afrikaner-familieopset. Dit is juis vanuit dié gesagsposisie dat die man deur oppressie grotendeels verantwoordelik is vir die situasie van vroue, waaroor dit gaan in De Wet se dramas. Die oorsprong van die patriargale stelsel in Suid-Afrika word kortliks in hoofstuk 2 belig.

Schutte (1995:78) verwys verder na die oorkoepelende magsmotief, sowel as die kennis- en skuldmotief wat na vore kom, veral in *Kopstukke* en *Kombuisblues* in Goosen se *Drie eenakters*. In *Kombuisblues* speel die Kombuisvrou vier ander vrouerolle in dieselfde personasie-as-akteur, wat die leser kan interpreteer as verskillende aspekte wat nodig is vir "heelmaking van haar persoonlikheid" (Schutte 1995:77).

Genoemde eenakters van Goosen wat as bewussynsteater beskryf kan word, waarin weinig ontwikkeling plaasvind, verskil van De Wet se dramas wat elk 'n duidelike storielyn het. Die handeling van die storielyn word verplaas na die dertigerjare van die 20ste eeu, in teenstelling met Goosen se dramas wat situeer binne 'n eietydse problematiek.

Met bogenoemde historiese agtergrond in gedagte, sou 'n logiese uitvloeisel van die verband tussen dramateks en dramakonteks wees, dat kontemporêre dramaturge soos Corlia Fourie en Jeanne Goosen wat self baanbrekerswerk in die literatuur gedoen het, die veranderende siening van die vrou se situasie duidelik sou weerspieël in die dramatiek. Dit is egter nie die geval nie.

Moeders en dogters van Fourie (waarna vroeër ook verwys is) wat byvoorbeeld wel oor vroue handel, elk met hul eie identiteitsprobleme, is in wese 'n sombere gesinskrisis wat hom afspeel teen die agtergrond van politieke onrus. Met haar *Drie eenakters* het Goosen ook die vrou-as-personasie as dominante gegewe, maar 'n sombere mags- en skuldmotief waarna ook vroeër verwys is, word eintlik ontgin. In beide die dramaturge se werk is ontwikkeling in die storielyn opvallend afwesig.

De Wet se dramas daarenteen, weerspieël wel deeglik die veranderde situasie van die vrou, met die skep van vroulike karakters wat bevryding soek uit bepaalde benouende situasies waarin hulle vasgevang is. Die dramas *Op dees aarde* en *Nag, Generaal* in die bundel *Vrystaat-trilogie*, *Mis* en *Drif* in *Trits* en die dramas in haar Russiese trilogie, veral *Drie susters twee*, kan in die verband genoem word.

'n Belangrike raakpunt tussen die dramas van De Wet en dié van Corlia Fourie en Jeanne Goosen, is dat dié dramas neerkom op 'n blootlegging van die Afrikanerpsige van veral die vrou, wat geraak is deur oppressie in 'n patriargale opset, wat gelei het tot die repressie van bepaalde emosies en Afrikanertaboes. Swanepoel (1993:2) meen tereg dat De Wet se dramas deel

is van 'n "galery van Afrikanerbesweringsliteratuur, waarin die Afrikanertaboes gehoor en gesien word". In die toepaslike hoofstukke van die studie sal genoemde Afrikanertaboes ook uitgelig word.

'n Volledige studie oor vrouefigure in De Wet se dramas is tot dusver nog nie gedoen nie. Holtzhausen (1991) het byvoorbeeld in haar verhandeling die Christelik-religieuse in onder andere *Diepe grond* ondersoek, terwyl Swanepoel (1993) se verhandeling oor kode-inversie in De Wet se eerste trilogie, *Vrystaat-trilogie* handel. Barnard (1997) se verhandeling handel oor spel en ekspressie in De Wet se tweede trilogie, *Trits*.

Of De Wet self al uitsprake gemaak het wat so 'n studie sal ondersteun, is onbekend. Vir die aardse, pretensielose mens wat sy is, wat net skryf vir die genot daarvan en haar privaatheid koester, soos Hauptfleisch (1993:10) haar beskryf in die inleiding tot *Trits*, is dit hoogs onwaarskynlik dat sy so 'n uitspraak sou maak:

Sy is enigmaties privaat ten spyte van groeiende roem [...] nie een om uitsprake te maak of manifesto's uit te reik oor haar werk nie [...] haar kommentaar oor haar werk [is] selfversekerd maar beskeie en dit dwing ons telkens terug na die werk self.

By 'n terugblik na bogenoemde historiese agtergrond, staan die volgende raakpunte tussen De Wet en ander dramaturge se dramas uit:

1. Die gevoel van bevangenheid by vroue sover terug as 1924 in *Lenie* en 1934 in *Ousus*, beide deur H.A. Fagan, kom ooreen met dieselfde tema by De Wet, en is 'n duidelike klemverskuiwing van die vrou-as-karakter na die vrou-as-mens.
2. 'n Oordrewe pligsbesef by die volksmoeder, Hanna, in *Moeder Hanna* van Bartho Smit, kom ooreen met dieselfde oordrewe pligsbesef by die Generaal in *Nag, Generaal* van De Wet.

3. Die sentrale rol van vroue in De Wet se dramas sluit ook aan by dieselfde tema in die dramas van Pieter Fourie. Die bevryding van vroue, 'n tendens in die tagtigerdrama, lei by hom, soos by De Wet tot die blootlegging en aantasting van patriargale gesag.
4. Die blootlegging van die vroulike psige wat geraak is deur oppressie in 'n patriargale stelsel in De Wet se dramas, is 'n ander belangrike raakpunt met Jeanne Goosen en Corlia Fourie in die tagtigerjare.
5. 'n Verdere ooreenkoms tussen die dramas van De Wet en Corlia Fourie is dat die feministiese inslag by hul werk nie 'n beperkende, militante feminisme is nie, maar 'n strewe na ewewig.

1.1.2 Reza De Wet se oeuvre as hoogtepunt

Die vroeëre toedigting aan die dramaturg se werk as 'n hoogtepunt – en selfs as uniek – in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse dramatiek, is om etlike redes uiters verdienstelik. Onder andere het die literêre kwaliteite van haar hoogs opvoerbare werk waarin vroue meestal die sleutelrol vertolk, akademië in so 'n mate beïndruk, dat sy etlike literêre toekennings ontvang het. Sy is in 1994 vir *Trits: Mis, Mirakel, Drif*, en in 1997 vir *Drie susters twee* selfs vereer met die hoogste akkolade vir Afrikaanse literatuur, naamlik die gesogte Hertzogprys. Smuts (2001:235) beskou haar as die produktiefste en mees suksesvolle Afrikaanse dramaturg van die dekade.

In sy uitvoerige inleiding (tot die onderhoud van Anja Huismans en Juanita Finestone met De Wet), getiteld "The Background: Reza De Wet and the South African Literary Establishment", gee Temple Hauptfleisch (1999:53-57) ook 'n welverdiende toeligting van De Wet se kwaliteite en hoogtes wat sy bereik het. Juis hierdie kwaliteite veroorloof my om haar werk as 'n hoogtepunt in die dramatiek te sien. Hauptfleisch (1999:56) sê onder andere van haar:

Reza De Wet has come to hold something of a pre-eminent position as serious playwright within South Africa today. She must certainly be seen as one of – if not *the* – writer of the Afrikaans Renaissance of the past decade [oorspronlike kursivering].

en verder

[...] few have realised the real extent to which Reza De Wet has contributed to breaking down barriers within the theatrical system in South Africa.

Dié oorsteek van grense skryf Odendaal (1998:154) toe aan die feit dat sy 'n praktiserende teatermens is met 'n skerp sin vir die teatermatige, sodat sy met elke nuwe drama duidelik poog om die grense van die teater uit te brei. Hierdie klem op die teater ontnem haar werk nie van hul literêre elemente nie, verduidelik Smuts (2001:227). Haar inspeel op literêre intertekste, haar skakeling met die wêreld van die ouer Afrikaanse literatuur en sinvolle hergebruik van geykte tegnieke, soos haar bekende spel-binne-die-spel-tegniek, is bewys daarvan.

Sedert haar debuut in die Afrikaanse dramatiek met *Diepe grond* (opgevoer: 1985, gepubliseer: 1987), het etlike dramas van hoogste gehalte die lig gesien. *Op dees aarde* (opgevoer: 1986, gepubliseer: 1991) en *Nag, Generaal* (opgevoer: 1988, gepubliseer: 1991) is saam met *Diepe grond* later gepubliseer as *Vrystaat-trilogie*.

Die dramas, *Mis* (opgevoer en gepubliseer: 1993), *Mirakel* (opgevoer: 1992, gepubliseer: 1993) en *Drif* (gepubliseer: 1993, opgevoer: 1994), is later opgeneem in en gepubliseer as die drieluik, *Trits: Mis, Mirakel, Drif*.

Haar Afrikaanse drama, *Drie susters twee* (opgevoer:1996, gepubliseer:1997), is die treffende opvolg van Tsjechov se klassieke *Drie susters*. Haar vertaling van *Drie susters twee* na *Three sisters two* is saam met twee ander Engelse dramas, *Yelena* en *On the lake* gebundel en as *A Russian trilogy* in London gepubliseer. Nog twee Engelse dramas wat in 2005 saam gepubliseer sou word, is *Worm in the bud* en *Concealment*.

Haar mees resente Afrikaanse stuk is die postmodernistiese dramatiese monoloog, *Verleiding* (2005), 'n SATJ-publikasie wat in opdrag vir die Stellenbosse Woordfees geskryf is.

Die stuk handel volgens Van Zyl (2006:284) oor Letitia, 'n professor, en haar gunstelingstudent, Lizelle, wat geïnspireer word om navorsing te doen oor die skrywer, Eugène Marais. Saam oorskry professor en student “etiese grense” in hul soektog na die essensie in Marais se lewe, waartydens die student op hom verlief raak en later raaiselagtig verdwyn.

Letitia, 'n tipiese “behoudende” middeljarige vrou, lewer die monoloog wat tegelykertyd vertelling, voorlesing, video- en skyfievertoning, kommentaar en die “vergoelik[ing]” van die jong navorser se “volkome gedreweheid” is, waarmee sy alles omtrent Marais agterhaal (Botha 2005:6).

Eie aan De Wet se werk word die jong student verlos van beperkinge van die realiteit: sy volg Marais wat as uitgeworpene die modderwater van sy gedig “Diep rivier” inloop, na haar eie (waarskynlike) waterdood.

Verleiding, 'n boeiende mengsel van bekende De Wet-motiewe en nuwe elemente, is haar eerste stuk wat in die hede afspeel, maar op historiese gegewens inspeel (Van Zyl 2006:284, 285).

Botha (2005:6) meen dat De Wet met haar potensiaal en die “ryke stof” wat sy vir die monoloog versamel het, 'n magtige drama sou kon skep.

1.2 Probleemstelling en uitkomst

1.2.1 Probleemstelling

Enkele vrae word hier gevra:

- Wat is die spesifieke sentrale probleem wat hierdie verhandeling wil ondersoek?

Samevattend behels die studie 'n in-diepte-ondersoek na die voorstelling van vrouefigure in bepaalde onaanvaarbare lewensomstandighede of situasies in De Wet se dramatiese oeuvre, en hul pogings om uit hierdie staat van bevangenheid bevry te word.

- Watter faktore het hierdie studie geïnisieer en beïnvloed en is dit 'n aktuele onderwerp?

Gesien in die lig van die veranderende en groter-wordende rol van die vrou in bykans alle fasette van die lewe in ons huidige samelewing, is 'n ontginning van die vrouefigure in De Wet se dramas uiters gepas. Die volgende faktore het 'n rol gespeel:

'n Belangrike faktor is eerstens Reza de Wet se unieke posisie in die Suid-Afrikaanse teater en letterkunde – binne tien jaar gevestig as “een van die voorste dramaturge van haar tyd in 'n bedryf wat tradisioneel deur mans oorheers is” en met haar dramas wat primêr die psige van “veral die Afrikaanse vrou ontgin” (Hauptfleisch 1993:21).

'n Ander faktor is “[d]ie kontras van vasgevang wees in beklemmende omstandighede teenoor die behoefte van ontvlugting” van vroulike karakters (Van Niekerk 1999:341) soos menige vroue dit in bepaalde omstandighede ervaar en wat in De Wet se werk byna deurlopend die motief is.

Verder is De Wet se werk wat Hauptfleisch (1999:56) beskryf as “social rather than political plays”, soos 'n vars bries in die geestesklimaat van die laat sewentigerjare toe die skryf van protesteater aan die orde van die dag was. Om teater te kan ervaar wat geskep is deur iemand wat skryf vir die genot daarvan, en nie noodwendig 'n “stelling” wil maak nie, is self 'n genot.

- Is die probleem uniek, of is dit al in ander ondersoekes aangesny?

Afgesien van die navorsingstudies van De Wet se werk wat reeds verskyn het, soos dié van Holtzhausen (1991), Swanepoel (1993) en Barnard (1997), is daar myns insiens nog 'n leemte ten opsigte van die onderhawige studie. Temple Hauptfleisch meen juis dat daar nog nie 'n boek geskryf is omtrent die volle omvang van hoe vroue die vorm van Suid-Afrikaanse teater beïnvloed het nie. Met hierdie studie oor een vrouedramaturg wat bekend is daarvoor dat sy “grense oorgesteek” het, sal daar gepoog word om – met die voorstelling van haar vrouekarakters – dié leemte in groot mate te vul.

1.2.2 Hipoteses

Die uitbeelding van

- die vrou as gevangene in negatiewe lewensomstandighede en haar pogings om daaruit te ontsnap, in *Vrystaat-trilogie* en *Trits*, en
- Drie susters twee* met dieselfde tema, waar dit meer gaan om 'n strewe na 'n sinvolle lewe iewers in die toekoms, of selfs net oorlewing, vorm dan ook die hipotese wat ek graag in kleiner afdelings wil verdeel:

Hipotese 1

De Wet skryf 'n verliteratuurde drama vir die uitbeelding van haar vrouefigure, waarin sy van bepaalde kunsgrepe soos die volgende gebruik maak:

- Fantasie** speel seker die grootste funksionele rol en wel by uitstek in haar trilogie, *Trits* – volgens Hauptfleisch in sy Inleiding tot *Trits*, die “benutting van die toneelspeler en sy/haar transformasiemoontlikhede as betekenisvolle instrument”. Die tweede drama in haar *Vrystaat-trilogie*, *Op dees aarde*, kan selfs deurgaan as 'n sprokie.

- (b) **Intertekstekstualiteit** waarop haar dramas as 't ware geskoei is, word deurlopend uitgelig en ondersoek. Daar is byvoorbeeld duidelik intertekstuele verbande tussen haar *Diepe grond* en Alba Bouwer se *Rivierplaasstories*, en tussen haar *Drie susters twee* en *Drie susters* van Anton Tsjechov.
- (c) **Die vermenging van style** wat ons veral vind in die verhouding tussen die naïewe, die groteske en die bonatuurlike. Ons vind dit in *Op dees aarde* en *Nag, Generaal* (in *Vrystaat-trilogie*), maar veral in die drie dramas opgeneem in *Trits*.
- (d) **Stereotipering**. Bykans al De Wet se karakters in veral *Vrystaat-trilogie*, maar ook in *Trits*, is stereotipiese verteenwoordigers van 'n bepaalde tyd en ruimte, wat deur oorbeklemtoning van bepaalde karaktereienskappe genegativiseer word.
- (e) **Die Jungiaanse sielkunde** waarvan De Wet ook 'n studie gemaak het, speel duidelik 'n rol in haar dramas, en werp veral lig op die begrippe manlike en vroulike lewensbeginsels.
- (f) **Teorieë van Freud en Lacan** speel ook 'n rol in haar dramas ten opsigte van die mens se onderbewuste (Freud) en die *vader* en *naam-van-die-vader* (Lacan). Met dié kennis/agtergrond poog en slaag sy daarin om die Afrikanerpsige, maar veral die psige van die vrou, bloot te lê.

Hipotese 2

Met behulp van bogenoemde kunsgrepe skep sy vroulike karakters wat in 'n bepaalde situasie vasgevang is en op een of ander wyse daaraan probeer ontvlug. Elk van die dramas in *Trits* is 'n unieke voorbeeld van 'n bisarre situasie waaruit 'n vroulike karakter met die hulp van 'n toorkunstenaar 'ontsnap'.

Hipotese 3

Haar werkwyse is van so 'n aard dat haar vroulike karakters 'n mate van universaliteit verkry en nie in 'n beperkende feminisme verval nie. Sy streef veral na versoening en 'n balans tussen die manlike en vroulike lewensbeginsels (deur Jung onderskeidelik die *animus* en die *anima* genoem) in die psige van die mens.

Hipotese 4

Die opvallende afwesigheid van politieke kwessies in haar dramas in 'n tydperk toe dié aan die orde van die dag was in die dramatiek, doen geen afbreuk aan die aktualiteit van haar werk nie. Dit is eerder met haar beklemtoning van die “diskursiewe inslag van [...] veral die Afrikanergemeenskap” en haar dekonstruering van “die Calvinistiese waardestelsel” (Swanepoel 1993:120) dat sy 'n aktuele kwessie rugbaar maak.

1.2.3 Nut en beperkinge van die studie

Dié nut van die studie is dat dit die kennisveld van 'n ondersoekterrein waarin vroueskrywers en hul karakters in die Suid-Afrikaanse literêre stelsel prominent voorkom, verbreed. 'n Ondersoekterrein wat, soos vroeër aangedui, nog nie volkome ontgin is nie.

'n Beperking is dat De Wet as (redelik) jong en aktiewe dramaturg se oeuvre sekerlik nog nie afgesluit is nie. Toekomstige skryfwerk sou dus nog meer lig kon werp op die onderwerp. Sommige tekste wat reeds opgevoer is, is nog nie gepubliseer nie en nie maklik bekombaar vir studie-doeleindes nie, waarvan *Verleiding* (2005) die mees onlangse is.

Nadat sy sedert 1997 voorkeur gegee het aan die skryf van Engelse stukke, is dit verblydend dat sy weer in Afrikaans begin skryf het.

1.3 Navorsingsontwerp

Hierdie studie is ingedeel in vyf hoofstukke.

- (a) Hoofstuk 1 bestaan grotendeels uit 'n historiese oorsig waarin die veranderende voorstelling van die vrou in geselekteerde Afrikaanse dramas uitgelig word. Die probleemstelling en spesifieke beoogde uitkomstes is ook kortliks aangestip.

- (b) In hoofstuk 2, 3 en 4 word die dramaturg se drie bundels afsonderlik onder die loep geneem met die oog op 'n in-diepte-onderzoek en uitbeelding van vrouefigure.
 - (i) Hoofstuk 2 handel oor *Vrystaat-trilogie* waarin *Diepe grond*, *Op dees aarde* en *Nag, Generaal*. opgeneem is. In die bundel word hoofsaaklik gefokus op die begrippe, die *Afrikaner*, die *Calvinisme* en die *patriargie*.
 - (ii) Hoofstuk 3 handel oor die bundel *Trits: Mis, Mirakel, Drif*, waarin die dramas wat deel vorm van die titel, opgeneem is. Die bundel-eenheid berus grotendeels op die idee van die manlike en vroulike lewensbeginsels wat hier verder gevoer word en tot versoening kom.
 - (iii) Hoofstuk 4 handel oor De Wet se Russiese trilogie (*A Russian trilogy*) waarin opgeneem is *Three sisters two*, *Yelena* en *On the lake*. Die Afrikaanse weergawe, *Drie susters twee*, word in besonderhede bespreek, terwyl *Yelena* en *On the lake* kortliks belig word. Al drie dramas is uitbouings van Tsjechov-dramas.

Daar word telkens aangetoon waarop elke bundeleenheid berus, asook wat die beoogde spesifieke uitkomste is.

- (c) Die slothoofstuk, hoofstuk 5, is 'n samevatting van die gevolgtrekkings waartoe gekom is ten opsigte van De Wet se vrouefigure.

HOOFSTUK 2

VRYSTAAT-TRILOGIE

2.1 Inleiding

Reza de Wet se eerste drie dramas, *Diepe grond*, *Op dees aarde* en *Nag, Generaal* is in 1991 as *Vrystaat-trilogie* gepubliseer. Sedertdien het sy al meer literêre pryse ontvang as enige ander Suid-Afrikaanse dramaturg (Booyens 1999:2). Dit sluit Fleur de Cap-pryse, Vita-pryse, 'n Dalro-toekenning, 'n CNA-letterkundeprys en 'n Rapport-prys in. Sy het selfs die gesogte Hertzog-prys vir drama twee keer na mekaar ontvang.

Kannemeyer (1998:80) meen dat 'n mens die samehang tussen dié dramas in betreklik losse verband moet sien. 'n Trilogie in die sin van 'n voortgesette “stuk geskiedenis” is *Vrystaat-trilogie* nie. Sekere karakters keer wel komplementêr in latere gestaltes terug, wat saam met tematiese ooreenkomste en ander elemente vir kontinuïteit sorg. Ván die elemente is die **spanning** tussen werklikheid en fantasie (of realisme en romantiek), en die **reaksie** op tradisionele Afrikanerwaardes en -ideologieë – teen 'n Vrystaatse plattelandse milieu.

Schutte (1993:81) wys daarop dat die bundeltitel, *Vrystaat-trilogie*, 'n meerduidige betekenis kan hê. Afgesien van die Vrystaat as geografiese bepaaldheid, kan dit ook gesien word as 'n **Vry**-staat – 'n “staat” waarin spesifiek die Afrikanervrou van een of ander gebondenheid binne haar bestaan bevry wil word.

Dié dramas met hul Afrikaanse plattelandse agtergrond wat in die vroeë twintigste eeu afspeel, toon 'n sekere verankertheid van die dramaturg in die ouer wêreld van haar jeug. Volgens Smuts (1994:115) is daar in dié dramas

egter nie langer sprake van 'n geïdealiseerde siening van tradisionele boeretipes soos dikwels in die ouer Afrikaanse literatuur nie. Smuts (1994:115) sien die dramas as 'n "kritiese dog verantwoordelike dekonstruering" van daardie plattelandse beeld.

Hierdie dekonstruering beskryf Huismans en Finestone (1999:57) ná hul onderhoud met die dramaturg as "exploring the effects of Calvinism on the Afrikaner psyche" om, soos Van Vuuren (1987:2) dit stel, "agter die skyn van dinge die bose ondergrond te openbaar".

Bogenoemde dekonstruering van 'n bepaalde beeld vorm juis die spil van die studie se sentrale probleemstelling, naamlik die ondersoek na De Wet se voorstelling van vrouefigure in bepaalde onaanvaarbare lewensituasies. Die aktualiteit van dié onderwerp lê opgesluit in 'n aantal grondtemas.

2.2 Grondtemas

Swanepoel (1993:43) formuleer die grondtema van elk van die dramas as volg:

- *Diepe grond* as die uitbeelding van die ontluistering van die **patriargie** binne die **Afrikanerhuisgesin**.
- *Op dees aarde* as die dramatisering van die aftakeling van die **patriargie** binne die sfeer van die **Afrikanergodsdiens**.
- *Nag, Generaal* as die voorstelling van die demitologisering van die **patriargie** binne die konteks van die **Afrikanergeskiedenis**.

Dié negativering (of ironisering) van die patriargie is in der waarheid 'n aanval op die tradisionele orde in die lewe van die Afrikaner. In die dramas manifesteer dit as **spanning** tussen:

- die vroulik-feministiese en die fallokratiese

- die onderbewuste en die taboe
- die nieoutoritêre, niekerkistiese, maar religieuse matriargie, en 'n outoritêre Calvinistiese patriargie.

Verskeie resepteerders omskryf *Vrystaat-trilogie* as 'n "vergestalting van latente kragte" in die Afrikanerpsige (Swanepoel 1993:14). Hy sien die trilogie as 'n "dissektering" en "blootlegging" van die Afrikanerpsige (1993:15) en 'n "afrekening" met die chauvinistiese en Calvinistiese tradisionele kenmerke (1993:2), wat bepaalde taboes tot gevolg gehad het (1993:14): die "nooit-gesêde, die nooit-gehoorde, die nooit-gesiene" van die Afrikanerhegemonie.

Die effek van 'n te nougesette toepassing van Calvinisme op die psige van veral die vrou word juis blootgelê in elk van die dramas wat afspeel teen 'n spesifiek Calvinistiese Afrikaanse milieu.

Met bogenoemde vertrekpunte in gedagte, is dit nodig om in die hoofstuk die volgende begrippe en hul verband met die vrouefigure in De Wet se drama-oeuvre in oënskou te neem:

- die *Afrikaner*, die *patriargie* en die *Calvinisme*
- die *manlike* en die *vroulike lewensbeginsel*
- die *vader* en die *naam-van-die-vader*
- *stereotipering*
- *intertekstualiteit*
- *fantasie* en die *sprokie*.

In De Wet se dramas, veral dié in *Vrystaat-trilogie*, het elk van die begrippe 'n rol te speel – hetsy as **invloed** op die psige van die vroulike karakters (die eerste drie verwysingspunte), of in die **skep** van vrouefigure (die laaste drie verwysingspunte), en sal so aangedui word.

2.3 Verwysingspunte

Die Afrikaner, die patriargie en die Calvinisme

In 'n beknopte uiteensetting van die ontstaan en groei van die Afrikanergemeenskap aan die Kaap, wys Coetzee (1969-1970) op Bybelse gefundeerdheid as grondslag van dié gemeenskap se lewenstyl. Die lewenstyl, tóé al 'n praktiese Calvinisme genoem, het gegroei uit 'n daaglikse omgang met die Bybel, die “leerboek van die volwassene wat sy weg probeer vind deur die doolgame van die lewe” (Coetzee 1969-1970:241). Ook Fensham (1971:18) wys daarop dat die gesag van die Bybel juis die basiese beginsel is waaraan alle Calviniste hulle onderwerp.

Volgens nog 'n artikel van Fensham (1970:24) het die Afrikaner sy Calvinisme vanuit drie oorde geërf: die Nederlandse Geuse, die Franse Hugenote en die Skotse predikante wat aanhangers was van John Knox. Die drie erfenisse het deur die eeue saamgegroeï om aan die Afrikaner 'n eie unieke uitlewing van Calvinisme te gee – ten opsigte van sy verhouding tot God, sy medemens en die skepping.

Reeds in die tyd toe inwoners van die fort as een groot gesin saamgewoon het, met godsdiens die grondslag van hul leefwyse, was Van Riebeeck as wesenlike vader en hoof van die huis as 't ware die eerste patriarg. So is die eerste president en elke Afrikaanse staatsleier van betekenis daarná, tot en met die aanbreek van die nuwe bedeling in 1994, die “mantel” van patriarg omgehang – as hoof van sy volk, regeerder en rigter (Coetzee 1969-1970:242).

Die patriargale stelsel het in die binnekring van Afrikanerhuise ook aan die man as hoof van sy huis 'n magsposisie gegee om orde en dissipline te handhaaf. Holtzhausen (1991:48) wys daarop dat 'n oordrewe absolutistiese houding ten opsigte van wat volgens die Bybel reg of verkeerd was, ontaard

het in 'n skyn- of vormgodsdienst. Hierdie streng Calvinisme is egter tot elke prys gehandhaaf en oortredings is met afkeer bejeën (vergelyk bladsy 55).

Negatiewe konnotasies ten opsigte van dié nougesette Afrikaner-Calvinisme in 'n patriargale stelsel (met as uitvloeisel, 'n chauvinisties-otoritêre aard en optrede), is mettertyd in die literatuur weerspieël. Ook De Wet se werk is 'n bevraagtekening en aantasting van patriargale gesag en die mag van Calvinisme (Kannemeyer 1998:81).

Swanepoel (1993:36) verwys in hierdie verband na 'n gesprek tussen Barrie Hough en De Wet waarin sy uitvoerig kommentaar lewer op die manlike en vroulike lewensbeginsels in dié patriargaal-otoritêre samelewing – 'n konsep wat sentraal staan in haar werk (Botha 1993a:6).

Die manlike en vroulike lewensbeginsels

In die onderhoud met Huismans en Finestone (1999:58) verwerp sy die idee om as vroulike dramaturg geëtiketteer te word totaal. Sy het nog nooit gewonder wat sy “as vrou” behoort te doen nie en glo nie daaraan om mans en vrouens as sulks te kategoriseer nie: “[...] categorising people [...] falls into the *patriarchal trap of needing to define and separate*. If you accept divisions then you are accepting these structures” (my kursivering). Sy (Huismans & Finestone 1999:58) sê ook: “I have found a great deal of femininity, in its archetypal sense of being intuitive and creative as opposed to order and structure, in both men and women.” So ondervind sy in haarself, buiten vroulike ‘teenwoordighede’, ook manlike ‘teenwoordighede’ (Huismans & Finestone 1999:59).

Volgens die psigoanalitikus, Carl Jung (Fordham 1966:52 e.v.), beskik elke mens oor fisiologiese en veral psigologiese eienskappe van beide geslagte. Die vroulike argetipe wat op 'n onbewustelike vlak in elke man of vrou

aanwesig is en gekenmerk word deur gevoel en emosionaliteit, noem hy die *anima*. Die *animus* daarenteen, is die manlike argetipe wat logika en rasionaliteit in elke man of vrou verteenwoordig.

Volgens Hough (Swanepoel 1993:36) sien die dramaturg die *animus*, die manlike lewensbeginsel, as 'n behoefte om alles te definieer en territorialiseer en om volgens spesifieke voorgeskrewe norme en reëls te lewe, terwyl die *anima*, die vroulike lewensbeginsel, 'n mens vrymaak. Vir die vrou is alles altyd in wording en mistiek. Manlikheid en vroulikheid is vir haar egter net lewensbeginsels en nie 'n seksuele kategorisering nie.

Die menslike psige het 'n innerlike behoefte aan balans tussen die twee lewensbeginsels en dié soeke na balans en versoening word gekenmerk deur konflik tussen die twee beginsels in die menslike psige. In *Diepe grond* vind konflik tussen die twee beginsels neerslag in die persone van Soekie en Frikkie, soos later sal blyk.

Die vader en die-naam-van-die-vader

Swanepoel (1993:1, 2) gaan van die standpunt uit dat kode-inversie die kern vorm van De Wet se dramas – 'n term wat verwys na die “omkeer van kodes deur middel van ontluistering/demitologisering van fallokratiese gebruike of lewensbeginsels, en die suggestie van 'n vroulik-feministiese korrektief ten einde die balans te herstel”.

Volgens Swanepoel (1993:1) verteenwoordig die term *fallus* 'n “kulturele vrugbaarheid van die mag wat een geslag op die ander uitoefen”. Om dié term ten volle te verstaan, moet ons kyk na die moderne Franse psigoanalisis, Jacques Lacan se teorie oor die menslike psige. As opvolger van Freud was hy deurlopend besig om Freud te herinterpreteer.

Lacan (Klages 2001) onderskei in 'n suigeling se ontwikkeling drie fases: die *reële*, die *verbeelde* en die *simboliese*.

- Die eerste fase, die *reële*, word gekenmerk deur die suigeling se fisiese behoeftes wat bevredig kan word. Die suigeling en sy moeder is 'n onskeibare entiteit wat geskei móét word sodat die suigeling uiteindelik 'n eie identiteit in die samelewing kan ontwikkel. Dié skeiding behels 'n onomkeerbare verlies. Dit is ook die tragiese in die psigo-analitiese teorie: om 'n beskaafde volwassene te word behels altyd verlies van 'n oorspronklike eenheid.
- Die tweede fase is die *verbeelde* – Lacan se bekende *spieëlfase*. In dié fase, sê Lacan (Sienaert 1991:26), sal 'n baba/kleuter wat homself vir die eerste keer in 'n spieël waarneem, verkeerdelik meen dis hyself. Lacan noem dit 'n “herkenning”, want die spieëlbeeld is slegs 'n refleksie van homself. 'n Daarstelling van identiteit vind nietemin plaas in die wisselwerking tussen subjek en objek. Dié fase behels ook die bewuswording van die Self en die Ander, wat die individu meer gereed maak vir die volgende fase. Lacan pas die spieëlfase metafories toe op die individu wat sy identiteit in diskoers konstitueer.
- Die derde fase is die *simboliese* orde waarmee bedoel word “die somtotaal van 'n kultuur se tekensisteme waarvan taal die vernaamste komponent is”. (Sienaert 1991:20). Volgens Lacan kan die individu se identiteit alleen bepaal word met die toetreding tot dié fase met sy begrip van Self en Ander – en is hy nou in die posisie om te kan praat.

Hoewel die simboliese *fallus* en die *reële* dieselfde is wat heelheid en eenheid betref, is hulle ook teenoorgesteldes. Klages (2001) stel dit so:

The Real is the maternal, the ground from which we spring, the nature we have to separate from, in order to have culture; the Phallus is the idea of the Father, the patriarchal order of culture, the position *which rules everything in the world* (my kursivering).

Dit bring ons weer by die term *fallus* as simboliese kulturele vrugbaarheid wat Lacan (Leader & Groves 1995:100) die *naam-van-die-vader* noem. Leader (1995:73) sê ook: “*Paternity has a symbolic side to it, and Lacan called this agency of paternity the name of the father. It is not a real person, but a symbolic function*” (oorspronklike kursivering).

Die *vader* en die *naam-van-die-vader* kan teruggevoer word na die Freudiaanse siening van die Oedipus- en kastrasiekompleks, waarvolgens die vader sy seun dreig met kastrasie. Vir Lacan (Klages 2001) is dit nie die biologiese vader wat dreig met kastrasie nie:

In Lacan's terms the threat of castration is a metaphor for the whole idea of Lack as a structural concept. [...] because the concept of Lack is part of the basic structuration of language, the father becomes a function of the linguistic structure. The Father, rather than being a person, becomes a structuring principle of the symbolic order.

Die toornige vader van Freud word vir Lacan die *naam-van-die-vader* of die *wet-van-die-vader*.

In *De Wet* se dramas roep die gegewe die tradisionele, stereotipiese vaderfiguur en alles wat hy verteenwoordig, op. Die fallokrasie word dus in sommige van haar dramas ontmasker as 'n stereotipiese bron van mag en outoriteit wat gedemitologiseer moet word, byvoorbeeld die Generaal in *Nag, Generaal*, soos later aangedui word.

Stereotipering

Van der Merwe (1994:2) definieer die begrip stereotipe as volg: “A stereotyped character is an uncomplicated type, frequently appearing in stories – the embodiment of a stereotyped view.” In die vroeë Afrikaanse literatuur het dié begrip verwys na 'n bepaalde verstarde karaktertipe, met die Afrikaner as die geïdealiseerde karakter en die nieblanke en uitlander as mindere karakters.

Bykans al De Wet se karakters in *Vrystaat-trilogie* kan as stereotipes van 'n bepaalde tyd en ruimte herken word, en wat deur oorbeklemtoning van bepaalde karaktertrekke genegativiseer word (vergelyk bladsy 53 en 62).

Die laaste twee verwysingspunte, naamlik *intertekstualiteit* en *fantasie en die sprokie*, wat onderskeidelik veral by *Diepe grond* en *Op dees aarde* betrokke is, sal in die bespreking van dié dramas geïntegreer word. Waar enige van die begrippe elders van toepassing is, sal dit so aangedui word.

Vervolgens 'n bespreking van die betrokke dramas, met die vrouefigure onder die soeklig. Ek sal in die studie poog om juis dié faset van die vroulike karakters wat geraak is deur 'n te nougesette toepassing van 'n Calvinistiese opvoeding, en die gebondenheid of onaanvaarbare lewensituasie waarin elk verkeer, duidelik te belig, wat ook met die studie se sentrale probleem verband hou.

2.4 *Diepe grond* (1986)

2.4.1 Agtergrond

Dié eerstelingdrama van De Wet speel af teen die sombere agtergrond van 'n verwaarloosde Vrystaatse plaas, die diëgetiese ruimte, en 'n vervalde ou woning as die mimetiese ruimte. Hier woon die verwarde volwasse Frikkie en Soekie ná die dood van hul ouers in afsondering onder die sorg van Ou Alina, die huishulp, oënskynlik bloedskandelik saam.

2.4.2 Motivering en tematisering

Om vir 'n wyle te besin oor die motivering vir die skryf van *Diepe grond* sal insig gee in die dramaturg as persoon (vergelyk bladsy 31), sowel as in die dieper grond van haar werk, of te wel die grondtema, naamlik die *ontluistering van die patriargale binne die ruimte van die huisgesin*.

De Wet (1987:107) verduidelik dat die skryf van dié drama, wat as iets privaat en persoonlik begin het, sy beslag gekry het in haar ouma se huis waarin sy gebore is en 'n groot deel van haar kinderjare gewoon het:

Over the years the discord between the life I knew in the fecund depths of my grandmother's house and the meaningless and mutual actions I was forced to perform on the external plane, became so clamorous that I was forced to find expressions for it. And so I wrote a play.

Die essensie van dié drama vat De Wet (1987:107) in 'n neutedop saam:

In this play, a brother and sister live in a crumbling old family home which is their *citadel*, their *last stronghold* against what they experience as a threateningly alien social and moral order (my kursivering).

Aan dié “threateningly alien social and moral order” het hul ouers as stereotipiese verteenwoordigers van Afrikaner Calvinisme, deel gehad met hul onmenslike toepassing van 'n Calvinistiese norm wat onder andere die normale uitdrukking van seksualiteit as boos voorgehou het. Die moord op hul ouers is eintlik 'n simboliese handeling – die vernietiging van 'n ou orde – wat innerlike bevryding sou bring (Van der Merwe 1994:49).

Die sentrale motiewe van die drama is opgesluit in die titel *Diepe grond*, wat sinspeel op die bekende Afrikaanse idioom, “stille waters diepe grond, onder draai die duiwel rond”:

- Die eerste motief, *grond*, kan in verband gebring word met “grondslag” – 'n psigiese verwysing na iets onderliggends (Swanepoel 1993:55). Fisies is die *diepe grond* die plek onder die vloer van die huis waarin vroeër die ouers, en later ook Grové, die prokureur, begrawe is.
- Snags grawe Frikkie en Soekie in dié grond op soek na ondergrondse *water* wat as tweede motief 'n tweërlei betekenis sou kon hê:
 - uitkoms vir die droogte in hul dorre woestynwêreld, en

- “simbool van reiniging en nuwe lewe”, in ’n Christelik-religieuse konteks (Holtzhausen 1991:44).

Water sou dus as magiese middel dien teen die geestelike verval en die bose ondergrond, in die psige van die karakters.

- Die derde motief is die aan die kaak stel van dié bose ondergrond, naamlik die *duiwel* wat aktief besig is in die psige van die karakters – ’n demoniese konnotasie wat sterk na vore kom in die drama.

2.4.3 Karakters

Bosch (1995:79) sê die volgende van die karakters in *Diepe grond*: “In *Diepe grond* multifaceted and credible characters are created through the effective use of dialogue in different styles and registers.” Hiermee sluit sy by Hough (1991:9) aan wat meen dat dit as gevolg van die omvangryke spektrum van styl en emosie in haar werk is, dat die dramaturg die Afrikaner se psige “met soveel waarheid en begrip vasvang”. In wese poog die drama, sê Bosch (1995:80), om met behulp van taal en dialoog na die samelewing deur die oë van die vrou te kyk “in order to make visible the previously invisible components of gender and power”.

Dit is egter **intertekstuele verbande** waarvan De Wet byna deurgaans gebruik maak, wat myns insiens skering en inslag van die karakterisering in *Diepe grond* vorm, met *Stories van Rivierplaas* (Bouwer 1975), ’n “boere-idille” van die ou Vrystaatse samelewing op die platteland, as interteks.

Dat die dramaturg die karakters van Rivierplaas en hul ruimte vir *Diepe grond* ‘gebruik’ – Alie en ou Melitie as Soekie en Ou Alina – is nie toevallig nie. Sy het volgens Van Reenen (1995:2) as kind self *Stories van Rivierplaas* gelees en daarin bevestiging gevind vir haar eie kinderervaring, ook op ’n Vrystaatse plaas.

Namate sy grootgeword het, het Rivierplaas egter vir haar die simbool geword van die disintegrasië van 'n Afrikanermite van landelike harmonie – 'n mite wat “afgrylik uitmekaar val” (Van Reenen 1995:2). 'n Disintegrasië of “uitmekaarval” van 'n “mitiese”, idilliese landelike lewe is presies wat *Diepe grond* uitbeeld.

Diepe grond, as ontmitologisering van 'n idille met 'n sterk outobiografiese inslag, (en Bouwer self as Alie, die hoofkarakter), kan ook as outobiografies gesien word, juis deur De Wet se aanwending van elemente uit die interteks in 'n nuwe raamwerk.

In 'n onderhoud met De Villiers (1987:45-48) sê die dramaturg sy ondervind dat alles wat vir haar as kind wáár en ég was, in die teenoorgestelde verander het namate sy ouer geword het. Hiermee verantwoord sy die skep van haar volwasse karakters van *Diepe grond*, maar as spieëlbeeld van Rivierplaas se karakters.

In die HAT (1988, s.v. “analogie”) word “spieëlbeeld” onder andere verklaar as “skyn”- of “skrikbeeld”. De Wet se karakters is in der waarheid skynbeelde (beelde “wat nie met die werklikheid ooreenkom nie”), sowel as skrikbeelde (“skrikaanjaende/angswekkende gestaltes”) wat hulself gaandeweg as sulks openbaar.

Karakterisering in *Diepe grond* berus as 't ware op die intertekstuele wisselwerking tussen die karakters van die drama en die karakters van die Rivierplaasstories. In 'n indringende bespreking van dié wisselwerking, noem Prins (1996:487) drie soorte relasies wat hier ter sake is: **beaming**, **transformasie** en **ondermyning**.

Gegewens uit Bouwer se verhale wat in *Diepe grond* uitgediep en **beaam** word, is onder andere die erotiese as afkeurenswaardig (Bouwer 1963:84) en lyfstraf as toelaatbaar (Bouwer 1963:59).

Gevalle van **transformasie** vind plaas met die aantrek van die ouers se klere in 'n kinderspel op Rivierplaas, wat 'n makabere “spel” in *Diepe grond* word, en die werklikheid van Rivierplaas se rivier wat 'n simboliese ondergrondse rivier in *Diepe grond* word.

Die opvallendste voorbeeld van **ondermyning** is sekerlik die outoritêre gesagshandhawing van die puriteinse ouers in die *Rivierplaasstories*, wat in *Diepe grond* ondermyn en gestraf word deur die doodmaak van gesagsfigure wat op een of ander wyse 'n bedreiging inhou.

Van Reenen (1995:2) sê tereg dat dié drama kyk na wat gebeur as “reg” en “verkeerd” outoritêr van buite op die kind afgedwing word: erotiese beleving wat verken word, word onderdruk en so word die psige deur skuldgevoelens skeefgetrek. Albei ‘kinders’ in *Diepe grond* het 'n gesplete persoonlikheid, waarskynlik voortspruitend uit 'n té streng toegepaste Calvinistiese opvoeding.

Barnard (1997:33) verwys na Soekie en Frikkie as “metafore vir 'n verwronge versteurde anima en animus”, geskei deur hul onderdrukkende ouers, wat hulle uiteindelik tot waansin en primitiewe wreedheid dryf. Die leser word reeds in die karakterlys ingelig dat beide hoofkarakters skisofreniese gedrag openbaar. Die inligting beklemtoon nie net hul potensiaal tot dramatiese handeling nie, maar verskerp vroegtydig die bewustheid van die potensiaal van die karakters by die leser (Holtzhausen 1991:44).

Omdat hierdie studie 'n bespreking van De Wet se vrouefigure is, sal ek vir dié doeleinde nou fokus op Soekie, die 30-jarige kind-vrou. Aangesien die drama volgens Breytenbach (1995:156) elemente van die absurde drama bevat waar karakters onder andere in pare optree en mekaar aanvul (vergelyk bladsy 35), sal ek soms verwys na Frikkie wat 'n ondersteunende rol speel.

Soekie

Drie aspekte uit die didaskalia wat betrekking het op Soekie, val dadelik op en bring haar gesplete persoonlikheid aan die lig (Mouton 1989:292):

- **Voorkoms**
- **Rolverwisseling**
- **Handeling**

Alle verwysings hierna wat betrekking het op die 1991-teks van De Wet, sal net met 'n bladsynommer aangedui word.

- **Voorkoms**

Soekie se voorkoms, dus ook haar kleredrag, is reeds van die begin af bepalend vir die leser/gehoor se kennis of wete omtrent haar: met voete vol grond en geklee in 'n nagrok (14), wat sy weer by die afloop van die drama aantrek (51). Wanneer sy opstaan en aantrek, is dit ou klere van haar ma wat uit die vyftigerjare dateer (18).

- **Rolverwisseling**

Dit is egter haar vinnige rolverwisselings wat blyke gee van haar gesplete persoonlikheid. Soms is sy haarself en praat met haar dogtertjiesstem; soms is sy haar ma en praat in 'n grootmensstem. Wanneer die prokureur, Grové, opdaag (20), verander haar "volwasse" stemtoon so plotseling, dat dit die leser/gehoor as 't ware op sy hoede stel: aanvanklik gewoon vriendelik teenoor Grové, dan onverwags streng en gebiedend teenoor Alina in die kombuis, dan weer sag en intiem teenoor Grové.

In haar dogtertjiesstem is sy naïef, kinderlik en spontaan; in haar volwasse stem klink sy afwisselend misplaas-hoflik, gebiedend en sensueel. Heelwat later in die drama is dié volwasse stem asof deur

haar ma besete. Dieselfde gespletenheid, wat gekoppel kan word aan 'n oordrewe of té streng Calvinistiese opvoeding, openbaar hom ook in Frikkie wat naas sy “grootmens”-persoonlikheid, aan die een kant 'n lomp en onseker seun is, en aan die ander kant 'n slu en wrede jong man wat gereed is om sy wêreld en dié van sy sussie teen enige bedreiging te beskerm.

- **Handeling**

Soekie se optrede val eweneens vreemd op. Sy is soos 'n kind voortdurend met iets besig, terwyl die humoristiese en kinderlike in al haar aksies deurskemer – ook teenoor Grové.

Namate daar 'n ernstiger element in die drama se verloop insluip, verander ook die kinderlik-humoristiese aard van Soekie se optrede. In Frikkie se afwesigheid tree 'n element van onskuldige verleidelikheid teenoor Grové in. Sy vra hom om haar hare te borsel, waarna 'n uitlokkende toneel volg. Wanneer sy hom hartstogtelik soen, is haar houding meteens streng afkeurend teenoor haar eie seksuele toenadering (26).

Terug in die rol van haar ma, druk sy dié afkeer uit in die vorm van lyfstraf wat sy haar lappop toedien. Dié is 'n “agterbakse klein slet” en “ma” wil “die velle van [haar] lyf afslaan” (27). Uit dié optrede, geprojekteer op 'n pop, is dit duidelik om watter redes Soekie as kind klaarblyklik lyfstraf ontvang het, en dat sy self nou ook in staat is tot geweld.

In haar aanvanklik kinderlike en spelerige handelinge skemer reeds 'n gefassineerdheid met bloed en geweld deur, wanneer sy bloed van Frikkie se hand aflek nadat hy 'n muskiet doodgeslaan het (46). Dié gefassineerdheid met geweld bereik 'n hoogtepunt wanneer sy duidelik

genot ervaar by die aanhoor van die sambokhoue en Grové se pynkrete in die kombuis (56).

Spel-binne-die-spel

Naas bogenoemde aspekte uit die didaskalia wat haar skisofreniese karakter belig, is daar die “verbluffend vaardige in-speel in die verlede in” van Soekie en Frikkie. In fantasiespeletjies speel hulle as ’t ware hul ouers uit die verlede, “uit die graf uit, in die hede in” (Odendaal 1987:259).

Beide karakters het ’n rol in die speletjies, maar dis Soekie wat Frikkie telkens uitlok tot deelname. So is daar die speletjie:

Afluister by Ma en Pa se kamerdeur;
Pa raas met Soekie;
Ma vra vir Frikkie oor die lakens (35),
Frikkie en Soekie bêre vir Ma en Pa (54) – hul beste speletjie.

Daar is ’n deurlopende verwysing na die ouers in hul speletjies, waarin hulle rolle vertolk van karakters wat in pare teenoor mekaar optree. Die ouers word op dié manier in die hier en nou van die spel betrek as gesagsfigure wat nog ’n rol te speel het (Odendaal 1987:259).

Al die fantasiespeletjies het toespelings van geweld, die seksuele, of verworde outoriteit, wat herlei kan word na ’n te streng rigiede opvoeding ten opsigte van wat reg/goed/mooi en verkeerd/sleg/lelik is. Dit is onder andere by Soekie ingegrif dat ’n “ordentlike meisie altyd kuis is” en dat “mooimaakgoed [...] duiwelsdinge” is (26). Dié inskerp en uit-verband-ruk van bogenoemde teenoorgesteldes tydens hul kinderjare, die afdwing van tradisionele Afrikanerwaardes, het mettertyd ’n steurende invloed gehad op hul psige.

Hierdie blootlegging in *Diepe grond* sien Hough (Holtzhausen 1991:46) as ’n aanval op die patriarg se outoriteit, op die *naam-van-die-vader*, (in Lacaniaanse terme), wat dikwels persoonlikheidsverwringing by kinders meebring.

Dit is egter hul ma wat die ouers se bekrompe opvattinge omtrent 'n Christelike opvoeding in so 'n mate op hulle afgedwing het, dat sy vir hulle die verpersoonliking van die bose self word: wanneer Soekie tydens 'n speletjie as Ma, na 'n vrou in Frikkie se droom verwys as “die gestalte van die boosheid” (36), onthou Frikkie dat dié vrou nes hulle ma gelyk het. Die feit dat hy sy ma as boos herken het, ontmasker haar handhawing van die tradisionele godsdiens as skyn- en vormgodsdiens.

Holtzhausen (1991:46) verduidelik dat boosheid, volgens die Bybel, enersyds verwoestend werk en andersyds opnuut boosheid genereer. Die ouers, as verpersoonliking van die bose wat hul lewe bederf, is dus die direkte oorsprong van boosheid by die kinders, wat lei tot ouermoord.

Dié daad van opstand teen en verwerping van hul ouers se opvoeding, maak hulle los van die knellende bande van dié opvoeding, maar ontnem hulle van hul paradyslike fisiese ruimte wat mettertyd 'n agteruitgang ondergaan en uiteindelik vir hulle verlore is: 'n huis met gekraakte mure en verf wat van die vensters en deure afdop (13) op “die kaal stofwerf [met] die brandsiek koei, [...] [en] die geroeste ploeg” (16).

Die nuutgevonde vryheid ná die dood van hul ouers is vir hulle uiteindelik onhanteerbaar, sodat hulle in geestelike onsekerheid verval, waaruit later skisofreniese karakters spruit. Die herspeel van bepaalde insidente tussen hulle en hul ouers, 'n terugryp na die verlede, dui eintlik op 'n onbewuste soeke na die vastigheid wat daar wel by hul bekrompe ouers was.

Die onderbewuste in Soekie en Frikkie

Holtzhausen (1991:47) is van mening dat die bewustelike soektog na water 'n verskuilde soeke tot geestelike redding is, wat die kinders se fisiese en geestelike onsekerhede bevestig. Hul onderbewuste, waarin die bekrompe godsdienssiening van die ouers sluimer, het skuldgevoelens wakker gemaak

wat aanleiding gegee het tot die soeke. Sy wys ook daarop dat religieuse gevoelens by die mens gepaard gaan met 'n bepaalde soeke na iets of iemand bo en buite die mens. Hul oënskynlik absurde grawe vir water simboliseer dus 'n onbewuste soeke na 'n mag buite hulself.

As ons hierdie onbewuste beklemtoning van onsekerhede en die onbewuste soeke na 'n mag hoër as Soekie en Frikkie wil verstaan, moet ons ons wend na die psigoanalise wat sterk klem lê op repressie. “[...] En repressie ‘dui’ op 'n onbewuste, of is 'n manifestasie dat daar so-iets as 'n onbewuste mag is” (Hambidge 1989:94).

Die onbewuste is een van die bewussynsvlakke wat die psigoanalise, Sigmund Freud, in die menslike psige onderskei, wat onder andere verbode drange huisves – dikwels sedert die vroegste kinderjare. Die onbewuste bevat ook “herinneringe aan gebeurtenisse en wense wat so pynlik en met skuldgevoelens belaa is, dat die individu dit nie bewustelik kan belewe nie”, verduidelik Meyer (1988:45) Freud se teorie. Soekie en Frikkie met hul negatiewe herinneringe en skuldgevoelens is hiervan 'n voorbeeld.

Volgens Freud (Meyer 1988:44) word alle gedrag en denke van die individu bepaal deur psigiese faktore wat 'n bepaalde struktuur het. Die struktuur word deur psigiese energie in die vorm van drange aangedryf tot handeling. Sommige drange, soos die seksuele en aggressie wat met die samelewing se norme bots, word as ‘verbode’ onderdruk. Onderdrukte drange skep psigiese probleme, soos by die skisofreniese Soekie en Frikkie.

Dié struktuur van die psige of persoonlikheid bevat drie elemente wat saam funksioneer, hoewel hulle meestal in konflik met mekaar is: die *id*, die *ego* en die *superego*:

- Die *id*, wat feitlik net op die onbewuste vlak funksioneer, is daarop uit om sy drange onmiddellik en volledig te bevredig, maar is selfsugtig en onrealisties. Die enigste vorm van drangbevrediging waartoe hy in staat is, is fantasie en wensvervulling, soos Frikkie in sy droom van 'n naakte vrou ervaar (38).
- Die *ego* ontwikkel uit die *id* en is in staat tot rasonele denke en kan bevrediging van drange oorweeg en beplan. As uitvoerder van die *id* se begeertes is die *ego* in 'n moeilike posisie: dit verkeer onder druk van die *id*, maar moet ook die morele reëls van die samelewing nakom.
- Die *superego* as verteenwoordiger van die samelewing se morele kodes, 'straf' die individu met skuldgevoelens oor sy immorele drange. Hy oefen op dié wyse 'n onophoudelike en onverbiddelike druk uit op die *ego*. Wanneer Soekie met hewige afkeer reageer op haar erotiese gevoelens teenoor Grové (26), ervaar sy eintlik die *superego* aan die werk.

Volgens Freud (Hambidge 1989:97) kan verdringde taboes in die onbewuste na vore kom in drome, versprekings, grappe, ensomeer. Frikkie se droom en al Soekie se taaluitinge en verwisseling van rolle, kan in dié verband ook by die Freudiaanse indeling inpas. Klages (2001) sê ten opsigte hiervan:

[...] Freud hoped that, by bringing the contents of the unconscious into consciousness, he could minimize repression and neurosis – he makes a famous declaration [distinction] between the unconscious and the conscious, saying that [...] 'where It was, shall I be'. In other words the 'it' or 'id' (unconscious) will be replaced by the 'I', by consciousness and selfidentity.

Lacan, by wie die onbewuste ook 'n oorheersende tema is, noem dit die "Freudiaanse ontdekking" (Viljoen 1990:146), maar het 'n ander siening ten opsigte van die onbewuste: volgens Lacan (Klages 2001) is bogenoemde projek van Freud onmoontlik want die bewuste kan nooit die plek inneem van

die onbewuste, of dit 'leegmaak' of kontroleer nie. Vir hom is die bewuste (die ego) net 'n illusie, of produk van die onbewuste (die id). Klages (2001) sê: "In Lacanian psychoanalysis, the unconscious is the ground of all being", en in aansluiting daarby: "[...] the unconscious, which governs all factors of human existence, is structured like a language".

Vir Lacan (De Beer 1989:5) is die onbewuste 'n teks wat ontrafel moet word. Sy eintlike voorwerp van ondersoek is die interpretasie van die onbewuste wat hy wetenskaplik wil beskrywe en waarvoor hy taal as basis gebruik. Vir hom hang die psigoanalise en die linguistiek ten nouste saam. In 'n neutedop is Lacan se ondersoek gerig op die **diskoers** van die "pasiënt", en nie op sy psigiese strukture wat met tradisionele middele genormaliseer moet word nie. Hoe dié gegewe hierdie studie raak, lê volgens De Beer (1989:5) opgesluit in die volgende:

Afgesien van die komplekse aard van die strukturele psigoanalise, het dit as doel die bevryding van die pasiënt tot genieting (*jouissance*). Hy verwag in alle erns om 'n nuwe taal van genietinge te skep; 'n taal wat fantasie insluit, en wat, deur die eliminasië van die repressiewe komponente van ons bestaan, ons sal kan vrymaak.

Laasgenoemde gedagte herinner aan De Wet se bevrydingsgedagte ten opsigte van die Afrikanervrou wat uit bepaalde benouende omstandighede bevry moet word. Met haar blootlegging van taboes deur middel van onder andere fantasie in die taal, het sy gewis ván die repressiewe komponente van die vrou se bestaan geëlimineer.

In Soekie se geval blyk Freud se teorie omtrent die onbewuste korrek te wees: die bewuste, die ego, sou versterk word, "so [that] it would be more powerful than the unconscious" (Klages 2001). Dis sigbaar in die eindresultaat wat Soekie visualiseer in hul soeke na water, wat duidelik religieuse konnotasies het: wanneer die water van diep onder die grond uitspuit en soos 'n vloed deur die huis spoel, sal dit "alles" saamspoel, sê sy. "Ma se kisklere en Pa se manel, die sambok, die donskomers, die dekens ..." [...] "Buite sal daar orals plante opkom ... met breë, groen blare ... en blomme" (57).

Hiervolgens meen Holtzhausen (1991:45), sal water as Christelik-religieuse simbool van reiniging en nuwe lewe hul negatiewe verlede uitwis (alles wat saamspoel) en nuwe lewe bring (die plante wat opkom). Sy is ook van mening dat dié nuwe lewe ooreenstem met die paradystoestand van Genesis 2:8-10 in die Bybel, wat hier as interteks dien.

Dat daar 'n definitiewe verandering by hulle ingetree het, word bevestig wanneer Frikkie besluit om nie verder na water te soek nie, en Soekie uit eie beweging 'n kinderlike gebedjie bid. Met die moord op hul ouers en Grové verwerp hulle aanvanklik die Christelik-religieuse, maar toon uiteindelik volgens bogenoemde gegewe, positiewe tekens tot heraanvaarding daarvan (Swanepoel 1993:53).

Alina

Waarop dit eintlik vir De Wet aankom in haar dramas, kan die beste verduidelik word aan die hand van die karakter van Ou Alina (Schutte 1994:52). Hoewel sy weinig sê, vul haar aanwesigheid die atmosfeer. Sy tree aanvanklik op as gewone huisbediende, in die rol van **helper** – volgens Greimas se akstansiële model (Schutte 1994:52) – maar simboliseer uiteindelik 'n misterieuse vrouemag.

Tydens die verloop van die drama bly die leser deurentyd bewus van die skimagtige bewegings van Ou Alina – op die verhoog sowel as in die kombuis. Sy het nie 'n dubbele persoonlikheid soos Soekie en Frikkie nie, maar word in terme van die vreemde en selfs bonatuurlike in die didaskalia beskryf: sy straal 'n byna magiese krag uit en wanneer sy op die verhoog verskyn, het sy 'n oorheersende teenwoordigheid.

By 'n nadere beskouing van dié vroulike karakter, spring bepaalde Afrika-eienskappe as kenmerkend van Alina die leser in die oog. Swanepoel (1993:70, 71) wys op die vroulik-feministiese lewensbeginsels wat, teenoor die rigiditeit van die fallokrasie (patriargie), in 'n aangetrokkenheid tot Afrika manifesteer: as bron van **voeding, versorging, beskerming**, en **vertroosting** – juis die hoofkenmerke van die volksmoeder van die vroeë twintigste eeu. Vir Soekie en Frikkie was dit juis dié belangrike lewensbeginsels wat hul eie ouers vervangbaar gemaak het deur Ou Alina met haar “oorheersende teenwoordigheid” (De Wet 1991:8):

- In die vermoorde ouers se afwesigheid neem sy die gestalte aan van 'n alomteenwoordige moeder. Vanuit die kombuis **voed** en **versorg** sy die kinders, en hou die besoekende Grové wat die kinders se utopiese bestaan oënskynlik bedreig, met arendsoë dop – haar antagonisme duidelik in haar stilswyende blikke wat Grové telkens ontsenu:

Ou Alina kom staan in die kombuisdeur en hou vir Grové dop (19);

Ou Alina kyk stip na Grové en stap dan stadig terug na die kombuis (21).

- Die moederlike **beskermings**drang kom telkens na vore wanneer Grové op die toneel verskyn. Sy bly byvoorbeeld lank in die sitkamer doenig met 'n vloerlap en politoer tydens 'n gesprek tussen Soekie en Grové (24, 25), asof sy haarself wil vergewis dat alles wel is met Soekie. Haar stilsweye tydens die afgryslieke gebeure en die feit dat sy Frikkie help om Grové aan die vleishaak te hang, dui op 'goedkeuring' van en medepligtigheid aan Grové se teregstelling – waarmee sy die kinders verder beskerm.
- Wanneer sy Soekie op haar rug kombuis toe abba, nadat Grové die kinders hard aangespreek het (47), is sy vir Soekie 'n bron van **vertroosting**. Na die moord op Grové, aan die einde van die drama, is

- Frikkie en Soekie weer soos klein kindertjies en help sy hulle moederlik om in die bed te kom, en sing hulle aan die slaap met 'n Sotho-slaapliedjie.

Wat betref die beskermende houding van Alina teenoor die kinders, vanuit 'n ander hoek gesien, meen Schutte (1993:82) dat dit totaal onvanpas is en weerlose skisofrenie kan laat ontwikkel tot gevaarlike psigopatie. Holtzhausen (1991:94) wys ook daarop dat die “magiese” krag wat Alina uitstraal wel dui op “iets” van 'n religieuse dimensie, maar meen dat dit geen Christelik-religieuse is nie en dus geen waarde inhou nie. Sy meen selfs dat Alina 'n religie van boosheid verteenwoordig.

Geïsoleerd van die res van wêreld, is dit egter net met haar hulp vir die twee verwarde ‘kinders’ moontlik om te oorleef. Stander en Willemse (1992:17) som hul mening verder so op: “She is their only link with reality, but she also shelters them, enabling them to escape into a world of their own making.”

Alina verpersoonlik nie net die begrip *geborgtheid* vir die kinders nie, maar “groeit tot metafoor van moederaarde, van Afrika”, verduidelik Swanepoel (1993:71). Afrika is vir De Wet (Swanepoel 1993:38) die argetipiese moeder waaruit lewe voortvloei, en juis in hierdie opsig kan 'n lyn deurgetrek word na die persoon van ou Melitie van Alba Bouwer. In *Nuwe Stories van Rivierplaas* (1985) sien Alie na afloop van die kerkdiens onder die bome, “hoe ou Melitie se rooi kopdoek oor die bultjie na die strooise toe wegraak en sy hoor nog hoe die donker water deur die biesies spoel en die sterk stormwinde deur die populierbome opstoot” (109).

Prins (1996:491) wys hier op die verbandlegging tussen die Melitie-figuur en die “donker water” van die onbewuste wat neerslag vind in *Diepe grond* wanneer dit blyk dat sy, Alina, die enigste een is wat glo dat Frikkie water onder die grond hoor. Dit wys ook heen na “haar verbintenis met die aarde,

haar geloof in die irrasionele, haar band met die natuur” (Swanepoel 1993:71, 72).

Hiervolgens verteenwoordig Alina, wat ook met die nag, water en die maan geassosieer word (Hough 1991:9), die vroulike lewensbeginsel. Daarteenoor is die kinders se ouers vir hom verteenwoordigend van die ongenaakbare manlike beginsel wat met droogte, hitte en die son geassosieer word. Dié ongenaakbare manlike lewensbeginsel manifesteer myns insiens in die ouers se “hiperbewustheid” van sonde en hul “neiging” om die kinders vir hul sondige optredes te straf (Swanepoel 1993:69, 70). “As Frikkie net sal bely en al hierdie vuil gedagtes kan uitpraat” (36), wys heen op ’n oordrewe Calvinisme. Daarteenoor meen De Wet (De Villiers 1987:48) juis:

[...] mens word op die rug van ’n swart vrou groot en jy ruik die vrou en word deel van haar. En daar is rustigheid en kalmte en ’n vrugbaarheid....Hulle is nie hierdie onderdrukkende, nougesette Calviniste nie [...] is baie meer deel van hul omgewing: [...] dra saam met hulle die ritme van Afrika; iets meer ‘healing’ [...]

In aansluiting by bogenoemde ervaring en siening van die swart vrou deur De Wet (De Villiers 1987:48), wil dit voorkom of Lacan se deurlopende herinterpretasie van Freud se teorieë, ook in die persoon van Alina ’n herinterpretasie of herskryf van die volksmoedergedagte van die vorige eeu is.

Ek verwys weer na Brink (1990:273) se verduideliking van die *volksmoedergedagte*. Een van die maniere in die patriargale gemeenskap van destyds om die vrou te beheer, sê sy, was om aan haar ’n bepaalde posisie in die samelewing te gee, waaraan status, eer en respek gekoppel was. Om die benaming *volksmoeder* waardig te wees, moes sy haar dus hou by die verwagtinge wat oor haar gekoester is.

Gesetel in die patriargale stelsel wat mettertyd uitgedien geraak het, het ook die *volksmoedergedagte* wat ’n stereotipe geword het, vervaag. Soos Brink (1990:290) dit stel, “[...] Ultimately the volksmoeder became part and parcel of an Afrikaans nationalist mythology”. Die aanvanklike vrou-as-karakter, die

“volks”moeder, het die vrou-as-mens geword. En met die oorsteek van grense (ook die kleurgrens) is daar met ander oë na die swartvrou begin kyk, waaroor De Wet (De Villiers 1987:48) baie duidelik is: “Die swartvrou is vir my die ‘unconditional loving’ en die voedingsbron.” Gesien in die lig van Brink (1990:291) se mening omtrent die *volksmoeder* (“The volksmoeder ideal promoted a dependent position in the lives of their husbands and children”), kan sy dus by ’n herinterpretasie van dié begrip, as sulks gesien word.

Van der Merwe (1994:49) sê van Alina:

[...] she symbolizes the comforting black mother of Africa. But Alina, a rather shallow combination of unknown Africa and consolatory mother, is also a stereotyped figure. An old stereotype is replaced by a new one

en maak met die volgende vraag as ’t ware ’n stelling: “Could this be the first sign of a new ideology with its new stereotypes?”

2.4.4 Samevatting

In die studie tot dusver is die grondtema van elke drama uitgelig. Dié grondtemas wat neerkom op die negativering van die **patriargie**, is in der waarheid ’n kritiese aanval op die tradisionele orde in die lewe van die Afrikaner.

Enkele begrippe in dié verband wat as invloed op veral die psige van die vrou kan dien en ’n rol gespeel het in die skep van vrouefigure, is as verwysingspunte aangesny, onder andere die **Afrikaner**, die **patriargie** en die **Calvinisme**.

In die karakterbeelding is die persone van Soekie-en-Frikkie en Ou Alina breedvoerig toegelig: Soekie-en-Frikkie, twee skisofreniese volwasse ‘kinders’, is uitgebeeld as die produk van ’n té streng Calvinistiese opvoeding – deur

ouers uit verband geruk – waarmee die patriargale gesag en die mag van die Calvinisme in die persone van die (afwesige) ouers bevraagteken en aangetas is.

Alina as bron van voeding, versorging, vertroosting en beskerming is aangedui as 'n nuwe tipe volksmoeder, 'n “metafoor vir moederaarde, Afrika”, soos Swanepoel (1993:71) dit stel.

Met dié bevraagtekening en aantasting van die patriargale gesag en die mag van die Calvinisme in *Diepe grond*, het die dramaturg daarin geslaag om 'n bevrydingsritus ten op sigte van die Afrikanervrou te begin, wat in *Op dees aarde*, “'n plattelandse sprokie”, voortgesit word.

2.5 *Op dees aarde* (1991)

Ná die lees van *Diepe grond* met sy ontstellende verwikkeling en afloop, kan *Op dees aarde* die leser aanvanklik vreemd en selfs oppervlakkig aandoen – veral die vermenging van soveel verskillende style. Volgens die dramaturg self, style wat wissel van romanties, naturalisties en ekspressionisties, tot 'n styl wat neig na 'n naïewe skildery (Norval 1991:2). Dit word egter geleidelik duidelik dat daar ten spyte van hul verskillende style, tematies eintlik 'n wesentlike band tussen die twee dramas is.

'n Opvallende en nietoevallige ooreenkoms is die groter getal vroulike karakters teenoor die enkele manlike karakter; veral die “sterker” persoonlikhede van die vrouefigure teenoor die manlike karakter. In *Diepe grond* staan Soekie en Ou Alina, hoewel in totaal verskillende rolle, uit as sterker persoonlikhede teenoor die (oënskyklik) swakker persoonlikheid van Frikkie. In *Op dees aarde* is die vier vrouefigure ook uiteenlopend van aard, maar blyk ook in verskillende mate die kinderlik-naïewe Tokkie se meerdere te wees. Onder die opskrif **Karakters** sal die verskillende karakters verderaan in hierdie hoofstuk onder die loep geneem word.

2.5.1 Motivering en tematisering

Odendaal (1998:156) wys op etlike werke wat, soos vir *Diepe grond*, as bronne van inspirasie sou kon dien vir die skryf van *Op dees aarde*, onder andere werke van Bartho Smit, as mentor van De Wet. Sy meen egter dat die dinge wat eie is aan die kleindorpse Afrikaner, soos die clichés, gewoontes en gebruike, gelowe en bygelowe – dinge wat die dramaturg ook in haar jeug in die hartland van die Afrikanerdom belewe het – die eintlike voedingsbodem of -bron vir haar eerste twee dramas was.

Daar het egter 'n negatiewe konnotasie met dié grootwordjare by die dramaturg ingetree: wat vir haar wáár en ég was in haar geborge en idilliese kinderlewe, is namate sy ouer geword het, geopenbaar as 'n té streng Calvinistiese lewensuitkyk met 'n oordrewe agting vir vader- en gesagsfigure, wat chauvinisme en huigelary tot gevolg gehad het (Hough 1991:9). Calvinisme is duidelik een van die kerninvloede in *Op dees aarde*, en die karakter van Sophie 'n goeie illustrasie van iemand met 'n té streng Calvinistiese lewensuitkyk, wat sy kennelik – as gevolg van haar oordrewe agting vir en navolging van haar chauvinistiese pa – van hom geërf het.

Swanepoel (1993:23) wys op 'n ander aspek in 'n patriargaal-ouderitêre samelewing wat hand aan hand gaan met die vaderfiguur as magsimbool, naamlik die oppresie van seksualiteit – en gevolglike repressie. Die begrippe *oppressie* en *repressie* wat albei gaan oor onderdrukking, kan verstaan word as onderskeidelik oppresie of onderdrukking wat van buite geskied, en repressie of terughouding wat deur die self na binne geskied. Repressie as uitvloeisel van oppresie is volgens Swanepoel (1993:24) dus nie 'n toevallige faktor nie, maar 'n “logiese oorblyfsel van 'n fallokratiese instelling waar onderdrukking moontlik gemaak is deur bepaalde gesagstrukture”.

In haar onderhoud met Huismans en Finestone (1999:59) spreek die dramaturg haar as volg uit oor die oppresie van vroulike sensualiteit:

I would say that women's sensuality has been oppressed. Patriarchal society has viewed sensuality or eroticism with suspicion. All kinds of structures have been created to deny this aspect of being alive. Sensuality and the power of eroticism have been regarded as subversive. It is generally the most terrifying oppression in a society. Everything else seems to follow from there.

In *Op dees aarde* is dit die outoritêre Sophie wat glo dat die sensuele en erotiese onderdruk en dus verwerp moet word.

'n Uitvloeisel van oppressie is repressie wat kragtige nagevolge het. Van der Post (Swanepoel 1993:24) verwys na Jung se siening oor 'n nagevolg van repressie, naamlik dat dié deel wat die mens van homself onderdruk, "is reborn alive and comes back after many years, knife in hand, demanding to sacrifice that which sacrificed it".

In De Wet se eerste drie dramas, wat volgens haar juis 'n weerspieëling is van angs en repressie soos die Afrikaner dit ervaar, is daar telkens sprake van so 'n mes-in-die-hand terugkeer (Swanepoel 1993:24). Teenoor Huismans en Finestone (1999:60) bevestig sy in soveel woorde bogenoemde stelling van Jung: "If you repress something it will shatter you. And deep repression that is never faced, will destroy you."

Hoewel Hough (1991:9) *Op dees aarde* as 'n "viering van sensualiteit, 'n sprokie wat die vleeslike verheerlik" beskryf, dien die drama terselfdertyd veral as kritiek op die Calvinistiese opvatting dat 'n mens, en veral die vrou, die sensuele en die vleeslike moet verwerp of onderdruk, en jou hele visie moet rig op 'n abstrakte hiernamaals.

Die dramaturg glo egter, volgens Hough (Van Niekerk 1999:342), daaraan om die lewe voluit te ervaar en volkome te lewe, want dan is jy op 'n manier onsterflik. Dié lewenshouding realiseer in die karakters van Ma en Bybie, soos later uitgelig sal word. Met dié uitspraak van die dramaturg in gedagte,

formuleer Swanepoel (1993:43) die grondtema van *Op dees aarde* tereg as 'n "aftakeling van die patriargale", en wel binne die sfeer van die Afrikanergodsdiens – te wete Calvinisme.

Odendaal (1998:156) meen dat dié drama tematies nie die diepgang of reikwydte van *Diepe grond* het nie; dat dit "gemoedeliker, lokaler en realistieser" is. Hoewel dié beskrywing *Op dees aarde* met sy verskillende style van sprokies, spookstories, mites en volksteater pas, is dit as sprokie wat die drama gelees wil word. Hiermee sluit ek ook by Hough (1991:9) se siening van die drama as sprokie aan.

As 'n aktuele saak soos die aftakeling van die patriargie in die drama aangesny word, kan gevra word, hoekom dan dié genre? Die doel van 'n sprokie, naamlik om genot te verskaf en die hoorders/lesers op te vrolik (Hattingh 1950:21), is myns insiens in *Op dees aarde* net gedeeltelik van toepassing. Ek is van mening dat die sprokie met sy ligter aanslag die aftakeling van die patriargale binne die Calvinistiese godsdiens sagter en meer aanvaarbaar laat aandoen, maar terselfdertyd ook uitlig en beklemtoon.

2.5.2 Aard en styl van die drama

Huismans en Finestone (1999:57) verwys na die aard van De Wet se dramas en wat sy daarmee wil, as volg:

Her plays mix the macabre with the naïve. They are structured with the simplicity of fairy tales and old-fashioned ghost stories. Within these forms she explores Afrikaner mentality, its myths and its morals.

Op 'n tydstip toe Suid-Afrikaanse skrywers geroepe gevoel het om op die politieke sy van die Suid-Afrikaanse lewe te fokus, het sy ontken dat sy 'n politieke boodskap het om oor te dra. Drama moet nooit dien as mondstuk vir enige politieke of sosiale kommentaar nie, maar moet eerder 'n "feesviering van pure droom en pure spel" wees (*Beeld*, 29 Augustus 1991:8). Hough (1991:9) beskryf haar dramas juis as "aangrypend" sowel as "vermaaklik" - met "verkwiklike humor wat omgang met letterkunde 'n plesier in plaas van 'n plig maak".

Die dramaturg slaag tereg daarin om in die ontginningsproses van die Afrikanermentaliteit en -psige, haar dramas aangrypend te laat aandoen. Deur gebruikmaking van fantasie- en sprokie-elemente soos in *Op dees aarde*, weer sy egter ván die bisarheid en wreedheid in die storielyn af, en probeer sy die vrou, soos Hattingh (1950:20) dit stel, van "knellende aardse bande" bevry.

In die literêre tradisie skyn dit asof daar 'n spesiale band tussen vroue en fantasieverhale bestaan. Ook in die Afrikaanse literatuur is die sprokiesverhaal-motief oor dekades heen deur vroue ontgin. Roos (Brink 1995:3) verwys byvoorbeeld na die drie vroueskrywers, Marie Linde, Meg Ross en Ena Walter wat reeds in 1925 bekroon is vir hul romans met 'n universele sprokiesverhaalmotief, waarvolgens die miskende en nederige uiteindelik in ere herstel word.

Soos talle vroueskrywers voor haar, is De Wet nié 'n uitsondering nie. Met haar dramas vol sprokie-elemente is sy 'n moderne sprokieskrywer van formaat.

Fantasie en die sprokie

Steenberg (1987:14) beskryf fantasie as 'n wyse van ontvlugting wat enersyds iets nuuts aanbied bo die vervelig-bekende, en andersyds dien as verzet teen 'n harde en wrede werklikheid. In laasgenoemde geval bring die terugkeer uit die sekondêre wêreld (fantasie wat die primêre of sigbare wêreld aanvul en komplementeer), 'n gevoel van verligting en bevryding by die leser, asook verheldering en insig vanweë distansiëring.

Geen kind/volwassene wil egter deur leesstof gestig of onderrig word nie, soos wanneer aktuele sake ter sprake is en te duidelik geaksentueer word. In fantasieverhale moet dit konsekwent gaan om die vry word van inperkende grense (Steenberg 1987:14).

Wat die aard van die sprokie betref, onderskei Steenberg (1979:84) tussen twee subklasse:

- die tradisionele volksprokie wat eeue gelede in die volksmond ontstaan het en van geslag tot geslag oorgedra is (die oorspronklike skrywer en datum onbekend)
- die veel jonger kunssprokie, geskep deur 'n bewuste kunstenaar wat bewus esteties is en meer gerig is op 'n bepaalde volk en tyd

De Wet se dramas en in 'n meerdere mate *Op dees aarde*, wat effektief onder laasgenoemde subklas val, bevat meeste van die volgende sprokie-elemente soos in die onderstaande tabel uiteengesit:

Sprokie-elemente	Toepassing in teks
Die fantasieskrywer se verwysings-raamwerk is altyd die primêre wêreld waarbinne hy vreemde, onwaarskynlike wesens of gebeurtenisse skep (Steenberg 1987:11).	Die ontslape Bybie se 'jaarlikse besoek' aan haar ouerhuis en Ma wat sterf en weg 'swemvlieg'.

Sprokie-elemente	Toepassing in teks
<p>Gebeure wat afspeel of meegedeel word kan 'n algehele wegbeweeg na 'n vreemde wêreld impliseer, of kan in die realiteit begin en selfs eindig, met 'n duidelike inspeling van fantasie as die middelgedeelte (Steenberg 1987:23).</p>	<p>Die verhaal begin en eindig in die voorkamer van 'n huis, met Bybie se 'besoek' in die middeldeel.</p>
<p>'n Verteller is aan die woord en belig die karakters se handeling en gevoelens van naby en tog van buite (Steenberg 1987:27).</p>	<p>Ou Tokkie gee 'n terugblik.</p>
<p>'n Magiese sfeer of toweragtige inset, selfs trekke van die absurde en surrealisme met 'n nagmerriekwaliteit in boeke vir volwassenes, is dikwels teenwoordig (Steenberg 1987:17).</p>	<p>Die skêr-moord op Bybie en Ma wat 'wegvlieg'.</p>
<p>Konfrontasie tussen goed en kwaad skep spanning, wat gewoonlik lei tot 'n klimaks van oorwinning of bevryding – dus 'n positiewe afloop van die verhaal. Saam met dié verlossingstema is daar ook 'n straftema waarvolgens die bose gewoonlik ondergaan (Brink 1995:54-62).</p>	<p>Bybie en Ma word 'bevry' deur te sterf, terwyl Sophie en Minnie gestraf word deur 'op dees aarde' te moet bly om die hiernamaals te probeer 'verdien'.</p>
<p>Die alombekende tradisionele en magiese aanvangswoorde van die sprokie, "Eendag was daar [...]" of "Lank, lank gelede was daar [...]" in 'n verre land [...]" impliseer dat daar geen sprake van 'n bepaalde tyd of ruimte is nie (Steenberg 1979:84).</p>	<p>Deur middel van die raamvertellings tegniek deel Ou Tokkie sy geestesverskyning in 'n terugblik met die leser/gehoor.</p>

Met laasgenoemde stelling sluit Steenberg by Hattingh (1950:20) aan as hy sê, die sprokie en volksverhaal “staan heeltemal vry van die beperkings van plek, persoon of tyd en *is alleen bedoel om lewensvreugde te verhoog en genot te verskaf in oomblikke wanneer klemmende aardse bande vergeet word*” (my kursivering). Met die dramaturg se toepassing van sprokie-elemente sorg sy nie alleen dat die leser “klemmende aardse bande” vergeet nie, maar dat die betrokke vrouefigure daarvan bevry word, soos telkens aangetoon sal word.

Genoemde sprokie-elemente is soos aangedui, soos 'n goue draad in die drama vervleg. Reeds met die aanvang is 'n sprokieselement waarneembaar. Die karakter Ou Tokkie, beleef 'n geestesverskyning wat hy deur middel van die raamvertellingstegniek met die leser/toeskouer deel – as 't ware geskoei op die sprokieselement van “Lank gelede was daar [...]”

Wanneer die storie begin, is dit lank gelede en soos alle sprokies, word *Op dees aarde* gekenmerk deur suiwer fantasie binne die verwysingsraamwerk, met die begin en einde in die realiteit: alle gebeure wentel om een van die karakters, die sestienjarige swanger, maar afgestorwe Bybie se jaarlikse kuiertjie by haar ouerhuis op haar verjaarsdag – reeds vir twaalf jaar al.

Daar heers groot doenigheid rondom die verwagte besoek, en hoewel elkeen van die huisgenote die besoek in verskillende mate van afwagting ervaar, is dit vir Ma, Sophie, Minnie en die jong Tokkie net so 'n realiteit as Bybie se misstap van twaalf jaar gelede, as gevolg waarvan sy swanger geword en in barensnood gesterf het. As gevolg van dié misstap met Sophie se verloofde, word hulle as gesin reeds vir twaalf jaar deur die gemeenskap vermy, en het sy, Sophie, nooit getrou nie.

Die hoofhandeling blyk te wees die beplande poging om die “bose” in Bybie te besweer deur haar te dwing tot 'n sondebeseft, belydenis en berou wat “bevryding” sou bring, en om haar dan werklik dood te maak. Sophie, die ongenaakbare oudste oujongnooisuster, sou dié absurde, bizarre plan deurvoer. Bybie weier egter om “verlos” te word van “aardse ellende” (102) en Sophie se poging om die sondigheid met 'n skêr te verwyder, faal. In dié toneel word die fantasie-element voortgesit wanneer Bybie sonder enige letsel staan, terwyl die verswakte, bedlêende Ma op dieselfde tydstip sterf en as 'n getransformeerde voël weg “swem-vlieg” (85, 110).

Odendaal (1998:156) beskryf *Op dees aarde* juis as 'n “fyn net van die bygeloof”, veral in geestesverskyning of spoke – karakteristiek van menige kleindorpse Afrikaner van daardie tyd. Die sprokie-drama speel ook af op 'n tipiese plattelandse dorpie in die jaar 1929, met as karakters sekere stereotipes van dié bepaalde tyd en teen dié bepaalde agtergrond. Só word Sophie byvoorbeeld as draer van die Calvinisme gestereotipeer en op die spits gedryf in die drama (vergelyk bladsy 29).

2.5.3 Karakters

In die uitbeelding van haar karakters word die manlike en vroulike lewensbeginsels, as sentrale tema van haar werk in *Op dees aarde* treffend teenoor mekaar gestel. Genoemde twee kontrasterende lewensbeginsels manifesteer hier as die eng Calvinistiese en rigiede opvatting dat 'n mens die sensuele en die vleeslike moet verwerp en jou visie op 'n abstrakte hiernamaals rig (Hough 1991:9) – soos Sophie en Minnie dit beleef, teenoor die onskuldige, naïewe lewensvreugde van die hiér en nou, wat Ma, Tokkie en Bybie ervaar.

Die dramaturg wys in die personelys op “skreiende feëverhaalagtige kontraste” as dit kom by karakteruitbeelding. Die sogenaamde “slegte” karakters, synde “die twee lelike susters” van die Andersen-sprokie, Sophie en Minnie, staan teenoor die “goeie” karakters van Ma, Tokkie en Bybie met hul lieflike en spontane persoonlikhede. Hierby voeg Van Niekerk (1998:156) haar siening van Bybie as “die nog grilleriger omgetekende Aspoestertjie”.

Sophie

Sophie, wat verder deur die dramaturg as boosaardig en ongenaakbaar beskryf word, kan vergelyk word met

[t]he few women in fairy tales who do exert power or devise shrewd plans,[and] are either witches, the wicked stepmother or wicked fairy (Scheepers 1995:31).

Sophie is wel nie 'n heks, of 'n bose stiefma of 'n bose fee nie, maar word uitgebeeld as 'n aaklige soort man-vrou, “n besete skepping van haar pa” (Swanepoel 1993:36); dus as verteenwoordigend en stereotiperend van **fallokratiese kodes**. Sy oorheers en regeer die hele huishouding met voortdurende aanhalings van haar pa se rigiede, bekrompe gesegdes en uitsprake (“wat oorle’ Pa altyd gesê het”), waarmee sy hom as ’t ware toelaat om in haar voort te leef. Dit word gou duidelik dat sy haarself nou as stereotipiese hoof van die huis ag en die ander huisgenote as haar ondergeskiktes – veral Minnie en Tokkie. Ek noem enkele voorbeelde:

- Sy hiet en gebied vir Tokkie wanneer hy vir haar die trourok waaraan sy werk, aanpas (71);
- Minnie word hard aangespreek omdat sy “soos 'n heiden” op die stoep sit waar “die mense” sal sien dat sy nie in die kerk is nie (74);
- “En as Ma beter voel, dan gaan jy aantrek, hoor jy vir my Tokkie?” (84);
- “Minnie! Kom nou! Jy moet my kom help in die kombuis” (84).

Naas die karaktereienskap van fallokratiese oorheersing, staan 'n **misplaaste Calvinisme** uit as deel van Sophie se samestelling. Swanepoel (1993:104) sien Sophie se oënskynlik geïsoleerde “leef-na-binne-ingesteldheid” nie as introversie nie, maar assosieer dit met 'n enge ongebalanseerde introspeksie en 'n kleinwêreldse laermentaliteit. Dié manifesteer in Sophie se oordrewe sin vir en behepthed met fatsoenlikheid, ordentlikheid, en betaamlikheid (vergelyk bladsy 24):

- Sy spreek onder andere vir Minnie aan oor die “onbetaamlikheid” om persoonlike aangeleenthede met Anna Vlok te bespreek (75);

- Tokkie mag ook nie met Dawie praat oor Bybie se jaarlikse besoek nie: “Ek wil nie hê iemand moet weet nie” (92);
- En Ma se gewoonte om vensters wyd oop te maak, stuit haar ook teen die bors, want mense kan hulle “beluister en beloer” (77).

As deel van ’n verwronge Calvinisme roem sy verder op haar **vroomheid** en **sindelikheid** (van haar pa geërf) en sorg sy dat hul lewens net wentel om die kerk en alles wat daarmee saamgaan. Vandaar haar beheptheid met wat “hulle” (die mense van die kerk) en “hy” (die dominee) van hulle sal dink. Met Ma se afsterwe later is dit “betaamlik” dat iemand die nag by haar waak en dat sy in ’n “ordentlike” kis in haar “kisklere” begrawe word (108, 109).

Gepaardgaande met dié uitinge van vroomheid, is die teks deurspek met **Bybelse dogma** wat in al Sophie se gesprekke neerslag vind. Aan die orde van die dag is allerlei reëls en regulasies, moets en moenies, wat uiteindelik neerkom op ’n goeie lewe wat gelei moet word – en wel ’n lewe van vleeslike onthouding, wat “beloon” sal word (78). Dat die uitleef van seksualiteit vir haar verteenwoordigend van die bose is, kom telkens na vore in haar gesprekke.

Wanneer Minnie haar versugting uitspreek om ook ’n man te hê, is Sophie geskok dat sy, Minnie, “sulke gedagtes” kan hê wat kan lei tot “verkeerde dinge” (89). Gelukkig word sy, Sophie, nie so geteister nie want sy dink net aan die “mooi en verhewe dinge van die lewe” (90). Laasgenoemde is ooglopend vir haar die teenvoeter vir gedagtes oor die seksuele.

Sophie glo dat Bybie se misstap, waarmee sy ’n jongman se lewe verwoes het (93), ’n “sondigheid” is wat “smaad en skande” oor hulle huis gebring het (101), en dat die vrug van dié sondigheid en bose (haar ongeboore baba) ’n kwaadaardige gewas is wat verwyder moet word (104, 105).

Dit is baie duidelik dat Sophie se hele wese deurdrenk en vergiftig is deur die opvatting dat die seksuele boos en verkeerd is, en dat sy, die vrou, haar daarvan moet weerhou om sodoende die hiernamaals te mag sien.

Minnie

Minnie wat in die karakterlys as “byna net so boosaardig” beskryf word, is vol bitterheid en selfbejammering. Sy betreur haar lot dat hulle vanweë die skande wat Bybie oor hulle gebring het, vasgevang is “in hierdie donker huis tussen die kerk en die lykhuis” (77) “waar niks ooit verander onder die druk van die dooies en die sondelas van die lewendes nie” (Le Roux 1987:2).

Sy kan haar nie vereenselwig met hul afgeslote bestaan in ’n huis waarin vensters, gordyne en luike altyd toe is nie. Haar pogings om soms weg te kom en selfs net buite op die stoep te sit, word telkens deur Sophie gefnuik.

Sy lê dit voor Bybie se deur neer dat sy besig is om “alleen” ouer te word – “ses-en-dertig, sonder eierstokke en op die rak” (77). Sy kon al ’n eggenoot gehad het, ’n “getroue metgesel”, as dit nie vir Bybie was nie. Daarby word sy voortdurend met Bybie se gereelde besoeke herinner aan die feit dat sy ouer word en Bybie nie. Onderliggend aan dié bitterheid, is daar duidelik ’n diepgewortelde jaloesie jeens Bybie, wat blyk uit ’n stortvloed van woorde: “Sy was altyd die jongste en mooiste. Mooi Bybie. Poppie. Boetie se maatjie. Ma se witbroodjie” (77).

Sy deel ook nie die ander huisgenote se opgewondenheid oor Bybie se besoek nie. Inteendeel. Sy wil Bybie nie sien nie, want sy bly jonk en mooi terwyl “hulle” net ouer en leliker word (76).

Sophie se versekering dat hulle Bybie nooit weer sal sien as Minnie haar help om Bybie te “bevry” nie, laat haar daartoe instem. Die poging om Bybie van die bose te verlos, misluk egter, soos vroeër vermeld, en laat Sophie sowel as Minnie verslae.

In die selfbejammerende, patetiese en uiteindelik willose Minnie, vind ons ook 'n stereotipe, en wel van 'n vroulike karakter in die bepaalde tyd en ruimte van *Op dees aarde* toe jong meisies hulle nie regtig verset het teen gesag in die bestaande patriargale orde nie.

Hoewel Sophie en Minnie uitgebeeld word as die twee “slegte” susters wat albei deel het aan die poging tot “beswering van die bose”, oftewel, moord, is dit belangrik om die onderskeid in hul verskillende karakters raak te sien: Sophie in die sterker rol van die ongenaakbare patriarg, met Minnie as die swakkere en willose ondergeskikte. Hulle vul mekaar egter grootliks aan as verteenwoordigend van die “dooie lewendes” (Swanepoel 1993:113) wat ook as stereotiperend gesien kan word van hul bepaalde tyd en ruimte.

Ma

Hoewel die karaktertekening van Ma, Tokkie en Bybie nou saamgeweef is as verteenwoordigend van die vroulike lewensbeginsel, is dit Ma met haar “sterk en beheersende” persoonlikheid (sien die personelys) wat as teenvoeter vir die ongenaakbare Sophie gesien kan word.

Sy is ook die enigste huisgenoot wat haar nie deur Sophie laat intimideer nie. Daar is deurentyd 'n streng ondertoon wanneer sy Sophie aanspreek, waarop dié gedwee reageer. Ek noem enkele voorbeelde:

Sophie! Hoor jy my? Dit is my huis dié en jy sal doen wat ek sê ! [...] (72).
Sophie! En vir wat hiet en gebied jy aljimmers vir Tokkie? Dit moet end kry! (84).

Die feit dat die drama opgedra is “Vir Mamma”, sou ’n mens kon sien as ’n heenwysing na die feministiese standpuntinname van die teks, meen Swanepoel (1993:102, 103). Hy wys ook daarop dat die aangehaalde gedig van Marc Chagall op die aanvangsbladsy reeds die sprokiesagtige, liriese toon van die drama suggereer, wat met die vrou in verband gebring kan word.

In teenstelling met Sophie en Minnie se na-binne-leef-ingesteldheid, is daar by Ma volgens vroulik-feministiese kodes ’n ingesteldheid om na “buite” te leef. Swanepoel (1993:111) assosieer dit nie met ekstroversie nie, maar met ruimdenkendheid. Sy ervaar die lewe voluit en met kinderlike oorgawe en is nie bang om emosies soos liefde te toon nie. Dié is uiteraard meer gerig op Tokkie en Bybie.

Reeds in die neweteks lees ons dat Ma se kamervensters oop is sodat maanlig kan instroom, wat dui op ’n oop lewensingesteldheid – terwyl die luike en gordyne in Sophie se werkskamer deurentyd toe is. Teenstellend met Sophie en Minnie se sintuiglik-afgestompthed, die produk van hul na-binne-leef-ingesteldheid, beleef Ma, selfs in haar siekbed, vele sintuiglik-aangename dinge: saam ervaar sy en Tokkie met genoegdoening die lekker koel luggie ná die reën, en alles wat so “skoon en fris [ruik] daarbuite” (73). En Tokkie herinner hom die reuk van bloeisels, appelkose en rose die aand toe Ma ‘weg’ is (69).

In ’n droom ervaar sy die behaaglikheid van vars lug deur die venster en selfs ’n gevoel van “swem-vlieg” buite oor die agtertuin. Sy “hoor” ook dinge wat sy nog nooit gehoor het nie: hoe die peerbome bot (soos borrels in ’n pappot); hoe die komposhoop gis en vrot; hoe die hoenders se harte soos sakhorsies tik; hoe Hanna Vlok se renonkels groei (84, 85). Dat die sterre vir haar groot en “digteby” lyk (87), toon verder hoe ’n naby-realiteit die buitewêreld vir haar is.

Dit is ook hierdie na buite-leef-lewenshouding van Ma wat die baie dominante emosie in haarself, naamlik 'n kinderlike lewensvreugde komplementeer. Soos Bybie en Tokkie ervaar sy alles om haar met vreugde – selfs vir haar naderende dood is sy nie bang nie en spreek die wens uit om in haar trourok begrawe te word (86). Haar ongewone geskenkies aan Bybie en Tokkie, naamlik 'n lint en 'n rietfluit, wat “in die teken van vreugde” staan (Swanepoel 1993:115), is véer verwyderd van die gewone en praktiese, soos die sakdoekies geborduur met sedelessies van Sophie.

Anders as Sophie wat glo “die-wêreld-is-nie-ons-woning-nie” (78) en leef (of juis nié leef nie) om eendag die hiernamaals te sien, is dit duidelik nie Ma se hartsbegeerte nie. Wanneer sy vertel van die ‘opdrag’ wat sy ontvang het om hemel toe te gaan, maar dat sy daarin geslaag het om te ontglip en weg te vlieg (86), is dit duidelik dat sy begeer om *op dees aarde* te bly.

Dié intens leef en beleef van alles om haar, manifesteer uiteindelik in Ma as getransformeerde voël, wat regtig weg “swemvlieg” (110), en soos Odendaal (1998:156) dit stel, “opgeneem word in die geledere van die ‘gelukkige’ geeste”.

Die toetrede van Ma tot die geledere van gelukkige geeste – waarvan Bybie reeds deel is, het 'n verdere positiewe bydrae. Barnard (1997:56) wys daarop dat die twee “beswerende onderdrukkende susters”, Sophie en Minnie, se bose mag deur Bybie en Ma “in die dood oorwin word”, waarmee die sprokieselement van die goeie wat oor die bose seëvier, neerslag vind in die drama.

Kannemeyer (1991:95) meen ook dat De Wet se dwalende geeste (Ma en Bybie) teen die tradisie van die spookstorie, gelukkige en vrye wesens is, terwyl dit die lewende wesens met hul beperkte bestaan is, wat ‘dwaal.’

Bybie

Barnard (1997:95) wys op die element van kinderlikheid wat die naam, Bybie, inhou – ’n element waarvan die leser deurgaans bewus bly, vanaf die oomblik wanneer Bybie haar verskyning maak. Met kinderlike opgetoënheid wat herinner aan dié van Soekie in *Diepe grond*, kyk sy rond na al die bekende dinge om haar en “hardloop” om die deur toe te maak en die kersies dood te blaas.

Al haar taaluitinge is ook naïef-kinderlik:

Dankie, Boetie. Ek hou van fluite (96);
En die lint is ok mooi (97).

Wanneer die ongebore baba in haar beweeg, vergelyk sy en Tokkie dié op kinderlik onskuldige wyse met ’n springhasie of ’n dassie of ’n meerkat (97). En wanneer Ma sterf, sien en glo hulle kinderlik dat Ma “wegvlieg” (111), en weer sal terugkom.

Rowe (Scheepers 1995:31) se mening, “fairy tales portray a passive, self-sacrificing and dependent female hero [...]” is een element wat nie in *Op dees aarde* van toepassing is nie – indien Ma of/en Bybie verteenwoordigend van die heldin in die drama is. Beide weet wat hulle wil hê en is geensins “passive, self-sacrificing and dependent” nie.

Soos by Ma is daar ’n aardsgebondenheid, ’n intense begeerte by Bybie om hier *op dees aarde* en *nou* te lewe en alles volkome te ervaar. Die vooruitsig wat Sophie aan haar stel om vir altyd te kan weggaan as sy haar sonde bely, hou vir haar geen aantrekkingskrag in nie. Inteendeel. Sy verwerp die idee volkome:

[...] Ek wil nie vir altyd weggaan nie ... (101);
[...] Dit is my huis dié! En ek hoort hier [...] (102).

Wanneer sy verwys na haar jaarlikse terugkeer na haar ouerhuis, doen sy dit “stralend” en “amper liefdevol” (102). Sy beskryf elke detail van wat sy sintuiglik ervaar – vandat sy die dorpie so klein tussen die koppies sien, tot by die skurweklip voor die spensdeur. Haar vermelding van die grond en bloeisels tussen haar tone (102), wat impliseer dat sy altyd kaalvoet is, spreek letterlik van sintuiglike aardse genot.

Barnard (1997:45) sien Bybie as ’n “magiese bevryder” vir seksueel en innerlik onderdrukte individue wat “letterlik na buite gelok [word] om ’n wêreld van droom en sprokies-agtigheid te belewe”.

Met Sophie se verwysing na die tyd toe Bybie ’n verhouding aangeknoop het met háár eertydse verloofde, Gys, raak Bybie skoon opgetoë by die aanhoor van die naam en die herinneringe wat dit oproep. Sy voel geensins skaam of skuldig oor haar en Gys se destydse aangetrokkenheid tot mekaar nie, en praat openlik oor hoe hulle mekaar ervaar het. Sophie hou juis dié voluitleeft – die uiting gee aan haar drange en uitleef van haar seksualiteit, as boos en sondig voor.

Bybie, wat soos Ma en Tokkie ’n na-buite-leeft-ingesteldheid het om alles *op dees aarde* voluit te ervaar en te geniet, weier dus om (op eg-Calvinistiese wyse) deur middel van ’n belydenis van “sonde”, “verlos” te word en sodoende vir altyd te kan weggaan. Sophie en Minnie se poging om die bose in Bybie te besweer, faal jammerlik wanneer hul skêrmoord nie slaag nie, en Ma se dood as ’t ware tot gevolg het.

Beide Ma en Bybie word deur die dood bevry van Sophie en Minnie, en word daardeur in staat gestel om vrylik tussen hemel en aarde te kan beweeg. Schutte (1994:53) sien hierdie gebeure en toestand as die vroulike prinsipe se bevryding “vanuit ’n onderdrukkende lewenswyse en die geskiedenis.” Die vroulik-feministiese karakters oorwin dus die “falokratiese realiteit van die-wêreld-is-ons-woning-nie” (Swanepoel 1993:117). Die verlossingstema en die straftema as sprokie-elemente, manifesteer as ’t ware in bogenoemde gebeure.

Tokkie as aardsgebondene soos Ma en Bybie, wat Ma kinderlik-naïef na haar dood belowe om haar kamervenster vir haar oop te hou (110, 111), is ook as Ou Tokkie nog steeds op sy pos vir Bybie en Ma se jaarlikse kuier (69). Benewens die suggestie, is die moontlikheid ook daar dat hy eendag saam met hulle sal kan terugkeer om soms *op dees aarde* te kan wees.

2.5.4 Samevatting

Die bevraagtekening en aantasting van die patriargale gesag en van die mag van die Calvinisme wat sy intrede gedoen het in *Diepe grond*, is in *Op dees aarde* voortgesit. Met behulp van fantasie en sprokie-elemente en deur stereotipering van karakters is die patriargie binne die sfeer van ’n té eng toegepaste Calvinisme, afgetakel (vergelyk bladsy 27).

Die hoofhandeling van die sprokie, naamlik die beswering van die bose in Bybie, boemerang egter na die instigeerders van dié poging. Dit word uiteindelik ’n proses van beswering van die “bose” in die falokratiese oorheersing binne ’n misplaaste Calvinisme – met Bybie self as “magiese bevryder” in dié sprokie se gelukkige einde. Die proses van beswering en bevryding in die trilogie as ’n geheel word egter voortgesit en bereik ’n hoogtepunt in *Nag, Generaal*.

2.6 Nag, Generaal (1991)

2.6.1 Tematisering

Hough (1991:9) vat die grondtemas van die vorige twee dramas in 'n neutedop so saam: in *Diepe grond* word die oordrewe agting wat die Afrikaner het vir vader- en gesagsfigure, “kwaai gekritiseer”, en in *Op dees aarde* word die Calvinistiese opvatting dat 'n mens die sensuele en die vleeslike moet verwerp ter wille van die hiernamaals, gekritiseer.

In *Nag, Generaal* word, wat vir die politieke milieu tydens die skryf van die drama veral ter sake was, te velde getrek teen “manlike militêre geweld” wat die dood van onskuldiges veroorsaak. Dit is dus 'n demitologisering van die Afrikaner se geskiedenis, waarby Swanepoel (1993:43) ook die patriargale binne die konteks van die Afrikanergeskiedenis in sy formulering van die grondtema insluit.

Huismans en Finestone (1999:57) wat *Nag, Generaal* as meer direk polities sien, wys op die mites rondom die Anglo-Boereoorlog en op die tradisionele siening van die Afrikanerdom wat in die drama gedekonstrueer word, “... exposing a diseased world ruled by a male impetus war”.

Van Niekerk (1999:342) beskryf dié ontmitologisering in die drama as die afsterf van 'n ou orde – vergestalt deur 'n gewonde generaal en die lyk van sy seun - maar ook as die ontwaking van 'n nuwe bestel, verteenwoordig deur die samekoms van die Generaal se vrou, Magda, en 'n ietwat geheimsinnige jong kruiedokter, Naas.

2.6.2 Agtergrond en motivering

In haar artikel, waarin De Wet (1987:107) 'n uitvoerige beskrywing gee van haar ouma se huis (haar “sanctuary”) waar haar eerste drama sy beslag gekry het, gee sy die volgende gegewens omtrent die dramas in *Vrystaat-trilogie*:

Die huis in *Diepe grond* waarin die kinders woon, is 'n verwaarloosde Vrystaatse plaas wat sy beskryf as “their citadel, their last stronghold against [...] a threateningly alien social and moral order”.

In *Op dees aarde* is die middelpunt van die verhaal ook 'n huis waarheen twee karakters ná hul dood terugkeer na die “familiar objects and womb-like interior of the house they lived and died in”.

Volgens Bachelard (1997:95) se interpretasie van die simboliek van 'n huis, naamlik dat dit “a body of images” omvat,

[...] it is first and foremost the *dark entity* of the house, the one that partakes of subterranean forces. When we dream there, we are in harmony with the irrationality of the depths.

Van Nag, *Generaal sê De Wet* (1987:107):

I have written another play. In this play there is also a house, but it has been sacked and burnt to the ground. The characters are forced to find a temporary refuge in a stable. It is there – amid the senseless destruction of the war – that the main character, a woman discovers her only sanctuary, the fecund other world, which lies within her.

Hierdie oorlogverhaal speel laat een nag in die somer van 1902 in 'n koeistal af. Dit was gedurende die laaste maande van die Boereoorlog – die “vreeslike maande toe almal sonder skoene en met vrouenskappies moes loop”, sê De Wet (De Villiers 1987:48). 'n Gewonde Boeregeneraal lê op sterwe en word versorg deur sy vrou wat 'n wrok koester omdat hy hul sestienjarige seun gedwing het om oorlog toe te gaan. Die tussenkoms van die reisende jong kruiedokter bring egter hoop: hy is nie net 'n bron van hoop vir genesing van die Generaal se wond nie, maar by tye ook plaasvervanger vir hul afgestorwe seun.

2.6.3 Karakters

Magda

Magda, die vrou van die Generaal, is ook die ma van 'n enigste sestienjarige ontslape seun. In dié somernag van 1902 waak sy nie net by haar gewonde man nie, maar ook by die lyk van haar seun.

Om van die hartseer en bitterheid, die wrede werklikheid van die oorlog te ontvlug, speel sy, soos die kinders in *Diepe grond*, verskillende speletjies waarin sy verskillende wêrelde betrek. So wissel sy droom en werklikheid af deur die realiteit van die oorlog te vervang met 'n speletjie uit die verlede. In dié speletjie met die aanvang van die verhaal, loop haar kind teen skemer in die tuin en begroet sy hom by die voordeur:

Wie is jy en waar kom jy vandaan?
Hoekom dwaal jy so alleen hier buite rond?
Dit reën ... en 'n yswind waai [...] (120).

Met die speletjie ontvlug sy terug in die verlede in en belewe weer 'n tyd toe haar kind nog jonk en onaangeraak was deur die verskrikking van die oorlog. By geleentheid (137) begin sy Naas meer persoonlik betrek deur gegewe rondom die speletjie en haar spesiale verhouding met haar seun, met hom te deel.

Die Generaal

Hoewel die titel, *Nag, Generaal*, impliseer dat daar afskeid geneem word, vorm die Generaal se karakter die spil van die verhaal waarom alle handeling plaasvind en die karakters van Magda en Naas geweef word. Wanneer die leser/gehoor met hom kennismaak, is die ylende swaar-gewonde Generaal skaars 'n afskynsel van die eens heroïese Generaal wat telkens in die geestesoog verskyn.

In sy ylende toestand begeer die siek Generaal om weer saam met die manne by die oorloglinies te wees, moed en leiding te gee en sy plig nie te versuim nie (138). Soos 'n bittereinder, glo hy dat niks hom sal onderkry nie, want hy is 'n Boeregeneraal; daarom moet hy slaggereed wees (149). Dié **oordrewe pligsbesef** in 'n oorlogsituasie is nie onbekend nie en herinner aan *Moeder Hanna* van Bartho Smit wat in die titelrol ook nie haar plig wou versuim nie.

Wat sterk neerslag vind in al die uitinge van die Generaal, al is dit in sy koorsdrome, is die **volksheld-idee** en die beginsel van **volk en vaderland** (Swanepoel 1993:91). Swanepoel (1993:92) wys onder andere op die vryheidsliedere wat die Generaal sing (126, 133), waarin die vryheid van die vaderland duidelik die *leitmotiv* is.

Om 'n volksheld te kan wees en daarby pa van 'n seun wat in sy voetspore volg – 'n “aartjie na sy vaartjie” (140) – is wat die Generaal nog altyd wou wees. Dat sy sieklike seun ná aan sy ma en haar “troetelkindjie” was, het hom teen die bors gestuit. “'n Paar weke op kommando [...] in die saal” sou egter van hom 'n “man” maak (141).

Swanepoel (1993:86) wys op 'n belangrike aspek in die drama, wat hy in verband bring met die feodale konteks, naamlik dat daar nie ruimte vir “onderdane” is om hul eie persoonlikheid te hê, anders as dié wat die maghebber bepaal nie. In dié drama moet die seun wees soos wat sy pa, die Generaal, bepaal, en sou 'n mens in Lacaniaanse terme kon sê, hy tree op as die *naam-van-die-vader*, wie se woord wet is ten opsigte van vrou en kind.

Om **ware seun** te wees,

- moet hy **manhaftig** wees (122, 141);
- moet hy saam met sy pa op die lande wees waar hy heeldag “die ploeg se stert vashou”, en waar hulle saam die harde werklikheid van die plaaslewe moet trotseer (126);

- moet hy 'n **trotse naam** dra, want die “appel val nie ver van die boom nie” (143).

Die Generaal se hartsbegeerte, wat uiting vind in sy ylende gedagte-wêreld, is egter net om 'n hegte band tussen hom en sy seun te hê. In sy yldrome beleef hy byvoorbeeld hoe hulle saam veg – “Ons nader die vuur [...] Ek en my seun!” (128).

Hierdie ideale, ware en heldhaftige seun van sy koorsdrome, van wie Magda ook 'n beeld voorhou vir die Generaal, staan egter in skrilte kontras met die werklikheid van 'n sieklike, tengerige “troetel”-kind. 'n Kind met 'n asmatiese bors wat nie hitte of stof kon verdra nie en spesiale versorging geveg het – soms aan die slaap gesing is deur Magda. Om Swanepoel (1993:87) aan te haal: “Die realiteit-seun is dus nie die seun so na 'n pa – en allermens 'n generaal – se hart nie.”

Wanneer Magda die nuus van hul seun se dood aan die Generaal moet oordra, speel sy egter 'n fantasiespeletjie waarin sy 'n heldedaad fabriseer (128): sy vervang die realiteit van sy dood aan asma met 'n fantasie van 'n heroïese gewelddadige dood op die oorlogsfront, waardeur sy, volgens Barnard (1997:44), doelbewus die Generaal se ontkenning van die realiteit ondersteun. Die aanhoor van die nuus dat sy seun “soos 'n man gesneuwel” het, stem hom “tevrede” (128), en wanneer sy die speletjie verder voer en in besonderhede vertel hoe sy seun man-alleen op die kanonne afgestorm het om vir “volk en vaderland” te sterf, is die Generaal oorstelp by die gedagte dat sý seun 'n volksheld is (139).

Die hoogtepunt van dié speletjie, naamlik die vooruitsig van 'n heldebegraving vir haar seun wat sy aan die Generaal voorhou, beskryf sy uit die perspektief van 'n patriargale samelewing waar dit gaan oor chauvinisme en menslike verering:

Hulle sal hom begrawe met die vlag oor sy kis. Almal sal kom. Van veraf.
Om hom te eer (143).

2.6.4 Blootlegging en oorlogontluistering

Swanepoel (1993:90) wys daarop dat die Boeregeneraals, “die roemryke onkreukbare helde van die Afrikaner se verlede”, vanuit ’n fallokratiese perspektief voorgehou word as ideaal. Hierdie beeld van ’n eens heroïese Boeregeneraal, in die geestesoog opgeroep deur ’n ylende siek generaal, word egter stelselmatig deur die wrokdraende, siniese Magda afgetakel. Volgens haar behels generaal-wees vir hóm:

- om ’n manlike voorbeeld te stel (“Wat sal hulle van jou sê? Jou kêrels ... jou manne ...”);
- om by uitstek ’n man, en wel “Generaal van Staal” te wees;
- om nie te kerm “soos ’n meisiekind” nie (123).

Dié “blootlegging” van wat hy eintlik is vanuit haar perspektief, vind op verskillende maniere plaas:

- Wanneer sy na sy naaktheid kyk en haarself daaraan herinner dat daar in die verlede “altyd net ’n gevroetel in die donker was”, word daar as ’t ware ’n refleksie gewerp op sy seksuele hantering van haar as vrou (121).
- Die verwysings na kere wanneer sy hom soos ’n baba moet voer en droogmaak (124, 134), is vernederend en afbrekend.
- Haar speletjies ten opsigte van die Generaal wat afwisselend gerusstellend, sarkasties en bitter is, is eweneens vernederend en aftakelend.

As die Generaal haar by tye ylend as “Moeder” aanspreek, speel sy saam en noem hom vertroostend, “my groot seun” (122). Later gaan die speletjie gepaard met emosies wat wissel van ontroering en teerheid tot een van bitterheid:

Sal ons maar speel ... dat jy my seuntjie is [...] My bokkie ... My diertjie ... (124).

Want ek het nie meer een nie ... My seuntjie ... is stil en styf ... Met bloed wat swart word in sy lyf (124).

Van al die negatiewe elemente in die Generaal se samestelling wat sy oopvlek, is gewelddadigheid die dominante kenmerk van man-wees. Vir haar is geweld, mans en oorlog (as breinkind van die man) sinoniem:

Julle! En julle... oorlog! (135)

Dis al waarvan julle weet! Dis al! Doodskiet! Vrekmaak! (132).

Die blootlegging en aantasting van dié heroïese, militêre patriarg is eventueel ook 'n wraakneming en beswering van die fallokratiese.

2.6.5 Wraakneming en beswering

By 'n nadere beskouing van die gebeure in *Nag Generaal*, kan die leser van die staanspoor af die afleiding maak dat daar 'n sinspeling is op "iets" wat aan die lig moet kom. Die kerse wat Magda met die aanvang van die verhaal aansteek om die Generaal goed te kan sien, word 'n wrange ontluistering van 'n illusie, sê Swanepoel (1993:99).

Dit word gou duidelik dat Magda die Generaal verantwoordelik hou vir haar seun se dood en dat sy intense wraakgedagtes jeens hom koester; hom ook wil sien versmoor soos haar kind: "Toe jy hom wou wegvat ... het ek gesê; [...] 'nie dié een nie' [...] Ek wil hê jy moet ... wurg ... soos hy... gewurg het" (136).

Met Magda se fantasiespeletjie waarin hul seun 'n heldedood sterf, voer sy haar wraakneming verder deur "mee te bou aan die illusiewêreld van die Generaal" (Swanepoel 1993:99). Sy "manhaftige" seun se "heldedood" wat reeds vroeg in die verhaal in die Generaal se koorsdrome was, word op so 'n wyse deur Magda "tasbaar" gemaak, dat dit uitloop op 'n grootse oomblik vir die oorstelpte Generaal (139).

Wanneer die Generaal teen die einde van die drama in 'n ylende toestand by sy seun se lyk kom, bereik haar wraakneming 'n hoogtepunt – vir háár 'n grootse oomblik. Sy konfronteer hom op tweërlei wyse met ware feite: nie alleen het sy seun nie 'n heldedood gesterf nie, maar die etterende sweer op sy liggaam dui reeds op ontbinding en sy naderende dood (148, 149). Die oomblik sorg ook vir 'n selfkonfrontasie by die Generaal, al is dit kortstondig, want hy sink weer terug in die donker onderbewussyn van sy chaotiese koorsdrome.

Hierdie drang na wraakneming by Magda ten opsigte van haar tot-die-dood-siek man, grens byna aan verdierliking – wat 'n ontvlugtingsmeganisme kan wees – aangedryf deur 'n fundamentele moederinstink. Sy tree na die konfrontasie met die Generaal, as 't ware as oorwinnaar uit die stryd: haar seun se dood is “gewreek” en hy sal begrawe word as held – 'n held gesien uit 'n vroulik-feministiese oogpunt.

By 'n diepere beskouing van dié drama word dit duidelik dat *Nag, Generaal*, soos die vorige twee dramas, 'n verdere verkenning is van die verhouding van die manlike en vroulike lewensbeginsels. Soos Schutte (1993:83) dit stel, word daar in dié “absurde voorstelling van 'n sterwende generaal in sy pligmatige heldhaftigheid” afgereken met die manlike beginsel.

Swanepoel (1993:96) wys daarop dat die vroulik-feministiese lewensbeginsels, naamlik **oorlogontluistering** en **aangetrokkenheid tot Afrika as bron van heling** sorg vir bogenoemde “afrekening” met die manlike beginsel. Volgens Swanepoel (1993:38) bring De Wet die Afrika gegewe van haar werk in verband met Jung se siening van Afrika as die moederkontinent. Afrika is vir haar die argetipiese moeder waaruit lewe (dus ook heling) kan voortvloei.

Oorlogontluistering manifesteer in die persoon van Magda wat op ongenaakbare wyse die Generaal (en leser/gehoor) konfronteer:

... jy sterf 'n heldedood. ... Is dit wat julle dit noem? 'n Helledood! Is dit hoe 'n heldedood ruik? Is dit soos 'n heldedood stink? Na etter ... en vrot vleis? (123)

Die aangetrokkenheid tot Afrika as bron van heling word vergestalt deur Naas, die jong kruiedokter, wat deurentyd in stilte op die agtergrond doenig is met sy kruie.

Die aangetrokkenheid tot Afrika word geïllustreer deur sy leefwyse. “Ek bly in grotte, skeure, miershope [...]” (137), asook deur sy buitengewone kennis van die natuur en sy geloof in die genesingskrag van plante. Anders as die skeptiese adjudant Lombaard, is slanggif vir Naas 'n bron van genesing (125); so ook die maaiers wat in wondetter uitbroei (127). Te midde van geweld in 'n oorlogsituasie, tree Naas as geneser op, maar hy glo ook dat die natuur sy gang sal gaan en dat genesing sal plaasvind: daarom sy besluit om die Generaal se wond vir die maaiers te los om skoon te vreet (127).

Barnard (1997:34) verwys na die mitologie van Plato waarin 'n 'androgeen' 'n manlik-vroulike wese is wat deur konflik met die gode afsonderlike wesens geword het en nou na versoening streef. Die sensitiewe, sensuele Naas is vir haar verteenwoordigend van 'n innerlik-bevryde nuwe mensheid, waarin die manlike sowel as die vroulike heers – “die nuwe ‘androgeniese’ seun waarin Magda en die Generaal se siek, verwronge anima en animus herenig en volkome herstel”. Die manlike en die vroulike wêreld wat in *Diepe grond* en *Op dees aarde* nie tot versoening kon kom nie, word nou in *Nag, Generaal* versoen.

Die drama trek ook 'n parallel tussen die verlede en die huidige Suid-Afrikaanse-situasie (Van der Merwe 2003:83): “In plaas van 'n messias wat in 'n stal gebore word, sterf 'n wit generaal (die ou orde) en word 'n bruin seun die messias (die nuwe orde).”

Wanneer Magda aan die einde van die drama haar speletjie uit die verre verlede met Naas herhaal, is dit duidelik dat hul seun vir haar in Naas voortleef:

Wie is jy en waar kom jy vandaan?
Hoekom dwaal jy so alleen hier buite rond?
... Ek het geweet jy sou kom. [...]
En kyk net ... Ek het alles vir jou reggemaak ... (151).

Hoewel dié uittreksel sou kon dui op waansin, weet die leser dat die nuwe “androgeniese” seun vir Magda hoop op innerlike genesing gebring het via ’n terugkeer tot die krag van die aarde (Barnard 1997:34); hoop as die poort tot innerlike bevryding uit ’n onderdrukkende bestel.

2.6.6 Samevatting

In dié drama is die demitologisering van die patriargie binne die konteks van die Afrikanergeskiedenis voorgestel.

By ’n terugblik val intertekstuele verbande weer eens op: *Diepe grond* en *Op dees aarde* wat onderskeidelik die Rivierplaasstories van Alba Bouwer, en die tradisie van die Afrikaanse spookstorie oproep, terwyl *Nag*, *Generaal* die tradisionele heldefiguur van ouer romans oproep. In al drie gevalle is dit egter ’n spieëlbeeld van die oorspronklike, dit wil sê ’n skynbeeld, met as doel die ontmitologisering van die patriargie.

In *Nag*, *Generaal* het fallokratiese kodes soos dit manifesteer in bepaalde karakters in die vorige twee dramas, myns insiens ’n “versadigingspunt” bereik in die persoon van die Generaal. As patriarg en gesagsdraer met vrou en kind as ondergeskiktes, as Boeregeneraal en volksheld met sy vaderland-bo-alles-ingesteldheid, is hy in Lacaniaanse terme verteenwoordigend van die *vader, die-naam-van-die-vader*.

Ter staving van laasgenoemde stelling haal ek Klages (2001:8) en Leader (1995:73) onderskeidelik aan, wat Lacan se teorie so stel:

The Real [die suigeling se eerste stadium] is the maternal, the ground from which we spring, the nature we have to separate from, in order to have culture; the Phallus [die derde en simboliese stadium] is the idea of the Father; the patriarchal order of culture, the position which rules everything in the world.

En

[p]aternity has a symbolic side to it and Lacan called this agency of paternity the name of the father

Wat as 'n gestadige aftakeling van sy manlike beeld deur Magda begin is, loop uit op 'n konfrontasie met die “monsteragtigheid van 'n uitgediende dogmatiese geloof in 'n verheerlikte manlikheid”, soos Barnard (1997:57) dit verwoord. Dit is egter die selfkonfrontasie wat die Generaal in 'n kortstondige helder oomblik beleef (148), toe hy besef sy seun het nie 'n heldedaad gesterf nie, wat sorg vir innerlike bevryding.

Die bevrydingsritus wat die dramaturg in die eerste twee dramas aangeknoop het, bereik in *Nag, Generaal* 'n dramatiese hoogtepunt, naamlik bevryding van 'n “uitgediende paternalistiese mag”, verteenwoordig deur die Generaal (Barnard 1997:56). Daarom die groet: ***Nag, Generaal***.

HOOFSTUK 3

TRITS: Mis, Mirakel, Drif

3.1 Inleiding

Tussen 1990 en 1993 het Reza de Wet drie nuwe Afrikaanse dramas, *Mis*, *Mirakel* en *Drif* voltooi, wat in die Kaap en elders suksesvol opgevoer, en in 1993 as *Trits: Mis, Mirakel, Drif* gebundel is. Dat hierdie werk hoog aangeskryf word deur literêre kritici, blyk onder andere uit die toekenning van die gesogte Hertzogprys in 1994 daarvoor.

Die feit dat die Stellenbosse akademikus, Temple Hauptfleisch, *Trits* van 'n uitgebreide inleidende essay met insiggewende agtergrondinligting vir De Wet se werk voorsien het, skep die indruk dat ons te make het met 'n skrywer wat reeds gekanoniseer is en die seën van die *establishment* wegdra (Pakendorf 1994:109).

Die sentrale probleem van die studie, naamlik vroue in bepaalde onaanvaarbare lewensituasies en hul begeerte na ontvlugting van een of ander aard, word juis verder ontgin en bereik in *Trits* 'n hoogtepunt.

3.1.1 Inspirasie en agtergrond

Ten opsigte van *Trits* wys Hauptfleisch (1993:11) daarop dat *Mis* en *Mirakel* onder andere geïnspireer is deur Katolieke seremonies en rituele soos hulle neerslag gevind het in die Middeleeuse dramasiklusse. *Drif* as sluitsteen van dié siklus is gedeeltelik geïnspireer deur een van De Wet se eerste teaterervarings, naamlik 'n opvoering van H.A. Fagan se *Opdrifsele* waaruit sy die fisiese opset vir haar teks geky het.

Die term *siklus*, na analogie van die Middeleeuse misterie- en mirakelspelsiklusse, is klaarblyklik ten opsigte van *Trits* verkieslik bo *trilogie*. Hauptfleisch gebruik die term bykans deurlopend in die inleiding. Volgens Barnard (1997:36) beskou De Wet *Trits* as 'n *miracle cycle*, in plaas van 'n *trilogie*, aangesien spel as 'n *vehicle* vir 'n rituele bevrydingsproses in *Trits* effektief meewerk tot die ontwikkeling van sodanige *miracle cycle*. Barnard (1997:57) wat ook nie na die bundel as 'n *trilogie* verwys nie, wys egter op die belangrike **samebindende lyn** tussen die tekste *na aanleiding van die rituele bevrydingspatroon*.

Ek sal in dié hoofstuk juis fokus op die aspekte wat dien as samebindende faktore in die siklus, en hoe dit in verband gebring kan word met die bevrydingsrituele ten op sigte van die vrouefigure in *Trits*.

3.1.2 Samebindende faktore

Hauptfleisch (1993:11, 12) wys daarop dat die gewilde **nieliterêrevermaaklikheidsbedryf** deurgaans een van die sentrale verwysingspunte in al drie stukke is. In *Mis* het die leser/gehoor te make met klank en beelde uit die sirkus; in *Mirakel* met die ervaringe van die reisende toneelgeselskappe van die twintiger- en dertigerjare en in *Drif* met die persoonlikheid en styl van die towenaar/hipnotis as vermaaklikheidskunstenaar.

Ten opsigte van die milieu vestig Pakendorf (1994:112) die aandag daarop dat De Wet daarin slaag om in al drie stukke in *Trits* (en waarskynlik in al haar werk) 'n soort **oer-Afrikaanse wêreld** te besweer. Die sukkelaars op hul kleinhoewe (*Mis*), die arm toneelgeselskap in 'n verlate kerkie op 'n plattelandse dorpie (*Mirakel*) en die rare karakters in die afgeleë plaashuis op 'n rivieroewer (*Drif*) word oortuigend weergegee en vermeng met voorstellings oor die lewe, die liefde, die dood, spoke en voorspookse.

Al drie dramas speel in 'n min of meer **gemeenskaplike tydperk** af. Die handeling word verplaas na die dertigerjare van die vorige eeu, wat in *Mis* en *Mirake!* pertinent aangedui word as die tydperk van die Depressie. Schutte (1995:80) wys daarop dat al drie dramas deurentyd ingestel bly op die mededeling van 'n bepaalde geskiedenis wat aan *Trits*, soos aan *Vrystaat-trilogie*, 'n tradisionele aanslag gee.

Hy meen dié geskiedenis moet egter nie eendimensioneel verstaan word nie, want al drie tekste is, soos Hauptfleisch (1993:17) ook aandui, ryk aan **intertekstuele verbande**, wat onder andere deur De Wet se gebruik van titels en name geïllustreer word.

Dit is egter die **fisies- en verbaaluitgeboude verwysings** in die tekste self, soos die deurlopende beeld van die geheimsinnige “lang, donker man” met sy teenhanger, die “bleek en brose jong meisie”, wat die dramas bind, verduidelik Hauptfleisch (1993:18). So verteenwoordig die Konstabel (*Mis*), Du Pré (*Mirake!*) en Maestro (*Drif*) elkeen op sy eie wyse die magiese, die bonatuurlike en die boodskapper van die *Jenseits* (dit wil sê, die ánderkant), wat as bevryder van die jong meisie/anima-figuur optree.

Schutte (1995:82) verwys ook na die *Diesseits*-perspektief wat reeds in *Op dees aarde* begin gestalte kry het, en in *Trits* in vervulling kom. Al drie dramas illustreer 'n **betowerende spel** wat ontsnapping bied vir die brose, jong meisie uit die *Diesseits* na die *Jenseits* deur die misterieuse lang donker man, die “toorkunstenaar”.

Hauptfleisch (1993:16) verwys na die rolspel en die **transformasiemoontlikhede** van bogenoemde toorkunstenaar – en ander karakters – as “betekenisvolle instrument”. Enersyds het dit praktiese waarde, naamlik vir die karakters om vrylik tussen hede, verlede en toekoms te kan beweeg; andersyds het dit psigologiese waarde (byvoorbeeld in die soeke na oorsake), en metaforiese betekenis, soos wanneer 'n karakter kontrasterende lewens- en wêreldbeskouings in een liggaam verteenwoordig.

Juis deur verskeie gedaantes aan te neem, elke keer met 'n ander “spesifieke en onderskeibare herkoms”, is dit vir die towenaar moontlik om in te gryp en vir Meisie (*Mis*), Abel (*Mirakel*) en Sussie (*Drif*) met hul begeerte na bevryding weg te voer en te bevry uit die “skyndood van 'n bevange lewe” (Hauptfleisch 1993:12). Pakendorf (1994:112) is nie so seker dat dié man 'n bevrydende rol speel nie en eerder iets onheilspellends omtrent hom het. In *Mis* word sy karakter gekoppel aan moord op twee jong meisies, terwyl die drif in die gelyknamige drama geassosieer word met beide hartstog en 'n waterdood.

Schutte (1995:82) is egter van mening dat, hoewel die dood in al drie dramas op een of ander wyse gesuggereer word, die ervaring daarvan nie neerdrakkend is nie. Die doodsbesef word deur een of ander betowerende mag tot 'n ander “werklikheidsdimensie” opgehef. Die dramaturg sê juis dat *Mis* en “die res” gekom het tydens haar ma se siekte en dood en dat sy dit gebruik het “to transform and transcend death” (*Burger*, 18 Mei 1994:1).

Trits se wêreld van brose, jong meisies en misterieuse, donker mans is, soos haar vorige dramas, in wese 'n **matriargale wêreld**, waarskynlik na analogie van die Katolisisme, waarna Boekkooi (1994:10) verwys. Hy meen dat De Wet daarmee op 'n nieveroordelende manier kommentaar lewer op die patriargale aard en onderdrakkende uitwerking van strominge, soos die latere Calvinisme en veral Puritanisme. Volgens Pakendorf (1994:112) is die man in De Wet se dramas óf 'n egoïstiese tiran óf 'n monster wat vroue misbruik, óf hy is verwyf en onbeholpe.

'n Normale verhouding tussen man en vrou bestaan ook nie: in *Mis* woon die man op die solder, en in *Mirakel* lewe Abel en sy vrou, wat sy ma kon gewees het, in aparte wêreldes. In die onderhoud met Huismans en Finestone (1999:60, 61) is die dramaturg baie duidelik oor die opvallende afwesigheid van die patriarg in haar werk. Vir dié matriargale wêreld het sy vroue geskep waarin die manlike lewensbeginsel (sien hoofstuk 2) in so 'n mate oorheers, dat hulle nie uitdrukking kan gee aan hulle natuurlike neigings nie. Sy vind hul manlikheid meer makaber as dié van mans, en meer verraderlik, want onder die skyn van vrou-wees verdruk hulle ander vroue.

In die stadium verwys ek weer na die Jungiaanse konsep van **manlikheid en vroulikheid** wat sentraal staan in haar werk, volgens De Wet (Botha 1993:6), waar manlikheid dinge raak soos beperkings, grense, orde, mag, beheer en definisie. Die vroulike beginsel wat dinge omvat soos intuïsie, die wordende en die mistieke en teenwoordig is in meeste vroulike karakters, is ook teenwoordig in die konstabel (*Mis*), in Abel (*Mirakel*) en in Maestro (*Drif*). In Jungiaanse terme, is bogenoemde mansfigure dus verteenwoordigend van die *anima*, eerder as die *animus*.

De Wet (Huismans & Finestone 1999:61) beskryf dié manlike karakters as “feminine forces who embody imagination, transformation and endless possibility. They liberate the women from a masculine dominated environment.” Met hul “dark, magical quality” is hulle ook “the presiding artistic consciousness” wat die vorm en verloop van die dramas bepaal. Sy sien haar karakters egter nie in isolasie nie, maar in onmiddellike verhouding tot mekaar, en meen al die karakters komplementeer mekaar.

Pakendorf (1994:111) wys daarop dat dit tekenend van De Wet se dramas is dat gewone 'normale' mense nie daarin figureer nie, maar hoofsaaklik tipologiese figurasies, teatrale karakters of argetipes. Volgens hom kan mens byna van 'n wederkerende konfigurasie in *Trits* se dramas praat: die geheimsinnige manlike figuur met sy mag oor veral vroue, die skraal, bleek meisie wat bevry moet word, en die ervare middeljarige vrou. Dié karakters sal in die betrokke dramas se bespreking verder belig word.

Dit is egter genoemde lang, donker man wat met sy rolspel telkens 'n **bevrydingsrite** voltooi, wat sorg vir 'n **tematiese verskuiwing** in *Trits*, waarna Roline Norval (1991:2) ook verwys. Dat die dramaturg se aanslag vir die skryf van *Trits* anders sal wees, is dus te verwagte.

3.1.3 Tekstuur en styl

De Wet (*Burger*, 18 Mei 1994:1) beskryf haar werk in *Trits* as meer evokatief, dit wil sê, meer suggestief, met 'n magiese kwaliteit en nie so nadruklik soos haar vorige dramas nie. Sy beskryf *Diepe grond*, waarin sy van baie van die Afrikaner-heaviness en –angs ontslae geraak het, as “dik, dik olieverf”, terwyl *Trits* ligter in tekstuur en “meer soos gouache as olieverf” is. Teenoor Huismans en Finestone (1999:60) verwys sy ook na die “fairytale simplicity” van haar werk waarin soms baie slegte en soms baie goeie karakters voorkom: “either very bad creatures or perfectly delightful”.

Mis, waarna al verwys is as 'n sprokie, sal nou onder die loep kom. Ek sal uiteraard fokus op die vrouefigure in hul *goeie* en *bose* rolle, waar die goeie uiteindelik seëvier – kenmerkend van die sprokie.

3.2 *Mis* (1993)

3.2.1 Inleiding

In *Mis* is die sentrale probleem van die studie geleë in 'n jong vrou, Meisie, se troostelose omstandighede waaruit sy begeer om te ontvlug. Vir die drama waarmee sy “jare lank gesukkel” het, volgens De Wet self (Nieuwoudt 1994:3), het sy 'n Fleur du Cap-toekenning vir die beste inheemse drama ontvang, wat Paul Boekkooi (1994a:4) gepas 'n “essensiële teaterervaring” noem. Hy beskryf *Mis*, wat hy sien as een van haar mees ekonomiese en sterk gefokuste werke, as 'n “dans van die sintuie” – die teks “gelaai” met verwysings na klank, reuk, en aanraking, en uiteindelik, die magiese werking van die sesde sintuig.

3.2.2 Aard en styl

Wat aard en styl betref, wys Odendaal (1998:158) op De Wet se vermoë om uit 'n hiperrealistiese inkleding in *Mis* 'n sprokiesagtigheid en selfs 'n demoniese kwaliteit op te tower wat van die begin af aanwesig is in die “toweragtige klank van die draaiorrel” (27).

Hannes van Zyl (1993:35) noem *Mis* 'n “interessante sprokie” en verwys dan na die aardse humor en eenvoudige karakters. Hy sien Meisie, een van die karakters, as 'n Aspoester wat vanuit as (mis) tot “sosiale en geestelike afronding” groei, of soos Barnard (1993:63) dit stel, 'n “srokiesagtige metamorfose” ondergaan. Dorothea Van Zyl (1993:4) meen juis Meisie is die “soort nooi van sprokies en volksverhale” wat 'n prins soek om haar na die bal, oftewel, sirkus te neem, terwyl Gertie, die onaansienlike, sal “lieg en bedrieg” om 'n man te kry. Die ‘blinde’ konstabel kan, anders as Rooikappie se wolf, beter ruik en hoor.

Ten spyte van die eenvoud en ligte aanslag en “tekstuur van droom en spel” waarna De Wet (Hannes van Zyl 1993:35) in haar programnotas verwys, kan *Mis* nie soos ’n sprokie of pantomime, of ’n Tsjechov-stuk gespeel word nie, want dit huiwer stilisties op grense, sê sy (Botha 1993:6). Sy verwys byvoorbeeld, naas die kombinasie van bedreiging en redding van die sprokie, na die element van die Japanese Noh-teater met sy rituele inhoud, die naïewe karakters van die Middeleeuse mirakelspel, en dikwels ’n element van die ‘boertige humor’ – ’n samehang van die bisarre en die wonderlike. In die trant is *Mis* en *Mirakel*, die volgende drama, die begin van ’n soort mirakelsiklus en nie ’n trilogie nie.

3.2.3 Titel en motiewe

Odendaal (1998:158) meen dat die titel, *Mis*, ’n raak beskrywing is van ’n aantal hoofmotiewe in die drama. In die eerste plek maak die vroue in *Mis* ’n bestaan deur plaasmis (gewone bees-, perde-, of varkmis) te verhandel. In ’n figuurlike sin kan *Mis* ook die teenoorgestelde wees van *ráák*, of *Mis* wat verláng ná beteken, of mistigheid wat mens verhinder om helder te kan sien en alles laat ineenvloei. Dié mistigheid dui op die mistieke wat gekoppel kan word aan die vroulike beginsel (Botha 1993:6).

Dié aardse tranedal en bevange lewe van die vroue waar *Mis* alles oorheers, het nie die hemelse heerlijkheid as teenvoeter wat bevryding bied nie, maar wel ’n besoekende sirkus met sensuele verleidings en sensasie. “The circus [...] could [thus] be seen as an antithesis to the Calvinist frigidity of the mean cottage” (Fourie 1993). Die sirkus is juis die *leitmotiv*, die terugkerende gedagte en hooftema wat Meisie ooglopend “wink” na ’n ruimer, misvrye bestaan (Dorothea van Zyl 1993:4).

3.2.4 Milieu: tyd en ruimte

In *Mis* sit De Wet haar tradisie ten op sigte van die fisiese agtergrond van die dramas en die gemeenskaplike tydperk waarin hulle afspeel, voort.

Louw (1989:263-278) gebruik uitgebreide terminologie om ruimte in die drama te beskryf. Die *mimetiese* ruimte, dit wil sê, die onmiddellike of visuele ruimte in *Mis* is 'n armoedige huisie op 'n kleinhoewe net buite 'n plattelandse dorpie. Twee vroue, Miem en haar dogter, Meisie, maak hier 'n karige bestaan deur plaasmis in tuisgemaakte goiingsakke te verkoop. Tydens die Groot Depressie etlike jare tevore, moes die gesin weens swak ekonomiese toestande hul familieplaas prysgee en dié lappie grond bekom.

Die solder en die sirkus as *historiese diëgese* (die solder reeds vir die sewe voorafgaande jare, en die sirkus die twee vorige jare) dien nou ook as *teenwoordige diëgese* en word deur die didaskalia, sowel as die verbale teks oorgedra:

Wanneer die stuk begin, word harde sirkus musiek gehoor [...] Die valdeur klap oop (28).

Miem: [...] Die sirkusgedoente was die vorige kere ook hier op dieselfde aand! (35)

Gertie: En hoe gaan dit daarbo? (36)

Binne die verstikkende milieu van ellende en swaarkry vind daar egter in die nederige huisie 'n "spokiesagtige metamorfose" binne 'n dramatiese bevrydingsritueel plaas, soos Barnard (1997:63) dit stel. Teen dié agtergrond en gebeure sal ek vervolgens in die karakteruitbeelding uitlig wat elke karakter se rol is om die tema van bevryding ten opsigte van 'n vrouefiguur te volvoer.

3.2.5 Karakters

Die afwesige pa

Die pa wat nie die finansiële terugslag tydens die Depressie kon hanteer nie, het hom kort daarna na die solder van die huis onttrek, vanwaar hy die afgelope sewe jaar sy deel aandag eis. Odendaal (1998:158) meen dat die man nie verniet Gabriël (die engel) heet nie, want al is sy enigste kontak met sy huismense die op- en afhys van 'n kosmandjie en 'n nagemmer deur 'n dakluik, is Miem steeds partydig vir hom. Sy glo hy sal hulle beskerm as dit daarop aankom. Dié afwesige pa se verweerde hoed hang ook nie verniet so prominent agter die deur nie. Van Zyl (1993:35) sien dit as die simbool van manlike en vaderlike gesag – die *naam-van-die-vader*, in Lacaniaanse terme – oor die twee vroue in die huis, al het hy met sý depressie vir hulle 'n las geword.

Drie vroue

Ter wille van samehang en vloeiendheid sal ek die vroue in die volgorde van gebeure voorstel.

Die middeljarige **Miem**, die sogenaamde behoudende faktor in hul huis, het in die 'afwesigheid' van die patriarg die leisels as matriarg oorgeneem, en tree ten opsigte van **Meisie** dienooreenkomstig op. As tradisionele 'volksmoeder' waak sy nougeset oor Meisie se maagdelikheid en plaas só 'n demper op haar soeke na 'n "groeierende selfbewussyn" (Van der Merwe 2003:140). Wat betref sedelike norme, is haar Calvinistiese uitkyk uiters eng en konserwatief en sou sy, binne 'n konserwatiewe, dogmatiese beskouing, die "goeie" en die "lig" verteenwoordig (Barnard 1997:75). Sy is in werklikheid boos en dominerend en voer as animus-figuur, verteenwoordigend van die *manlike beginsel*, as 't ware 'n skrikbewind ten opsigte van Meisie se hunkering na vryheid uit hul neerdrukkende omstandighede.

Die bleek, jong Meisie na wie Boekkooi (1994a:4) as “geestelik en liggaamlik terneergedruk[te]” verwys, is as gedienstige dogter altyd “vlytig en gewillig”, en op die oog af die verpersoonliking van onderdanigheid en lydsaamheid. Onder dié oënskynlik onderhorigheid verkeer sy egter in innerlike konflik met haar hagglike omstandighede. Haar enigste begeerte vir die huidige is om iets van die besoekende sirkus te ervaar en te mag fantaseer. Dit sou vir haar ontsnapping bied. Die sirkus met sy klaende draai-orrelmusiek en liggies, towenaars en halfkaal mense wat aan toue swaai, is vir Miem egter ’n euwel en daarom taboe vir Meisie: “Dit is ’n euwel [...] en dan wil jy nog kyk! [...] Het jy geen skaamte nie?” (30)

Op die laaste aand van Augustus 1936 tref die leser/gehoor vir Miem en Meisie in hul karige huisie aan, besig om goingsakke te maak. Op twee vorige Augustusaande het jong meisies spoorloos verdwyn en daar word aanvaar dat hulle vermoor is. Die sirkus was tóé ook op die dorp, sodat die gemeenskap nou op hul hoede is en daar vir polisieversterking gereël is. Miem en Meisie ervaar ook ’n gevoel van onheil. Miem het selfs ’n neurotiese vrees dat “iets ... onheiligs” gaan gebeur (30). Albei verwelkom dus die onverwagse koms van die ontstelde Gertie.

Gertie, ’n onaansienlike oujongnoui en vriendin van Miem, is die dorp se liggaamsopvoedingonderwyseres. Agter ’n oënskynlik konserwatiewe voorkoms skuil daar ’n seksueel gefrustreerde vrou, soos later sal blyk, en volgens Miem, behep met fisiese oefening en vars lug (63). Sy deel vanaand Miem se neurotiese vrees vir ’n bose onheil, wat haar uit haar huis na Miem en Meisie toe dryf.

Die onderwerp van bespreking op dié onheilsaand is die besoekende sirkus. Gertie, wat alreeds daar was, verskaf al die grillerige inligting omtrent die menslike natuurfratse wat daar ten toon gestel word, aan die geïnteresseerde Meisie en die geskokte Miem (33-35). Laasgenoemde sien onmiddellik die verband tussen die “sirkusgedoente” en die vorige twee verdwynings (35).

Die blinde Konstabel

Op 'n spanningsvolle moment maak 'n beskermengel in die vorm van die 'blinde' konstabel Van der Riet sy opwagting. Hy is “van elders” en is as deel van die ontplooiende waakeenheid daar omdat hulle so afgesonderd bly (37). Hy gee aan die vroue te kenne dat hy met sy verskerpte reuk- en gehoorsintuig weens sy 'blindheid', vir “spesiale gevalle” gebruik word (39). Die vroue voel in groot mate dankbaar en gerus oor die teenwoordigheid van die enigszins geheimsinnige konstabel.

3.2.6 Die gespeelde ruimte as plek vir bevryding

Barnard (1997:45) beskryf die speelruimte en die gespeelde ruimte in *De Wet* se werk treffend as plekke vir bevryding uit 'n “versmorende kleinwêreldse realiteit van alledaagsheid en engheid”. Die gespeelde ruimte vir die gebeure in *Mis*, naamlik hul armoedige huisie, lyk nie anders nie, soos Meisie tereg haar lot teenoor Konstabel bekla:

Die mure is dun en vol krake. En als wat buite is, kom in. Ek vee en stof, vee en stof, maar dit help nie. [...] En die vensters, elke dag moet ek hulle skoonmaak (46, 47).

Dit is die plek waarin Miem haarself kan handhaaf as outoritêre matriarg wat die regte weë volg en die “bose” besweer. Hier is haar woord wet en heers sy met 'n ysterhand oor Meisie. As enkele voorbeeld verwys ek na haar reaksie op Meisie se belangstelling in die sirkus:

Meisie (*opgewonde*): Is daar baie liggies en is die tent groot?
Miem (*kwaai*): En vir wat wil jy weet! (33)

Sy mag dus nie oor die sirkus praat nie, en mag selfs nie daaraan dink nie, want “om te dink is om te doen” (48). Die erg Calvinistiese siening is ooglopend dié van Miem.

Barnard (1997:65) wys daarop dat die sirkus vir Miem dekadensie verteenwoordig en 'n metafoor is vir 'n "bose, gevaarlike onderbewussyn vol irrasionele begeertes en vreemde 'truuks' wat die mens se sin vir rede en moraal ondermyn". Haar huis is vir haar dus 'n 'veilige vesting' teen dié bose en donker mag van die onderbewussyn.

Vir Gertie is Miem se huis ook 'n toevlug teen dreigende onheil, maar word later vir haar, in die rol van 'tant Hannie', ook 'n plek vir 'n bevrydende fantasiespel.

Vir Meisie is die 'veilige vesting' van haar ma waaraan armoede en 'n misreuk kleef, 'n onhoudbare ruimte waaruit sy hunker om te ontsnap. Ironies, is dit die plek waar sy haar latere transformasie beleef en waarbinne die bevrydingsritueel sy beslag kry.

Barnard (1997:72) noem dié ruimte/huis 'n "magiese speelplek" vir Konstabel, waar hy later die aand van rol verwissel en homself as rituele bevryder bevestig.

3.2.7 Die rituele bevryder

Met sy magnetiese persoonlikheid en fisiese vermoëns weens sy 'bindheid' het Konstabel se karakter van die staanspoor af 'n groot impak op dié van die vroue. Wanneer hy as 'n demonstrasie van sy verskerpte gehoor- en reuksintuig, elkeen se geslag en ouderdom korrek skat, is hulle verwonderd en beïndruk.

Oënskynlik verteenwoordig hy orde en geregtigheid (na aanleiding van sy uniform), en voel die vroue ook enigszins veilig en ontspanne. In so 'n mate dat elkeen by geleentheid vertroulike dinge met hom deel, amper asof hulle in 'n Rooms-Katolieke *Mis* voor 'n priester bieg. As anima-figuur, wat te make het met die mistieke en die gevoelswêreld, is dit logies dat hy met sy fyner instelling, sensitief sal wees vir die vroue se swakhede en verskuilde begeertes. Dit is juis binne die mondering van 'n konstabel dat hy op berekenende wyse begin om Gertie en Meisie, en in mindere mate Miem, te manipuleer.

Die drie vroue ervaar egter sy teenwoordigheid en manipulasie elk verskillend:

Gertie verraai van die staanspoor af haar verskuilde aangetrokkenheid tot 'n man, wanneer Konstabel met sy aankoms sy goeie gehoor en reuksintuig demonstreer. Deur allerlei subtiele hoflikheidshandelinge probeer sy sy aandag trek:

- sy toon 'n oordrewe belangstelling en help hom besorg na 'n stoel (39);
- sy spreek weer eens haar dankbaarheid uit om hom daar te hê en bring hom 'n oorvol koppie koffie (41);
- sy toon ook weer 'n oordrewe belangstelling in hóé hy as blinde konstabel werk, en help hom weer na sy stoel (52);
- oënskynlik bedagsaam, stuur sy Miem en Meisie om te gaan slaap:

[...] Sy is seker doodmoeg ... Ek dink sy behoort te gaan slaap. Is jy moeg Meisie?

[...] En jou ma is ook glad nie gesond nie. [...] Miem, hoekom gaan slaap julle twee nie? (60)

Alleen met Konstabel, kan sy die gesprek nie gou genoeg in 'n persoonlike rigting stuur nie. Sy aangrypende verhaal vroeër, hoe hy 'blind' geword het en hoe alle vroue nou in sy verbeelding na óf sy moeder óf sy tant Hannie lyk wat hy laaste gesien het, prikkel Gertie se nuuskierigheid: "Vertel nog. Asseblief." (61)

Haar vraag aan Konstabel na wie sý lyk, lei tot 'n meesleurende vertelling hoe hy sy verleidelike tant Hannie ervaar het. In vervoering omdat sý glo soos Hannie lyk, begin sy haarself in die rol inleef. Tydens sy vertelling van Hannie se slaapydritueel in sy slaapkamer, begin Gertie letterlik van sekere kledingstukke ontslae raak (61-65). Dié poging tot transformasie is waarskynlik 'n poging tot innerlike en seksuele bevryding en vervulling, waarna sy as eensame oujongnoui moontlik smag.

Barnard (1997:76) meen dat Gertie, hoewel sy seksueel, op simboliese vlak, 'n verwelkende blom is weens haar oujongnouistatus en onaansienlikheid, tog Konstabel se krag as bevryder voed deur haar gewillige deelname aan die fantasiespel. Sy speel egter 'n dubbele rol, want sy voed terselfdertyd Miem se krag as besweerder. Sy hervat byvoorbeeld nie weer die fantasiespel, na Miem se verbreking daarvan nie (65). Sy is dus eintlik 'n newefiguur wat tussen Miem en Meisie staan en hulle om die beurt belig.

Miem wend haar nie soos Gertie en Meisie tot 'n geestelike of fisiese transformasie vir 'bevryding' nie, maar behou deurlopend haar rol as sedebewaker. Sy is dus nie onmiddellik beïndruk deur Konstabel se uitsonderlike fisiese vermoëns, soos Gertie en Meisie nie. Sy begin egter geleidelik sy potensiële hubaarheid ten opsigte van Meisie raaksien:

- wanneer hy die geur van 'n jong dame aan Meisie herken, vind sy (Miem) dit "interessant" (38);
- wanneer hy in 'n vertroulike gesprek met Meisie die volmaan, die aandblom en die krieke romantiseer, tree Miem se gasvryheid in:

Kom sit gerus, Konstabel.

[...] Wat van 'n lekker koppie koffie, Konstabel? (39)

- wanneer Gertie en Konstabel oor “hartsake” praat, begin Miem om Meisie letterlik skaamteloos op te veil. Sy besing nie net Meisie se goeie hoedanighede in die kombuis nie, maar verwys selfs na haar hare en breë heupe (44, 45).

Ten spyte van die konserwatiewe beeld wat Miem deurlopend probeer voorhou as sedebewaker, verteenwoordigend van die manlike beginsel, dui bogenoemde teksverwysings duidelik op ’n valse moraliteit. Die feit dat sy teenoor Konstabel bieg oor gevoelens wat laatnag in haar wakker word in ’n man se geselskap, getuig ook dat sy die vroulike nie volkome kan besweer nie.

Barnard (1997:74) meen juis dat Miem onderdrukte seksuele behoeftes het wat na vore kom in haar ideaal van ’n huwelik vir Meisie. Konstabel verpersoonlik vir Miem dus die manlike held wat eerstens die gevaar van die bose sal afweer, en tweedens haar fantasie oor Meisie se huwelik sal bewaarheid. Die invloed wat daar van Konstabel na Miem uitgaan, reflekteer sy as ’t ware op Meisie.

Meisie is, soos Gertie, ook verwonderd oor en beïndruk met sy fisiese vermoëns weens sy ‘blindheid’. Dat hy bewus is van die volmaan, laat haar kinderlik-naief reageer: “Kan ’n mens die maan dan ruik?” (38).

Later, vir ’n wyle alleen, ervaar sy hom as simpatieke biegvader teenoor wie sy haar innerlike kan ontbloot. Haar weersin oor haar haglike en neerdrukkende omstandighede spreek sy in geen onduidelike taal uit nie, wat as ’t ware op ’n noodkreet eindig:

En die vensters, elke dag moet ek hulle skoonmaak. (*Byna huilend*) Want ... die vlieë los mispatrone op die ruite. Kos, slopsemmer! Sakke! [...] En nou, eelte op al my vingerpunte! (46, 47)

Met sy simpatieke oor lok Konstabel haar uit om haar hunkering na die sirkus en haar vorige besoek aan die sirkus, uitvoerig met hom te deel. Haar drang na bevryding word hierdeur in so 'n mate versterk, dat hy haar teen die einde subtiel op haar weg daarheen begelei (67, 68).

3.2.8 Beswering en bevryding

Beswering en bevryding, 'n deurlopende tema in De Wet se dramas bereik in *Trits* 'n hoogtepunt. In *Mis* is Miem, en in 'n mindere mate Gertie, "bewakers van 'n enge dogmatiese Calvinistiese kultuur waarin die onderdrukking van seksualiteit en kontak met die onderbewussyn vooropgestel is" (Barnard 1997:57). Vir Miem as die eintlike besweerder, is die bose wat besweer moet word, tweërlei: die moontlike moordenaar wat verantwoordelik gehou word vir die twee vorige verdwynings, en die besoekende sirkus met al sy euwels. Bogenoemde beswering is eintlik 'n fanatieke beswering van alles wat seksueel of onderbewustelik is, en vergestalt as 'n beveiliging teen die bose – met Meisie agter slot en grendel.

Barnard (1997:77) beskryf Meisie as die objek van beswering en bevryding, as die uitverkorene: enersyds om ongeskonde en smetteloos bewaar te bly; andersyds om getransformeer en bevry te word.

Haar bleekheid en aanvanklike onskuld kan geassosieer word met 'n maagdelikheid, maar kan ook verteenwoordigend wees van 'n ontluikende blom, as mens let op die verwysings na:

- vrugtebome wat al bot (32);
- Konstabel wat aan Meisie ruik asof aan 'n blom (38);
- die welriekende aandblom (39).

Vasgevang in benouende en neerdrukkende omstandighede, en as seksueel en geestelik onderdrukte wese, gebeur daar egter met Meisie die wonder van metamorfose.

Maar eers transformeer Konstabel, laat nag en alleen op die verhoog, letterlik na 'n hofnar of *pierrot*, wanneer hy sy baadjie stadig oopknoop en uittrek, die blink binnekant met vinnige flambojante bewegings na buite omkeer, en weer stadig en met behae aantrek en laat oophang (66). As nar word hy die bevrydingsfiguur wat in sy vermomming as 'n konstabel, die beswerende mag infiltrer en oorwin. Binne dié spel vind Meisie se transformasie in 'n dramatiese bevrydingsritueel plaas (Barnard 1997:58).

Wanneer sy verskyn is dit in haar wit aannemingsrok. Skaam en onseker voor die 'vreemdeling' probeer sy aanvanklik die sirkusmusiek deur die oop venster en oop deur ontwyk. Geleidelik hou sy egter op stry, en vind daar 'n tweede metamorfose plaas. Eers fladder sy rond, 'n vlinder so pas uit sy kokon, en begin dan fyn danspassies uitvoer wat al uitbundiger word. Dan lag en dans sy onder betowering van dié 'vreemdeling' by die agterdeur uit om – om Boekkooi (1994a:4) aan te haal – “gedryf en ongehinderd die nag te gryp”.

3.2.9 Samevatting

As samevatting haal ek Fourie (1993) graag aan: “The message if such there is, is probably socio-sexual and speaks about redemption from repression and denial – the same external themes found in fables dealing with escape, liberation and transfiguration.”

Hannes van Zyl (1993:35) wonder in ligter trant of die vroue in *Mis* wat ander boere se plaasmis verpak en verkoop, nie gesien moet word as die voorlopers van 'n latere geslag bevryde vroue en ondernemers nie. Wat De Wet egter vra, volgens Van Zyl (1993:35), is dat die eng lewensruimte van haar vrouefigure, sowel as die moontlikheid van misterieuse verlossing van sommige, verstaan moet word.

3.3 *Mirakel* (1993)

3.3.1 Inleiding

Die bevrydingsgedagte as deel van die sentrale probleem van die studie, hou in die drama verband met 'n manlike karakter wat die vroulike lewensbeginsel huisves.

Met *Mirakel* wil sy nie iets probeer sê of iemand iets leer nie, sê De Wet (Pople 1992:3). “Teater mag nie 'n didaktiese rol vervul nie, dit moet 'n alternatiewe wêreld, 'n verbeeldingswêreld skep waarin die gehoor homself kan inleef.”

Hoewel haar bekende “spel-binne-die-spel” wat die dramatiese intensiteit verhoog (Smuts 1994:116), weer voorkom, gaan dit nie daarom nie, sê Pakendorf (1994:110); dit gaan eerder om die bewusmaking van toneel as toneel. Die gehoor/leser moet ervaar toneel is kuns en nie bloot 'n herskepping van die werklikheid nie.

3.3.2 Tema en styl

As **tema** het *Mirakel* juis die Afrikaanse toneel van die dertigerjare (vorige eeu) én 'n Middeleeuse moraliteitspel, *Elkeman (Elckerlijc)* waarin die universele mens as Elkeman deur die Dood na God geroep word om vir homself rekenskap te gee van sy lewe. Dít is ook die tydlose motief of tema van *Elkeman*, De Wet se “spel-binne-die-spel”.

Elckerlijc (±1475) is volgens *Elckerlijc tekst en vertaling* (1983) 'n allegoriese verhaal met simboliese figure as personasies, wil 'n bepaalde lewensles en geloofswaarheid verkondig, en lui in 'n neutedop as volg: Vanuit die hemel sien God dat alle mense sondig lewe. Hy stuur Dood, as bode, om Elkeman op te roep tot verantwoording van sy lewe. Elkeman vra Vriende, Familie en Besittings agtereenvolgens om hom te vergesel, maar tevergeefs. Deug is gewillig, maar is siek. Selfkennis neem Elkeman na Bieg toe en deur te biege word Deug gesond. Saam met Skoonheid, Wysheid en die Vyf Sintuie, neem Deug Elkeman na die graf, maar daar laat al die reisgenote hom in die steek. Net Deug vergesel hom tot in die dood, en 'n engel neem sy siel tot by God.

Wat **styl** betref, wys Pople (1992:4) daarop dat *Mirakel* afwyk van die “torring en krap” aan die Afrikaner se psige, soos in haar vorige drieluik, en dat **sprokieselemente** en die **mistieke** sterk teenwoordig is. So word die stryd tussen goed en kwaad, onskuld en boosheid dramaties teen mekaar afgespeel – gemanifesteer in die karakters van Abel en Lenie teenoor dié van Anna. En eie aan die sprokie, seëvier onskuld en die goeie.

Mirakel herinner ook sterk aan 'n Middeleeuse mirakelspel, 'n genre wat die komiese, die naïewe en die bonatuurlike goed kombineer – 'n kombinasie wat die vroulike lewensbeginsel illustreer, na analogie van Samuels (Swanepoel 1993:39) se siening van die anima. Die titel verwys onder andere juis na die mirakelspele van die Middeleeue, waarin Bybelse verhale oor wonderwerke van Christus deur die Rooms-Katolieke Kerk verwerk en gedramatiseer is om verstaanbaar te wees vir die ongeletterde massa (Barnard 1997:35).

Pople (1992:4) vestig ook die aandag op die Christelike simboliek wat deurgaans na vore kom in bepaalde tonele: Anna se kos wat voorgesit word (88) as die laaste avondmaal; Lenie se dood (104) as 'n offerande; Anna wat intree met haar 'aanbod' (117, 118), as 'n versoekingstoneel.

3.3.3 Inspirasie en agtergrond

Naas die inspirasie wat De Wet geput het uit haar waardering vir die religieuse siklussepele van die Middeleeuse teater, is die historiese gegewe geïnspireer deur die pioniersgeslag van rondreisende toneelgeselskappe wat kort na die eerste opbloei van die Afrikaanse drama, letterlik 'sendingwerk' verrig het in die land (Boekkooi 1994:10).

In *Mirakel* het die dramaturg Middeleeuse en twintigste-eeuse teater kunstig verweef in die verhaal van 'n eietydse mirakel in die lewe van 'n brandarm rondreisende toneelgeselskap. Schutte (1995:83) verwys na die ontberinge van die geselskap as kenmerkend van die Afrikaanse amateurtoneel van dié jare wat met rondreisende geselskappe die verafgeleë platteland besoek het.

Die fisieke opset (gespeelde ruimte) in *Mirakel* het De Wet verkry uit herinneringe aan 'n ou verlate Roomse kerkie naby haar ouma se huis in Senekal (Barnard 1997:36).

3.3.4 Milieu: tyd en ruimte

Dit is juis in 'n vervalte en stowwerige Roomse kerkie in 'n plattelandse dorp, weer eens in die jaar 1936, waar die verhaal hom afspeel. De Wet (Barnard 1997:36) is duidelik daarvoor dat die verwysings na genoemde Rooms-Katolieke geïnspireerde moraliteitspel as die fisiese plasing van *Mirakel* in 'n Rooms-Katolieke Kerk, nie bedoel is as uitdrukking van Rooms-Katolieke waardes of kerkituele nie. Die 'Roomse' verwysings is eerder bedoel om 'n heilige milieu te skep vir die mirakel wat sou plaasvind, en volgens Barnard, ook vir die rituele spel van bevryding wat binne die drama sou afspeel.

Die uitgedunde en verhongerde groepie toneelspelers wat voetseer en moeg na 'n ongemaklike treinreis in die "bedelaars-kompartement" (76) vir 'n optrede by die kerkie arriveer, het vroeër beter dae geken – beter geriewe, groter gehore, meer roem, meer kos:

Du Pré: Dit laat my dink aan die ou dae! Heerlike kos, goeie geselskap [...]
Toe was ons geselskap natuurlik veel groter.
Salomé: Ons het net in stadsale gespeel. Eersteklas gereis [...] En twee
verhoogbestuurders (90, 91).

Maar nou is dit die jaar 1936, net na die Groot Depressie en baie mense lewe van die hand na die mond: “’n Tiekie vir ’n skaap. En vir ’n hoender kry jy amper niks” (89).

Die toneelgeselskap onder leiding van Danté du Pré wat slegs uit Salomé, Antoine en ’n verliefde paartjie, Abel en Lenie, bestaan, besluit met hul aankoms om nie *Ampie* soos die plan was, op te voer nie, maar *Elkeman*. Die bedremmelde groepie probeer om in uiters ongerieflike omstandighede in die kerkie, hulle na die beste van hul vermoë inrig vir hul optrede. Honger en geestelik uitgeput, is hulle egter ’n maklike prooi vir versoeking, wat in die persoon van Anna, ’n dorpsinwoner, ‘terloops’ daar opdaag met ’n volgepakte kosmandjie en allerlei aanloklike voorstelle.

In die verdere verloop van gebeure sal ek die karakters en die faktore uitlig wat bydra om die tema van bevryding verder te voer.

3.3.5 Karakters

Hoewel daar sprake is van ’n innerlike bevryding van al die karakters, is dit, anders as in *De Wet* se vorige dramas, ’n manlike figuur eerder as ’n vrouefiguur, wat ’n bevrydingsproses ondergaan.

Die afwesigheid van 'n pertinent onderdrukte/bevange *vrouefiguur* in *Mirakel* doen myns insiens egter geen afbreuk aan die drama se geldigheid in die studie oor vroue in benouende omstandighede nie. Die drama doen steeds sy tema van bevryding gestand. Van Zyl (2006: 273, 274) is dieselfde mening toegedaan: “[...] ontgin sy veral die tema van tradisionele Afrikanermeisies (in *Mirakel* ook gevoelige mans) wat ontvlug”. Die karakter van die sensitiewe Abel in sy haglike omstandighede – saam met dié van Lenie – is na my mening verteenwoordigend van die vroulike lewensbeginsel. Saam maak hulle deel uit van die “onskuldiges”, volgens Pople (1992:4).

Dié siening bevestig juis De Wet se mening dat dit vir haar nie gaan om 'n kategorisering van manlik of vroulik nie. “I believe to become psychically androgynous is the answer.” (Huisman & Finestone 1999:58) Voorts, sê sy, “[...] it is not one particular character that is important, but the rhythm and shape of the whole event” (Huisman & Finestone 1999:61).

Vervolgens eers enkele gedagtes oor twee karakters wat mindere rolle vertolk:

Salomé in wie se karakter die komiese en die tragiese saamsmelt, is 'n primadonna van weleer (Pople 1992:4):

Salomé (besig om 'n krullerige, goudblonde pruik op te sit. Die pruik lyk gehawend en uitgedien): My publiek het my nog altyd bemin.

En terwyl sy in die spieël na haarself kyk en haar pruik verstel:

My foto is altyd in die boekwinkel se venster. Met my kop skeef en my hand so langs my wang. (*Wys*) En my lokke oor my skouers. Die mense het nog altyd voor die venster saamgedrom. Ek het dit self gesien (84).

Haar skoonheid en roem het lankal reeds getaan en speel sy hoogstens 'n ondersteunende rol teenoor dié van Du Pré.

Antoine, 'n verwyfde, neurotiese man van veertig, vertolk tans weinig meer as 'n hansie-my-kneg-rol. As musiekonderwyser vroeër, was hy “stil en besadig en altyd nugter!”

Ek het fluit en klavier gespeel. En toe ontmoet ek jou! Met jou rooi fluweelmantel en jou kroon en jou stem! Dit het gevoel asof my lewe net begin het. En wat het ek gekry? 'n Ou man wat my uitvloek, my verkleineer. Minderwaardige ou rolletjies, veetrokke ... inpak ... uitpak ... al die vuilwerk! Ek is moeg daarvoor! Siek en sat! Na die die hel met julle almal! Antoine du Tua gaan van nou af sy man staan! (109)

Wanneer Du Pré hom na dié uitbarsting summier wegjaag, smeeek hy hom op sy knieë om nie weggestuur te word nie, en hervat maar weer sy rol as stuurjonge.

Ek verwys hier weer na Pakendorf (1994:111) se steekhoudende mening oor De Wet se sonderlinge karakters, naamlik dat gewone, ‘normale’ mense nie in haar werk figureer nie, maar hoofsaaklik tipologiese figuraties, teatrale karakters en argetipes, en dat mens selfs kan praat van **wederkerende konfigurasies**, veral in *Trits*.

Iets van Pakendorf se “geheimsinnige manlike figuur met sy mag oor alle vroue,” kom voor in **Danté du Pré**, 'n teatrale indrukwekkende en eksentrieke man van vyf en sestig, volgens die personelys (74); **Lenie** is die “broos jong meisie met lang hare” en **Anna** “die ervare, middeljarige vrou”.

Bogenoemde drie karakters en dié van **Abel** sal vervolgens in die volgorde van gebeure onder die loep kom.

Die agt en twintigjarige **Abel** wat vroeër in die eg verbind is met die veel ouer Anna – iets waaroor hy destyds nie ’n keuse gehad het nie – se situasie kan myns insiens in dieselfde lig gesien word as De Wet se vrouefigure in soortgelyke lewensituasies. Vasgevang in dié huwelik het die reisende geselskap van Du Pré in daardie tyd vir Abel ontvlugting gebied, “[het] die wêreld skielik vir [hom] oopgegaan” (82), en is hy heimlik saam met hulle weg. Hy het as ’t ware, soos Schutte (1995:81) dit stel, ontsnap uit die “veiligheid maar verveligheid van sy huwelik met die burgerlike Anna, na die onsekerheid maar intensheid van die teaterlewe”. Dié het vir Abel egter net ’n tydelike ontvlugting uit sy benouende lewensituasie gebied.

Met die geselskap se huidige besoek het die welvarende **Anna** letterlik vanuit die koue hul lewens binnegedring met haar ‘welwillendheidsbesoek’. Sy trakteer hulle met ’n mandjie kos en nooi hulle vir aandete en om by haar te oornag. Sy bring selfs vir Lenie se baba ’n dooprokkie. Met dié berekende en weldeurdagte optrede – kenmerkend van die manlike lewensbeginsel – sou sy vir haarself die weg baan om Abel later te kom opeis van die toneelgeselskap. Odendaal (1998:157) meen juis sy tree as “diaboliese spelbederwer” op – ’n rol wat sy later, as die Dood verder sou voer.

Na haar besoek besluit die geselskap op ’n reklame-optog deur die dorp, maar die broos en swanger **Lenie** bly in die kerkie agter. Sy is vreesbevange vir Anna en haar alwetendheid. (“Hoe het sy geweet? Hoe het sy geweet van die kind? Sy maak my bang.”) Kort na die geselskap se terugkeer, gebeur die onvermydelike: ’n miskraam wat in hul afwesigheid ingetree het, lei tot Lenie se dood. Onvermydelik, want “Sy was te swak. Twee jaar al is sy uitgeteer. Afgemat. Nooit ’n bed om in te slaap nie,” sê Salomé (105).

Met haar dood duik die probleem van 'n plaasvervanger op vir haar rol as die Dood, en weer eens tree Anna toe tot hul redding. Sy openbaar 'n wonderbaarlike talent vir die rol wat sy met absolute oorgawe speel – “*skrikwekkend en meedoënloos*” (114). Vir haar beloofde deelname aan die spel, en vir haar stilswye oor Lenie se dood, eis sy Abel van die toneelgeselskap terug.

Du Pré, hoogs beïndruk met Anna se vroeëre gasvryheid en haar uitsonderlike talent, aanvaar nie net haar aanbod nie, maar smee haar om aan te sluit, in weerwil van Abel se waarskuwings. Hy probeer Abel tevergeefs oortuig om voort te gaan met sy rol as Elkeman, teenoor Anna in die rol van die Dood. Abel is egter vreesbevange oor die verloop van sake: “Nee! Asseblief! Ek vra julle! Ek is 'n akteur! Moet my nie terugstuur nie!” (116)

Anna se rol betreffende Abel én Lenie is veelseggend: ten opsigte van Lenie kwalifiseer sy as 't ware as 'n tipe wraakgodin. Lenie verdink haar juis van beswering (waarskynlik oor die dooprokkie wat Anna vir haar gebring het (95)), en sterf kort na Anna se besoek. As 'Anna' én as 'Dood' hou sy vir Abel 'n bedreiging in. Dié lei tot loutering (Lenie se dood en Anna se eis), maar eventueel ook tot bevryding van hom en die hele toneelgeselskap.

3.3.6 'n Mirakel

Köppe (1994:92) verwoord Abel se situasie ten opsigte van keuses wat hy moet maak, treffend. Hy meen dat daar geen opsies is, of ooit was, vir Abel nie – nie in 'n tyd van Depressie nie.

And it is cold; and you are hungry; and you have nowhere to go unless to the past, [...] and it is not all bad, one could live fairly comfortably, [...] but no, you are stubborn, you are upholding some inner principle; [...] in the face of the most ridiculous adversity you choose to refuse the slightest of favours [...]

Abel se “inner principle” lei tot ’n “pynlike selfopoffering”, soos Barnard (1997:59) dit stel, waardeur daar ’n mirakel plaasvind: Op wonderbaarlike wyse tree daar aanvaarding en berusting by Abel in – aanvanklik net aanvaarding van Anna se eis dat hy na haar moet terugkeer, maar later ook om voort te gaan met sy rolspel teenoor haar.

Barnard (1997:36) wys hier op ’n raakpunt tussen Elkeman en Abel. Met Elkeman se bieg is sy deug (as die simboliese figuur Deug) in staat om hom na die graf te vergesel. Abel se deug of goeie daad, maar myns insiens in minder mate verhewe as dié van Elkeman, is sy oorgawe aan sy rolspel in *Elkeman*, te midde van sy droefheid oor Lenie, en Anna se eis. In De Wet se woorde is die wonder juis geleë in Abel se “[power] of imagination’ wat alle droefheid kan oorkom” (Barnard 1997:36).

3.3.7 Die ‘toorkunstenaar’

[...] the ‘miracle’ in this play, the process of transformation from self-centredness, self-indulgence and self-pity to unconditional devotion, appears to come from nowhere, out of the ‘theatrical heaven’ – a ‘deus ex machina’ machinery is at work, unexplainably (Köppe 1994:92).

Köppe se *deus ex machina* in *Mirakel* kan myns insiens net na een persoon herlei word: Smuts (1994:116) wys op die dikwelse binnetrede van figure wat skynbaar die isolasie waarin karakters hulle bevind, kan ophef en bevryding bring. Hy meen dat iets van die romantiese gestalte wat as begoëlaar daarop aanspraak maak dat hy die droom tot werklikheid kan omtower, in *Mirakel* na vore tree in die gestalte van **Du Pré**.

Schutte (1995:83) verwys na Du Pré se “allesoorheersende strewe om die gehoor te bekoor en te begoël”, ’n karaktertrek wat herleibaar is na die beroemde verhoogkunstenaar, André Huguenet, op wie Du Pré se karakter waarskynlik geskoei is. Sy uitspraak ten opsigte van die rolverdeling in *Elkeman*, met homself in die rol van God, is ook veelseggend:

Nee. Elkeman kan net Elkeman speel. (*Slaan op sy bors*) en God kan net God speel! (109)

En as 'God' wil hy sy 'skepsels' iets op die hart druk, deur die beginreëls van sy monoloog (vry vertaal uit die Middelnederlandse *Elkerlijc*, volgens Schutte (1995:81, 82)) op drie strategiese plekke te herhaal tydens 'n repetisie:

Ek sien hier in my majesteit, hoe al die skepsels my verfoei! Hulle lewe sonder vrees in hierdie wêreld. Sien geen visioene en is blind! (120, 121).

Hiervolgens is hulle (die skepsels) blind omdat hulle nie genoegsaam ingestel is op visioene wat verband hou met "transformasie", wat die kunstenaar moet bewerk vanuit sy haglike omstandighede nie:

[...] 'n ware kunstenaar kan ... betower met 'n veer, 'n kartonswaard, 'n paar stukkende skoene! Transformasie. Ek probeer julle wys! Maar julle verstaan niks! (77)

en verder

Om te speel, is om honger te ly. Swaar te kry. En opofferings! Dit is julle voorreg! (78)

Wanneer Abel ondanks al sy ongunstige omstandighede en letterlik in die aangesig van die dood, inwillig om teenoor Anna te speel en sy beste te lewer, is dit vir Du Pré 'n grootse oomblik:

Kyk na hom. Hy is deur diep waters. Sy geliefde het gesterf! Hy het 'n kind verloor! Ons het hom verloën, verwerp en aan 'n slinkse vrou verkoop. Hy is ... gebroke. Maar tog trek hy Elkeman se jurk aan, gespe Elkeman se swaard aan en sê: 'Ja. Ek is gereed.' Abel was 'n man. En 'n akteur. Maar op daardie oomblik het hy ... 'n kunstenaar geword! (121)

Du Pré is so meegevoer deur dié mirakel, dat hy Abel summier as sy opvolger benoem.

3.3.8 Bevryding

Met twee karakters wat in benouende situasies vasgevang is, tree bevryding ten op sigte van twee karakters in. Lenie, buite-egtelik swanger met die getroude Abel as pa van haar ongebore kind, word deur die dood bevry: wanneer dit gebeur, ervaar sy dat sy lig word en wegvlieg (104), wat vrywording impliseer.

Abel se selfopofferende oorgawe – aan Anna se eis én om voort te gaan met sy rol – bied vir hom sowel as die ander spelers **innerlike bevryding**. Daardeur transformeer almal tot “ware, selfs magiese kunstenaars vir wie die wonder van die spel nuwe dimensie verkry” (Barnard 1997:36). Anna se eis dat hy na haar moet terugkeer, realiseer egter nie.

Wanneer Du Pré tydens hul repetisie vir Anna wegstuur om haar foto vir reklamedoeleindes in die apteekvenster uit te stal, stel hy almal verder vry om aan Dood se eis te ontsnap en saam die dorp te verlaat – voor sy kan terugkeer.

3.3.9 Samevatting

Die deurlopende tema in De Wet se dramas, naamlik die bevryding van vroue in onaanvaarbare lewensituasies, het op verrassende wyse in *Mirakel* gestalte gekry. Vir twee karakters, manlik en vroulik, met hul ineengestremde lewens en situasies, was daar loutering sowel as uitkoms.

Lenie se loutering het deur die dood na bevryding gelei, terwyl ’n ‘toorkunstenaar’ se aansporing vir Abel innerlike bevryding bewerkstellig het. Dié het gelei tot ’n mirakel, naamlik sy *oorgawe* aan die spel, wat Abel en die toneelgeselskap uiteindelik hul kwytskelding (van Anna/die Dood) besorg het.

3.4 *Drif* (1993)

3.4.1 Inleiding

Vir dié sluitstuk van die bundel, *Trits: Mis, Mirakel, Drif*, het De Wet in 1994 weer die Hertzogprys vir drama gewen. Boekkooi (1994:10) meen dat dit tegnies een van haar uitdagendste stukke is en wys op die “onderlangs-broeiende onheilspellendheid” van die gegewe in die teks. Hy meen die spel met hipnose, die toepassing van die elemente uit die Noh-teater en die Victoriaanse melodrama maak waarskynlik van *Drif* haar mees groteske skepping in daardie stadium.

Anders as in *Mis* en *Mirakel* beleef twee jong meisies op verskillende wyse gevangeneskap. Albei vind egter in die dood bevryding.

3.4.2 Titel en motiewe

Odendaal (1998:159) wys daarop dat ons in *Drif* weer eens te make het met ’n meerduidige titel. Naas die drif as fisiese deurgang in die rivier waarlangs die gebeure afspeel, verwys die titel na drif as passie en gedrewenheid soos dit in die verskillende karakters manifesteer. Botha (1994:4) identifiseer die karakters se “drif” as volg: die **drif na selfverwesening** wat herlei kan word na die oorheersende Hermien; die **onderdrukte drif of begeerte na vryheid**, is dié van die onderdrukte Sussie; en die **drif na seksuele vervulling** wat die passievolle Maestro in Ezmerelda smoor, maar ook aanwakker. Odendaal (1998:159) meen daar is ook iets van H.A.Fagan se *Opdrifsele* in die titel, en les bes, **die dood as laaste drif** waardeur die mens moet gaan. Hauptfleisch (1993:18) verwys in die verband na die metaforiese betekenis van *Drif* as ’n oorgang oor die mitiese rivier, Styx, met ander woorde na ’n ander lewe.

Seksualiteit en die dood is duidelik twee belangrike terugkerende motiewe in De Wet se werk. Odendaal (1998:160) wys egter ook op ander motiewe en temas uit vroeëre werke wat in *Drif* weer ter sprake is:

- Sophie-en-Minnie as die onderdrukkende susters in *Op dees aarde*, herrys in *Drif* onderskeidelik as die dominerende Hermien en die gedomineerde Sussie.
- Bybie se geestesverskyning in *Op dees aarde* vind weerklank in dié van Maestro en Ezmerelda in *Drif*.
- Sussie wat 'n manlike gas se baadjie “met genoegdoening” beruik in *Drif* (133), herinner aan Konstabel se erotiese geruik aan die vroue in *Mis*.
- Die prominente droom- en vliegmotiewe in *Op dees aarde* word verbind met vlerke wat Sussie in haar boggel bêre (volgens Maestro), en waarmee sy aan die einde as 't ware wegvlieg in *Drif*. Lenie in *Mirakel* ervaar ook 'n gevoel van wegvlieg wanneer sy sterf.
- Die bewuste transformasie van karakters wat hulle uit hul alledaagse bestaan in 'n ander verbeelde en verheerlikte bestaan speel, is egter die mees deurlopende motief. Norval (1994:8) verwys juis na seksuele onderdrukking en gevangenskap in 'n “afgesonderde uitsigloosheid”, waaruit 'n boheemse vreemdeling ontsnapkans bied as temas wat ook in *Mis* en in *Drif* voorkom.

Elk van bogenoemde motiewe sinspeel in meerdere of mindere mate op die bevryding van die vrou uit 'n onhoudbare situasie, soos laasgenoemde motief duidelik aantoon.

3.4.3 Aard en styl

Al bogenoemde gegewe sorg vir 'n Gotiese atmosfeer wat swaar in die lug hang en die gehoor/leser onmiddellik tref. Die styl van aanbieding (net so ouwêrelds soos die fyn besonderhede van die dekor en kostuums), is ook treffend (Norval 1994:8).

Soos in vorige werke van De Wet kom daar in *Drif* ook enkele sprokie-elemente voor. Volgens Steenberg (1979:86) begin die handeling in 'n sprokie in 'n gewone wêreld, waarna 'n middeldeel volg waar "magte in 'n towerwêreld" oorneem, met daarna 'n terugkeer na die eerste wêreld. In *Drif* is daar verskillende tydsdimensies wat sorg vir drie 'wêrelde'. Die gebeure speel aanvanklik in die hede af, daarna volg 'n seance-toneel waarin gebeure van 'n veel vroeër tyd opgeroep word, waarna weer teruggekeer word na die hede. Die stryd tussen goed en kwaad wat altyd ten gunste van die goeie besleg word (Steenberg 1979:85), vind ook neerslag in die gebeure rondom Sussie wat uiteindelik 'bevry' word. En soos in 'n sprokie, verseël Sussie, een van die hoofkarakters, haar lot deur aktiewe en daadwerklike deelname.

3.4.4 Agtergrond: ruimte en tyd

Pakendorf (1994:111) verwys ten op sigte van die tydsdimensie, na die tydspronge wat in die dramas van *Trits* voorkom. In *Mirakel* word Abel gekonfronteer met sy verlede en in *Drif* word vergange se gebeure op mistieke wyse besweer. Ten opsigte van die ruimte verwys hy na die verhoog as mimetiese ruimte wat in beide *Mis* en *Drif* deur 'n addisionele vertikale dimensie - die diëgetiese ruimte - verruim word. In *Mis* is daar die solder vanwaar die Pa se gehoos gehoor kan word. In *Drif* is daar die boonste verdieping van 'n gastehuis vanwaar 'n wittebroodspartjie se gelag of die gefuif van delwers gehoor kan word.

Die drama speel in 'n ou Victoriaanse huis aan die oewer van 'n groot rivier in die “Noorde” af, tydens die goud-stormloop in die Edwardiaanse tyd, sowel as in die jare dertig.

Die gastehuis bied verblyf vir reisigers wat nie die drif kan oorsteek wanneer die rivier vol is nie. Van tyd tot tyd verdrink reisigers wat hulle nie aan die waarskuwing op 'n uithangbord steur nie en wel die vol rivier aandurf. Die susters hou hulle al jare lank daarmee besig om dié ongelukkiges uit die rivier te haal en te begrawe. Omring deur talle vlak grafte en rustelose geeste is hul huis as 't ware 'n spookhuis, want slegs dié wie se volle doopnaam op 'n houtkruis uitgebrand is, se siele kom tot rus.

Die teenwoordigheid van dié rustelose siele wat die gaste mag afskrik, word so ver moontlik van hulle geheimgehou. So ook die mismaakte Sussie, een van die tweeling, met haar boggelrug wat aanstoot mag gee. Die enigste oplossing: sy mag nooit haar verskyning maak nie, en die onbekende rustelose siele moet geïdentifiseer word om tot ruste te kom.

Wanneer die gordyne oopgaan, is die gespeelde tyd laat een aand in die 'hede', in 1930. Hermien en Sussie, die vyftigjarige susters, is doenig in hul voorhuis. Hul onderwerp van bespreking is die wittebroodspartjie op die boonste verdieping wat nie gesteur mag word nie, en die afgestorwenes in hul midde wie se siele nie kan rus nie. Hulle kyk ook weer na die 'aandenkings' van afgestorwenes waarmee hulle soms die gevalle in herinnering roep.

Sussie, op wie se skouers baie huislike take rus, bekla haar lot om die swaar, nat lywe uit die water te haal en hulle die hele ent by die bult op te sleep en te begrawe. Sy is “siek en sat” daarvoor en wens om ver weg te gaan, “[...] waar daar nie water of lyke is nie!” (135) Die versugting van De Wet se vroulike karakters om aan hul onaanvaarbare lewensituasies te ontkom, vind neerslag in dié jarelange versugting en wrokkigheid van Sussie – wat ook herinner aan dié van Meisie in *Mis*.

Botha (1994:4) wys op 'n onderliggende wreedheid en 'n "selftevrede hoogheiligheid" wat soms in Hermien deurskemer en wat die leser/gehoor waarneem wanneer sy Sussie se gekla betig:

want dit is ons heilige plig!
So het Moeder ons grootgemaak (135).

- as 't ware 'n weerklank van Sophie in *Op dees aarde*: "wat oorle Pa altyd gesê het" (De Wet 1991:96).

Wanneer die klaende gehuil van een besondere dwalende gees, dié van 'Ezmerelda', hul gesprek onderbreek, besluit hulle om deur middel van 'n séance-sitting haar gees op te roep en haar ware identiteit te probeer vasstel. 'Ezmerelda' het een stormagtige nag, twintig jaar gelede as 'n reisende hipnotiseur, Maestro, se assistente saam met hom by die gastehuis aangedoen. Oorhaastig om hul bestemming te bereik, het hulle die nag nie oorgeslaap nie, maar die vol rivier aangedurf, waarin sy tragies omgekom het en nou 'n dwalende gees is.

In die séance-toneel wat volg, het ons weer eens De Wet se bekende spelbinne-die-spel, of soos Odendaal (1998:160) dit stel, 'n klein drama-binne-'n-drama, waarin elke karakter tot sy volle potensiaal kom. In die oorgang na dié vroeëre tydspanning, ondergaan Hermien wat as medium optree, 'n wesenlike transformasie en word 'Ezmerelda' (138, 139).

3.4.5 Drama-binne-'n-drama

In 'n droomtoestand, nog in die hede, roep 'Ezmerelda'/Hermien nou die verlede op, sodat 'n episode van twintig jaar gelede voor die gehoor se oë afspeel.

Vanuit die stormnag verskyn 'n deurnat **Maestro** met **Ezmerelda** in sy arms in die dofverligte portaal van die huis – Ezmerelda se rok met modder bevlek, haar hare klam en los. Maestro, 'n hipnotiseur, is 'n lang, donker man tussen 40 en 50 jaar. Hy het vurige donker oë en straal 'n sterk magnetiese persoonlikheid uit. Sy bewegings is grasieus en sy stem diep en verleidelik (128). Wanneer hy Ezmerelda op die bank wil neerlê, laat val hy haar onsag, omdat sy swaar en hý moeg is. Sy verwyt hom klaerig en sê dat hy beloof het om haar nooit weer seer te maak nie, waarna hy haar passievol aanraak en soen.

Met haar binnekoms probeer die jong **Hermien** gasvry wees en bied kos en wyn aan. Tot haar ontsteltenis maak die misvormde **Sussie** haar verskyning. Maestro, oënskynlik nie geskok oor haar voorkoms nie, is onmiddellik die begogelende towenaar wat haar laat glo sy het opgevoude vlerke in haar boggel wat eendag sal oopbars “deur die kokon van vel en been. En dan sal jy jou vlerke spreï. Groot ruisende vlerke, met vere van alle kleure” (146).

Maestro wat nie gebruik wil maak van die gastehuis se oornagfasiliteite nie en haastig is om by die volgende delwersdorp te kom, is baie mededeelsaam met inligting oor homself: dat hy 'n “bepaamde hipnotis” is wat vervulling bring van alle drome, en dat hy daarom van delwersdorp na delwersdorp reis waar hy deur sy hipnotiese suggesties in sy optredes die delwers wegvoer vir “'n paar oomblikke” van groot vreugde (148, 149).

Hy wei ook breedvoerig uit oor Ezmerelda se ‘glansryke’ rol as sy assistente en hoe hy haar by haar ma vir sestien goue ponde gekoop het. Sy uitgebreide vertelling van die erotiese verleidingstoneel tussen hom en Ezmerelda hou Sussie in so 'n mate gevange, dat sy selfs instem om gehipnotiseer te word. Hermien, met afkeer vervul, beveg dit hand en tand, sodat Maestro woedend die aftog blaas.

Hermien probeer onverrigtersake om Ezmerelda te laat afstand doen van haar rol as Maestro se assistente, terwyl Maestro op sy beurt, meer geneë voel ten opsigte van Sussie as sy volgende 'Ezmerelda' – oor haar “uitsonderlikheid” (162). Op Ezmerelda se pleidooi om nie agtergelaat te word nie, en om van sy liefde verseker te word, volg daar 'n openbaarmaking deur Maestro, naamlik dat elke Ezmerelda in die verlede telkens maar weer net “Johanna Gertiena of ... Petronella Magdalena” geword het. Sý sou maar weer “Maria Elisabet” word (163).

Op hierdie noot vertrek die onvergenoegde Maestro en die beangste Ezmerelda, en durf die vol rivier aan.

Terug in die hede transformeer Ezmerelda/Hermien-as-medium geleidelik om weer net Hermien (en vyftig jaar oud) te wees. Die toneel met die twee susters by die tafel is weer soos voor die seance-toneel. Hermien is nou onbewus van die pas-afgelope terugroep van die verlede, sodat Sussie vir haar die gebeure in herinnering moet roep. Sy kry ook die opdrag by Hermien om 'Ezmerelda' se regte name, Maria Elisabet, op 'n houtkruis uit te brand, sodat sy tot ruste kan kom.

Sussie, later alleen en met 'n stukkie bruidskoek van die wittebroodspartjie in die hand, het intussen geleidelik in 'n droomtoestand geraak – haar bewegings langsaam, byna asof in haar slaap. Droomverlore herbeleef sy Maestro se aankoms per koets in die storm twintig jaar gelede: Sy 'hoor' 'n koets naderkom, 'sien' 'n man uit sy koets klim, sy mantel nat van die reën. Hy stamp die voordeur oop en verskyn in die deur. In die toneel wat dan afspeel, ondervind Sussie dieselfde hipnose wat Maria Elisabet jare gelede beleef het. Sy 'voel' sy oë oral op haar, 'hoor' sy stem wat haar roep en volg hom onwillekeurig na die vol rivier.

3.4.6 Karakters

Omdat 'n terugblik op die gebeure in 1910 die karakters meer in perspektief sal belig en 'n suiwerder beeld sal bied, sal ek vervolgens die karakters individueel bespreek, met verwysings na voorvalle en gesprekke in die teks en inligtingsbronne.

Maestro die groot bevryder

Uit bogenoemde gebeure is dit duidelik dat Maestro eintlik 'n twyfelagtige figuur is, en word ook so beskryf deur De Wet (Huisman & Finestone 1999:61). Van hom en die ander manlike karakters in *Trits* – Konstabel in *Mis*, Du Pré in *Mirakel* – sê sy:

They share a dark, magical quality suggesting danger, and at the same time they save the women from their oppressive sisters.

Barnard (1997:140) wys daarop dat Maestro se fisiese voorkoms, sy besondere benaming en sy manipulatiewe teatrale persoonlikheid hom vanaf sy eerste verskyning binne sy rol as rituele bevryder plaas – wat tereg innerlike bevryding en versoening tussen die rasonale en irrasionele te weeg sou bring.

Sy magiese en mistieke kwaliteite, wat reeds beklemtoon word binne die beskrywing in die séance-toneel, manifesteer ook in sy verhouding met sy assistente, Ezmerelda. Barnard (1997:140) meen dat Maestro, as magnetiese figuur, 'n toespeling is op die bose hipnotikus, Svengali, van die Gotiese roman, *Trilby* (Du Maurier 1994), waarin die personasies Svengali en Trilby sterk parallelle toon met Maestro en Ezmerelda in *Drif*.

Svengali, 'n demoniese poppemeester, het in die sangeres, Trilby, sy innerlike droom en ideale anima gevind en haar aan hom verslaaf met sy manipulatiewe, dominerende aanslag. Trilby, wat haar eie identiteit verloor het, vrees hom, maar is ook verlore sonder hom – hul verhouding een van haat-liefde. Soos vir Svengali, is Maestro se manipulasie van sy assistente om die magiese Ezmerelda-figuur te speel, 'n logiese keuse, want sy verpersoonlik ook sy innerlike droom, sy ideale anima en metgesel (Barnard 1997:139).

Sy is eintlik gewoon Maria Elisabet op wie hy reeds by sy eerste ontmoeting 'n houvas verkry het. Schutte (1995:81) meen dat Maestro se begoëlende mag oor Ezmerelda soos 'n sprokie klink, en verwys na die volgende argaïese taalgebruik wat net sowel uit 'n sprokie kon gekom het: “Toe ek vir haar ma sestien goue ponde aanbied vir haar dogter se dienste, het sy die offer aanvaar. En haar dogter? Het sy geweene, gesmeek, gekla? Nee. Sy het gedwee en gewillig in my koets geklim.” (153)

Dit is juis Maestro se persoonlike magnetisme wat Ezmerelda later verhinder om op Hermien se aanbeveling van hom af weg te breek. Sy volg hom ten slotte slaafs tot in haar uiteindelijke waterdood.

Op dieselfde manipulatiewe wyse verslaaf en bevry Maestro die maagdelike Sussie met hul eerste ontmoeting, soos Hauptfleisch (1993:16) dit stel. Hy buit letterlik haar innerlike behoefte aan welgeskopenheid, aanvaarding en vryheid uit, deur vir haar 'n droom as plaasvervanger vir die werklikheid te gee – 'n droom van vlerke in haar boggel. Deur haar bereidwilligheid om gehipnotiseer te word en sy magiese droomwêreld te betree, fokus hy verder op al haar onderdrukte en verskuilde versugtinge, met allerlei beloftes van droomreise na ander bestemminge.

Hermien se drastiese ingryping om Maestro se magspel oor Sussie te breek, slaag egter nie en dra eerder by tot haar motivering om Maestro as die nuwe Ezmerelda te volg. Maestro verteenwoordig nie net Pakendorf (1994:111) se “geheimsinnige en onheilspellende mag van buite” nie, maar is as vroulike lewensbeginsel ook die ‘sleutel’ tot die onderbewussyn waarmee die karakters insae in hul eie onderwêreld kan verkry (Barnard 1997:141).

Ezmerelda

In ’n karakteranalise van Ezmerelda word tussen twee figure onderskei, naamlik **Maria Elisabet** wat **Ezmerelda** geword het om saam met Maestro op te tree. Die twee figure tree, na gelang van die omstandighede, afwisselend na vore in die loop van die drama.

Maria Elisabet, ’n porselein fyn jong meisie met lang hare, is skamerig maar in so ’n mate manipuleerbaar, dat Maestro daarin slaag om haar met hul eerste ontmoeting uit haar “bevange lewe” te “bevry” (Hauptfleisch 1993:18): ’n lewe van elke dag hoenders kosgee en saam met haar ma wat na boerseep ruik, in ’n klein bedompige gehuggie te woon (159).

Totaal binne Maestro se mag en uit vrees vir verwerping, bou sy letterlik haar identiteit as Ezmerelda rondom hom. Wanneer sy pleit: “... Sê: ‘Ezmerelda, ek het jou lief’ ”, is dit duidelik dat sy vir hom nie Maria Elisabet wil wees nie, maar Ezmerelda.

Ten spyte van haar sprokiesagtige voorkoms soos beskryf in die personelys – “gekleed in ’n ligkleurige rok wat versier is met valle en strikke” – is sy met tye somber en rusteloos, selfs onvergenoegd met haar rol as Ezmerelda. Maar met Maestro se manipulerende en magnetiese persoonlikheid en houvas op haar, volg sy hom tog later tot in haar waterdood. Na haar dood kom sy egter nie tot rus nie, en word sy ’n huilende spookmeisie.

Deur middel van die séance-sitting en die daaropvolgende gedramatiseerde konkretisering van die gebeure voor haar dood in 1910, word haar ware identiteit, haar volle doopnaam, deur Maestro bekend gemaak.

Terug in die hede, in die gespeelde tyd (1930), is sy dus nou gereed om weer die onderwêreld van die dood te betree. Haar sikliese en simboliese reis terug na haarself, soos Barnard (1997:142) dit stel, lei dus nou na haar hertoetrede tot die dood, waarmee sy finaal van Ezmerelda afstand doen.

Ezmerelda, soos blyk uit die teks, se rol is reeds deur verskeie jong meisies gespeel. Voor Maria Elisabet was daar al 'n "Johanna Gertiena" en 'n "Petronella Magdalena" (163) - almal deur Maestro getransformeer. Vir hom funksioneer die droombeeld, Ezmerelda, as ikoon van dit waarin hy glo: die magiese, die misterieuse en die fantastiese. Sussie as Maestro se keuse vir sy volgende 'Ezmerelda', impliseer dat sy nie slegs "porselein fyn" is nie, maar ook 'n boggelrug mag hê. Ten slotte volg Sussie hom ook as die nuwe Ezmerelda.

In rituele verband is sy as magiese ikoon dus 'n mitiese figuur en 'n simbool van bevryding. Teenoor die neurotiese en swakker Maria Elisabet, is Ezmerelda as mitiese heldin die sterkere, na wie Hauptfleisch (1993:15) verwys as die "onsterflike" Ezmerelda, die Trilby-figuur wat ook die suggestie inhou van 'n gees wat haarself telkemale hernu in die fisieke gedaante van nog 'n jong vrou.

De Wet (Huismans & Finestone 1999:60) beskryf Ezmerelda as 'n twyfelagtige karakter omdat sy in 'n sekere sin soos 'n watergees mense na hul dood toe lei. Dit is juis deur Maria Elisabet se weergawe van 'n erotiese belewing tussen haar en Maestro, dat Sussie voor sy magnetiese persoonlikheid swig. Aan die een kant is haar karakter skrikwekkend, aan die ander kant is sy met haar "innocence and simplicity and purity", self 'n onskuldige slagoffer.

Sussie

Anders as in die vorige dramas waar daar 'n vrouefiguur uit een of ander onaanvaarbare situasie bevry moes word, is Sussie die tweede jong meisie wat bevry moet word. In teenstelling met haar mooi gesiggie het sy egter 'n boggelrug wat die moontlikheid van bevryding deur 'n "lang donker man" effens bemoeilik. Juis oor dié misvormdheid wat mag aanstoot gee, word sy vir gaste weggesteek. Sussie se vraag aan Hermien waarom sý as kind altyd in die kamer moes bly wanneer daar gaste was, en nie skool toe kon gaan of by maatjies speel nie, dui daarop dat sy reeds van kleinsaf vir die samelewing weggesteek is.

Dit is te verstane dat Sussie in opstand is oor haar "uitsiglose bestaan", soos Norval (1993:4) dit noem, en na die buitewêreld hunker. Die klein ritueel wanneer sy in vervoering 'n gas se baadjie afborsel en om haar vou (133), haar hantering van hul aandenkings in 'n blikkie (132), kom voor as 'n gryp na ontvlugting. Haar frustrasie kom later ook tot uiting in bitter verwyte teenoor Hermien wat sy verantwoordelik hou vir haar misvormdheid: "Toe ons saam in moeder se maag was, het jy my gesteek met jou groot, sterk bene. [...] My sagte, fyn gebeentes gekneus en gebuig!" (137)

Dit is duidelik dat die kontras tussen haar mooi gesiggie en haar boggelrug eintlik haar aantreklikheid en seksualiteit vir Maestro verhoog. Hy is ook die eerste persoon wat na haar boggel verwys as opgevoude vlerke wat eendag nog sal deurbreek en oopsprei.

Met sy aankoms in die séance-toneel en sy onmiddellike aangetrokkenheid tot Sussie, slaag hy daarin om al haar opgekropte gevoelens en begeertes in die ope en na vore te bring. Haar begeerte "bo alles" is "[o]m weg te kom. Ver weg van hier. Om ander plekke te sien!" (157)

Sy blyk ook 'n gevoelvolle romantiese dromer te wees wat 'n sensitiwiteit ten opsigte van die irrasionele en donker drifte van die mens openbaar, en word vir Maestro die verpersoonliking van die Ezmerelda-figuur na wie hy hunker. Sy word dan ook, en wel in die gespeelde tyd (1930), sy volgende Ezmerelda wat saam met hom die vreemde ingaan.

Die aflê van die Sussie-figuur om vir Maestro as Ezmerelda te volg, is vir haar die enigste alternatief. Sy verwyder dus 'n knoop van haar nagrok vir die afgestorwenes se aandenkingsblikkie en gaan haar doodsreis soos 'n slaapwandelaar tegemoet (168). Haar inloop in die drif met sy meesleurende water, word vir haar 'n oorgang oor die rivier, Styx, wat haar uiteindelik van haar barre lewe bevry en haar na 'n ander lewe bring (Hauptfleisch 1993:18).

Hermien

Die leser leer ken Hermien in vier gestaltes:

- as **vyftigjarige** in die hede (1930)
- as **medium**
- as **dertigjarige** in die verlede (1910)
- as **'Ezmerelda'** (sien Hermien as medium)

Hermien as vyftigjarige

Aanvanklik, as vyftigjarige, is Hermien doodgewoon 'Sussie se tweelingsuster'. Sy is minder aantreklik en het 'n verbeeldinglose, konserwatiewe en materialistiese karakter. As die sterker en meer dominerende suster, is sy in beheer van alles – die huishouding, boekhouding en hul finansies, selfs van Sussie wat belet word om voor mense te verskyn weens haar boggelrug. Uitinge soos, “Die *mense* sal na jou kyk. Vingers na jou wys!” en “Want dit is ons *heilige plig!* So het Moeder ons grootgemaak” (135), plaas Hermien dus binne die kader van 'n nougesette Calvinisme waarmee ons in *Op dees aarde* kennis gemaak het in die persoon van Sophie (my beklemtoning).

In Jungiaanse terme verteenwoordig sy letterlik die manlike lewensbeginsel, waarvan De Wet (Huisman & Finestone 1990:60) sê:

I find this masculinity more macabre than seeing it in a man and also more treacherous because they are oppressing other women in the guise of a woman.

Later, na die séance, gee Hermien (weer as vyftigjarige) vir Sussie opdrag om Maria Elisabeth se name op 'n houtkruis uit te brand, waarmee sy, Sussie, dus by implikasie Hermien se beswering van die bonatuurlike en die onderwêreld handhaaf.

Hermien as medium

Aan die begin van die séance-ritueel is sy nog die vyftigjarige Hermien, maar word later die spreekbuis vir Ezmerelda wat uit die dood verskyn. Volgens die teks (139) *speel* sy nie Ezmerelda nie, maar *is* sy Ezmerelda. Sy transformeer egter nie werklik nie, want na afloop van die séance-toneel moet Sussie haar uit haar beswyming wakker maak en haar inlig oor die pas-afgelope gebeure. In die séance-toneel was dit slegs haar liggaam wat geïnfiltreer was deur Ezmerelda.

Barnard (1997:147) is van mening dat Hermien op dié wyse binne die séance nie soseer as besweerder optree nie, maar eerder as 'n magiese goëlaar wat magiese personasies soos Maestro en Ezmerelda se verskyning laat plaasvind. Sy bewerkstellig ook tydspronge waarbinne 'n rituele bevrydingspel voltrek word en gee gestalte aan 'n jonger Hermien en Sussie.

As sy dan as goëlaar gereken kan word, blyk haar enge konserwatisme 'n skyn moraliteit te wees, want binne 'n eng Calvinistiese konteks is kommunikasie met geeste sogenaamde duiwelsdinge. Haar besweringsdaad stem ook ooreen met Sophie en Minnie (*Op dees aarde*) se moordanslag op die gestorwe Bybie. Dit kwalifiseer haar, soos vir Sophie en Minnie, as die tradisionele bose suster, wat die valsheid van haar enge moraliteit aksentueer.

Hermien as dertigjarige

As dertigjarige in 1910, was sy reeds in haar rol as besweerder, soos blyk uit die séance-toneel:

- in haar teenkanting teen Sussie se verskyning voor gaste;
- in haar afkeer en dwarsboming van Sussie se deelname aan die hipnose-vertoning;
- in haar vyandiggesindheid teenoor Maestro;
- in haar poging om Ezmerelda uit Maestro se mag te kry.

Odendaal (1998:160) wys ook op die hewige konflik wat ontwikkel tussen Maestro en Hermien om die siele van Ezmerelda (Maria Elisabet) en Sussie (Ezmerelda).

Van Hermien kan ten slotte gesê word dat sy as realistiese-nugter persoon, die enigste een is wat nie deur Maestro begogel word nie. Vir dié wat verkies om weggevoer te word deur Maestro wag daar egter opwinding:

Ek laat jou visioene sien van ver plekke en ander tye. In minute lewe jy baie jare. Jy sweef gewigloos of lê in blomtuin half begrawe onder roosblare en dennenaalde (162).

3.4.7 Samevatting

Met 'n terugblik op dié hoofstuk, is ek dit eens met Odendaal (1998:160) as hy sê dat De Wet *Trits* op 'n hoë noot afsluit met *Drif*. Hy noem dit ook 'n “verbluffende samevatting” van al die hoofemas en -motiewe in haar dramas.

Pakendorf (1994:109) het met die skryf van sy resensie (na die verskyning van *Trits*) dit as 'n gepaste tydstip vir 'n oorsigtelike terugblik op De Wet se oeuvre beskou – siende dat dit voorkom of 1994 nie net 'n hoogtepunt was nie, maar ook 'n hoofstuk in haar ontwikkeling wat by wyse van spreke afgesluit is.

In die hoofstuk is daar in groot mate gefokus op die aspekte wat dien as samebindende faktore in die siklus en hoe dit in verband met die bevrydingsrituele ten opsigte van die vrouefigure in *Trits* gebring word.

Pakendorf (1994:111) verwoord een van die aspekte, en myns insiens die belangrikste, as volg:

Wat ons sien, is nie wat is nie, daar is geheimsinnige en dikwels onheilspellende magte van buite wat ons lewens en ons werklikheid gedurig begelei en bedreig ...

Hy meen ook dit wat hom op die voorgrond afspeel, is dikwels letterlik oëverblindery, hipnose of goëlerie, en net 'n illusie.

Die gegewe in die studie wil dat die mirakel en slotsom van al drie dramas, die bevryding van vroue deur middel van die “lang, donker man” moet wees. Dit is juis deur hom dat vrouekarakters hul drome en die dieper self ontdek (Luwes 1996).

Die stelling kan gemaak word dat die boodskap in *Trits* moontlik eerder impliseer dat die leser dieper sal moet delf vir 'n antwoord, wáárom die vrou dan so blootgestel is aan die betowerende mag waaraan sy haar so onomwonde oorgee.

HOOFSTUK 4

'n Russiese Trilogie

4.1 Inleiding

In die hoofstuk word die in-diepte-ondersoek na en uitbeelding van vrouefigure in De Wet se drama-oeuvre aan die hand van haar Russiese trilogie voortgesit. In die hoofstukke oor *Vrystaat-trilogie* en *Trits: Mis, Mirakel, Drif* was die fokus op vroue in bepaalde onaanvaarbare lewensituasies en hul begeerte na ontvlugting van een of ander aard.

Die fokus in dié hoofstuk is eweneens op vroulike karakters, en wel die susters van *Drie susters twee* met hul versugting na 'n betekenisvolle toekoms, weg van hul haglike omstandighede na die Russiese rewolusie. Daar is ook die vroulike karakters van haar Engelse dramas, *Yelena* en *On the lake*, wat saam met *Three sisters two* 'n trilogie vorm en kortliks belig sal word.

4.2 Tsjechov haar inspirasie

Die karakters van die trilogie is egter nie oorspronklik geskep deur De Wet nie, maar deur haar groot inspirasie, die Russiese dramaturg, Anton Tsjechov, vir sý vier groot klassieke dramas.

Marisa Keuris (2004:148) wys daarop dat Tsjechov se dramas reeds vir dekades op Suid-Afrikaanse verhoë opgevoer en as stelwerk vir talle studenteproduksies gebruik word, en steeds 'n invloed op Suid-Afrikaanse dramaturge het, ten spyte van politieke veranderings sedert 1994. Keuris fokus onder andere juis op De Wet se benadering van Tsjechov se klassieke *Drie susters*, byna 'n eeu nadat dit geskryf is, en op haar herskepping van 'n nuwe Suid-Afrikaanse drama teen die agtergrond van 'n multikulturele Suid-Afrika.

Volgens Du Plessis (1997:50) het De Wet reeds op vyftien met Tsjechov kennisgemaak. Sy werk was vir haar onmiddellik "baie bekend, misterieus en betowerend" en het haar hele konsep van drama ingrypend verander. Robert Mohr, haar dosent aan UCT, het waarskynlik sy affiniteit met Tsjechov op De Wet oorgedra en was waarskynlik saam met Marthinus Basson – wat by geleentheid die saadjie gesaai het – die besieling om haar 'n "vervolg" op *Drie susters* te laat skryf.

Vir Solberg (2003:178) het sy by geleentheid gesê: "I wish to challenge myself and find a firm grounding in the Master [...] I wanted to immerse myself in that world." Die vrug van twee jaar se intensiewe navorsing oor Tsjechov, waarin sy letterlik in sy vel geklim het (Blumberg 1996:242), was die skryf van *Drie susters twee* (1996), sowel as haar Engelse dramas, *Yelena* (1998) en *On the lake* (2001).

Om 'n sinvolle studie omtrent De Wet se vrouefigure in veral *Drie susters twee* daar te stel, is 'n oorsigtelike studie van Tsjechov se werk – met die fokus op *Drie susters* – noodsaaklik.

4.3 Anton Tsjechov die dramaturg (1860-1904)

Van Tsjechov, die dramaturg, sê Brustein (1977:368) die volgende:

Anton Chekov is the gentlest and the most impersonal of all the great modern dramatists, but there is one sense in which he does align himself on the side of his characters – insofar as they are cultured individuals constituting the last stronghold of enlightenment against the encroaching mediocrity, vulgarity and illiteracy of Russian life.

Hiermee raak Brustein ook die kern van Tsjechov se menswees.

Self uit die laerklas, het hy voorsien dat gekultiveerde individue uit enige laag van die samelewing mag kom, maar was gegrief deur die hoër klasse, “gradually being overwhelmed by the tide”, se traagheid en futloosheid. Brustein (1977:369) wys daarop dat juis die konflik tussen die gekultiveerde hoër klasse en hul “stupefying environment” gelei het tot ’n dekadente samelewing, wat die basiese agtergrond van die meeste van Tsjechov se dramas vorm.

Tsjechov se vier dramas, *Die seemeeu* (1896), *Oom Wanja* (1896), *Drie susters* (1900) en *Die kersieboord* (1903) word beskou as sy “Great Plays” (Barricelli 1981:xi).

- In *Die seemeeu* is daar ’n vergeefse soeke na liefde en geluk wat ’n waan blyk te wees;
- in *Oom Wanja* soek dié wat deur die lewe afgetakel is, onwetend na ou lewenswaardes, maar kan dit nie aanwend of nuwe waardes ontwikkel nie;
- in *Drie susters* is daar ’n begeerte om te weet waarom daar lyding en neerlaag is en waarom hoop en drome verydel word;
- in *Die kersieboord* soek dié wat geestelik uitgeput is, na die troos wat nostalgiese herinneringe bied. Hulle laat egter toe dat die noodlot oorneem.

Betreffende Tsjechov se vrouefigure is Beverley Hahn (Moravčevich 1981:202)

particularly impressed with his subtle and sensitive presentation of the social and psychological dilemmas of nonaggressive, educated women from the ranks of the Russian intelligentsia.

Van al Tsjechov se meesterstukke sien Brustein (1977:371) *Drie susters* as waarskynlik die puikste voorbeeld van sy dramatiese benadering. In ’n beknopte bespreking van *Drie susters* sal ek buiten tydruimtelike gegewens van dié drama, die vrouefigure van die vier dramas kortliks vergelykend belig.

Dit is op die stadium noemenswaardig dat De Wet se teks, volgens Juanita Perez (2002:8) nie net op *Drie susters* geskoei is nie, maar ook op Tsjechov se laaste drama, *Die kersieboord*. Beide tekste handel oor verlies, verslegtende omstandighede en onomkeerbare verandering.

Vir haar doeleindes het De Wet haar eie weergawe van *Drie susters* se karakters gebruik, maar het elemente van die intrige, struktuur, stemming en ritme van *Die kersieboord* gebruik. Juis uit die aard van dié studie, wat handel oor **vroulike karakters**, sal daar oorwegend op *Drie susters* as bronteks gefokus word.

4.3.1 *Drie susters* (1896)

Die oningeligte leser/gehoor mag die drama beleef as 'n reeks gesprekke tussen oninteressante mense, sonder veel insident, verhaal of spanning, meen Mohr (1980: Inleiding). Mohr, ook vertaler van *Tri Sestry* na *Drie susters*, wys egter daarop dat Tsjechov uit alledaagshede 'n lewensbeeld en 'n komplekse dramatiese handeling bou wat 'n hele era in die geskiedenis van 'n maatskappy en die wese van menswees blootlê.

Van Zyl (1998:102) meen ook dat *Drie susters* nie 'n eenvoudige drama is wat 'n enkele idee kommunikeer nie; daar ontwikkel byvoorbeeld uit die eerste bedryf drie handelingslyne wat deur elke bedryf tot by die ontknoping gevolg kan word. Hy onderskei tussen:

Natasja vs die Prozorofs

Irina, Tusenbach en Soljoni

Masja, Koelighin en Wersjinin,

wat later as sulks belig sal word.

Weens die deurlopende invloed van **tydruimtelike** gegewens op die **karakters**, sal die studie grootliks fokus op genoemde aspekte. **Simbole** en **temas** sal ook, indien van toepassing op die sentrale probleem, aangedui word.

4.3.2 Tydruimtelike gegewens: die invloed daarvan op karakters, temas en stemminge

Uit Mohr (1980: Inleiding) kom die leser te wete dat die drama op 'n plattelandse dorp met 'n militêre agtergrond in Rusland afspeel. Die drama staan sterk in die teken van 'n tyd toe 'n maatskaplike orde besig was om tot niet te gaan en mense baie bewus was van hul verganklikheid. Die Prozorofgesin, van militêre afkoms, bewoon steeds 'n ruim, weelderige woning waar hulle nog gereeld vriende onthaal.

Soos Marisa Keuris (1996:41) verduidelik, word die leser/gehoor in die openingstoneel van die eerste bedryf ingelig omtrent die **tyd** waarin die drama 'n aanvang neem: 'n sonnige dag in die vroeë lente – die okkasie, 'n middagete in die balsaal ter herdenking van die jongste suster, Irina, se doopdag. Dit is ook presies 'n jaar na hul vader se dood en militêre begrafnis.

Deur gegewe in die diskoers en didaskalia maak die leser/gehoor die verskillende seisoene mee van die drie en 'n half jaar waarin die drama afspeel. Mohr (1980: Inleiding) verduidelik hoe dié uiterlike gegewe omtrent die tyd Tsjechov se temas en stemminge onderskraag: Die “blymoedige belofte van die lente” in die eerste bedryf, gaan oor tot die “begin van vertwyfeling en aftakeling in die winter” in die tweede bedryf. Emosies en verhoudinge in die hoogsomer kom in die derde bedryf tot “pynlike uitbarsting”, wat die personasies uiteindelik jammerlik bewus maak dat hulle die “winter van hul lewens” binnegaan, in die vierde bedryf.

Ook die uiterlike gegewe omtrent die **mimetiese ruimte** – verkry uit die didaskalia en hoofteks – dra by tot die stemming en betekenis van die drama. Aanvanklik is die ruimte 'n sonnige sitkamer en balsaal in feestelike stemming; later is dit dieselfde vertrek in die winter, maar sonder die vreugde. Nog later is dit 'n beknopte slaapkamertjie, en uiteindelik 'n plekkie buite die huis in die herfstuin, vol tekens van die naderende winter.

Wat die **diëgetiese ruimte** betref, is die **teenwoordige diëgese** waarna van tyd tot tyd verwys word, die susters se onderskeie werkplekke, naamlik die hoërskool, die poskantoor en die dorpsraad, en die baksteengroewe waar een van die vriende later sou gaan werk.

Verbaal is daar veral deurlopende verwysings na die Prozorofs se saaie en kultuurlose kleindorpse bestaan wat grootliks verantwoordelik is vir die gesin se geestelike afgestompthed. Die dorp as diëgetiese ruimte word deur Andrei Prozorof beskryf as 'n tweehonderdjaarou dorp met honderdduisend siele – waar almal net eet, drink, slaap en doodgaan, en hul lewe opvroliek met skinder, wodka, dobbelary en egbreuk.

Dit is egter Moskou wat deurlopend as **historiese** en **prospektiewe diëgese** in veral die susters se lewens figureer. Reeds vanaf die openingstoneel is daar telkens 'n nostalgiese ondertoon wanneer hulle na hul verlede in Moskou, hul geboorteplek, verwys. Hulle woon reeds elf jaar nie meer daar nie, maar hoop om eendag terug te keer. *Terug na Moskou toe* is 'n versugting wat soos 'n refrain dwarsdeur die drama eggo.

Wat Cousin (1997:330) oor Moskou sê, is hier van toepassing:

Moscow in *Three Sisters* is both an **actual place** where, in the early part of the play, Olga and Irena hope to go and live, and an **inner orientation of desire** for all three sisters. For each of them in different ways it represents the possibility of loving fulfilment: going to Moscow signifies meaning and a validating pattern in their lives (my beklemtoning).

Oor die invloed van omgewing (ruimte) op karakters, sê Brustein (1977:372) die volgende:

[...] in *The Three Sisters* environment plays a crucial role in the gradual defeat of the central characters, while their own psychological failings are kept relatively muted.

Die Prozorofs se geleidelike ontsetting uit hul huis, beskryf hy as

an action played out against the background of a provincial town so petty, vulgar and boring that it has the power to degrade its most cultured inhabitants (1977:372).

Dié stelling sal vervolgens met die uitbeelding van die verskillende karakters gaandeweg gestaaf word.

4.3.3 Karakters

In sy inleiding wys Mohr (1980) op Tsjechov se betekenisvolle keuse van karakters; hoe hy hulle tot volle lewe uitbou en in situasies plaas waar hulle met “sielkundige onvermydelikheid” op mekaar inwerk – elk gevorm deur sy eie natuur, sy omgewing en sy kultuur.

In ’n maatskaplike orde soos dié in *Drie susters* waar klas ’n belangrike rol speel, kies Tsjechov as sentrale karakters fyn opgevoede en hoogs geskoolde lede van ’n hoër klas – die Prozorofgesin – en hul vriende, offisiere uit die militêre adel.

Die gesin is nie net op akademiese gebied hoogs ontwikkel nie, maar ook op geestelike gebied, wat deurlopend in hul filosofiese gesprekke bevestig word. Tans is die susters se hoop gevestig op hulle ewe fynbesnaarde broer, Andrei, om hulle eendag terug te neem na die verfynde kringe van Moskou.

“Ja, hy’s die slim Prozorof, speel viool, doen houtwerk,” sê Olga (9). Hyself voel dat hulle as kinders “vol opvoeding geprop” is (10) – iets wat hy ooglopend as ’n las beleef. Kramer (1981:63) is van mening dat Andrei se huwelik met Natasja later bloot ’n wyse is om van sy verantwoordelikhede ten op sigte van sy susters te ontkom – ’n mistasting wat hul bestaan later ten diepste sou raak.

Vervolgens ’n beligting van die vroulike karakters – individueel in die chronologie van gebeure, sowel as in die verhoudinge waarin hulle staan.

Al drie susters is teenwoordig in die openingstoneel, elk karakteristiek verdiep in haar eie aktiwiteit: Olga, die oudste, sien skoolboeke na; Masja, die middelsuster, sit en lees; Irina, die jongste, is diep in bepeinsing. Hul enigste gemeenskaplike belang, is waarskynlik hul gedeelde onvergenoegdheid met hul huidige bestaan, meen Kramer (1981:70, 71).

Olga,

Olga, meer verlede-georiënteerd as die ander twee, se openingsdialoog waarin verlede, hede en toekoms saam verweef is, neem juis die vorm aan van nadenkings oor hul vader se dood en begrafnis 'n jaar gelede. Sy verwys egter ook na Irina se huidige herdenking van haar doopdag en spreek terselfdertyd haar versugting uit na hul toekomstige terugkeer na Moskou (1). In 'n neutedop is Olga se redevoering 'n opsomming van hul reaksies op die ramspoedige gebeure – wat hulle beide ondraaglik én draaglik ervaar het.

Buiten haar belewing van nostalgie, betreur sy haar fisiese aftakeling: “ – vandat ek hier by die hoërskool werk – voel ek hoe ek dag vir dag afgetakel word. My jeug, my lewenskrag – druppel vir druppel word dit uit my getap” (2).

Te midde van haar verpligtinge by die skool en tuis, het Olga, naas haar versugting om terug te keer na Moskou, ook 'n ander stille versugting : “[...]as ek getroud was en elke dag tuis kan bly [...] Ek sou my man liefhê” (2). Sy is selfs bereid om met enige man te trou, “as hy net ordentlik is ...” (37).

Volgens Kramer (1981:69) skyn dit egter asof sy haar versoen met die gedagte dat die liefde vir haar die minste beskore is en dat sy haar situasie beter hanteer as haar twee susters. Hy wys daarop dat sy in die loop van die drama haar liefde op 'n heel ander wyse uitstort.

Ons sien dit vanaf die eerste bedryf tot aan die einde van die drama in haar liefdevolle omgang met haar susters en haar gasvryheid teenoor hul gaste; in die derde bedryf in haar besorgdheid oor en hulp aan die mense in nood tydens die brand; en die manier hoe sy vir Anfisa, die familie se jarelange huishulp, by Natasja intree.(31-32).

Moravčevich (1981:212) plaas Olga in 'n kategorie waarin hy haar

a humble and understated toiler who bears life's burdens with stoic resignation and patience [...]

noem, en plaas so sy vinger op die seer van haar menswees:

Being the eldest in the parentless vacuum of the family's dreary provincial existence, she has gradually become a surrogate mother to her siblings; and that responsibility has somehow robbed her of her own life so thoroughly that she, though only twenty-eight, speaks of her personal hopes in an implied past tense (212, 213).

Vir haar is daar in werklikheid nie 'ontvlugting' van enige aard nie. Tog is sy nie sonder hoop vir die toekoms nie, al is dit net die hoop om "eendag" te weet waarom hulle lewe en waarom hulle ly. "As ons net geduldig wag [...]" (53).

Irina

Van al die verskillende argetipiese kategorieë waarin Tsjechov se vroulike karakters verdeel kan word ter wille van 'n psigologies akkuraat analise, is die opvallendste volgens Moravčevich (1981:204), dié van 'n *jeune fille* ("n jeugdige jong meisie") waarvan die mees beskrywende psigologiese eienskappe "straightforwardness, purity, sincerity and youth naiëvete" is.

She is trustful, delicate, intelligent [...] always quite enthusiastic about people and ideas, childlike, and full of a certain ethereal, poetic frailty that *inevitably clashes* with her *drab and prosaic surroundings* (my kursivering).

Elk van Tsjechov se dramas het 'n *jeune fille* as karakter wat in so 'n prominente posisie binne die onderskeie dramas se intrige staan, dat sy direk en intens deur die ontknoping geraak word, sê Moravčevich (1981:205).

In sy skepping van dié tipe, waarvan die jong Irina Prozorof 'n sprekende voorbeeld is, beklemtoon hy hul bleek, broos gelaat, hul kinderlike onskuld en hul volslae weerloosheid teen die vulgaritet van 'n alledaagse bestaan. Die tempering en uiteindelijke disintegrasie van so 'n kinderlike onskuld deur die meer konkrete en prosaiëse eise van hul alledaagse lewe, is juis kenmerkend van die rywordingsproses van 'n jong meisie in dié spesifieke tydperk in Rusland, sê Moravčevich (1981:205).

Die jongste in dié kategorie en die mees idealistiese een ten opsigte van die toekoms, is die sewentienjarige **Anya** in *Die kersieboord*. **Nina** in *Die seemeeu* is 'n uitstekende voorbeeld van 'n *jeune fille* in volle blom in die proses na volwassenheid en rytheid. Sy is ook 'n herbevestiging van die Self in 'n vaal en onvolmaakte wêreld, wat sy eindelijk aanvaar as die enigste realiteit.

Sonja in *Oom Wanja*, die minste verteenwoordigend van sommige belangrike *jeune fille*-eienskappe, word ook geleidelik genoodsaak om die konflik tussen haar dagdrome en die harde werklikheid in die gesig te staar.

Irina, die *jeune fille* in *Drie susters*, is 'n stralende en onbesorgde laat adollesent – drie jaar ouer as Anya en meer bewus van haar vroulikheid. In die eerste bedryf is sy in 'n staat van geluksaligheid, voel dit selfs asof sy in die blou lug sweef, omring van spierwit voëls (3) wat vryheid en ontvlugting simboliseer (Karlinsky 1981:155). Sy is aanvanklik ook entoesiasties oor die toekoms, en beoog om werk te aanvaar en sodoende hul probleme op te los. Anders as met Anya, verander haar omstandighede haar in 'n moeë en ontnugterde jong vrou, en Moskou wat aanvanklik 'n obsessie by haar was, is in die vierde bedryf nie meer deel van haar toekomsplanne nie.

Hoewel Tsjechov deernis het vir die begaafde Prozorofsusters wat deur die sielodende verveling van 'n plattelandse dorp besig is om afgestomp te raak, staan hy afsydig en objektief genoeg om uit te wys hoe oneffektief en onrealisties Irina se pogings is om die alledaagse werklikheid van die lewe te hanteer, sê Moravčevich (1981:206).

'n Tema wat duidelik in *Drie susters* onderskei word, en telkens in gesprekke deur Irina geïnisieer word, is die idee van produktiwiteit – om te moet werk – en die versugting om na Moskou terug te keer.

Die **werk-tema** as “borg” vir geluk, waarop van die eerste bedryf af gefokus word, is eintlik “met ironie omgewe”, soos Van Zyl (1998:110) dit stel. Hy wys op Olga wat van die begin af oor moegheid kla, wat 'n herhalende element word, en op Irina en Tusenbach daarenteen se oordrewe entoesiasme ten opsigte van werk. Die fokus is egter op Irina wat, soos Tusenbach, tot die werkersklas toegetree het, maar haar telkens vasloop in die frustrasie wat dit meebring.

Aanvanklik in wit geklee, wat kennelik verteenwoordigend is van vreugde en jeug ná 'n tydperk van rou, soos Van Zyl (1995:104) daarop wys, verklaar sy entoesiasies waarom die lewe skielik vir haar sin het:

Die mens moet werk in die sweet van sy aanskyn, wie hy ook al is – dit is die hele doel en betekenis van sy lewe, dis sy geluk, sy vreugde (3).

En in 'n dringender toon later, kom sy by die kern van die probleemsituasie uit:

Ons moet werk, werk, werk. Dis waarom ons miserabel en swartgallig is – ons weet nie wat werk beteken nie. Ons is die nasate van geslagte wat op werk neergesien het (13).

In die tweede bedryf, 'n jaar en nege maande later, vind ons haar moeg en afgestomp, sonder enige satisfaksie in die werk wat sy intussen by die poskantoor aanvaar het:

Die dinge waarna ek so gesmag het, is net nie daar nie. Net sleurwerk, sonder poësie of selfs intelligensie (20).

Haar ongelukkige werksituasie en haar broer, Andrei, se gereelde dobbelary waartydens hy reeds drie keer geld verloor het, ontlok weer eens die versugting na Moskou by haar: “[...] ek droom elke nag van Moskou” (20). Aan die einde van dié bedryf klink sy as ’t ware desperaat: “Moskou, Moskou, Moskou!” (29).

Hieruit blyk duidelik dat die hiér en nou van haar lewe vir haar onaanvaarbaar is, en dat haar hoop op geluk en sin in haar lewe, op ’n ander plek, iewers in die toekoms is. Daarom maak haar versugting na Moskou, ’n bindende beeld wat hoop en illusie simboliseer, soveel sin. Deur haar herhaaldelike verwysings na Moskou, word sy as ’t ware die verpersoonliking van die Prozorofs se begeerte om na hul geboortestad terug te keer.

Kramer (1981:68) is van mening dat haar versugting na Moskou eintlik ’n versugting na ’n denkbeeldige liefde is, wat sy in die derde bedryf ook in soveel woorde vir Olga sê:

Ek wag nog die hele tyd dat ons Moskou toe moet gaan.
Ek het gehoop ek sou daar die regte man ontmoet.
Ek het van hom gedroom, hom bemin... (38).

Waarskynlik om dié rede is ’n verhouding met Tusenbach of Soljoni (wat Tusenbach se gevoel vir Irina deel) vir haar onaanvaarbaar. ’n Driehoek-situasie wat reeds in die tweede bedryf te bespeur is, is in die derde bedryf heeltemal in die ope.

Tusenbach het intussen uit die leër bedank en by die baksteengroewe werk aanvaar. By die aanhoor van haar onvergenoegdheid met die lewe, herinner hy haar aan haar doopdag drie jaar tevore, toe sy nog vol vreugde en entoesiasme oor ’n toekomstige werk was (36).

Later werksaam by die dorpsraad, kry sy steeds geen bevrediging in haar werk nie. Inteendeel. Sy “verag” alles wat sy doen, en voel “alles wat opreg en edel in die lewe is, loop soos water” deur haar vingers (37). Olga probeer troos en raai Irina aan om tog met die ordentlike Tusenbach te trou.

In die vierde bedryf, ’n paar maande later, nou gelukkig in ’n onderwyspos, staan sy inderdaad op troue met Tusenbach. Dit voel selfs vir haar asof sy ‘vlerke’ het (44). ’n Fatalistiese noot het egter ingesluit: sy het besluit, as sy nie Moskou toe kan gaan nie, kán sy nie en alles is die Here se wil, “[...] en my werklus het weer opgevlam. Om te werk, werk!” (44)

’n Voorval die vorige aand tussen Soljoni en Tusenbach laat egter ’n aaklige voorgevoel by Irina ontstaan – hoewel sy onkundig is oor die beplande tweegeveg tussen dié twee. Op pad uit om “’n paar vriende in die dorp te gaan groet “ (47), herinner hy haar weer aan sy liefde vir haar. Sy “afskeidsblik” oor die tuin is duidelik dié van iemand wat weet hy gaan binnekort opgeneem word in die natuur. Sy afskeidsgroet bevestig die gedagte:

Dit voel vir my asof ek ook soos die boom nog deel sal hê aan die lewe, al is ek dood. Vaarwel, Irina (48).

Van Zyl (1998:106) wys daarop dat die tragiek daarin geleë is dat selfs ’n nie-ideale huwelik Irina nie beskore is nie. Met die nuus van Tusenbach se dood in die tweegeveg, is haar stille reaksie kontrasterend met haar heftige verset teen haar lewenslot vroeër in die drama. Daar is weer ’n grype na die idee van werk, wat sonder die vroeë entoesiasme, eerder ’n wyse is om te kan vergeet en oorleef:

Môre gaan ek alleen weg, om êrens in ’n skool onderwys te gee. Ek sal my lewe wy aan wie dit ook al mag nodig hê. Dis herfs. Die winter kom. Ek sal werk, werk, werk (53).

Werk sou vir Irina dus alleen ’n poging tot ontvlugting uit haar onhoudbare lewensituasie word. Deur op werk en op ánder te fokus, sou haar lewe slegs draaglik wees.

Masja

Ver verwyderd van die basiese psigologiese karaktertrekke van die *jeune fille*-tipe, maar ook nie geheel en al geskei daarvan nie, is die ongelukkige en onervulde vroue wat deur Moravčevich (1981:208) as “have-been” *jeunes filles* beskryf word. Net enkele spore van hul vroeëre *jeune fille*-eienskappe en ’n innerlike begeerte om hul onvermydelike kulturele agteruitgang te stuit, verbind hulle nog aan dié tipe.

Masja Prozorof blyk ’n goeie voorbeeld van dié tipe te wees. Sy is ongelukkig en onervuld weens verkeerde keuses vroeër in haar lewe, te wete haar vroeë en ongelukkige huwelik met Koelighin toe sy agtien was. Sy het tóé gedink hy is die slimste man in die wêreld . “Nou weet sy van beter,” som Irina hul huweliksprobleem op (13).

Masja, soos haar twee susters, is verfynd en intelligent, maar besef lankal dat die vier tale wat sy ken, ’n “nuttelose luukse” op hul dorp is en dat hulle “veels te veel” weet (10). Ook haar talent as geniale pianis gaan verlore omdat niemand in die hele dorp musiek waardeer nie, meen Tusenbach. Sy word as ’t ware soos Moravčevich (1981:208) se “have been” *jeunes filles* gedwing om om te gaan met die enigste mense wat die harde en eentonige realiteit te offer het.

Haar broer, Andrei, wat ook sy verbygegane gelukkige jeug betreur, gee ’n raak verbale uitbeelding van hul dorp as diëgetiese ruimte en agtergrond (48), waarteen dié verfynde Masja moet bestaan.

Buiten dié siellose omstandighede is dit egter haar “verstikkende” huwelik met Koelighin, soos Van Zyl (1998:108) daarna verwys, wat waarskynlik die hoofrede is vir haar onvervuldheid as vrou. ’n Liedjie wat sy by herhaling sing en neurie, “’n Groen eik bloei daar by die see, en om die stam ’n snoer van goud,” kan volgens Van Zyl (1998:108) juis geïnterpreteer word, as sou Masja die eik wees waarvan die groei geknel word deur die metaalband – haar goue trouing.

Dit blyk inderdaad die geval te wees wanneer ’n verhouding tussen haar en Wersjinin later ontstaan. Tydens die ontmoeting met Wersjinin, ’n weermagoffisier, is Masja se reaksie merkbaar teenstrydig met dié van haar twee susters. Afkomstig van Moskou is hy vir Olga en Irina die sinnebeeld van hul begeerde objek, en hulle reageer ook daarvolgens, terwyl Masja ’n persoonlike belangstelling in Wersjinin as ou bekende toon. Haar besluit om vir ete te bly kort na Wersjinin se binnekoms, is veelseggend, nadat sy eintlik op die punt was om te vertrek.

In ’n openhartige gesprek met Wersjinin in die tweede bedryf, maak sy etlike persoonlike dinge oor haarself openbaar:

- “Hulle” het haar met ’n skoolmeester “laat trou” toe sy maar agtien was;
- sy het gedink hy is slim, geleerd en belangrik;
- hoewel sy nou aan hom gewoon is, vind sy die geselskap van sy kollegas ’n marteling;
- die burgerlikes is grof, vulgêr en onmanierlik, terwyl die militêre mense die enigste is wat werklik fyn beskaafd en opgevoed is (18).

Wersjinin se insiggewende reaksie hierop is dat almal – militêr of burgerlik – dieselfde verveling beleef:

Ons Russe is so tuis in die hoë sfere van die geestelike dinge. Hoekom is ons dan so futloos in die alledaagse lewe? (19)

'n Aangetrokkenheid tussen Masja en Wersjinin is reeds duidelik, en in 'n intieme oomblik verklaar hy sy liefde hartstogtelik aan haar. Van Zyl (1998:108) wys op allerlei tekens van 'n positiewe emosionele ommekeer hierna by haar, onder andere dat sy etlike kere "saggies lag" (19, 21, 22), teenoor die moedeloosheid en tekens van irritasie in haar vroeëre optrede teenoor Koelighin.

Wanneer sy egter oor haar buite-egtelike liefde vir Wersjinin teenoor haar susters bieg, is sy nie optimisties en opgewonde daaroor soos 'n mens sou verwag nie:

As ek hom liefhet, is dit my lot... my noodlot. Hy't my ook lief. Ek ys daarvoor. Dis ... nie 'n goeie ding nie (38).

Dié verhouding wat nie regtig 'n toekoms het nie, maar darem 'n paar "krummeltjies geluk" opgelewer het (45), kom teen die end van die vierde bedryf (drie maande later) finaal tot 'n einde, wanneer Wersjinin en ander offisiere die dorp verlaat. Met Koelighin wat weer oral figureer, is dit duidelik dat Masja weer is waar sy was, maar effens meer gelate as voorheen:

Ons vriende vertrek. Wel – voorspoedige reis. (*Aan haar man*) Ons moet huis toe gaan. Waar is my hoed en jas? (52)

By 'n nabetrugting van die *Drie susters* se karaktereienskappe in die bepaalde situasies waarin ons hulle leer ken het, kan die siening waarna Clyman (1974:28) verwys, van toepassing gemaak word. Tsjechov se

honest, refined heroines [...] who find no purposeful activity to fill their time, and who feel oppressed by the vulgarity, falsity and repetitiveness of life, are gradually overcome by ennui and a sense of helplessness. They become apathetic and slowly sink into the morass of a banal meaningless existence.

Verder raak dié fynopgevoede vroue wat vasgevang is in hul banale omgewing en geen sinryke menslike kontak het nie, maklik verlief op 'n intelligente en simpatieke man, maar sien hom eintlik as 'n wyse van ontsnapping uit 'n onhoudbare situasie. Dit is veral hul naïwiteit en gebrek aan kennis van die harde realiteite van die lewe, wat hulle kwesbaar maak: Masja raak verlief op die sjarmante en diepsinnige Wersjinin; Irina is nie verlief nie, maar bereid om met die ordentlike Tusenbach te trou, terwyl Olga selfs met 'n ou man sal trou.

Van Zyl (1998:102) beskryf die Prozorofgesin as “rigting- en energielose intellektuele” uit bevoorregte kringe, té vasgevang in hul opvoeding om die inisiatief te neem – 'n “tekortkoming” wat myns insiens met Natasja se toetrede tot die familie, 'n deurslaggewende rol sou speel om alles waarvoor die gesin staan, te laat verkrummel.

Naas die *jeune fille*- en “has been” *jeune fille*, is 'n ander betekenisvolle kategorie in al vier dramas volgens Moravčevich (1981:208), 'n ouer en meer ervare vrou (veral ten opsigte van mans). Dié vroue is baie bewus van hul vroulikheid en van maniere waarop hulle dit kan gebruik in hul eie belang. Hulle is ook dominerend en kan hulself laat geld.

Arkadina van *Die seemeeu*, waarskynlik die beste voorbeeld van dié tipe volgens Moračevich (1981:208), is 'n veertigjarige suksesvolle professionele aktrise, beeldskoon en modieus, maar uiters selfbehep. **Madame Ranevsky** van *Die kersieboord*, ook 'n prominente vroulike karakter in dié kategorie, besit oënskynlik die Prozorofsusters se verfyndheid, sowel as 'n innerlike vitaliteit wat by hulle ontbreek in hul stryd teen Natasja. Die mees ongewone voorbeeld in dié kategorie wat betref die bron van haar magnetisme en dominansie oor ander, meen Moravčevich (1981:211), is **Jeljena** van *Oom Wanja*. Sy is die argetipiese toonbeeld van treffende en asemrowende skoonheid. Haar innerlike krag word gemanifesteer deur haar hardkoppige stryd om nie toe te laat dat die verwoestende effek wat sy op ánder het, haar siening van haarself te verander nie.

Natasja van *Drie susters* word deur Moravčevich (1981:210) beskryf as “petite” en “bourgeoise”, en

[e]ven stranger in her singularity of her dedication to her petty utilitarian goals.

Onder die skyn van 'n skaam en onseker kleindorpse bruid, betree sy die Prozorofwoning en lewens. Sy verander egter soos handomkeer en begin om die susters stelselmatig uit die huis te verdryf. Brustein (1977:372, 373) sien haar as die mees kwaadwillige figuur wat Tsjechov nog ooit geskep het. Sy is “the lustful, ambitious and predatory woman who eventually disinherits the gentle Prozorofs. Barbara Heldt (1982:169) verwys na haar as “that incarnation of middleclass evil [...] who also changes her environment until it reflects her soul”.

Met haar dinamiese kleinburgerlikheid, sê Mohr (1980), laat sy letterlik die vulgariteit en kultuurloosheid van 'n dekadente samelewing die fyn beskaafde Prozoroffamilie se lewens binnedring. Fisies versteur sy in bykans elke bedryf die klein lewensritusse van die gesinslede:

- Aan die einde van die **eerste bedryf** betree sy, uitspattig geklee, die vrolike geselskap van die smaakbewuste Prozorofs en ontvang Andrei se huweliksaanbod (15);
- een wintersaand in die **tweede bedryf** verydel sy die susters se planne vir 'n karnavalparty en begin beslag lê op Irina se kamer vir haar baba (28);
- tydens 'n brand in die **derde bedryf** is sy, alomteenwoordig, doenig met haar eie dinge (31) en dryf Olga letterlik uit die huis:

Jou plek is in die skool, myne is in die huis. Daar is jy baas, hier is ek baas (32);

- wanneer almal in die **vierde bedryf** probeer om 'n pynlike afskeid beskaafd te hanteer om die toekoms sinvol in te gaan, bereik haar kruheid en onsensitiwiteit 'n hoogtepunt. Sy kondig aan om “die spul bome [in die tuin] te laat afkap”, kritiseer Irina se klere en skel op die bediendes (52).

Brustein (1977:373) vergelyk die geleidelike en subtiele oornam van die Prozorofwoning met kunsnaaldwerk:

Despite the thick texture of the play, then neatly woven into the tapestry, is an almost invisible thread of action: *the destruction of the Prozorofs by Natasja* (my kursivering).

Dié kan kortliks so saamgevat word:

Om sy dobbelskuld te betaal, neem Andrei by die bank 'n verband op sy huis waarop Natasja begin beslag lê. Deur die susters van kamer tot kamer te verskuif vir haar kinders se gerief, slaag sy daarin om almal finaal uit die huis te verdryf. Sy lê selfs op Andrei se kamer beslag vir die nuwe baba – waarskynlik haar gesiglose baas en minnaar, Protopopov, se kind. Dit word afgelei uit die verwysing na 'n rit saam met Protopopov (25) wat later 'n “ogie” hou oor Natasja se klein dogtertjie (52).

Dat sy haar einddoel bereik het, verwoord Kramer (19981:61) as volg:

a house, an affair, and a businesslike manipulation of the professional position of the others.

4.3.4 Opsommend

Die bevrydingsgedagte ten opsigte van Tsjechov se vrouefigure kom sterk na vore in veral sy *Drie susters*. Elk van die drie susters het 'n naarstiglike begeerte na ontvlugting uit hul banale kleindorpse bestaan, waaruit hulle tevergeefs probeer ‘ontsnap’. Hul aanvanklik ‘onaanvaarbare’ omstandighede word met verloop van tyd benard, namate Natasja as 't ware die oorhand kry oor hul bestaan.

Kramer (1981:61) verwys na verskillende sieninge omtrent die karakters, onder andere gesien as “inevitably ruined creatures”, terwyl ’n ander hul “mislukkings” stel teenoor Natasja en Protopopov se “suksesse”.

Om te suggereer dat die susters op een of ander manier misluk het, sou absurd wees, meen Kramer, omdat hul aspirasies ver verwyderd is van dié van Natasja. Hulle gaan byvoorbeeld nooit werklik oor tot die stryd om hul huis te behou nie. Indien hulle sou, sou hulle in eerstepandse Natasjas ontaard het. Hulle hunker egter na ’n kwaliteitlewe en soek vir die huidige, na antwoorde op meer basiese kwessies.

In die slottoneel stoot die eens waardige Andrei ’n kinderwaentjie op Natasja se versoek oor die verhoog. Van Zyl (1998:104) kom tot die slotsom dat verfyndheid en ontwikkeldheid voor onontwikkeldheid en vulgariteit geswig het. Die leser/gehoor kan ook tot dié slotsom kom, maar Kramer (1981:72) kyk dieper en sien die positiewe in die slottoneel.

Hoewel Natasja in besit is van die huis, is daar nou ’n kompenserende gevoel van oopheid in die tuin waar die susters saam verkeer, teenoor die gevoel van beperking en geslotenheid van die sitkamer in die openingstoneel. Kramer is nie seker of die susters ontset is, of dalk bevry is nie – moontlik ’n kombinasie van ontsetting en bevryding. Die intieme toneel met die susters fisiek naby mekaar (53), is duidelik kontrasterend met die openingstoneel waarin elk afsonderlik besig is met haar eie aktiwiteit.

Die fisieke nabyheid van die susters in die slottoneel reflekteer egter ’n veel dieper eenheid, verklaar Kramer (1981:72):

In the departure of the regiment and the death of Tusenbach, they give themselves to one another as they have not done earlier. They give themselves to their love for one another and discover a strength in this to endure.

Bristow (1981:91) wys positief daarop hoe alle vrae in die drama teen die end “beantwoord” word. Elke suster het haar eie gelate maar positiewe bydrae tot dié antwoorde:

Masja leen wel van Tussenbach se idees, maar bewys daarmee ’n huldeblyk aan hom, meen Kramer (1981:73): “Ons is alleen en moet ons lewens weer begin. ’n Mens moet tog lewe” (52);

Irina deel Wersjinin se hoop in die toekoms: “Eendag sal ons weet en daar sal geen geheim meer wees nie. Maar tot dan moet ons tog lewe. Ons moet werk” (53);

Olga leen ook van Wersjinin se filosofie: “Maar miskien sal die geslagte wat ná ons kom, gelukkig wees, juis omdat ons moes ly.” (53)

Kramer (1981:73) kom tereg tot die slotsom dat:

[...] the sisters have clearly come a long way from that point a year before the play began, when death seemed unendurable.

Volgens Perez (sien flapteks) het De Wet in reaksie op bogenoemde dramas van Tsjechov haar eie Russiese trilogie geskryf – waarskynlik so genoem in so ver die drie dramas ook in Rusland afspeel – naamlik *Three sisters two* (1997), *Yelena* (1998) en *On the lake* (2001). Vir dié studiedoeleindes word van eersgenoemde drama se Afrikaans vertaling, naamlik *Drie susters twee*, gebruik gemaak.

Elke drama is in ’n meerdere of mindere mate ’n uitbeelding of voortsetting van die dramatiese gebeure van ’n Tsjechov-tekst. Perez (sien flapteks) meen dat dit nie soseer narratiewe uitbreidings van Tsjechov-tekste is nie, as ontginnings van sy styl, vorm en inhoud.

- *Drie susters twee* plaas die karakters van Tsjechov se *Drie susters* in Rusland van 1920;

- *Yelena* situeer Tsjechov se karakters van *Oom Wanja* agt jaar later in dieselfde landelike woning;
- *On the lake* is 'n heropvoering van die simboliese spel-binne-die-spel wat binne *Die seemeeu* van Tsjechov opgevoer is.

Drie susters twee, geskoei op *Drie susters* wat as Tsjechov se belangrikste drama beskou word, word vervolgens in besonderhede belig, met die fokus op die vroulike karakters. Daarna sal *Yelena* en *On the lake* ook kortliks belig word.

4.4 *Drie susters twee* (1997)

4.4.1 Inleiding

Die situasie van vroue in die drama sluit aan by die sentrale probleem van die studie, naamlik 'n voorstelling van vrouefigure in bepaalde lewensituasies.

Eerstens enkele sinvolle menings rondom die doel van die drama as “vervolg” op Tsjechov se *Drie susters*.

Van der Merwe (2003:81, 82) vind dit nie vreemd nie dat De Wet – weens haar bemoeienis met die geskiedenis – aan die einde van 'n millennium die geskiedenis hergebruik en op Tsjechov se *Tri sestry* inspeel, en in die idioom van die oue, aan 'n nuwe teks voortbou nie. Dit is juis die geskiedenisverloop van Rusland wat dit vir De Wet moontlik gemaak het om die Prozorofs se lotgevalle verder te voer.

Ian Ferguson (1997:315) meen ook dit is nie onverwags nie en selfs onvermydelik dat Reza de Wet *Drie susters twee* geskryf het. Haar sosiale bewustheid en haar belangstelling in die geskiedenis en die gevolge en invloed daarvan, word reeds in haar vroeëre werk gedemonstreer.

In ag genome die sentrale probleem in die studie oor De Wet se vrouefigure, pas die vroulike karakters van die bronteks met hul lotgevalle, perfek as invalshoek van die deel van die studie.

In reaksie op 'n vraag van Marcia Blumberg (1999:242) hoe die idee van 'n "vervolg" op Tsjechov se *Drie susters* ontstaan het, was De Wet baie duidelik daaroor dat sy nie met hom wou wedywer of hom oortref nie. Sy sê Tsjechov "actually wrote in a very musical, symphonic way" (246) en dat, "[t]o write this play truthfully, having heard the story, I had to listen to my own music, my own depths, to find my own truth. Then the play happened." Mohr (Norval 1997:5) wys ook op Tsjechov se musikale, sjarmante stukke, "vol atmosfeer en komiese patos" wat De Wet betower het. Die doel van *Drie susters twee* was dus eerder om 'n interteks met Tsjechov te skep om op dié wyse haar eie musiek te kan hoor en aspekte van haar eie kreatiwiteit so te ontdek, sê sy aan Du Plessis (1997:50).

Die treffendste aspek van dié "vervolg" is myns insiens De Wet as **vroulike** dramaturg se vermoë om, min of meer 'n eeu nadat hulle die eerste keer die lig gesien het, vroulike karakters en dialoog te laat herleef om bogenoemde Tsjechoviaanse wêreld op te roep en aansluiting daarby te vind.

De Wet (Norval 1997:5) het egter by geleentheid gesê dat haar stuk "selfstandig op eie bene staan" en dat gehore/lesers nie nodig het om *Drie susters* te gesien/gelees het om *Drie susters twee* te begryp nie.

Soos met *Drie susters* mag die gehoor/leser *Drie susters twee* ook beleef as 'n reeks oppervlakkige gesprekke sonder veel sin of betekenis. Die gesprekke is egter uiters funksionele diskoerse vol gegewe ten opsigte van tyd en ruimte, en die wese van veral die vroulike karakters en die lewensituasies waarin hulle hul bevind.

Uit die aard van dié studie oor De Wet se vrouefigure, sal naas **karakters**, aspekte van **tyd en ruimte** en **temas** wat 'n definitiewe invloed op die karakters het, vergelykend met dié van Tsjechov onder die loep kom.

Vervolgens die **agtergrond** waarteen en **tyd** waarin De Wet se drama afspeel.

4.4.2 Tydruimtelike gegewens: die invloed daarvan op karakters, temas en stemminge

Drie susters twee speel byna twee dekades ná *Drie susters* af in die somer van 1920, weereens in die plattelandse huis van die Prozorofffamilie. Die dramatiese verhaalgewewe het in etlike opsigte verander, sedert die leser/gehoor twintig jaar gelede afskeid geneem het van die Prozorofs. Rusland behoort sedert die rewolusie in 1917 aan die Bolsjewieke, terwyl die Wit Leër steeds probeer weerstand bied.

Teen dié agtergrond, dit wil sê die realiteit van die nasleep van die rewolusie, ontmoet die leser/gehoor die Prozorofs op die vooraand van hul lankbegeerde terugkeer na Moskou.

Wanneer die gordyne in die eerste bedryf opgaan op die **fisies-mimetiese** ruimte, word die Prozorofwoning se ou speelkamer vir die gehoor blootgelê, terwyl die didaskalia aan die begin van die eerste bedryf die leser van die uiterlike gegewe omtrent die mimetiese ruimte voorsien.

Die **tyd** in die openingstoneel blyk 'n verblindende laatoggend te wees. Die tweede bedryf speel teen sonder van dieselfde dag af, terwyl dit in die derde bedryf laataand van dieselfde dag is. In die vierde bedryf is dit vroegoggend van die volgende dag. Anders as *Drie susters* wat oor drie en 'n half jaar afspeel, is die tydsverloop van die verhaal-gewewe in *Drie susters twee* kwalik vier en twintig uur.

Weens die helder laatoggend het die vertrek 'n vaal en vergete voorkoms. Dié speelkamer wat ooglopend as leefruimte vir die hele gesin dien, bly deurlopend onveranderd. Die veranderende lig van elke bepaalde tydstip van die dag verleen egter telkens aan elke bedryf 'n ander aanskyn en bepaal dus ook die stemming. In die vierde bedryf is die opgerolde mat, die lakens oor die meubels en die bleek strepe vroegoggendsonlig verder bepalend vir die **stemming** van die afskeidstoneel.

4.4.2(a) Die teenwoordige diëgese

- Die Prozorofs se weelderige woning van twintig jaar gelede word nou gedeel met minder gesofistikeerde en onbedagsame vreemdes – “histories onderdrukte” (Hough 1998b:19) – wat beslag gelê het op etlike kosbare besittings (19);
- die gerief van eie slaapkamers en 'n badkamer bestaan lankal nie meer nie. Daar word tans in die rivier gebad;
- die pragtuin van vroeër se berkebome bied geruime tyd al vuurmaakhout vir die huisbewoners (19);
- in die plek van smaaklike etes vorm ou vis en perdevleis, sobbene en groen aartappels, die grootste deel van hul daaglikse dieet (11).

4.4.2(b) Historiese en prospektiewe diëgese

Moskou figureer steeds as historiese en prospektiewe diëgese in die susters se lewens.

- Olga verwys na hul vroeëre begeerte om terug te gaan Moskou toe: “Ons het toe nog geglo ons sou teruggaan na Moskou toe. Ja, dis al waarvan ons gedroom het” (39);
- “Hulle droom nog altyd oor Moskou,” bevestig Masja (64);

- Irina verlang dat Wersjinin ook eendag na Moskou toe sal kom (79);
- Andrei hoop steeds om eendag in Moskou 'n professor te word (84);
- Olga vestig haar hoop op Moskou vir 'n nuwe bril (85).

Hul versugting is egter na 'n eens glorieryke Moskou, maar is onbewus daarvan dat dié kultuurstad van weleer, oornag feitlik “in 'n soort hel” verander het sedert die rewolusie. Met hul ou huis tans 'n bordeel vir offisiere (64), is hul voorland om in klam donker kamers te skuil, indien hulle sou gaan. Moskou as prospektiewe diëgese is dus nie meer die Moskou van die historiese diëgese nie.

Opvallend van hul versugting van tóé en van nóú, is dat dit twintig jaar gelede geïnisieer is deur sowel 'n gevoel van nostalgie as verveling met hul saai kleindorpse bestaan (te midde van 'n gegoede lewe), waaruit hulle wou ontsnap. Nou, na die rewolusie, is dieselfde karakters vasgevang in benarde en somber lewensomstandighede waaroor hulle weinig beheer het, maar waaruit hulle as 't ware moet ontsnap. Hul vroeëre versugting na ontvlugting uit 'n vervelige bestaan, sou later 'n vlug voor die vyand word.

Vervolgens 'n voorstelling van die karakters, met die fokus op die vrouefigure te midde van hul haglike lewensomstandighede, en in die verhoudings waarin hulle staan. Die rol van enkele temas en van simboliek in hul lewens, sal waar toepaslik, aangestip word.

4.4.3 Karakters

Reza de Wet het Tsjechov se karakters en hul wêreld van *Drie susters* in so 'n mate laat herleef (ongeveer twintig jaar later gesitueerd), dat Russiese gehore van hul kyk-ervaring van *Drie susters twee* sou kon praat as “paying a call on the Prozorofs”, soos Cousin (1997:325) van Tsjechov se realistiese karakters getuig. De Wet neem Tsjechov se karakters wat nou twee dekades ouer is, egter verder en laat hulle reageer op die emosionele en fisieke gebeure van dié tyd, sê Boekkooi (1997:5).

Dat die karakters 'n emosionele en intellektuele agteruitgang ondergaan het, soos Van der Westhuizen (1997:264, 265) tereg aandui, is nie net sigbaar in hul (soms) onwaardige taalgebruik nie, maar ook in hul hantering van hul verslegtende omstandighede. Die leser/gehoor merk dit in die uitbeelding van die karakters wat nou onder die loep kom.

Olga

Die moederlike en gasvrye Olga wat ons in *Drie susters* leer ken het met haar drome en versugtinge, selfs aan die einde van die teks (“As ons net geduldig wag, sal ons miskien nog eendag weet waarom ons lewe, waarom ons ly” (53-54)) is nou, negentien jaar later, 'n middeljarige oujongnoui, lewensmoeg en fisies afgetakel – al haar drome tot niet.

Vanaf haar eerste spreekbeurt met haar binnekoms (11), waarin die leser/gehoor min of meer alles omtrent die vyftigjarige Olga te wete kom, en in elke spreekbeurt daarna, is die ondertoon negatief en bitter.

- Bedags staan sy in die hitte in eindelose kostoue vir 'n karige rantsoen van sobbene en groen aartappels, of ou vis en perdeveleis (11);
- met haar belemmerde sig nadat haar bril gebreek het – waarskynlik die rede vir haar voortdurende en knaende hoofpyn – het sy reeds twee keer op die sypaadjie geval, telkens gestroop van haar vroeëre waardigheid as skoolhoof (11);
- sy betreur dit ook dat Koelighin, Masja se man, selfmoord gepleeg het en sy Olga, nie haar gevoel vir hom kon uitleef nie (12);
- na vyf en twintig jaar se onvermoeide ywer in die onderwys, is sy van haar pos onthef weens haar onverskrokke lojaliteit aan die vorige bedeling, wat gelei het tot 'n optrede wat nie polities korrek was nie (32).

Boekkooi (1998:5) laat hom as volg uit oor Olga se karakter:

[...] geteister deur 'n tipies Russiese Weltschmerz, kommunikeer [sy] veelsydig maar subtiel binne die psigologiese net waarin sy vasgevang is. Haar sterkte word steeds ondermyn hoe meer sy hoofsaaklik deur haar stoere ongenaakbaarheid in beheer van die Sergejewnafamilie wil bly.

Dat sy ongenaakbaar is, is duidelik wanneer Masja, in reaksie op Olga se voortdurende teregwysings, ou griewe ten opsigte van Olga begin ophaal:

Jy het altyd besluit wat ons mag doen en wat ons nie mag doen nie (59);
Ons kon nooit net kinders wees nie, want daar was altyd Olga; Olga met haar oë op ons (59).

Weliswaar was Olga reeds van vroeg af die moederfiguur in hul huishouding, sodat Moravčevich (1981:212, 213), soos vroeër ook aangehaal, van haar sê:

Being the eldest in the parentless vacuum of the family's dreary provincial existence, she has gradually become a surrogate mother to her siblings.

Nou, negentien jaar later, probeer sy steeds met haar “stoere ongenaakbaarheid” (Boekkooi 1998c:5) die rol van surrogaatmoeder voortsit. Teenoor die jonger en brose Irina is sy steeds besorgd en liefdevol, maar minder so teenoor Masja wat hul huis jare gelede verlaat het en tans met besoek is.

Hul reeds troebel verhouding bereik in die derde bedryf 'n hoogtepunt wanneer Olga 'n sigaar uit Masja se mond gryp en dit deur die venster gooi. Haar verwyte en verwysings na Masja se vroeëre “wildheid” toe sy, Olga, na hulle moes kyk tydens hul moeder se siekte, laat Masja, buite haarself, uitroep dat Olga “Halfblind! Verbitterd! En opgedroog!” is (59). Dit is duidelik dat sy, soos Hermien (in *Drif*) en Ma (in *Mis*), alles en almal nougeset bejeën.

Dat Olga en Masja se uiteenlopende geaardhede 'n goeie verhouding belemmer het, is duidelik. Die inherente liefde tussen die susters bring dié twee egter eventueel weer nader aan mekaar, wanneer Masja vroeg die volgende oggend haar spyt teenoor Olga uitspreek oor die verloop van gebeure. Olga reageer bewoë hierop: “Ag, Masja ... Dis nie jy nie ... Dis baie groter as ek of jy ... Dis die einde van die wêreld”, waarna hulle mekaar omhels (79).

Masja

Die leser/gehoor het Masja, die middelsuster, in die bronteks leer ken as 'n baie mooi, maar ongelukkige en onvervulde jong vrou – 'n “has been” *jeune fille*, soos Moravčevich (1981:208) haar beskryf. As gevolg van 'n ongelukkige huwelik met Koelighin het sy 'n verhouding aangeknoop met die getroude Wersjinin, 'n offisier in die Wit Leër. Die verhouding het tot en met die vertrek van die weermag aan die einde van *Drie susters*, geduur.

Bogenoemde gegewens korrespondeer met Masja se verhouding met Marofski, 'n generaal in die Rooi Leër waarvan die leser/gehoor in *Drie susters twee* verneem. Dié verhouding het in die tydperk tussen die gebeure in die bronteks en dié in *Drie susters twee* ontstaan, en duur reeds vyf jaar.

Van der Westhuizen (1997:249) meen dat die verhouding nie sonder betekenis is nie. Dit gee eerstens substansie aan Olga se beskuldiging dat Masja losbandig is: “Jy ... was altyd so wild” (59), en impliseer tweedens dat Masja nie besonder lojaal teenoor die vorige regime is nie. Per slot van sake was haar pa sowel as Wersjinin senior offisiere in die Wit Leër. Sonder om aan moontlike gevolge te dink, gebruik sy verder telkens haar seksualiteit om vir haarself 'n beter lewe te verseker. Sy is selfs bereid om haar vroeëre verhouding met Wersjinin, wat intussen bevorder is tot generaal in die Wit Leër, voort te sit ten spyte van haar romantiese verbintenis met Marofski (43).

Haar besoek aan haar ouerhuis ná vyf jaar saam met Marofski in Moskou, is aanvanklik 'n blye weersien van geliefdes. Dit is egter duidelik dat die omstandighede waarin sy haar tot op hede bevind het, en die vermoeiende reis in 'n treintrok, sy tol geëis het. Sy is steeds stylvol en aantreklik, maar lyk broos en uitgeput.

Met haar aankoms is sy enigsins opgetoë om Wersjinin, hul ou huisvriend, wat nou ná die rewolusie sonder heenkome is en weereens die Prozorofs se gasvryheid geniet, weer te sien. Tydens die besoek verneem sy egter met ontsteltenis van al die veranderings, onder andere (toe sy 'n klok hoor val) dat kerkklokke vir die maak van koeëls gesmelt word (34). Die kerkklokke wat val en gesmelt word vir die maak van koeëls, is een van die dinge wat gesien kan word as simbolies van die val van geestelike waardes in 'n postrewolusionêre Rusland.

Boekkooi (1998c:5) wys daarop dat Masja wat altyd anders as die ander twee was, haar familie in baie opsigte ontgroeï het. Hy wys onder andere op haar onvoorspelbaarheid, haar dromerigheid wat sy met 'n rypheid in fisiese suggestie tot die leser/gehoor laat spreek en haar meesterlike suggerering van 'n diepliggende irritasie met haar tuiskoms.

Die onverwagte terugkeer aan die begin van die drama is ook nie 'n welwillendheidsbesoek soos dit voorkom nie, maar 'n missie om haar familie te waarsku om na Moskou te vlug. Dit blyk dat Marofski in Lenin se onguns verval het, waarna Marofski in hegtenis geneem is. Masja het besef dat sy sowel as haar familie waarskynlik in lewensgevaar verkeer (60).

Van der Westhuizen (1997:251) meen tereg dat dit juis sy is wat in *Drie susters twee* substansie aan die Moskou-ideaal verleen – al sou dit, ironies, 'n wegvlug van die vyand wees. Dat Masja die instansie is wat die terugkeer na Moskou in *Drie susters twee* ontgin, en nie Irina soos in die bronteks nie, is eintlik 'n aksentverskuiwing wat strook met die verandering in die karakter van Irina, soos later sal blyk.

’n Verdere ironie van die situasie is daarin geleë dat die Prozorofs tot dusver in relatiewe vrede kon leef, juis weens Masja se verbintenis met ’n generaal in die Rooi Leër. “Julle is toegelaat om in die huis te bly. En dit was Marofski. Hy het julle beskerm. Vir my onthalwe,” lig Masja hulle later in, op Andrei se mening dat niemand iets aan hulle sal doen nie, weens sy status as “spesialis-raadgewer” en die mense se “hoë agting” vir hom (61).

Met haar koms is onderlinge verhoudinge egter merkbaar vertroebel en ’n reeks ontnugterings word ontketen. Allerlei verwyte word rondgeslinger, sodat Irina, nadat hulle ingelig is omtrent die ware rede vir haar besoek, uitroep: “Jy het alles kom bederf. Alles bederf!” (62). Oënskynlik hét haar koms uit hul oogpunt alles kom “bederf” met dié dat hulle hele wêreld “[w]at daarvan oorgebly het ...” (44) totaal ontwrig word wanneer hulle uiteindelik ‘terugkeer’ na Moskou.

Dit is duidelik, soos Keuris (2004:153) ook aandui, dat die rede vir Masja se terugkoms en almal se optrede teenoor haar, eintlik die dramatiese materiaal vir die drama vorm. Teenstrydig met alle negatiewe gegewens omtrent Masja se lewe, hou haar terugkeer uit Moskou verband met haar poging om haar familie te beskerm, wat myns insiens groei en sterkte aan haar karakter verleen.

Irina

In *Drie susters twee* ontmoet die leser/gehoor Irina, die jongste suster, as ’n brose klein oujongnooi. Die stralende jongmeisie by die aanvang van die bronteks, is nou bleek en moeg met donker kringe om die oë – waarskynlik weens ’n siektetoestand of wanvoeding. Sy sien met groot verwagting uit na Masja se koms en vind selfs ’n paar verdwaalde rose in die verwaarloosde tuin om haar te verwelkom (14). Wanneer Masja arriveer, is sy opgetoë en vol verering vir haar mooi ouer suster (24).

Inteendeel, sy is bedagsaam en vol sorgsaamheid teenoor al die huisgenote. Sy berei vir Wersjinin, vir wie sy 'n hopelose liefde koester, sy geliefkoosde sampioene voor (35) en slaap voor sy deur wanneer hy siek is (25). Teenoor Anfisa is sy deurgaans besorgd (18) en vertroostend wanneer dié 'n nagmerrie beleef (83, 84). Teen die end probeer sy Anfisa so gemaklik moontlik maak voor hul vertrek (84). En wanneer al drie susters weer herenig is, is sy vol vreugde en opgetoënheid (33).

Masja se koms het vir haar egter nie net vreugde gebring nie. Na 'n uitval tussen Olga en Masja, word Irina en Andrei ingelig omtrent die ware rede vir Masja se terugkeer. Irina is uiters ontsteld en reageer heftig:

Wat sê jy. Jy wil hê ons moet weggaan? Weggaan van ons huis? (61)

Na dié nuus ondergaan Irina 'n byna onwerklike metamorfose. Ineens is sy 'n onsekere en patetiese figuur, waarvan al haar uitlatings getuig:

En wat gaan nou gebeur? (61)

Hou op, Masja! (62)

Masja! Masja! Wat het jy gedoen? (62)

Jy het alles kom bederf. Alles bederf! (Huil) (62)

(gebroke) Olga ... O, Olga ... (62)

en later:

Masjenka, ek is so bang. Ek wil nie weggaan nie. Dis my huis die ...

Ek is bang ... vir vreemde plekke ... en vreemde mense (71).

Van der Westhuizen (1997:251) belig bogenoemde metamorfose van Irina deur na twee belangrike temas te verwys wat aan Irina se karakter in die bronteks gekoppel kan word, naamlik die versugting om terug te keer na Moskou, en die beklemtoning van produktiwiteit. Dat dit telkens Irina is wat dié twee onderwerpe in *Drie susters* inisieer, word in die eerste deel van dié hoofstuk omskryf.

Vanaf die vierde bedryf van die bronteks tot en met die verhaalgewe van die sekondêre teks, figureer Moskou opmerklik nie meer in Irina se gesprekke nie. Inteendeel, Irina kan Moskou omtrent glad nie onthou nie:

Ons wou altyd so graag teruggaan ... Ek onthou dit ... Maar uiteindelik het ek vergeet waarna ons wou teruggaan (71).

Soos vroeër vermeld, is dit Masja wat, in die plek van Irina, dié Moskou-ideaal verder neem. Dié aksentverskuiwing strook met die metamorfose wat by Irina ingetree en haar 'n redelik patetiese figuur gelaat het.

Die aftakeling van die vroulike psige deur ongunstige omstandighede, is in die persoon van Irina baie duidelik. Ek wil die leser van dié studie herinner aan die beeld van die stralende jong Irina soos aan die begin van die bronteks: mooi, kinderlik-naïef en opreg, en met 'n hartsbegeerte om terug te keer na Moskou, hul geboortestad.

Die leser het egter ook die tempering en geleidelike disintegrasie van dié kinderlike onskuld deur die konkrete en prosaïse eise van hul alledaagse bestaan meegemaak, en haar teen die einde van die bronteks as 'n moeë ontnugterde vrou ervaar. Volgens Moravčevich (1981:205) was dié aftakeling kenmerkend van die rywordingsproses van 'n jongmeisie in dié spesifieke tydperk in Rusland.

Dit skyn asof daar nie veel nodig was om die reeds moeë en ontnugterde vrou in *Drie susters twee* in 'n patetiese bondeltjie mens te verander nie. Begrip vir Irina kan egter nie uitgesluit word nie, in ag genome die feit dat hulle weens hul opvoeding, "rigting- en energielose intellektuele" sonder inisiatief was (Van Zyl 1998:102).

Die enigste ligpunt vir Irina aan die vooraand van hul vlug na Moskou, is Wersjinin se suggestie dat hy "een of ander tyd " by hulle sal aansluit in Moskou as hulle vir hom plek het (81).

Natasja

Wanneer die leser/gehoor Natasja in *Drie susters twee* weer ontmoet, is dit duidelik dat niks omtrent haar wese verander het, sedert sy in die bronteks deel van die Prozoroffamilie geword het nie.

Haar onsensitiewe, onverfynde en oorheersende persoonlikheid is 'n gegewe wat vanuit *Drie susters* na *Drie susters twee* deurloop. Van haar aanvanklike (oënskynlike) selfbewustheid en naïwiteit toe sy die familie ontmoet het, was daar nooit weer sprake nie.

Van der Westhuizen (1997:255) dui drie gegewe ten opsigte van Natasja aan wat uit die bronteks voortspruit en in *Drie susters twee* verder ontgin word:

- haar vyandigheid en kru optrede teenoor Anfisa, die ou kinderoppasser (*Drie susters* p. 31 en *Drie susters twee* pp. 11-12);
- haar buite-egtelike verhouding met Protopopov (*Drie susters* p. 34) en die gegewe rondom hul verhouding en sy gru-moord (*Drie susters twee* p. 57);
- haar gebrek aan styl en goeie smaak deur Olga uitgespel (*Drie susters* p.14) wat ná amper twee dekades onveranderd is. Vir die reis na Moskou in 'n treintrok is sy opgesmuk en dra 'n hoed met 'n sluier (*Drie susters twee* p. 76). Andrei en Olga se reaksie op haar onvanpaste kleredrag (77) herinner Natasja ná al die jare weer aan Olga se reaksie op haar kleredrag tydens hul ontmoeting aan die begin van die bronteks: “Jy dra 'n groen seintuur. Dis so onvanpas my skat” (14).

Dat Natasja na al die jare, selfs nadat sy in besit van die huis en in beheer van die huishouding gekom het, steeds 'n minderwaardigheidsgevoel het, is duidelik:

[...] Dink julle miskien die Prozorofs is van goud gemaak? Ja, julle het nog altyd gedink julle is beter as ander mense. En ek was nog nooit goed genoeg vir julle nie [...] (77).

Die enigste nuwe gegewe in die sekondêre teks ten opsigte van Natasja is haar verhouding met Igor Illich, 'n sukkelende, voortvlugtige dramaturg. Sy sogenaamde toegeneëtheid teenoor haar, laat haar voel dat sy darem iets werd is, anders as wat die Prozorofs glo.

'n Ironie lê myns insiens opgesluit in die uiteinde van Natasja se rol, sedert sy deel geword het van die Prozoroffamilie, tot aan die einde van die hele sage. In die bronteks kom sy in beheer van die Prozorofs se leefwyse en huishoudig en word uiteindelik die huiseienaar, maar moet ten spyte daarvan en van haar heul met die vyand (Protopopov), tog uiteindelik saam met die Prozorofs vlug.

Anfisa

Sy is die “brose ou kinderoppasser” volgens die personelys, en is alreeds vyftig jaar in die familie se diens (12). In die bronteks figureer sy slegs enkele kere in die tweede en vierde bedryf, waar sy nog aktief en helder van verstand is.

In *Drie susters twee* is sy opvallend aanwesig in die openingstoneel, sowel as in die slottoneel, waar sy die laaste spreekbeurt het. Hoewel sy gesien kan word as 'n randfiguur met geen betekenisvolle funksie nie, het haar voortgesette rol twee belangrike funksies.

Op 97 jaar is sy reeds seniel en nie meer in staat om die huismense te herken nie, sodat sy vir Natasja 'n erge bron van irritasie geword het. Juis dié onaanvaarbare situasie met Anfisa belig en aksentueer eerstens Natasja se kruheid en onsensitiewe karakter verder (8). Dié seniliteit bied tweedens onbewustelik vir Anfisa 'n wyse van ontvlugting uit haar miserabele bestaan in diens van die onsensitiewe Natasja.

Irina wat in dié verband teenoor Natasja gestel kan word, se volgehoue menslikheid en empatie teenoor Anfisa bereik in die slottoneel 'n hoogtepunt wat die geloofwaardigheid van Irina se karakter bevestig:

IRINA (*na Anfisa. Buig af*): Liefste Njanja Anfisa, ek moet nou groet. Kyk na my. Asseblief. Kyk na my.

ANFISA (*Kyk na haar. Na 'n kort stilte*): En wie is jy?

IRINA: Ken my tog asseblief, Njanja. Net dié keer. (*Huil*)
Irina huil nog bitterlik en hou Anfisa vas (85).

Natasja se jarelange wens om van Anfisa ontslae te raak, word nie bewaarheid nie. Anfisa bly net agter wanneer almal vertrek, maar in haar staat van seniliteit en op haar hoë ouderdom sou sy nie die reis kon meemaak nie, en is dit vir haar beter in die hospitaal se sorg.

Natásja het dus nie as 'oorwinnaar' uit hul stryd getree nie, maar wel die swakker ou randfiguur – Anfisa.

Manlike karakters

Etlike manlike karakters figureer in *Drie susters* en *Drie susters twee*. De Wet lewer egter met haar drama skerp kommentaar op die mans wat “veronderstel is om struktuur te gee, se onbeholpenheid” (Hough 1998:19). Van die drie sogenaamde skrywers, Andrei Prozorof, Igor Illich (’n voortvlugtige voormalige dramaturg) en Alexander Wersjinin, is laasgenoemde die enigste een wat tot ’n mate daarin slaag om struktuur en perspektief en dus betekenis aan die verlede te gee.

Wersjinin, ’n jarelange vriend van die Prozorofs, figureer sedert die openingstoneel van *Drie susters* deurlopend in elke bedryf. In die loop van die drama ontwikkel daar ’n verhouding tussen hom en Masja wat tot en met sy vertrek saam met ander weermagoffisiere in die slottoneel, duur.

Op dieselfde kundige wyse waarmee De Wet al Tsjechov se karakters laat herleef, gee sy ook aan 'n ouer Wersjinin gestalte. Dit is duidelik dat sy karakter aangewend word om as skakel tussen gebeure in die bronteks en dié in die sekondêre teks te dien. Daarvoor beskik dié sjarmante en fyn opgevoede Wersjinin 'n geheue vol herinneringe van hul vriendskap sedert die susters se kleinkinderdae in Moskou. Daarby het hy dagboek gehou van al die betekenisvolle momente uit sy lewe, waarmee hy veral die susters vermaak (27).

Die liefde wat hy in die bronteks vir Masja gehad het, het hy verplaas na die vrolike jong Sofja – Andrei en Natasja se dogter (44, 45). Per slot van sake het daar byna twee dekades verloop sedert hy Masja laas gesien het.

Hy behandel Irina wat 'n hopelose liefde vir hom koester en vir Masja wat weer toenadering probeer soek, met groot respek (63, 81). Die wete dat hy vergeefs na Sofja hunker en nie een van die ander twee se liefde kan beantwoord nie, laat hom homself gaandeweg onttrek.

Uit die feit dat Sofja met hul vertrek die *memoirs* wat hy vir haar gegee het, tuis vergeet en dat daar nie vir hom 'n treinkaartjie is om saam met die familie te gaan nie, kan afgelei word dat hy nooit werklik deel van die familie geword het nie.

Ten spyte van die positiewe en ondersteunende rol wat hy in die vroulike karakters se lewens gespeel het – in die bronteks sowel as in *Drie susters twee* – bly hy alleen saam met Anfisa agter.

Soos in Tsjechov se teks, bly hy deurentyd optimisties en blymoedig, al is dit in die slottoneel met 'n wrang glimlag om sy mond:

Maar hoekom voel ek dan so bly ...
So bly omdat dit 'n mooi dag is?
[...] Miskien sal ek nog uitvind. Wie weet (87).

4.4.4 Opsommend

In die drama het De Wet daarin geslaag om 'n outentieke Tsjechofiaanse wêreld te skep, wat volgens Keuris (2004:151), De Wet se hoofdoel was. Die hele opset – die Russiese karakters, die sosio-politieke konteks en die dramatiese materiaal wat die dramatiese gebeure opbou – het saamgespan om so 'n wêreld op te roep.

De Wet het nie net voortgaan met die lewens van die *Drie susters* 'n paar jaar na die Russiese rewolusie van 1917 nie, maar het die Russiese agtergrond, sowel as die struktuur van die vier bedrywe en etlike temas van Tsjechof se werk behou.

Die dramatiese gegewe het egter in etlike opsigte verander. Die nasleep van die rewolusie en die veranderde bedeling is 'n pynlike ervaring vir die Prozorofs. Hulle is nie alleen gestroop van hul status en deels van hul besittings nie, maar moet hul huis ontruim en na Moskou toe vlug.

Vir Ferguson (1996:36) bied die drama “'n blik op die verwarring en verval van 'n waardestelsel wat onvermydelik tydens 'n rewolusie plaasvind”. Deur die verskyning van *Drie susters twee* in 'n tyd toe daar in Suid-Afrika ingrypende politieke veranderings plaasgevind het, kan dié drama in 'n sekere sin as eietydse politieke metafoor gelees word.

4.5 Yelena (1998)

4.5.1 Inleiding

In die oorsig van *Yelena* en *On the lake*, sal ek die karakters min of meer in die chronologie van gebeure onder die loep neem, met verwysings na die oorsprong van die drama, asook tyd-ruimtelike gegewens.

Boekkooi (1998:4) noem *Yelena* De Wet se tweede “fantasie-vervolg” op die konkrete gegewe van nog ’n klassieke Tsjechov-drama, naamlik *Oom Wanja*.

In *Yelena* word gefokus op die afbrekende effek wat liefde kan hê op ’n klein groepie mense wat deur bloedbande en die huwelik saamgebind is, en op hul innerlike leefwêreld wat persoonlike hunkering en onderlinge spanning weens vroeëre verskille, huisves.

4.5.2 Ruimte en tyd

Yelena speel gedurende die lente, somer en herfs van 1905 af – agt jaar na die dramatiese gebeure van *Oom Wanja* – in dieselfde landelike woning wat aan professor Serebryakov in *Oom Wanja* behoort het.

Al vier bedrywe speel laat in die aand of in die nag af. Volgens Boekkooi (1998:14) was een van die sterkste invloede vir die skryf van De Wet se *Yelena*, Tsjechov se kortverhale weens die “donkerheid” wat hy geskep het. Dié het sy aangewend as agtergrond vir die nuwe eksotiese, verleidelike en gevaarlike *Yelena* wat nou iets van ’n vampier in haar het, sê De Wet (Boekkooi 1998:14).

4.5.3 Karakters

Vervolgens ’n uitbeelding van **Yelena** in die verhoudings waarin sy staan en van die effek wat sy op die karakters om haar het. In die drama wat eerder ’n aksentverskuiwing ván, as ’n vervolg op *Oom Wanja* is, soos Norval (1998:5) aandui, is sy nou die spil waarom alles draai.

Uit skamele inligting in *Oom Wanja*, het De Wet volgens Hough (1998a:19), vir Yelena 'n tragiese, donker en kleurrike “voorgeskiedenis” geskep: as briljante jong pianiste het sy 'n roemryke toekoms en 'n opwindende lewe prysgegee deur met 'n “pretensieuse en tweederangse koerantresensent”, professor Serebryakov, 'n ou wewenaar te trou. Sedert dié tyd al was die siniese, plattelandse dokter, **Astrov**, sowel as die dromerige, romantiese **Wanja** op haar verlief.

Die ou professor is intussen dood, en is Yelena nou 'n weduwee wat in die stad woon. Die Serebryakovwoning op die platteland behoort nou aan die ontslape professor se dogter, **Sonya**, wat intussen met Astrov getroud is. Wanja, die ontslape professor se swaer, woon steeds daar, terwyl die stokou Telegin, Sonya se peetpa, in 'n huisie op die landgoed woon.

Yelena wat terminaal siek is, neem met haar terugkeer haar toevlug tot die platteland weens haar siekte. Sy maak ook nie 'n geheim daarvan nie, dat sy finansiële probleme het weens haar mediese onkoste (109). Met haar aankoms by die familiewoning een winderige aand, jare ná haar man se dood, ontketen sy egter gevoelens van frustrasie én hoop met haar “mengsel van weerloosheid, sensualiteit en verleidelikheid” (Hough 1998a:19).

Boekkooi (1998b:4) wys op die sirkelgang van emosies wat Wanja beleef. Yelena het al die jare nooit sy briewe beantwoord nie en is hy aanvanklik kil en beskuldigend teenoor haar (104). Hy het egter nie veel nodig om hom te herinner aan sy gevoelens van vroeër nie. Nadat sy haar hand na hom uitgehou het om te soen, sê hy in verwondering:

(Softly): She let me kiss her hand.
Let me touch her delicate skin with my lips. She didn't pull away.
And the way she looked at me. So sweetly, so sweetly. Oh God, I must
be dreaming ... (117).

Sonya besef onmiddellik dat niks aan hul verhouding of haar situasie van vroeër verander het nie. Nie haar pa of haar man het ooit liefde aan haar betoon nie, en bewus van Astrov se vroeëre gevoelens vir Yelena, het sý nou vir Sonya se huwelik 'n bedreiging geword. Sonya beleef Yelena verder as afsydig, ongeduldig en buierig, en dit vergemaklik nie haar taak as offervaardige vrou nie, meen Boekkooi (1998b:4).

Wat Astrov ervaar, beskryf Boekkooi (1998b:4) as gevoelens wat in “gewysigde skakerings” opduik. Sy gevoel vir Yelena is nie dood nie, maar hy besef dat sy nou 'n gevaarlike vrou is. Haar koms het egter die saaiheid van sy bestaan kom verlig.

Allerhande sluimerende emosies – innerlike frustrasies en magteloosheid – ontwikkel in die tweede bedryf, wat deur die broeiende hitte (en later koue), vlieë, muskiete en blaffende honde, gesimboliseer word. Dit kom ook aan die lig dat Yelena baie siek is, maar sy wil nie op die plaas bly nie en vra Wanja vir verdere finansiële hulp (127).

Dit is duidelik dat Yelena selfs in haar verswakte toestand – of juis daarom – steeds die mag het om mans uit haar hand te laat eet. Wanja en Astrov se optrede wanneer sy teen die end van die tweede bedryf as 't ware op haar voete aan die slaap raak, is amper aangrypend. Hul gesamentlike besluit en poging om haar te help deur haar by hulle te hou, is egter na aan pateties. Elkeen probeer voorgee dat dit vir háár beswil is, maar het eintlik selfsugtige motiewe.

Dat hulle selfs by die geleentheid erotiese gevoelens bedink, is duidelik.

VANYA [...]Just look at my hands. Can you see how they're trembling?
ASTROV [...]And yet ... I've often thought how a lovely woman, in her
 death agonies, sometimes seems to be in the transports of
 erotic pleasure (131).

Die derde bedryf begin op 'n meer positiewe noot – met rose oral gerangskik en nuwe stoelkussings. Al die karakters is in ligter luim:

- Wanja is vol energie en lewensvreugde: hy en Yelena het verloof geraak en staan op troue;
- Astrov is positief en gemotiveerd. Die verlowing spoor hom aan om met sy lewe aan te gaan, want hy gaan Yelena elke dag sien;
- Sonya lyk goed versorgd en voel gelukkig oor Astrov se veranderde houding teenoor haar;
- Yelena wat pas terug is na drie maande by 'n gesondheidspa, voel egter sy word “versmoor” deur die baie blomme. Sy gee steeds die indruk van onvergenoegdheid en ongeduld.

Met die opgaan van die gordyn vir die vierde bedryf, drie maande later, is dit duidelik dat Yelena weer op pad is. Norval (1998:5) maak juis melding van Yelena wat telkens “in 'n jas op pad in of uit” is, gebind aan ander deur materiële behoeftes. Sy wil egter glad nie meer daar wees nie, en is nou regtig op pad “uit”. Sy haal selfs vir Astrov oor om saam met haar te gaan; hy keer egter dieselfde aand weer terug.

Hough (1998a:19) wys daarop dat die newekarakters nie net konteks is nie, maar onlosmaaklik deel van die skering en inslag van die drama. Die deernisvolle verhouding van die bejaarde Telegin met sy swaksinnige vrou lewer byvoorbeeld kommentaar op Astrov en Sonya se disfunksionele huwelik. Telegin het ook die laaste woord wanneer hy die drama met 'n poëtiese beeld afsluit, wat die dramatiese handeling van *Yelena* saamvat en volmaak afrond.

Van Jeljena in *Oom Wanja* wie se karakter in groot mate ooreenkom met dié van *Drie susters* se Masja, sê Moravčevich (1981:211) dat sy die mees ongewone voorbeeld van hul tipe is, wat betref die bron van haar magnetisme en oorheersing van ander. Yelena, soos deur De Wet uitgebeeld, neem die karakter verder en maak as 't ware van haar 'n tragiese Violetta van Verdi se *La Traviata*, wat aan 'n longkwaal sterf, of die tragiese hoofkarakter van Tolstoy se *Anna Karenina* (Hough 1998a:19).

Sonya wat in *Oom Wanja* alle illusies omtrent 'n verhouding met Astrov laat vaar en besluit om haarself in werk in te dompel, soos Irina in *Drie susters*, is in De Wet se *Yelena* tog getroud met Astrov. Met Yelena se terugkeer word die hele situasie weer omgekeer, en verloor sy Astrov finaal.

Soos in *Drie susters twee*, hoewel in 'n mindere mate, is die bevrydingsgedagte in *Yelena* steeds teenwoordig. Anders egter as in *Drie susters twee* waar die rewolusie en die buitewêreld verantwoordelik is vir die karakters se haglike omstandighede, is die karakters van *Yelena* vasgevang in 'n meer persoonlike innerlike leefwêreld, sê De Wet (Norval 1998:6). Elkeen is in 'n innerlike stryd gewikkel met hulself en in onderlinge verhoudinge, wat verband hou met die sentrale probleem.

Die hoofkarakter, die komplekse Yelena, se “emosionele skakerings” (Boekkooi 1998:4) en ongemotiveerde uitbarstings – in veral die tweede bedryf – dui op 'n diepliggende wroeging. Haar ‘gedwonge’ terugkeer na die “emosionele slagveld” wat sy agtergelaat het in *Oom Wanja*, was weens “onedele behoeftes” (Norval 1998:5).

Sy wil egter nie regtig daar wees nie en is na 'n tyd weer op pad, dié keer na die Suide toe. “It is this ... restlessness that torments me ... It always has ... The need to be moving ... To be doing something new. Or else I feel that life is simply passing me by ... That I'm not really living at all ...” (153), verduidelik sy haar wyse van ‘ontvlugting’ of ‘bevryding’ van haar rustelose gees, of 'n poging daartoe.

4.6 *On the lake* (2001)

4.6.1 Inleiding

In *On the lake*, die derde stuk in De Wet se Russiese trilogie, sit sy die Tsjechov-tema van haar *Drie susters twee* en *Yelena* voort deur karakters van Tsjechov in te span; in dié geval karakters van *Die seemeeu*.

Meer as *Yelena* is *On the lake* eerder 'n nabetragting van gebeure en 'n bespiegeling oor die karakters van Tsjechov, as wat dit 'n voortsetting van gebeure en 'n uitbreiding van karakters soos in *Drie susters twee* is.

4.6.2 Ruimte en tyd

On the lake speel in die somer van 1910 by dieselfde meer en in dieselfde ou plattelandse huis af waarin Nina in *Die seemeeu* grootgeword het. Sedert Nina, die hoofkarakter, se vertrek ongeveer agt maande gelede, is die huis onbewoon en stowwerig en vol skadu's. Stoflakens oor meubels in die eerste en laaste tonele dui juis op 'n aankoms (van Nina) en 'n vertrek (ook van Nina). De Wet se tema van **aankoms** en **vertrek** soos in *Drie susters twee*, word dus ook hier voortgesit.

4.6.3 Karakters

Vier vrouefigure van *Die seemeeu* figureer weer in *On the lake*, 'n tragikomiese droom wat in ses tonele ingedeel is. **Nina**, op wie se karakter in die drama gefokus word, se ontslape moeder 'bewoon' die huis en verskyn in die eerste en laaste tonele as vyfde vrouefiguur.

Nina is 'n delikate en temperamentele aktrise in haar twintigerjare. Haar moeder het jare gelede selfmoord gepleeg deur in die meer in te loop, nadat haar man haar vir 'n ander vrou verwerp het. Haar vader is onlangs oorlede; waarskynlik die rede vir haar terugkeer. Sy het pas gearriveer en is by haar aankoms sigbaar bedroef en tot die dood toe moeg na haar reis.

Wanneer sy in die **eerste toneel** wakker word, word sy bewus van haar ma se 'teenwoordigheid' waarvan sy onmiddellik wegstroom. Dit blyk later dat haar ma se 'teenwoordigheid' al die jare na haar dood, hul huis gevul het en vir Nina 'n bron van ongedurigheid was.

Hul gesprek handel aanvanklik oor Nina se pa en stiefma, van wie nie sy óf haar ontslape moeder, aangename herinneringe het nie. **Arkadina**, 'n eksentrieke aktrise wat ook by die meer woon, en haar ontslape seun, Treplev (n vriend van Nina) en Trigorin, Arkadina se jonger eggenoot – al drie karakters van *Die seemeu* – kom ook ter sprake.

Polina, 'n middeljarige, hardhorende vrou in Arkadina se diens, en haar dertigjarige dogter, **Masha**, besoek Nina in die **tweede toneel**. Hul gesprek wat om vroeëre gebeure wentel, verskaf inligting aan Nina in verband met die huidige stand van sake ten opsigte van Arkadina en Trigorin, en 'n voorgenome heropvoering van die ontslape Treplev se drama. Etlike jare gelede het Nina juis in dié drama opgetree.

Masha, wat vroeër verlief was op Treplev (wat op sy beurt later op Nina verlief was), en haar ma is vol beskuldigings en verwyte teenoor Nina, omdat sy hul lewens destyds binnegedring en Treplev afgerokkel het (188). Hulle lig Nina ook in omtrent die nuwe aktrise van Moskou, wat net soos sy lyk en haar ou rol in die heropvoering gaan vertolk.

Arkadina, 'n verouderende, terminaal siek aktrise, wat haar siekte en verbygegane jeug en skoonheid betreur, besoek Nina in die **derde toneel**. Weens haar swak toestand vergesel Polina haar. Die jarelange verhouding tussen dié twee karakters is beide tragies en komies. Die een tot die dood toe siek, maar steeds eksentriek en gesteld op haar voorkoms; die ander hardhorend en beskuldigend.

In Arkadina se gesprek met Nina in dieselfde toneel, is daar ook verwysings na die jonger Trigorin met wie sy eindelijk getroud is, en na die voorgenome heropvoering van Treplev se drama, waarheen sy vir Nina uitnooi (194). Die gesprek wat lei tot beskuldigings van Polina aan Arkadina oor die slegte verhouding wat sy met haar seun, Treplev, gehad het, word uiteindelik die belydenis van 'n moeder wat skuldig staan ten opsigte van haar kind se dood.

Aanvanklik is sy verskonend vir haar optrede (197), maar stort uiteindelik al haar skuldgevoelens uit.

When I saw him lying there [...] Every day since then [...] I have been tortured by regret (198).

In die **vierde toneel** besoek 'n ooglopend beskonke Masha vir Nina. Dat sy gemengde gevoelens teenoor Nina ervaar, blyk **enersyds** uit die verwyte wat sy steeds jeens Nina koester. Nie alleen het Nina tussen haar en Treplev gekom nie, maar hom ook verlaat vir Trigorin.

No one ... hurt him like ... you did!
No one! You dont know [...] how he [...]suffered!" (203)

En omdat dié aand se heropvoering ter ere van Treplev is, dring sy daarop aan dat Nina nie die opvoering bywoon nie.

Andersyds klink sy vol vergifnis en begrip wanneer sy dele uit Treplev se brief aan Nina, aanhaal:

Dearest Nina, there is a full moon and it reminds me of you [...] I feel such tenderness for you [...] You have lit a flame in my heart...(205).

Na afloop van dié gesprek kom Nina en Masha tot die gesamentlike konklusie dat Nina 'n ongelukkiger persoon as Masha is, met dié dat Nina haar geluk weggegooi het – [...]with your own hands” (206) – terwyl niemand ooit vir háár, Masha, wou gehad het nie. Aan die einde van die toneel ‘troos’ Nina dan ook vir Masha spottenderwys:

So ... whenever you don't want to be sad ... just think of me and count your blessings. (206)

In die **vyfde toneel** ontvang Nina weer besoek van Arkadina. Met haar aankoms is sy sigbaar ontsteld om Trigorin se sakhorlosie, wat oënskynlik doelbewus by Nina vergeet is met sy vlugtige besoek vroeër, daar te vind.

Die besoek blyk ook 'n missie te wees: Trigorin se opmerkings ten opsigte van Nina, na sy besoek aan die einde van die derde toneel, herinner haar aan die tyd lank gelede, toe hy net vir Nina oë gehad het. Nina se jeugdigheid teenoor haar eie verwelking laat Arkadina ooglopend bedreig voel, wat sy ook in soveel woorde sê, wanneer sy Nina as 't ware kom smeek om nie die heropvoering by te woon nie.

Nina gee haar die versekering dat sy nie die opvoering sal bywoon nie en dat sy binnekort weer vertrek.

Die gesprek tussen Nina en haar ma in die kort **sesde toneel** doen **enersyds** aan as 'n openbaring van Nina se diepste gevoelens:

- haar beleving dat alles en almal verander het en dat alles so verlate en vergete is (212);
- haar vrees dat haar ou gevoelens vir Trigorin weer sou opvlam met hul weersiens (213);

- die ou herinneringe wat sy koester van die aand toe sy haar liefde vir Trigorin ontdek het (213).

Andersyds is Nina in 'n droomwêreld waarin sy haarself 'sien' in die persoon van die aktrise wat in die opvoering gaan optree (213). In dié droomwêreld belewe sy alles as helder en blink:

... the stars had become ... almost unbearably bright. The lake was shining. It was lighter than the sky ...

waarna alles donker, somber en koud word namate sy uit die droom beweeg, sodat sy vra:

Where ... is the beautiful place... where I was young and happy?

Dan vertel sy van haar droom oor Treplev, waarin hy haar aanspreek:

He spoke... very slowly and seriously.
He said, 'You are the dreamer of the dream. And you can dream anything.'
And since then my heart has felt so light. So ... light. (214)

Dié woorde van Treplev en haar laaste droomervaring wat volg, bevry Nina finaal van alle bande met die verlede wat nog geknel het.

Deur die venster kyk sy uit op die meer en sien al die figure rondbeweeg sonder om iets te hoor. 'n Sagte wind wat sterker word, begin voorwerpe oplig en wegwaai. Ook die mense. Uiteindelik styg die verhogie en 'vlieg' stadig oor die meer weg. Die laaste beeld wat die leser/kyker saam met bekoorlike en vreugdevolle musiek het, is van 'n bevryde Nina:

Her expression has changed to one of wonderment and, as the light fade very slowly to black to ecstatic surrender (215).

Dié tragi-komiese droomspel wat herinner aan *Op dees aarde* waarin mense kan vlieg, en *Drif* waar spoke huise bewoon, ontbloom Nina se behoefte om haarself te bevry van die beperking van haar naturalistiese rol. Wasserman (2001:4) sien die meer waar alle dramatiese gebeure afspeel, tereg as 'n metafoor vir die onbewuste en die geheue waar die gebeure van jare gelede "opgevang lê en waardeur sy nou weer moet *waad*" by haar terugkeer (my kursivering). Dit het sy gedoen deur elke gesprek wat met haar gevoer is, en is so van haar ou Self bevry.

Soos die vorige twee dramas, hou dié drama ook verband met die sentrale probleem, naamlik vroue in onaanvaarbare of haglike lewensituasies en hul begeerte na 'n uitkoms van een of ander aard.

Die terminaal-siek Arkadina het 'n sug na 'n verbygegane jeug en skoonheid; Polina en haar dogter, Masha, wat sonder heenkome is, begeer uitkoms uit dié dilemma. Nina se ontslape moeder wil bevry word van herinneringe en haar leë huis, maar alle deure lei na die meer wat sy nie wil sien nie.

Nina blyk die enigste te wees wat ten slotte bevry word van herinneringe uit die verlede en bepaalde beperkings ten opsigte van die rol wat sy gespeel het. Deur middel van die droomervaring hierbo beskryf is, is sy van haar ou Self bevry.

HOOFSTUK 5

Samevatting

As invalshoek ten op sigte van die studie oor vrouefigure in Reza de Wet se drama-oeuvre, is die veranderende rol van (a) die vrou in die Suid-Afrikaanse geskiedenis en (b) dié van die vrouestem in die dramatiek aangedui.

Hoofstuk 1 : Verantwoording

Ter inleiding het ek 'n in-diepte-onderzoek en uitbeelding van vrouefigure in Reza de Wet se drama-oeuvre onderneem. Haar vrouefigure wat vasgevang is in bepaalde beklemmende lewensomstandighede en hul begeerte na 'ontvlugting', is as **sentrale probleem** gestel. Verskeie faktore wat die onderwerp as **aktueel** geïdentifiseer en as **motivering** gedien het, is uitgelig, onder andere die groterwordende **rol van die vrou** in byna alle fasette van die lewe in ons huidige samelewing, en die feit dat daar nog 'n leemte ten opsigte van die onderhawige studie is.

Die onderzoek is aanvanklik in noue samehang met die veranderende siening van die vrou in die Suid-Afrikaanse geskiedenis gedoen, vanweë die sterk verband tussen drama en dramakonteks. In die onderzoek het ek 'n duidelike ontwikkelingsgang gevolg wat met die intrede van Reza de Wet in die dramatiek van die tagtigerjare, 'n hoogtepunt bereik het.

Ter staving van die aktualiteit van dié navorsingsprojek, is 'n bondige studie van **die historiese agtergrond** van genoemde ontwikkelingsgang gedoen waarin die lig op die vrou binne die Afrikanergeskiedenis val. Dit het aan die lig gekom dat sy sedert die laat 19de eeu tot middel 20ste eeu, aanvanklik net as heroïese figuur bejeën is.

In dieselfde tyd het die *volksmoeder*-idee sy beslag gekry. Sy was 'n geïdealiseerde Afrikanervrou wat die hoeksteen van haar huishouding, sowel as sentrale bindende krag binne die Afrikanerpolitiek was. In dié verband het ek onder andere na C.J. Langenhoven se *Die vrou van Suid-Afrika* (1921), verwys, waarskynlik een van die eerste *volksmoeders* in die Afrikaanse dramatiek. 'n **Oordrewe pligsgevoel** van die *volksmoeder*, is ook uitgelig, soos dié van Hanna in *Moeder Hanna* (1959) van Bartho Smit, wat in haar seun se plek wil gaan veg.

In 1922 is daar 'n klemverskuiwing in die dramatiek van die vrou-as-karakter na die vrou-as-mens deur Celliers geïnspireer en later deur Fagan op die voorgrond geplaas is. Die tema van sy *Ousus* (1934) sou heelwat later 'n raakpunt met dié van meeste van De Wet se dramas wees, naamlik die bevangenskap van vroue in bepaalde lewensituasies.

'n Baie aktuele aspek van die vrou-as-mens is aangeraak deur J.C.B. van Niekerk se *Van Riet van Rietfontein* (1930) waarin hy op die verontregte bruin vrou, Malie-as-mens fokus, asook deur *Skroot* (2001) van Nico Luwes met sy fokus op die seksueel-misbruikte swartmeisie, Semumu. In dié verband is gewys op die opvallende afwesigheid in De Wet se werk van dié rasse-element waarmee die Afrikanervrou se plek in die volksbestel verstrengel geraak het.

Na 'n byna totale afwesigheid van vrouestemme in die Afrikaanse dramatiek in die vroeë tot middel 20ste eeu, het **Henriette Grové**, die eerste vrouedramaturg van statur wat op vrouefigure fokus, eers in die laat vyftigerjare haar stem laat hoor. Haar vroulike karakters het hulself egter nog nie verantwoord in die patriargale stelsel van dié tyd nie. Skrywers het eers in die tagtigerjare verset teen dié stelsel begin openbaar.

In die dramas van **Corlia Fourie**, veelsydige skrywer van die tagtigerjare, wat vanuit haar vroulike karakters se gesigspunt afspeel, vorm die bevryding van die vrou 'n belangrike element. Feminisme, in wese 'n versetreaksie teen die tradisionele rol van die Afrikanervrou, vind in etlike van haar dramas neerslag, soos in *Leuens* (1985) en *Moeders en dogters* (1986). Dit is egter nie 'n militante of beperkende feminisme nie en kom in dié opsig ooreen met die feministiese inslag van De Wet se dramas. Vir beide Fourie en De Wet gaan dit om 'n strewe na balans, met die feminisme as een van die kragte wat help om die “sosiale netwerk in beheer te hou” (Schutte 1995:76). Die tema in *En die son skyn in Suid-Afrika* (1986) is ook 'n raakpunt met De Wet se byna deurlopende tema van vroue se begeerte na ontsnapping uit onaanvaarbare lewensituasies.

Sommige tagtigervrouedramaturge, soos Corlia Fourie en Jeanne Goosen lei sosiale probleme van dié tyd na die matriarg, anders as Reza de Wet wat in haar eerste dramas die patriargale sisteem aanspreek en Pieter Fourie wat met sy aantasting van die patriargale inslag, taal en letterkunde oorheers het.

Ek het daarop gewys dat, in die lig van die baanbrekerswerk van kontemporêre vrouedramaturge soos Corlia Fourie en Goosen, en met bogenoemde historiese agtergrond in gedagte, 'n logiese uitvloeisel van die verband tussen drama en dramakonteks sou wees, dat hul dramas die veranderende siening van die vrou se situasie sou weerspieël. Dit is egter nie die geval nie, terwyl De Wet se dramas dit wel doen, met die skep van vroulike karakters wat na bevryding hunker uit bepaalde benouende situasies.

Betreffende raakpunte en verskille tussen bogenoemde drie vroue-dramaturge, is volstaan met 'n belangrike raakpunt, naamlik 'n **blootlegging van die Afrikanerpsige** in al drie se dramas, wat dus deel vorm van die “Afrikanerbesweringsliteratuur”, soos Swanepoel (1993:2) daarna verwys.

Na bogenoemde historiese agtergrond het ek enkele punte ter staving van die siening omtrent De Wet se werk as hoogtepunt, genoem. Die literêre kwaliteite van haar werk het haar etlike gesogte akademiese toekennings besorg, asook welverdiende toeligting deur Temple Hauptfleisch (1999:53) omtrent haar kwaliteite en hoogtes wat sy bereik het. Sy het die volgende dramas die lig laat sien:

Diepe grond (1987), *Op dees aarde* (1991), en *Nag Generaal* (1991) wat gebundel en as *Vrystaat-trilogie* gepubliseer is; *Mis* (1993), *Mirakel* (1993) en *Drif* (1993) wat gebundel is en as *Trits: Mis, Mirakel, Drif* gepubliseer is en *Drie susters twee* (1997). Die uitbreiding van Tsjechov se *Drie susters* (1900) is in 2002 as *Three sisters two* saam met haar twee Engelse dramas, *Yelena* en *On the lake* as *A Russian trilogy* in London gepubliseer. Twee ander Engelse dramas wat in 2005 saam gepubliseer sou word, is *Worm in the Bud* en *Concealment*.

Betreffende die **uitkomstes/hipoteses** het ek aangedui:

- dat De Wet se verliteratuurde drama van verskillende kunsgrepe gebruikmaak, onder andere fantasie, intertekstualiteit, vermenging van style, die Jungiaanse sielkunde en teorieë van Freud en Lacan;
- dat sy vroulike karakters in bepaalde onaanvaarbare omstandighede skep;
- dat dié karakters nie in beperkende feminisme verval nie, maar 'n mate van universaliteit verkry, en
- dat die afwesigheid van politieke kwessies in haar dramas geen afbreuk aan die aktualiteit van haar werk doen nie.

Deur haar dekonstruering van die Calvinistiese waardestelsel sou sy werklike aktuele kwessies openbaar maak.

Hoofstuk 1 het dus grotendeels bestaan uit 'n historiese oorsig waarin die veranderende voorstelling van die vrou in geselekteerde dramas uitgelig is, terwyl 'n voorstelling van vrouefigure in De Wet se dramas pertinent vir hoofstukke 3, 4 en 5 geantisipeer is.

Hoofstuk 2 : *Vrystaat-trilogie*

In samehang met die sentrale probleem, naamlik die voorstelling van vroue in 'n bepaalde situasie, beeld Reza de Wet vroue uit wat bevry wil word van gebondenheid binne hul bestaan in 'n patriargale bestel. 'n Calvinistiese engheid met 'n benouende uitkyk onderdruk alle spontaneïteit en seksualiteit. Waar bevryding ter sprake is, vind dit telkens op verrassende wyse plaas.

Die dramas van *Vrystaat-trilogie* is in die hoofstuk elk afsonderlik onder die loep geneem. Die dramas met hul Afrikaanse plattelandse agtergrond in die patriargale stelsel in die vroeë 20ste eeu, wat eintlik 'n "dekonstruering" van dié plattelandse beeld is (Smuts 1994:115), is in dié hoofstuk as sulks geopenbaar. Om die verband tussen bogenoemde dekonstruering en De Wet se vrouefigure in die dramas aan te toon, het ek op bepaalde begrippe gefokus, onder andere die **Afrikaner**, die **Calvinisme** en die **patriargie**.

Aan die hand van Coetzee (1969-1970) en Fensham (1971) is die ontstaan en groei van die **Afrikaner** aan die Kaap aangetoon, asook hoedat 'n Bybelse gefundeerdheid hul lewenstyl tot 'n praktiese **Calvinisme** omvorm het. Die ontstaan van 'n **patriargale stelsel** – met Jan van Riebeeck as eerste patriarg (vader en hoof van dié Afrikaners) – wat later in die binnekringe van Afrikanerhuise aan die man 'n gesagsposisie gegee het, is ook ondersoek. Negatiewe konnotasies ten opsigte van 'n té nougesette Afrikaner-Calvinisme in 'n patriargale stelsel wat mettertyd in die literatuur neerslag gevind het, het ook tot 'n bevraagtekening van die patriargale gesag in veral die dramas van *Vrystaat-trilogie* gelei.

Voortvloeiend uit bostaande begrippe het ek gewys op die **manlike** en **vroulike lewensbeginsels**, onderskeidelik deur Jung die **animus** en die **anima** genoem. Volgens Jung (Fordham 1966:52 e.v.) beskik elke mens oor fisiologiese en psigologiese eienskappe van beide geslagte. 'n Soeke na balans tussen die anima en die animus, 'n behoefte van die menslike psige, lei dikwels tot konflik, soos in die bespreking van *Diepe grond* later aangewys is.

'n Onderzoek na die **Vader** en die **Naam van die Vader** is ook gedoen aan die hand van die Franse psigo-analis, Jacques Lacan, se teorie oor die menslike psige. Daar is in dié verband ten slotte beslis dat die gegewe in De Wet se dramas wat die vaderfiguur en alles wat hy verteenwoordig, oproep, die fallokrasie ontmasker as 'n bron van mag en outoriteit wat gedemitologiseer moet word.

In bogenoemde verband is die aandag gevestig op die rol van **stereotipering** van bykans al die karakters in *Vrystaat-trilogie*. Barbara Bosch (1995:80) meen juis dat *Diepe grond* met sy stereotipiese manlike/vroulike verwysings-raamwerk "a subtle attack is made on the linguistic status quo".

***Diepe grond* (1986)**

In die drama is twee volwasse 'kinders', Soekie en Frikkie, vasgevang in 'n wêreld van skisofrenie waaruit hulle soms probeer ontsnap, deur speletjies waarmee hulle in die verlede inspeel. Dié speletjies herinner, ironies, aan hul ouers wat bygedra het tot hul skisofrenie, en bring, soos hul soeke na water, geen bevryding nie. By Alina vind hulle wel geborgenheid, wat nie blywend sou wees nie.

Inleidend by die bespreking van *Diepe grond* het ek verwys na die sombere agtergrond waarteen die drama afspeel: die verwarde Soekie en Frikkie woon ná die dood van hul ouers in afsondering onder die sorg van Ou Alina, in 'n vervalde huis op 'n verwaarloosde Vrystaatse plaas. Die afleiding is gemaak dat hulle as gevolg van 'n onmenslik streng toegepaste Calvinistiese opvoeding, skisofrenies geword en hul ouers vermoor het, en tans bloedskandelik saamwoon.

Dié ouermoord wat die ontluistering van die patriargie binne die huisgesin simboliseer, dien ook as **grondtema** van die drama. **Drie sentrale motiewe** wat opgesluit is in die titel, is ook kortliks belig, naamlik water, grond en die duiwel. Laasgenoemde is juis geïdentifiseer as 'n aktiewe komponent in die psige van *Diepe grond* se karakters.

In die bespreking van die karakters is Soekie, die 30-jarige kind-vrou, se gesplete persoonlikheid met behulp van die didaskalia duidelik geopenbaar: haar onnette voorkoms en afwisselende kleredrag; haar vinnige rolverwisselings wat by uitstek blyke van 'n gesplete persoonlikheid is; haar handeling en optrede in ooreenstemming met haar wisselende rolle.

Ek het ook verwys na De Wet se bekende spel-binne-die-spel wat in *Diepe grond* die vorm aanneem van allerlei fantasiespeletjies uit die verlede, waarin Soekie en Frikkie die rolle van hul ouers vertolk. Die speletjies met hul toespelings van geweld, die seksuele en verwerde outoriteit wat die mate van hul skisofrenie verder bewys, bied vir hulle soms ontvlugting van hul huidige haglike situasie.

Freud (Meyer 1988:75) onderskei in die menslike psige die onbewuste as een van die bewussynsvlakke wat verbode drange soos aggressie en die seksuele, sowel as herinneringe aan pynlike gebeurtenisse, huisves, en skuldgevoelens wek. Soekie en Frikkie se onderbewuste waarin hul ouers se bekrompe godsdienst-siening sluimer, het skuldgevoelens wakker gemaak wat aanleiding gegee het tot 'n naarstiglike soektog na water snags. In dié soeke na water visualiseer Soekie dat water van diep onder die aarde sal spuit en alle sonde meesleur en nuwe lewe bring.

Lacan se siening van die onbewuste is ook aangedui. Anders as Freud se siening dat psigiese strukture met tradisionele middele genormaliseer moet word, is sy ondersoek gerig op die diskoers van die pasiënt, sodat die onbewuste ontrafel kan word. Op die manier sal repressiewe komponente van die mens se bestaan geëlimineer en die mens vrygemaak word.

Ek het tot die slotsom geraak dat De Wet volgens Lacan se teorie, deur die blootlegging van taboes in die onbewuste deur middel van die taal in haar dramas, gewis van die repressiewe komponente van die vrou se bestaan (kan) elimineer.

Aan die hand van die verskillende Rivierplaasstories en etlike resensies het ek **intertekstuele verbande** met Alba Bouwer se twee vroulike karakters ondersoek, en bevind dat De Wet wel die karakters van Alie (as Soekie) en Ou Melitie (as Ou Alina) gebruik het, maar dat sy met *Diepe grond* eintlik die disintegrasie van 'n "mitiese" landelike lewe uitbeeld.

Omtrent Alina is die volgende inligting deurgegee:

- dat sy met haar skimagtige bewegings op die verhoog en in die kombuis 'n byna **magiese** krag uitstraal en 'n oorheersende teenwoordigheid het wanneer sy op die toneel verskyn.

- dat sy ook oor bepaalde Afrika-eienskappe beskik. Die vroulik-feministiese lewensbeginsels (teenoor die rigiditeit van die fallokrasie) manifesteer in 'n aangetrokkenheid tot Afrika: sy **voed** en **versorg** die kinders, is **beskermend** wanneer 'n buitestaander (Grové) arriveer, en **troos** hulle met slapenstyd.

Uit bogenoemde Afrika-eienskappe is dit duidelik dat sy die begrip geborgenheid verteenwoordig en dat die verwarde Soekie en Frikkie slegs met haar hulp sou kon oorleef. Dit skyn juis asof hulle in háár en in die verwagting van 'lewegewende' water, troos vind.

Dié troos of ontvlugting is egter net tydelik. Hul omstandighede en hul skisofreniese wêreld sou waarskynlik met behulp van Alina wat 'n "religie van boosheid verkondig" (Holtzhausen 1991:94), uiteindelik lei tot hul algehele ondergang.

Op dees aarde (1991)

In dié drama is vroue ook 'gevangenes' in 'n oorwegend patriargale bestel, waarin pertinent hul seksualiteit deur gesagsfigure onderdruk word. 'Bevryding' vir Bybie vind deur die dood plaas met behulp van fantasie en sprokie-elemente, wat haar in staat stel om vrylik tussen hemel en aarde te beweeg. Vir Minnie wat onderdrukker sowel as onderdrukte is, is daar geen bevryding nie.

De Wet (as vroulik dramaturg) is vir die skryf van dié trilogie wat in die Vrystaat afspeel, grootliks geïnspireer deur haar belewing van dinge in die hartland van die Afrikanerdom. Dit wat vir haar waar en eg was in haar idilliese kinderlewe, is later as 'n té streng Calvinistiese uitkyk met 'n oordrewe agting vir vader- en gesagsfigure geopenbaar. Calvinisme is juis aangedui as een van die kerninvloede in *Op dees aarde*, met as grondtema, die aftakeling van die patriargie binne die Calvinisme.

Die drama, “n sprokie wat die vleeslike verheerlik” (Hough 1991:9), is ook gesien as kritiek op die Calvinistiese opvatting dat ’n mens, en veral die vrou, die sensuele moet onderdruk. De Wet (Huisman en Finestone 1999:59) het haar pertinent uitgespreek oor die **oppressie** van **vroulike sensualiteit** deur gesagstrukture en die daaropvolgende repressie met sy nagevolge.

Met die term *sprokie* stem ek saam, maar het aangedui dat die doel van ’n sprokie volgens Hattingh (1950:21), naamlik om genot te verskaf, net deels op *Op dees aarde* van toepassing is. Die sprokie met sy ligter aanslag sou die aftakeling van die patriargie meer aanvaarbaar aandoen, maar ook uitlig en beklemtoon.

Ten opsigte van die drama se aard en styl het ek die fantasie- en sprokie-elemente in De Wet se dramas ondersoek. Dié sou sorg vir vermaak en humor, waarmee De Wet ook die bisarheid en wreedheid in ’n storielyn wil afweer. Weens die spesiale band tussen vroue en fantasieverhale, soos blyk uit die letterkunde, het sy soms fantasie- en sprokie-elemente in haar dramas waarin vrouefigure van knellende aardse bande bevry moet word, ingespan, soos in *Op dees aarde*. Steenberg (1987:9-11) sien fantasie juis as ’n sekondêre wêreld wat die primêre wêreld aanvul en komplementeer, sowel as ’n wyse van ontvlugting wat kan dien as verzet teen ’n harde en wrede werklikheid.

As **agtergrond** het ek die hoofmomente in die storielyn en die fantasie-elemente van die drama wat in 1929 op ’n tipiese plattelandse dorpie afspeel, kortliks aangedui. By **Karakters** het ek verwys na die teenoormekaarstelling van die manlike en vroulike lewensbeginsels soos dit in die verskillende karakters in *Op dees aarde* manifesteer, waarna De Wet verwys as “skreiende feëverhaalagtige kontraste”.

Sophie, die oudste suster, is as verteenwoordigend van fallokratiese kodes (die manlike lewensbeginsel) geïdentifiseer. In die plek van haar ontslape pa ag sy haarself hoof van die huis en tree daarvolgens op. 'n Misplaaste Calvinisme manifesteer in haar oordrewe sin vir en beheptheid met fatsoenlikheid, en Bybelse dogma kom in al haar gesprekke voor. Verder roem sy op haar vroomheid en sindelikheid wat sy van Pa geërf het en sorg dat hulle lewens net om die kerk en om wat 'hulle' sê, wentel.

Sophie in die rol van ongenaakbare patriarg en Minnie as die willose ondergeskikte, is aan die kaak gestel as die slegte susters van Aspoestertjie-faam wat Bybie (Aspoestertjie) se ondergang wil bewerkstellig, maar self aan die kortste end trek.

Minnie, “byna net so boosaardig”, volgens die personelys, is terselfdertyd pateties en vol selfbejammering. Vanweë die “skande” wat sy oor hulle gebring het met 'n voorhuwelikse swangerskap, lewe hulle in afsondering agter toe deure en gordyne, iets waarmee Minnie haar nie kan vereenselwig nie. Sy is egter 'n vroulike stereotipe van die bepaalde tyd en ruimte in *Op dees aarde*, toe jong meisies hulle nie verset het teen die gesag in 'n patriargale orde nie. Verder is dit ook Bybie se ‘skuld’ dat sý alleen besig is om ouer te word, want met elke ‘besoek’ van Bybie, is dié nog steeds mooi en jonk. Daarom is sy nie opgewonde oor Bybie se besoek nie.

Ten opsigte van **Ma** het ek aangedui dat haar karakter en dié van Tokkie en Bybie nou saamgeweef is om die vroulike lewensbeginsel te verpersoonlik. Ma wat haar egter nie laat intimideer nie, se sterker persoonlikheid dien as teenvoeter vir die rigiede, manlike Sophie.

Ma se ingesteldheid om volgens vroulik-feministiese kodes na “buite” te leef, kan as ruimdenkendheid geïnterpreteer word. Deur haar oop kamervensters wat dui op ’n oop lewensingesteldheid, beleef sy selfs in haar siekbed sintuiglik-aangename dinge, in teenstelling met Sophie en Minnie se sintuiglik-afgestomptheid. Die kinderlike lewensvreugde wat Ma, Tokkie en Bybie ervaar, is ook benadruk. Sy vrees selfs nie haar naderende dood nie, maar toon ’n begeerte om ‘op dees aarde’ te mag bly.

Met haar afsterwe en haar weg “swemvlieg”na waar **Bybie** reeds is, oorwin hulle twee saam in die dood die twee “beswerende” susters se bose mag. Op die wyse manifesteer die sprokie-element van die goeie wat oor die bose seëvier, ook in die drama.

Aan die hand van Barnard (1997:44) het ek na Bybie, die jongste suster, as magiese bevryder vir seksueel-onderdruktes, verwys, asook na Hauptfleisch (1993:15) se siening van Bybie as die mitiese Sibille wat die gawe van ewige jeug verwerf het.

Bybie, wat twaalf jaar te vore in barensood gesterf het, se jaarlikse ‘besoek’ is vir haar ’n hoogtepunt. Sy onthou elke besonderheid van haar sintuiglike ervarings tydens besoeke en toon dat sy, soos Ma, ’n intense begeerte het om nou en *op dees aarde* te mag lewe. Juis dié aardsgebondenheid weerhou haar daarvan om ’n “sondebelydenis” af te lê, sodat Sophie en Minnie se poging om haar met hul skêr-moord van dié aardse bande te “verlos”, jammerlik faal.

Bybie en Ma wat deur die dood bevry is van Sophie en Minnie, is nou in staat om vryelik tussen hemel en aarde te beweeg, terwyl Tokkie wat agterbly, onderneem om Ma se venster oop te hou vir toekomstige besoeke.

Die poging tot beswering van die “bose” het dus suksesvol geboemerang na die fallokratiese oorheersing in ’n misplaaste Calvinisme, waardeur bevryding van Bybie as seksueel onderdrukke, op ’n besondere wyse suksesvol plaasgevind het.

Nag, Generaal (1991)

In die drama is die onaanvaarbare lewensituasie waaruit Magda wil ontsnap, die wrede werklikheid van die oorlog. Deur middel van 'n speletjie uit die verlede ontkom sy soms aan die werklikheid, maar dit is eventueel deur wraakneming en beswering wat sy bevryding ervaar.

Die “konkrete stelruimte” as plek vir bevryding van 'n vrou, soos Barnard (1997:45) dit noem, is 'n koeistal, een nag in die somer van 1902 na afloop van die Anglo-Boereoorlog, wat dien as tydruimtelike gegewens vir die drama.

Anders as in die vorige twee dramas, is **Magda** die enigste vroulike karakter. Sy is die hoofkarakter, met haar man, 'n gewonde generaal, en Naas die kruiedokter, in ondersteunende rolle. Sy waak by haar man en by die lyk van haar seun wat op die slagveld as gevolg van asma gesterf het. Sy koester 'n wrok teenoor haar man omdat hy hul sieklike sestienjarige seun gedwing het om oorlog toe te gaan. Om aan dié wrede werklikheid te ontkom, speel sy deurentyd soos Soekie en Frikkie in *Diepe grond*, speletjies uit die verlede.

Die swaargewonde Generaal wie se karakter die spil van die verhaal vorm, begeer in sy ylende toestand om weer saam met die manne by die oorloglinies te wees, wat dui op 'n oordrewe pligsbesef. Die volksheld-idee vind ook in sy koorsdrome neerslag: om sêlf 'n volksheld te wees met 'n seun wat in sy voetspore sou volg – 'n ware manhaftige seun wat 'n trotse naam dra.

Die skrilte kontras tussen dié geïdealiseerde heldhaftige seun van sy koorsdrome en die realiteit van 'n tingerige sieklike “troetel”-kind van sy ma, asook haar fantasie-speletjie waarin sy 'n heldedood fabriseer om die nuus van hul seun se dood aanvaarbaar aan die Generaal oor te dra, is beklemtoon.

’n Belangrike aspek betreffende die grondgedagte van *Nag, Generaal*, naamlik die demitologisering van die Afrikanergeskiedenis, is verder uitgelig en ondersoek. Die beeld van helde uit die Afrikaner se verlede – soos die Generaal – vanuit ’n fallokratiese perspektief voorgehou, word stelselmatig deur Magda afgetakel en blootgelê. In die proses van aftakeling verwys sy na die beeld wat hy graag voorhou, maar vlek dan in besonderhede alle persoonlike en onwaardige elemente omtrent hom oop.

Dié blootlegging en aantasting van die heroïese, militêre patriarg is ook ’n wraakneming en beswering van die fallokratiese: Magda se intense wraakgedagtes ten opsigte van die Generaal voer sy uit deur ’n fantasiespeletjie waarin hul seun se “heldedood” so tasbaar voorgestel word, dat dit vir die oorstelpte Generaal ’n grootse oomblik is. Haar wraakneming bereik ’n hoogtepunt wanneer sy hom konfronteer met die ongeskonde lyk van sy seun, en deur te wys op sy eie naderende dood weens ’n etterende swaar.

Dat Magda as oorwinnaar uit die stryd getree het, is duidelik aangetoon: haar seun se dood is **gewreek** en hy sal as held, gesien uit ’n vroulik-feministiese oogpunt, begrawe word. Met dié **oorwinning** het die vroulike lewensbeginsel gesorg vir die **afrekening** met die manlike lewensbeginsel. Dit is gedoen deur

- (a) oorlogontluistering deur Magda; en
- (b) aangetrokkenheid tot Afrika as bron van heling, vergestalt deur Naas, die kruiedokter (Barnard 1997:34).

Naas wat ’n innerlik-bevryde nuwe mensheid verteenwoordig waarin die anima **sowel** as die animus heers, sorg vir die **versoening** tussen die manlike en vroulike wêreld wat nie in *Diepe grond* en *Op dees aarde* gerealiseer het nie.

Die suksesvolle wraakneming en beswering is vir Magda bevrydend en dra terselfdertyd by tot die ontmitologisering van die Afrikanergeskiedenis en die dekonstruksie van die tradisionele beeld van die Afrikaner. Naas wat verteenwoordigend is van die innerlik-bevryde mensheid, dra verder by tot Magda se bevryding.

Die bevrydingsritus wat die dramaturg in die eerste twee dramas aangeknoop het, bereik dus in *Nag Generaal* suksesvol 'n dramatiese hoogtepunt, naamlik bevryding vanuit 'n "uitgediende paternalistiese mag", verteenwoordig deur die Generaal (Barnard 1997:56).

Hoofstuk 3 : *Trits: Mis, Mirakel, Drif*

In die hoofstuk het die soeklig in *Trits* ook op vrouefigure geval wat in *Mis* en *Drif* 'gevangenes' in hul ouerhuise is. In elk van die twee dramas vind geestelike en seksuele onderdrukking plaas deur 'n tweede vrouefiguur met nougesette vooropgestelde sieninge – verteenwoordigend van die manlike lewensbeginsel. In beide gevalle, soos in *Op dees aarde*, ervaar hulle bevryding in die dood.

Samebindende faktore wat in verband met bevrydingsrituele ten opsigte van die vrouefigure in *Trits* gebring kan word, is uitgelig en ondersoek, onder andere:

- die **nieliterêre vermaaklikheidsbedryf** - die sirkus, reisende toneel-geselskappe en vermaaklikheidskunstenaars;
- die **deurlopende beeld** van 'n "lang, donker man" en 'n "bleek, brose jong meisie";
- die **transformasiemoontlikhede** van die "toorkunstenaar" aan wie die jong meisie moet ontsnap;
- die **matriargale wêreld** van *Trits*;

- die Jungiaanse konsep van **manlikheid** en **vroulikheid** en
- **die wederkerende konfigurasies**: nie “normale” mense nie, maar tipologiese figurasies, teatrale karakters en argetipes.

Mis (1993)

In die drama is die bevangenheid van 'n jong vrou, Meisie, geleë in troostelose en benouende omstandighede op 'n kleinhoewe, na die Groot Depressie. Vasgevang binne 'n kader van engheid en konserwatisme waarin die sensuele grootliks onderdruk word, is daar vir haar weinig kans vir ontvlugting. Bevryding geskied egter vir haar, soos vir Bybie in *Op dees aarde*, in die dood. Op 'srokiesagtige' wyse is sy daarheen gelei deur Konstabel, die 'toorkunstenaar' in die drama.

Vir die ondersoek van *Mis*, waarna al as 'n sprokie verwys is, het ek onderneem om te fokus op die vroulike karakters in hul onderskeie rolle as die 'goeie' en die 'bose'.

Ten opsigte van **tyd** en **ruimte** het ek die fisiese agtergrond waarteen *Mis* afspeel, kortliks aangedui, naamlik 'n armoedige huisie waar twee vroue 'n karige bestaan maak deur plaasmis te verhandel. Teen dié nederige agtergrond sou 'n “srokiesagtige metamorfose” binne 'n dramatiese bevrydingstoneel plaasvind.

Betreffende **karakters** in 'n matriargale wêreld, het ek eerstens verwys na die 'afwesige' pa (in die solder) se 'teenwoordigheid' (sy hoed opvallend teen die agterdeur) waarmee hy oor die twee vroue in die huis 'heers'.

Miem is die uiters streng en konserwatiewe matriarg betreffende Meisie se hunkering na vryheid uit hul neerdrukkende omstandighede. Die bleek jong **Meisie**, stil en teruggetrokke, is oënskynlik die verpersoonliking van onderdanigheid en lydsaamheid, maar verkeer in 'n innerlike konflik met haar hagglike omstandighede. Die besoekende sirkus verteenwoordig vir haar ontvlugting, maar is vir Miem 'n euwel en dus taboe vir Meisie. Die moord op twee jong meisies tydens die sirkus se besoek die vorige twee jare, speel ook 'n rol in dié verband.

Teen dié agtergrond verwelkom die twee vroue die besoek van hul vriendin, **Gertie** - 'n onaansienlike oujongnoot –en dié van die “blinde” Konstabel van “elders” wat deel is van die ontplooiende waakeenheid in hul afgesonderde gebied.

Miem se huis as **gespeelde ruimte**, is haar veilige vesting waar sy haarself as outoritêre matriarg handhaaf. Vir Gertie is die huis ook 'n toevlug teen onheil (die onbekende moordenaar), maar vir Meisie is dit 'n onhoudbare ruimte waaruit sy wil ontsnap. Ek het ook gewys op die ironie van die feit dat die bevrydingsritueel tydens Meisie se metamorfose later, juis binne dié huis voltrek word.

Konstabel as **rituele bevryder** en verteenwoordigend van die vroulike beginsel, se magnetiese persoonlikheid is breedvoerig ondersoek. As anima-figuur is hy sensitief vir die vroue se swakhede en verskuilde begeertes, en begin binne die mondering van Konstabel die drie vroue manipuleer.

Miem is nie onmiddellik beïndruk deur Konstabel se fisiese vermoëns as 'blinde' nie, maar sy sien sy potensiële hubaardheid ten opsigte van Meisie raak en, ten spyte van haar streng konserwatisme, wat die manlike beginsel in haar openbaar, kom haar onderdrukke vroulike behoeftes na vore in haar ideaal van 'n huwelik vir Meisie.

Gertie as eensame oujongnoot se subtile hofflikheidshandelinge om Konstabel te vly, is duidelik uitgelig. Hy lei haar belangstelling verder deur 'n bisarre storie met 'n seksuele ondertoon wanneer hulle alleen is.

Meisie is, soos Gertie, ook beïndruk met Konstabel as 'blinde' se fisiese vermoëns. Sy vind aanklank by sy sensitiewe gees, en met sy simpatieke oor word hy 'n biegvader teenoor wie sy al haar opgekropte gevoelens uitstort.

Die deurlopende tema in De Wet se werk, beswering en bevryding, wat in *Trits* 'n hoogtepunt bereik, het ek aan die hand van Barnard (1997:57 e.v.) breedvoerig onder die loep geneem. Die bese wat Miem wil besweer, naamlik die moordenaar en die sirkus met al sy ewels, is eintlik 'n fanatieke beswering van alles wat seksueel of onderbewustelik is. Beide Miem en Gertie wat as sedebewakers optree, se valse moraliteit word egter ontmasker wanneer Miem vir Meisie skaamteloos aan Konstabel opveil, en wanneer Gertie deur Konstabel se beskrywing van Hannie se verkleeritueel, betower word.

Meisie as die objek van beswering en bevryding, is nie net vasgevang in benouende lewensomstandighede nie, maar word ook seksueel en geestelik onderdruk. Die wonder van metamorfose tree egter in, waartydens Konstabel self ook met groot fanfare transformeer. As *nar/pierrot* word hy die magiese bevryder wat Meisie se metamorfose, soos 'n vlinder uit 'n kokon, laat plaasvind. Daarna lok hy haar na buite om 'n wêreld van 'droom en sprokiesagtigheid' te betree, wat duidelik die suggestie van Dood (bevryding) inhou.

Mirakel (1993)

In die drama wyk De Wet af van die idee van **vroue** in 'gevangeneskap'. Die dramatiese gebeure, naamlik die mirakel waartydens bevryding plaasvind, hou verband met 'n manlike karakter, Abel, wat die vroulike lewensbeginsel huisves. Bevryding van 'n onopgeloste verlede vind vir hom plaas met behulp

van 'n 'toorkunstenaar', Du Pré, terwyl hy innerlike bevryding ervaar deur 'n daad van oorgawe.

As **tema** is die vervlegting van die Afrikaanse toneel van die dertigerjare en 'n Middeleeuse moraliteitspel, *Elkeman (Elckerlijc)*, aangedui. Die tydlose motief van *Elckerlijc*, 'n allegoriese verhaal, kom daarop neer dat elke mens eendag moet sterf en aan God rekenskap moet gee. Wat genre en styl betref, is na *Mirakel* verwys as 'n moontlike Middeleeuse mirakelspel weens die goeie kombinasie van die komiese, die naïewe en die bonatuurlike. Met behulp van sprokie-elemente en die mistieke is die stryd tussen goed en kwaad in die drama effektief uitgebeeld, waartydens die goeie, eie aan die sprokie, oorwin.

'n Vervalte en stowwerige Roomse kerkie op 'n plattelandse dorp in die jaar 1936, dien as **tydruimtelike gegewens** waarteen die drama afspeel. Die "Roomse" verwysing is bedoel om 'n heilige milieu te skep vir 'n mirakel wat sou plaasvind en vir 'n rituele spel van bevryding wat binne die drama sou afspeel. Die uitgedunde groepie toneelspelers wat 'n drama (binne dié drama) sou opvoer, het beter dae geken. Honger en uitgeput probeer hulle om na die beste van hul vermoë hulself in te rig vir hul optrede, maar word die prooi van 'n karakter van buite.

Onder **Karakters** het ek die aandag daarop gevestig dat die bevrydingsproses wat sou plaasvind, nie dié van 'n vroulike karakter is nie, maar van 'n manlike karakter wat die vroulike lewensbeginsel huisves. Daar is ook weer verwys na Pakendorf (1994:111) se "wederkerende konfigurasies". In *Mirakel* is daar die geheimsinnige manlike figuur (Du Pré), die "broos jong meisie met lang hare" (Lenie) en die "ervare middeljarige vrou" (Anna).

Twee karakters wat mindere rolle vertolk, is vlugtig vermeld, naamlik Salome en Antoine. Daarna het ek die jong **Abel** en **Lenie** wat na my mening gesamentlik die vroulike lewensbeginsel verteenwoordig, se karakters as kwesbaar vir bepaalde aanslae van die lewe, belig.

Abel was vroeër vasgevang in 'n huwelik met die welgestelde en veel ouer Anna, voordat Du Pré se toneelgeselskap vir hom ontvlugting gebied het. Met hul huidige besoek aan die dorp het sy met 'n oënskynlik welwillendheidsbesoek, Abel as 't ware gekonfronteer met sy onopgeloste verlede.

Ek het ook gewys op die weldeurdagte en berekende optrede van Anna, kenmerkend van die animus, waarmee sy vir Abel sou kom opeis. Die broos en swanger Lenie sou ook later tydens die geselskap se reklame-optog deur die dorp, in die kerkie aan 'n miskraam beswyk. Anna bied aan om vir die ontslape Lenie in te staan in die rol van Dood teenoor Abel, en eis daarvoor dat Abel na haar toe moet terugkom. Abel is egter ooglopend vreesbevange oor die verloop van sake en weier selfs om sy rol verder te speel, sodat 'n krisis ten opsigte van sy rol ontstaan.

Betreffende Abel se keuses in die lewe, het ek Köppe (1994:92) wat meen dat Abel nog nooit opsies gehad het nie, aangehaal: "And it is cold and you are hungry; and you have nowhere to go ...". Op wonderbaarlike wyse tree aanvaarding en berusting by Abel in – aanvanklik aanvaarding van Anna se eis om terug te kom, maar later ook om voort te gaan met sy rolspel. Dié mirakel is geleë in Abel se oorgawe aan sy rolspel as Elkeman en aan Anna se eis, te midde van sy droefheid.

Du Pré is aangewys as die toorkunstenaar wat verantwoordelik is vir dié mirakel. Nie net oor sy "allesoorheersende strewe om die gehoor te bekoor en te begogel" nie (Smuts 1995:93), maar ook oor sy siening van homself in die rol as God. Dis vir hom 'n grootse oomblik wanneer Abel inwillig om voort te gaan en sy beste te lewer.

Meegevoer deur dié mirakel kom hy ook tot ander insigte en stel almal teen die end vry om aan Dood (Anna) se eis te ontsnap en die dorp te verlaat. Abel se daad van oorgawe bring ook **innerlike bevryding** vir hom en die ander spelers, wat hulle transformeer tot "ware, selfs magiese kunstenaars vir wie die

wonder van die spel nuwe dimensie verkry” (Barnard 1997:36).

Drif (1993)

In hierdie drama beleef twee jong meisies afsonderlik en op uiteenlopende wyse ‘gevangeneskap’. Maria Elisabet is in die persoon van “Ezmeralda” in die mag van die rondreisende hipnotiseur, Maestro; Sussie, vasgevang in ’n misvormde liggaam, is die onderdrukte suster in hul huishouding, wat na die buitewêreld hunker. Soos Meisie in *Mis*, vind Maria Elisabet en Sussie bevryding in die dood, vrywilliglik daarheen gelei deur ’n toorkunstenaar.

Inleidend het ek vlugtig aandag gegee aan die **titel** met sy meerduidige betekenis. Naas die drif as fisiese deurgang in ’n rivier waarlangs die gebeure afspeel, verwys die titel ook na **drif as passie en gedrewenheid**: die drif na selfverwesening, na vryheid en na seksuele vervulling. Laasgenoemde, en die dood as laaste drif, is aangetoon as belangrike terugkerende motiewe.

Ek het ook na ander **motiewe en temas** verwys wat in *Drif* sowel as in *Op dees aarde* voorkom: twee onderdrukkende susters, ’n geestesverskyning, die erotiese geruik aan klere van die teenoorgestelde geslag, en droom- en vlieg-motiewe. Die mees deurlopende motief in feitlik al De Wet se dramas, is die bewuste transformasie van vroulike karakters uit hul alledaagse bestaan na ’n verbeelde en verheerlikte bestaan.

Ek het enkele **sprokie-elemente** wat in *Drif* aanwesig is, aangedui, onder andere verskillende tydsdimensies wat sorg vir drie verskillende wêrelde, en die stryd tussen goed en kwaad wat ten gunste van die goeie besleg word. As **tydruimtelike gegewens** is verwys na tydspronge, soos in *Drif* en *Mirakel*, en na die verhoog as ruimte wat deur addisionele vertikale dimensie verruim word, soos in *Drif* en *Mis*.

As **fisiese agtergrond** vir die verhaal van tweelingsusters, is 'n ou Victoriaanse huis as gastehuis aan die oewer van 'n groot rivier, afwisselend in die Edwardiaanse tyd en die jare dertig, aangedui. Talle haastige reisigers wat nie daar wou oornag nie, het reeds in die vol rivier verdrink, waarna hul lyke deur die onderdrukte jonger Sussie uitgehaal en begrawe is. Etlke 'siele' wat nie geïdentifiseer kon word nie, het rusteloos gebly. Die teenwoordigheid van dié rustelose siele en van Sussie met haar boggelrug wat gaste sou kon afskrik, is van hulle geheim gehou.

Die gebeure van een besondere nag loop uit op 'n séance-toneel, 'n fantasie-inspeling in die middeldeel, wat eie is aan 'n sprokie. Deur middel van die séance-toneel, waarin gebeure van 'n ánder stormagtige nag twintig jaar tevore opgeroep is, sou een bepaalde rustelose gees se identiteit vasgestel kon word. Vir dié toneel sou die onderdrukkende ouer suster, Hermien, as medium optree, maar ondergaan 'n transformasie en word self Ezmerelda (die rustelose gees).

In dié séance-toneel, De Wet se bekende spel-binne-die-spel, verskyn die "bepaalde hipnotis", Maestro, en Ezmerelda vanuit 'n stormnag twintig jaar tevore. Dit blyk dat hy Ezmerelda, wat eintlik Maria Elisabeth is, by haar ma gekoop het en oppad is na 'n delwersdorp. Sussie is onmiddellik beïndruk met Maestro en willig in om gehipnotiseer te word; Maestro sien op sý beurt 'n volgende Ezmerelda in Sussie. Hy word egter deur Hermien gestuit en vertrek woedend om saam met Ezmerelda 'n vol rivier aan te durf.

In die terug-in-die-hede toneel verloop alles weer 'normaal', behalwe dat Sussie geleidelik in 'n droomtoestand verval. Wanneer sy 'n koets 'hoor' aankom en 'n man 'sien' inkom, beleef sy dieselfde hipnose as Maria Elisabeth twintig jaar tevore, en volg hom uiteindelik gewilliglik na 'n vol rivier.

Onder **Karakters** is **Maestro** met sy magiese en mistieke kwaliteite in sy rol as **rituele bevryder** geplaas. Dat hy 'n toespeling op die bose Svengali van die Gotiese roman *Trilby* is, is ook aangedui. Soos vir Svengali, is sy manipulasie van Maria Elisabet om Ezmerelda te speel, 'n logiese keuse; daarom verlei hy haar deur 'n sensueel-gefundeerde droom, sodat sy hom later slaafs volg tot in haar waterdood. Hy is egter nie net die "geheimsinnige en onheilspellende mag van buite" (Pakendorf 1994:111) nie, maar verpersoonlik ook die anima waarby die vroulike karakters aanklank vind.

Betreffende **Ezmerelda** is daar tussen twee figure onderskei: **Maria Elisabet**, die ordinêre, broos jong meisie wat deur Maestro by haar ma gekoop is en **Ezmerelda** geword het. Totaal in sy mag en uit vrees vir verwerping bou sy aan haar nuwe identiteit en volg Maestro tot in hul gesamentlike dood. Ook háár gees het rusteloos gebly, totdat Maestro tydens die séance-toneel haar identiteit bekendgemaak het.

Die maagdelike maar misvormde **Sussie** is aangedui as die tweede "jong meisie met lang hare" in *Drif* wat bevry moet word. Haar uitsiglose bestaan as onderdrukte suster wat sedert hul kinderjare weggesteek is vir mense, laat haar na die buitewêreld hunker. Klaarblyklik het die kontras tussen haar mooi gesiggie en haar boggelrug haar seksualiteit vir Maestro verhoog en het sy vir hom die verpersoonliking van die Ezmerelda-figuur geword. Op manipulerende wyse is sy ook deur hom verlaaf én bevry. Selfs Hermien se drastiese ingrype kon nie sy magspel oor Sussie breek nie. Haar doodsreis saam met Maestro is eintlik 'n reis terug na die Self soos dié van Ezmerelda. Dit word 'n selfkonfrontasie en terselfdertyd 'n aflegging van die Sussie-figuur, wat neerkom op 'n innerlike bevryding.

Hermien is beskryf as 'n "komplekse personasie van vele gesigte":

- as onaantreklike 50-jarige suster met haar enge Calvinisme is sy dominerend en in beheer van alles, waarvolgens sy letterlik die manlike lewensbeginsel verteenwoordig;

- as medium vir die séance-toneel is sy 'n oortuigende spreekbuis vir die ontslape Ezmerelda (Maria Elisabet);
- as die 30-jarige Hermien van twintig jaar gelede wat (tóé reeds) heeltyd foutvind met Sussie, is sy vyandiggesind teenoor Maestro en probeer om Ezmerelda uit sy mag te kry.

Die hewige konflik tussen Maestro en Hermien om die siele van Ezmerelda (Maria Elisabet) en Sussie (Ezmerelda) wat haar, Hermien identifiseer as besweerder, dra by tot 'n stimulus vir Sussie se transformasie en dood in die slottoneel.

As hoofgedagte is ten slotte aangevoer dat die 'mirakel' en slotsom van die drie dramas in *Trits*, die bevryding van vroue deur middel van die lang, donker man is deur wie hulle hul drome en dieper self ontdek.

Hoofstuk 4 : 'n Russiese trilogie

De Wet se deurlopende tema van vroue wat vasgevang is in bepaalde beklemmende lewensomstandighede, waaruit hulle sou wou ontsnap, is as die sentrale probleem aan die hand van dié trilogie verder ontgin en afgesluit.

Omdat 'n bronteks en 'n sekondêre teks (dié van De Wet as 'vervolg' op die bronteks) betrokke is, sowel as die Russiese Rewolusie wat tussenin plaasgevind het, is daar in werklikheid twee situasies en uitkomstes ter sprake.

In die bronteks gaan dit om die Prozorofsusters wat vasgevang is in 'n doellose bestaan in 'n saai kultuurlose dorp, en hul begeerte om terug te keer na die kultuurstad, Moskou, waar hulle vroeër gewoon het. In die sekondêre teks, ná die rewolusie, het dieselfde vroue se situasie verander na haglik en lewensgevaarlik. Hul vroeëre begeerte na die *verfynde kringe* van Moskou, is

nou net om na Moskou te *vlug*. Hoe en of die ‘ontvlugting’ realiseer en bevryding bring, is later in die hoofstuk aangedui.

Die oorspronklike skepper van die karakters in De Wet se trilogie, naamlik die Russiese dramaturg, Anton Tsjechov, se rol en invloed op De Wet en ander se werk is eerstens belig.

Ten opsigte van sy vier groot dramas, *Die seemeeu* (1896), *Oom Wanja* (1896), *Drie susters* (1900) en *Die kersieboord* (1903) het ek die hoofgedagte van elk kortliks aangestip, en die verskillende argetipiese vrouefigure vergelykend voorgestel. Die tipes wat wissel van jong, onbesorgde *jeune-filles* en onvervulde “has been” *jeune filles*, tot die ouer en meer ervare en verleidelike vrou, is almal op een of ander wyse blootgestel aan bepaalde eise of moeilike omstandighede waaraan hulle wil ontkom.

’n **Oorsigtelike studie van sy vrouefigure** in sy belangrikste werk, naamlik *Drie susters* (1900), die bronteks, is vervolgens geantisipeer. Positiewe insette van Robert Mohr, vertaler van *Tri Sestry* na *Drie susters*, en Wium van Zyl ten op sigte van die dramatiese handeling van *Drie susters*, is aangehaal.

***Drie susters* (1900)**

As **tydruimtelike gegewens** is aangedui dat die drama hom kort voor die Russiese Rewolusie in ’n weelderige woning op ’n plattelandse dorp met ’n militêre agtergrond en weinig kultuur, in Rusland afspeel. Moskou as **historiese** en **prospektiewe diëgese** is pertinent benadruk: die susters wat Moskou elf jaar gelede verlaat het, hoop om eendag weer deel te wees van die verfynde kringe van Moskou wat hulle onthou as ’n kultuurstad.

Onder **Karakters** is gewys op Tsjechov se betekenisvolle keuse van karakters: fyn opgevoed en hoogs geskoolde lede van ’n hoër klas – op akademiese sowel as geestelike gebied. Deur die karakters afsonderlik te belig, het ek probeer aantoon waarin hul gevangenskap geleë was.

Olga, die oudste suster, betreur haar fisiese aftakeling sedert sy by die hoërskool werk. Haar versugting is nie net na Moskou nie, maar ook na 'n man om lief te hê. Sy stort haar liefde op haar huismense uit, maar bly vol hoop om eendag te kan weet waarom 'n mens moet lewe en ly.

Die jongste suster, **Irina**, 'n *jeune fille* volgens Moravčevich (1981:204), se kinderlike onskuld maak haar weerloos teen die vulgariteit van hul alledaagse bestaan tydens haar rypwordingsproses, sodat sy later van 'n sorgvrye laat-adolessent, in 'n moeë ontnugterde vrou verander. Een van haar pogings om die alledaagse van die lewe te hanteer, naamlik haar entoesiasme oor werk en haar pogings daarmee, bring nie bevrediging nie. Ook 'n driehoekliefdes-verhouding lei tot niks. Haar herhaalde versugting na Moskou blyk 'n onrealistiese droom te wees

Die middelsuster, **Masja**, Moravčevich (1981:208) se “has been” *jeune-fille*, is 'n ongelukkige, onvervulde vrou weens verkeerde keuses vroeër in haar lewe. In die verstikkende ruimte van haar huwelik met Koelighin en hul kultuurlose dorp, kan die verfynde, intelligente en talentvolle Masja nie bestaan nie. 'n Buite-egtelike verhouding met die diepsinnige Wersjinin lei ook tot niks en laat Masja steeds onvervuld.

Die onmodieuse dorpsmeisie, **Natasja**, die latere skoonsuster van die *Drie susters*, is aangewys as verteenwoordigend van die kultuurlose, dekadente samelewing waarmee sy die binnekring van die verfynde Prozorofvroue binnedring. Sy dryf nie alleen die susters fisies uit hul kamers nie, maar lê ook beslag op Andrei, haar man, se kamer vir haar en haar minnaar se baba.

Kramer (1981:61) meen tereg dat die susters nie op een of ander wyse misluk het deur Natasja nié teen te staan nie, maar alleenlik na 'n qualiteitlike hunker. Hul fisiese nabyheid in die slottoneel dui op 'n dieper eenheid as wat daar by die aanvang van die drama was.

Dat **simboliek** 'n rol te speel het om die bevrydingsgedagte te versterk, is aangedui; veral voëls wat vryheid en ontvlugting simboliseer, en die bindende beeld van Moskou wat hoop en illusie simboliseer. Die situasie van vroue is as deurlopende **tema** vooropgestel en die element van verganklikheid is ten slotte aangedui om die mens te laat besin oor sy kortstondige lewe.

Daar is tot die slotsom geraak dat die susters weens te veel tyd op hande apaties geword en in 'n banale, doellose kleindorpse bestaan versink en hul eie 'gevangenes' geword het. Al drie susters sien 'n terugkeer na Moskou of 'n verhouding met 'n simpatieke en intelligente man, eintlik as 'n wyse van ontsnapping uit hul doellose lewe – 'n begeerte wat nie vir een realiseer nie.

Na die oorsigtelike studie van Tsjechov se werk, is daarop gewys dat De Wet in reaksie op sy vier groot dramas, haar Russiese trilogie geskryf het – in 'n meerdere of mindere mate 'n uitbouing van veral sy vroulike karakters.

Drie susters twee (1997)

Drie susters twee (1997) wat geskoei is op *Drie susters* is eerstens in besonderhede onder die loep geneem.

Ter inleiding het ek verwys na Marisa Keuris (2004:151, 152) se mening dat De Wet se hoofdoel met *Drie susters twee* was om 'n outentieke Tsjechofiaanse wêreld te skep vir sý karakters wat moes 'herleef'. Dieselfde Russiese agtergrond, temas en stemminge, en die funksionele diskoerse vol gegewe oor die karakters, tyd en ruimte. sou as literêre middele dien.

Wat betref tydruimtelike gegewens is die tydsverloop bepaal as vier en twintig uur waarin elke bedryf se gebeure op 'n ander tydstip afspeel. Die fisies-mimetiese ruimte wat deurlopend dieselfde bly, is die Prozorofwoning se ou speelkamer. Dit blyk dat die res van die huis nou, ná die rewolusie en negentien jaar later, gedeel word met vreemdes, terwyl tekens van verval en agteruitgang oral sigbaar is.

Ek het ook aangedui dat **Moskou** steeds as die historiese en prospektiewe diëgese in die susters se lewens figureer. Hulle is egter onbewus daarvan dat Moskou as prospektiewe diëgese lankal nie meer die Moskou van weleer is nie. Vroeër wóú hulle weens verving met hul plattelandse bestaan teruggaan, maar móét tans na Moskou vlúg.

De Wet probeer in *Drie susters twee* sin en betekenis aan die lewe van Tsjechov se karakters gee (Van der Merwe 2004:82), maar hul nuwe omstandighede waarin hulle ook van hul finansiële stabiliteit ontnem is, het sigbare letsels op die karakters gelaat.

Olga word nou aangedui as 'n middeljarige, lewensmoeë en fisies afgetakelde oujongnoui – teenoor die moederlike en gasvrye Olga van *Drie susters*. Vanaf haar eerste spreekbeurt is sy negatief en bitter oor haar lot in die nuwe bedeling, onder andere om bedags in lang kostoue te staan, en omdat sy haar onderwyspos verloor het. Haar steeds stoere ongenaakbaarheid waaroor Boekkooi (1995:5) hom uitlaat, kom ooreen met dié van ander vrouefigure in dramas van De Wet, wat in 'n matriargale wêreld die rol as hoof van die huis moet vervul.

Ten op sigte van **Masja** in *Drie susters twee* het die lig op haar besoek aan haar ouerhuis na vyf jaar in Moskou geval. Dié besoek wat die dramatiese materiaal vir die drama vorm (Keuris 2004:153), is eintlik 'n missie om hulle aan te raai om na Moskou te vlug. Deur haar verbintenis met gen. Marofski van die Rooi Leër, wat nou in Lenin se onguns verval het, het haar familie tot dusver in relatiewe vrede gelewe.

Die gegewens in die bronteks omtrent Masja se persoon en haar buite-egtelike verhouding met Wersjinin van die Wit Leër, is aangedui as ooreenstemmend met dié omtrent haar persoon en verhouding met Marofski, wat in die tydperk tussen die gebeure van die twee tekste ontstaan het. Haar nuwe belangstelling in die ouer Wersjinin bewys dat sy mans steeds na willekeur gebruik.

Sy lyk broos en uitgeput by haar aankoms, wat aanvanklik 'n blye herontmoeting tussen die susters is. Deur etlike ontnugterings wat ontketen word en die ophaal van ou griewe, word onderlinge verhoudinge egter sigbaar vertroebel. Uit die familie se oogpunt het sy alles kom bederf, terwyl haar terugkeer in uiters moeilike omstandighede, verband hou met haar poging om hulle te beskerm.

Irina van *Drie susters twee* is beskryf as broos, bleek en moeg, waarskynlik as gevolg van wanvoeding. Sy sien egter met verwagting uit na Masja se besoek. Haar bedagsaamheid en liefdevolle besorgdheid teenoor al die huisgenote, en die vreugde wat sy ervaar oor hul *Drie susters* se samesyn, word beklemtoon. Wanneer die ware rede vir Masja se koms bekend gemaak word, is haar reaksie dus soveel heftiger as dié van die ander en verander sy in 'n onseker, patetiese en beangste mens. Die aftakeling van die vroulike psige deur ongunstige omstandighede is in die persoon van Irina pertinent aangedui en deurgetrek na Moravčevich (1981:205) se siening van die rywordingsproses van 'n jong meisie in dié bepaalde tyd in Rusland.

Dat die susters weens hul opvoeding “rigting- en energielose intellektuele” is, soos Van Zyl (1998:102) aandui, strook met bogenoemde siening van Moravčevich, en sluit dus begrip vir Irina se metamorfose na 'n patetiese bondeltjie mens in.

Die veranderde omstandighede het **Natasja** oënskynlik in wese niks verander nie. Sy is steeds onsensitief, onverfynd en oorheersend. Haar kru optrede teenoor Anfisa, die jarelange huishulp, haar verhouding met Protopopov en haar gebrek aan styl is selfs verder in *Drie susters twee* ontgin. Daar is pertinent gewys op die ironie van die feit dat sy ten spyte van haar toetrede tot die familie, en haar huiseienaarskap, nie werklik een van hulle is nie, maar saam moet vlug.

Anfisa wat al vyftig jaar in die familie is en nou op sewe-en-negentig seniel is, is ook vermeld. Sy herken niemand meer nie en is steeds 'n bron van irritasie vir Natasja. Die susters, veral Irina, se volgehoue menslikheid is beklemtoon. Dat sy agtergelaat is om in 'n hospitaal opgeneem te word, was die beste wat hulle vir haar kon doen.

Van die manlike karakters in *Drie susters twee* wat aandag gekry het, is **Wersjinin** aangewys as die een wat struktuur en perspektief aan die verlede gegee het. Met sy geheue vol herinneringe sedert die susters se kleinkinderdae en 'n dagboek vol aangetekende betekenisvolle momente, dien hy as skakel tussen gebeure in die bronteks en dié in *Drie susters twee*. Sy gevoel vir Masja in die bronteks is tevergeefs verplaas na die jong Sofja in *Drie susters twee*. Hy behandel Irina en Masja steeds met groot respek, maar ten spyte van sy ondersteunende rol deurlopend in die susters se lewens, bly hy alleen maar blymoedig saam met Anfisa agter wanneer hulle na Moskou vertrek.

Die terugkeer na Moskou wat in die bronteks bevrydend sou wees, realiseer wel aan die einde van *Drie susters twee*, maar is nou 'n vlug voor die vyand, na nog hagliker omstandighede.

Yelena (1998)

In dié drama is 'n bevrydingsgedagte ook ter sprake. Die verskillende karakters is hier, anders as in *Drie susters twee*, egter in 'n meer persoonlike en innerlike stryd gewikkel. Dit blyk dat Yelena gevangene van haar eie rustelose gees is.

Dié tweede fantasie-vervolg van De Wet is gebaseer op die konkrete gegewe van Tsjechov se drama, *Oom Wanja*. Ek het kortliks verwys na die tyd en ruimte waarteen die dramatiese gebeure afspeel, naamlik die lente, somer en herfs van 1905, agt jaar na dié van *Oom Wanja*, en in dieselfde landelike woning.

Betreffende die karakters het ek genoem dat net twee vroue in die drama figureer, maar dat hul teenwoordigheid die drama in stand hou. Anders as in *Oom Wanja*, is **Yelena** nou die spil waarom alles draai. Enkele gegewens omtrent haar verlede is as “voorgeskiedenis” gebruik, maar die klem is geplaas op haar personasie in haar huidige omstandighede.

Sy is tans as weduwee in die stad woonagtig, maar het haar toevlug weens ’n terminale siekte na die platteland geneem waar sy allerlei gevoelens van frustrasie én hoop ontketen – by Astrov sowel as Wanja, wat in die bronteks al op haar verlief was. Hulle beleef haar sensueel en verleidelik, selfs in haar verswakte toestand.

In die derde bedryf, na haar besoek aan ’n gesondheidspa, is al die karakters in ’n ligter luim: Wanja en Yelena gaan trou; Astrov is weer gemotiveerd om met sý lewe aan te gaan; **Sonya**, Astrov se vrou, voel gelukkig oor haar man se nuwe uitkyk, maar beleef Yelena steeds as afsydig, onvergenoegd en buierig. Sy is bewus van haar man se vroeëre gevoelens vir Yelena en voel bedreig.

Wanneer Yelena in die vierde bedryf finaal vertrek, haal sy Astrov amper oor om saam weg te gaan. Hy is egter vir Sonya verlore. Yelena het as ’t ware alles vir almal kom bederf, soos Masja in *Drie susters twee*, volgens Irina, gedoen het. Yelena het egter selfsugtige beweegredes gehad, terwyl Masja haar familie wou help.

Om bevry te word van haar rustelose gees probeer sy die immer “need to be moving” (153) tevrede stel – die rede waarom sy telkens “in ’n jas op pad in of uit” is (Norval 1998:5). Bevrydend in die gewone sin van die woord is dit waarskynlik nie. Dit blyk egter vir Yelena bevrydend te wees, al is dit net vir die oomblik.

***On the lake* (2001)**

In *On the lake* het bevryding van dinge uit die verlede vir die hoofkarakter, **Nina**, suksesvol plaasgevind.

Gebaseer op *Die seemeeu* van Tsjechov, is die drama eerder 'n terugblik na gebeure en 'n bespiegeling oor karakters, as wat dit 'n uitbreiding van gebeure en karakters soos in *Drie susters twee* is.

Ten opsigte van ruimte, tyd en karakters, is dieselfde plattelandse huis by die meer waarin Nina grootgeword het, gebruik – in die somer van 1910. Dieselfde vier vrouefigure van *Die seemeeu* figureer steeds, behalwe dat Nina se ontslape moeder ook 'teenwoordig' is.

Die aandag is gevestig op De Wet se tema van **aankoms** en **vertrek**, wat soos in *Drie susters twee* en *Yelena*, ook hier toegepas is. Nina, 'n jong aktrise op wie die drama fokus, arriveer by hul ou huis wat deur haar ontslape moeder bewoon word, en vertrek weer later.

In 'n reeks gesprekke tussen Nina en **Polina** en **Masha**, en tussen haar en 'n eksentrieke aktrise, **Arkadina**, word ou gebeure opgehaal en allerlei verwyte teenoor Nina geopper. Dit word duidelik dat die jonger Nina vir die verouderende en terminaal siek Arkadina, met haar jonger man wat vroeër in 'n verhouding met Nina was, 'n bedreiging is. Masha koester ook 'n wrok teenoor Nina oor 'n nóg vroeëre verhouding met Treplev, háár vriend.

Die sesde toneel waarin Nina 'n laaste gesprek met haar ma voer, voor haar vertrek, is aangedui as 'n bevrydingstoneel. Sy openbaar enersyds haar diepste gevoelens aan haar ma, en 'sien' haarself andersyds in 'n droomwêreld waarin sy alles helder en blink ervaar. Sy droom ook van Treplev, waarna 'n laaste vreemde droom-ervaring volg, wat haar finaal bevry van alle knellende bande van die verlede, en dus ook van haar ou Self.

Ten slotte is verwys na die sprokie-elemente in dié tragi-komiese droomspel wat herinner aan *Op dees aarde* waarin mense kan vlieg, en *Drif* waar spoke huise bewoon, simbolies van 'n vrye gees.

Die slotsom waartoe gekom is met dié studie is dat Reza de Wet as vroulike dramaturg unieke dramas skryf waarin vrouefigure in een of ander onaanvaarbare situasie of deur knellende bande van die verlede, bevry word. Daar is in sommige dramas gelet op die opvallende afwesigheid van die patriarg (van die destydse patriargale stelsel) in 'n matriargale wêreld waarin dikwels 'n vrouefiguur, in wie die manlike lewensbeginsel manifesteer, as hoof van die huis optree. De Wet verkondig nie 'n militante beperkende feminisme nie, maar 'n bevrydingsgedagte waarin daar versoening heers tussen die manlike en die vroulike lewensbeginsel in die psige van elke mens.

Bibliografie

Primêre bronne

Bouwer, Alba. 1955. *Stories van Rivierplaas*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Bouwer, Alba. 1963. *Stories van Ruyswyck*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Bouwer, Alba. 1985. *Nuwe stories van Rivierplaas*. Kaapstad: Tafelberg.

Bouwer, Alba. 1988. *Stories van Rivierplaas*. Kaapstad: Tafelberg.

Chekov, Anton. 1989. *The cherry orchard*. An English version by Trevor Griffiths from a translation by Helen Rappaport. London: Faber & Faber.

De Wet, Reza. 1991. *Vrystaat-trilogie*. Pretoria: Haum-Literêr.

De Wet, Reza. 1993. *Trits: Mis, Mirakel, Drif*. Pretoria: HAUM-Literêr.

De Wet, Reza. 1996. *Drie susters twee*. Kaapstad: Human & Rousseau.

De Wet, Reza. 2002. *A Russian trilogy*. London: Oberon Books.

Fagan, H.A. 1924. *Lenie*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Fagan, H.A. 1934. *Ousus*. Kaapstad: Tafelberg.

Fourie, Corlia. 1985. *Leuens*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Fourie, Pieter. 1986. *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Goosen, Jeanne. 1992. *Drie eenakters*. Pretoria: Haum-Literêr.

Langenhoven, C.J. 1921. *Die vrou van Suid-Afrika*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Opperman, Deon. 1996. *Donkerland*. Kaapstad: Tafelberg.

Smit, Bartho. 1959. *Moeder Hanna*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel.

Smit, Bartho. 1960. *Die verminktes*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Tsjechov, A. 1980. *Drie susters*, vertaal en ingelei deur Robert Mohr. Kaapstad: Tafelberg.

Tsjechov, Anton. 1968. *Oom Wanja*, vertaal deur Karel Schoeman. Kaapstad: Human & Rousseau.

Tsjechov, Anton. 1977. *Die seemeeu*. In Afrikaans vertaal deur André, P. Brink. Kaapstad: Human & Rousseau.

Tsjechov, Anton. 2003. *Die kersieboord*. Vertaling deur Karel Schoeman. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Niekerk, J.C.B. 1930. *Van Riet van Rietfontein*. Pretoria: Van Schaik.

Sekondêre bronne

Bachelard, Gaston. 1997. Poetics of space (extract). In: Leach, Neil (ed.) 1997. *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. London: Routledge, 86-97.

Barnard, Tercia. 1997. Spel as ekspressie van die rituele in Reza de Wet se "*Trits*". Ongepubliseerde M.Dram.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.

Barricelli, Jean-Pierre (ed.) 1981. *Chekhov's great plays: a critical anthology*. New York: University Press.

Beeld. 1991. Reza se stuk goed oorsee ontvang. 29 Augustus:8.

Beeld. 1992. Nuwe De Wet-stuk by Kunsfees. 9 Maart:1.

Beeld. 1994. Reza de Wet se '*Drif*' by Kunsfees te sien. 31 Mei:1.

Blumberg, Marcia. 1996. More realities: an interview with Reza de Wet. In:Blumberg, Marcia & Walder, Dennis (eds.) 1999. *South African theatre as/and intervention*. Amsterdam: Rudopi, 241-251.

Boekkooi, Paul. 1994a. 'Mis' 'n essensiële teaterervaring. *Beeld*, 16 Maart:4.

Boekkooi, Paul. 1994b. Bevryding die hooftema van *Trits*. *Insig*, Mei:10.

Boekkooi, Paul. 1997. Reza de Wet maak geskiedenis. *Beeld*, 24 Junie:5.

- Boekkooi, Paul. 1998a. Ervaring van Tsechhof laat Reza de Wet se werk lewe. *Rapport*, 31 Mei:14.
- Boekkooi, Paul. 1998b. Stuk roep goue dae van teater op. *Beeld*, 6 Augustus:4.
- Boekkooi, Paul. 1998c. Tsechhof self sou van stuk gehou het. *Beeld*, 25 Augustus:5.
- Booyens, Hannelie. 1999. Lewende legendes – Reza de Wet. *Beeld*, 24 September:2 & 3.
- Bosch, Barbara. 1995. Powerspeak in Reza De Wet's "Diepe Grond". *South African Theatre Journal*, 9(1):79-88.
- Botha, Danie. 1994. Verwarrend, maar puik spel en regie. *Burger*, 4 Februarie:7.
- Botha, Danie. 2005. Hier is ryke stof, maar nog geen drama. *Burger*, 12 Maart:6.
- Botha, Johann. 1993a. Onderhoud met Reza de Wet: meisie van Senekal bring 'n mirakel na Kaapse verhoog. *Burger*, 12 Maart:6.
- Botha, Johann. 1993b. Basson vat netjies raak met 'Mis'. *Burger*, 18 Maart:6.
- Botha, Johann. 1994. Snyman anker van 'Drif'. *Burger*, 30 Mei:4.
- Breytenbach, Susanna. 1995. Die rol van enkele twintigste-eeuse dramakonvensies by die ontleding van dramas. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Brink, André P. 1986. *Aspekte van die nuwe drama*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1991. Op pad na 2000. *Tydskrif vir Letterkunde*, 29(4):1-12.
- Brink, Elsabé. 1990. Man-made women: gender, class and the ideology of the volksmoeder. In: Walker, Cheryl (ed.) 1990. *Women and gender in Southern Africa to 1945*. Cape Town: David Philips, 273-292.
- Brink, Malie Johanna. 1995. Storie en sprokie: 'n ondersoek na die sprokiesmotief in enkele populêre Afrikaanse romans. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- Bristow, Eugene K. (ed.) 1977. *Anton Chekhov's plays*. New York: Norton & Company.

- Brustein, Robert. 1977. The three sisters. In: Bristow, Eugene (ed.) 1977. *Anton Chekhov's plays*. New York: Norton & Company, 368-381.
- Burger*. 1992. De Wet se 'Mirakel' open op fees. 24 Junie:4.
- Burger*. 1994. Stille water, diepe grond. 18 Mei:1.
- Clyman, Toby W. 1974. Cexov's victimized women. *Russian Language Journal*, pp 26-31.
- Coetser, J.L. 1996. Die begrip dramatiese didaskalia (weer) beskou. *Literator*, 17(2):1-5.
- Coetzee, Abel. 1969-1970. Die wortels en kenmerke van die tradisionele Afrikaanse lewenstyl. *Koers*, 37(3/4):235-246.
- Conradie, Pieter. 1996. Redefining identity: a survey of Afrikaans women writers. *Alternation*, 3(2):67-75.
- Cousin, Geraldine. 1997. Revisiting the Prozorovs. *Modern Drama*, 40:325.
- Crous, M.L. 1992. "Al speel ek hoe goed – ek gaan nog bly" : drie voorbeelde van spel-binnedie-spel. *Klasgids*, Februarie:45-48.
- De Beer, F. 1989. Strukturele denke: Lacan, Foucault en Derrida. *Communicatio*, 15(1):2-9.
- De Villiers, Riaan. 1987. In gesprek met Reza de Wet: 'n bedorwe idille. *Suid-Afrikaan*, Herfs:45-48.
- De Wet, Reza. 1987. Sanctuary. *Leadership*, 6(5):106-107.
- Du Plessis, Wilhelm. 1997. Diepe Reza. *De Kat*, Julie:49-51.
- Du Toit, H.D.A. 1942. Die kern van Calvin se leer. *Kerkbode*, 49(9):340-341.
- Du Toit, J.D. 1953. Ons erfenis - Calvinisme. *Die Calvinis*, 10(1):5-7.
- Elckerlijc. 1983. *Elckerlijc: tekst en vertaling*. Leeuwarden.
- Erasmus, Elfra. 1994. Vrystaat! Reza de Wet wen die 'zonnigste' Hertzogprys. *Beeld*, 23 April:1.
- Fensham, F.C. 1970. Die Afrikaner en Calvinisme 1. *Handhaaf*, 7(11):24.

- Fensham, F.C. 1971. Die Afrikaner en Calvinisme 3. *Handhaaf*, 8(6):18.
- Ferguson, Ian. 1997. 'n Triomftog vir De Wet. *Insig*, Februarie:31-32.
- Fordham, Frieda. 1966. *An introduction to Jung's psychology*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Fourie, Herman. 1993. Reza de Wet almost scores a direct hit. *The Cape Times*, 18 Maart:4.
- Gallop, Jane. 1982. *Feminism and pschoanalyses: the daughter's seduction*. London: Macmillan.
- Giliomee, Hermann. 2003. The rise and fall of Afrikaner women. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/seminarroom/afwomen.asp>>. Toegang 14 Junie 2004.
- Greeff, Rachele. S.j. Onderhoud met Reza de Wet: 'n brug na die wêreld. *De Kat*, Junie:94-96.
- Grütter, Wilhelm. 1993. Reza voltooi haar siklus. *Beeld*, 17 November:9.
- Hambidge, Joan. 1989. Psigoanalise en lees. *Tydskrif vir Letterkunde*, 27(2):93-98.
- HAT [Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal]. 1983. S.v. "analogie", Johannesburg: Perskor.
- Hattingh, S.C. 1950. *Sprokiesvorsing: met spesiale toepassing op die Afrikaanse volksverhale*. Johannesburg: Witwatersrandse Universiteitspers.
- Hauptfleisch, Temple. 1993. Die dramaturg as towenaar: 'n inleiding tot *Mis, Mirakel, en Drif. Trits*, November:9-19.
- Hauptfleisch, Temple. 1999. The background: Reza De Wet and the South African literary establishment. *Contemporary Theatre Review*, 9(1):53-57.
- Heldt, Barbara. 1982. Chekov (and Flaubert) on female devotion. *Uibandus Review: A Journal of Slavic Languages and Literators*, pp 166-174.
- Hingley, Ronald (ed.) 1964. *The Oxford Chechov*, vol.3, London: Oxford University Press.
- Hofmeyr, Isabel. 1993. Building a nation from words: Afrikaans language, literature and ethnic identity. In: Marks, Shula & Trapido, Stanley (eds.) 1993. *The politics of race, class and nationalism in twentieth-century South Africa*. London: Longman, 95-123.

Holtzhausen, Maria. 1991. Die manifestasie van die Christelik-religieuse in die tagtiger-drama in Afrikaans met besondere klem op Reza de Wet se *Diepe Grond*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Pochefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Hough, Barrie. 1991. Reza vang ware Afrikaner vas. *Insig*, Julie: 9.

Hough, Barrie. 1998a. De Wet betree vlak van Broadway, West End. *Rapport*, 9 Augustus:19.

Hough, Barrie. 1998b. Afrikaanse Tsjechov universeel. *Rapport*, 23 Augustus:19.

Huisman, Anja & Finestone, Juanita. 1999. Exploring the masculine within. *Contemporary Theatre Review*, 9(1):57-63.

Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen.

Kannemeyer, J.C. 1991. Werklikheid en fantasie. *De Kat*, November:95.

Kannemeyer, J.C. 1998. *Op weg na 2000*. Kaapstad: Tafelberg.

Karlinsky, Simon. 1981. Huntsmen, birds, forests and three sisters. In: Barricelli, Jean Pierre (ed.) 1981. *Chekhov's great plays: a critical anthology*. New York: University Press, 144-156.

Keuris, Marisa. 1996. *Die drama: 'n inleiding*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Keuris, Marisa. 2004. Found in translation: Chekov revisited by Reza De Wet and Janet Suzman. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, Junie:148-164.

Klages, Mary. 2001. Jacques Lacan. Aanlyn: <<http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/Lacan.htm>>. Toegang 7 Junie 2004.

Köppe, Walter. 1994. Trits: Mis, Mirakel, Drif. *South African Theatre Journal*, 1 Mei:91-93.

Kramer, Karl D. 1981. Three sisters, or taking a chance on love. In: Barricelli, Jean-Pierre (ed.) 1981. *Chekhov's great plays: a critical anthology*. New York: University Press, 61-74.

Lacan, Jacques. 1977. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. London: Hogarth Press.

Leader, Darian & Groves, Judy. 1995. *Lacan for beginners*. Cambridge: Icon.

Le Roux, André. 1987. Reza de Wet se "Op dees aarde" in die Nico Malan-teater: genoeg vrae, te min antwoorde. *Burger*, 20 April:2.

Louw, Salomi. 1989. Ruimte in die drama: 'n uitgebreide terminologie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 5(3-4):262-275.

Luthi, Max. 1984. *The fairytale as art form and portrait of man*. Bloomington: Indiana University Press.

Luwes, Nico. 1994. Reza se *Trits* pure plesier vir leser. *Volksblad*, 11 April:6

Luwes, Nico. 2001. Skroot: 'n historiese oorlogsdrama. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)

Maatje, F.C. 1965. Literaire ruimtebenadering: over de lyrische, epische en dramatische ruimte. *Forum der Letteren*, 6(1):1-16.

Meyer, W.F. 1988. Die psigoanalitiese teorie van Freud. In: 1988. *Persoonlikheidsteorieë: van Freud tot Frankl*. Johannesburg: Lexicon, 43-74.

Mohr, Robert. 1980. Inleiding. In: Tsjechov, Anton. 1980. *Drie susters*, vertaal deur Robert Mohr. Kaapstad: Tafelberg.

Mooij, Antoine. 1979. *Taal en verlangen: Lacans teorie van de psychoanalise*. Meppel: Boom.

Moravčevich, Nicholas. 1981. Women in Chekhov's plays. In: Barricelli, Jean-Pierre (ed.) 1981. *Chekhov's great plays: a critical anthology*. New York: University Press, 201-216.

Mouton, Marisa. 1988. Die rol en funksie van die didaskalia in Reza de Wet se "Diepe Grond". *Literator*, 9(2):29-47.

Mouton, Marisa. 1989. *Dramateorie vandag: die bydrae van drama- en teatersemiotiek*. Potchefstroom: PU vir CHO. (Wetenskaplike bydraes, Geesteswetenskappe, 68).

Nieuwoudt, Una. 1994. Reza vasgevang in verhoogwêreld se mistiek. *Burger*, 16 Maart:3.

Norval, Roline. 1991. Drama 'n feesviering van pure droom en spel. *Beeld*, 20 Mei:2.

Norval, Roline. 1993. Reza doen dit weer met 'Drif' en volharding. *Burger*, 15 November:4.

Norval, Roline. 1994. Goties-belaai 'Drif' tref tussen die oë. *Burger*, 5 Julie:8.

- Norval, Roline. 1997. De Wet en Tsjehof lankal op dieselfde golflengte. *Beeld*, 27 Maart:5.
- Norval, Roline. 1998. Reza wys nou ander sy van munt. *Burger*, 6 Julie:6.
- Norval, Roline. 1998. De Wet-stuk hoogtepunt in mineurtoon. *Burger*, 11 Julie:5.
- Oatway, James. 2001. Reza se nuwe stuk vol energie. *Burger*, 28 Junie:3.
- Odendaal, L.B. 1987. Dramakroniek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 27(3):254-263.
- Odendaal, Louw. 1998. Perspektief op die Afrikaanse drama sedert 1978. In: Van Coller, H.P. (red.) 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 1. Pretoria: Van Schaik, 154-160.
- Olivier, Fanie. 1997. Reza de Wet se Tsjehof-waagstuk slaag nie. *Beeld*, 3 Maart:6.
- Pakendorf, Gunther. 1994. Dubbele siening. *New contrast*, 22(4):109-112.
- Pearce, Justin. 1994. Magic in the mundane. *Weekly mail and guardian*, 9 Junie:34.
- Perez, Juanita. 2002. Reza de Wet in conversation with Juanita Perez. In: De Wet, Reza. 2002. *A Russian Trilogy*. London: Oberon Books, 7-13.
- Pfister, Manfred. 1988. *The theory and analysis of drama*, translated from the German by John Halliday. Cambridge: University Press.
- Pople, Laetitia. 1992. 'Galgehumor wêrk in Afrikaans.' *Beeld*, 3 Julie:3.
- Pople, Laetitia. 1992. 'Mistieke val sterk op in *Mirakel*'. *Beeld*, 18 September:4.
- Prins, Mike. 1996. Reza de Wet herlees Alba Bouwer. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 12(4):487-501.
- Prins, M.J. 1978. Oor die dramatiese ruimte, met spesiale verwysing na *Laat die kerse brand!* In: Senekal, J.H. (samest.) 1978. *Beeld en bedryf*. Pretoria: Van Schaik, 109-116.
- Risso, Richard D. 1981. Chekhov: a view of the basic ironic structures. In: Barricelli, Jean-Pierre.(e.d.) 1981. *Chekhov's great plays: a critical anthology*. New York: University Press, 181-188.
- Scheepers, A. 1995. "Griet skryf 'n sprokie" as rupture in patriarchal ideology. *Karring*, 10:30-33.

Schutte, H. J. 1989. Ontgrensing en verruiming van die Afrikaanse drama in die tagtigerjare. *Tydskrif vir Letterkunde*, 27(4):76-88.

Schutte, H. J. 1993. Verwerking en vernuwing – 'n verdere blik op die Afrikaanse drama in die jare tagtig. *Tydskrif vir Letterkunde*, 31(2):74-85.

Schutte, H.J. 1994. Bevryding deur ondermyning van die bestaande orde in die Afrikaanse drama. *Kruispunt*, 35(157):41-57.

Schutte, H. J. 1995. Twee vrouedramaturge. *Tydskrif vir Letterkunde*, 33(1):75-83.

Sienaert, M. 1991. Aspekte van Lacaniaanse psigoanalise as kode by 'n semiotiese lesing van Breytenbach se "yk". *Literator*, 12(2):23-33.

Smuts, J.P. 1994. Huldigingswoord [by die oorhandiging van die] Hertzogprys vir drama aan Reza de Wet. Bloemfontein: Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

Smuts, J.P. 2001. Dramakroniek: Reza de Wet se oeuvre. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 41(3):226-236.

Solberg, Rolf. 2003. *South African theatre in the melting pot: trends and developments at the turn of the millennium*. ISEA: Grahamstown.

Stander, Christelle & Willemsse, Hein. 1992. Winding through Nationalism, patriarchy, privilege and concern: a selected overview of Afrikaans women writers. *Research in African Literature*, 23(3):5-24.

Steenberg, Elsabe. 1979. Die sprokie as kunsoort. *Tydskrif vir Letterkunde*, 17(4):84-89.

Steenberg, Elsabe. 1987. *Fantasie en die kinderboek: 'n kernhandleiding*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Swanepoel, Adriaan Stephanus. 1993. Kode-inversie in Reza de Wet se "Vrystaat-trilogie". Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Natal, Durban.

Swart, Simona. 1998a. 'Yelena handel nie oor dood nie, maar lewe'. *Volksblad*, 17 Julie:3.

Swart, Simona. 1998b. Donker Yelena is tog nie swaarmoedig nie. *Volksblad*, 24 Julie:2.

Van der Kerk, K.J. & Poolland, H.A. Elckerlijc. *Literama*. Vaassen: Uitgeverij van Walraven.

Van der Merwe, A.S.P. 2004. Postkolonialiteit in die twintigste- en een-en- twintigste-eeuse Afrikaanse drama met klem op die na-sestigers. DLitt et Phil-proefskrif DLitt et Phil-proefskrif, Unisa, Pretoria.

Van der Merwe, C.N. 1994. *Breaking barriers: stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing 1875 – 1990*. Amsterdam: Rodopi.

Van der Westhuizen, P.C. 1997. Parodie en pastiche in die (post) modernistiese drama/teater. DLitt et Phil-proefskrif, Unisa, Pretoria.

Van Niekerk, Annemarié. 1993. Feminist aesthetics: aspects of race, class and gender in the constitution of South African short fiction by women. JLS/TLW, 9(1):69-79.

Van Niekerk, Annemarié. 1999. Die Afrikaanse vroueskrywer – van egotekste tot post modernisme (18e eeu – 1996). In: Van Coller, H.P. (red.) 1999. *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 2. Pretoria: Van Schaik, 305-435.

Van Niekerk, F.N. 1950. Die Calvinisme, wat is dit? *Die Calvinis: orgaan van die Calvinistiese studentebond van die U.K.O.V.S.*, 7(1):2-3.

Van Reenen, Rykie. 1995. Met Alba en Alie die diep-diep waters in. *Burger*, 19 April: 2.

Van Vuuren, Helize. 1987. Reza de Wet se debuut-drama, "Diepe Grond": 'n onbeholpenheid en oordad, maar duidelike belofte. *Burger*, 16 April:9.

Van Zyl, Dorothea. 1993. Middeleeue praat saam in moderne mirakel. *Burger*, 6 April:4.

Van Zyl, Dorothea. 2006. Reza de Wet (1953-). In: Van Coller. H.P. (red.) *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 3. Pretoria: Van Schaik. 244-286.

Van Zyl, Hannes. 1993. Reza skryf 'n sprokie. *Insig*, April:35.

Van Zyl, Wium. 1998. Drie susters en die problematiek van menswees. *Tydskrif vir Letterkunde*, Augustus:102-112.

Viljoen, H. 1990. "Sondag van 'n kind" in Lacaniaanse konteks. *Journal of Literary Studies*, 6(1):146-152.

Walker, Cheryl. 1990 Women and gender in Southern Africa to 1945: an overview. In: Walker, Cheryl (ed) *Women and gender in Southern Africa to 1945*. Cape Town: David Philip, 1-32.

Wasserman, Herman. 2001. Nuwe dramas laat gehore peins en lag. *Burger*, 4 Julie:4.

Wolmarans, J.N. 1969-1970. Die invloed van die godsdiens op die vorming van die Afrikaanse karakter. *Hervormde Teologiese Studies*, 25:189-201.