

’n Voëlvlug oor die Ontwikkeling en Gebruik van Kaapse Afrikaans (Kaaps) in Afrikaanse Dramas

Marisa Keuris

<https://orcid.org/0000-0001-7483-9958>

Universiteit van Suid-Afrika

keurim@unisa.ac.za

Summary

In this article I give a bird’s eye view of the development of Kaaps (Afrikaans) drama: from the early days of Dutch Afrikaans drama where the use of so-called “Hottentots-Dutch” was first introduced, to contemporary works that make use of Kaaps. Since “language” in drama is foregrounded through the use of dialogue by the characters in a play, the focus in this discussion is mainly on *dramatic dialogue*. Some insights of Vimala Herman (1995) as discussed in her seminal study, *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*, are used to structure this article’s theoretical parameters. She makes the point that dramatic dialogue is not simply the reflection of ordinary speech between speakers or even the “refinement” of such speech but is, in fact, much more complicated and should rather be seen as an imitation of the rules and conventions underpinning real-life discourse. The playwright simply creates the *illusion* that a specific conversation is taking place between characters. An analysis of dramatic dialogue should, however, also be accompanied by an understanding of the greater contextual context of a play (e.g., the socio-political issues addressed or implied in such a work). From the various examples given in the article one can discern through the use of dramatic language a particular development from the early Dutch Afrikaans play’s paternalistic depictions of so-called “Hottentot” characters by White playwrights, to more sympathetic contemporary depictions of Khoisan characters by White playwrights. Today the use of Kaaps is increasingly used by their own playwrights to give authentic portrayals of urban Coloured communities.

Opsomming

In hierdie artikel word ’n voëlvlug van die ontwikkeling van Kaapse Afrikaans (Kaaps) in die Afrikaanse drama verskaf: vanaf die vroeë dae van Hollands-Afrikaanse drama tot by kontemporêre werke wat van Kaaps gebruik maak. Aangesien “taal” in drama hoofsaaklik na te gaan is in die dialoog wat karakters



Journal of Literary Studies
<https://unisapressjournals.co.za/index.php/jls>
 #10884 | 20 pages

<https://doi.org/10.25159/1753-5387/10884>
 ISSN 1753-5387 (Online)
 © The Author(s) 2022



Published by the Literature Association of South Africa and Unisa Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

gebruik, is die fokus in hierdie bespreking op *dramatiese dialoog*. Die artikel se teoretiese raamwerk word gerig deur die toepassing van sommige insigte soos bespreek in Vimala Herman (1995) se seminale studie, *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. Herman verwerp ’n dikwels algemene oortuiging dat dramatiese diskoerse grotendeels ’n weerspieëling is van alledaagse gesprekke—moontlik net fyner verwerk of aangepas deur ’n dramaturg vir die verhoog. Dramatiese dialoog is in der waarheid die *nabootsing* van die spraakreëls en spraakkonvensies wat gewone gesprekke onderlê en skep gewoon die *illusie* dat ’n bepaalde gesprek gevoer word. ’n Analise van dramatiese dialoog moet egter ook vergesel word van ’n begrip van die groter konteks waarbinne ’n drama geplaas is (byvoorbeeld die sosiopolitieke aangeleenthede wat die werk aanspreek of impliseer). ’n Mens kan wel ’n bepaalde ontwikkeling opmerk uit die onderskeie voorbeelde wat kortliks bespreek word, naamlik vanaf die vroeë Hollands-Afrikaanse dramas se paternalistiese uitbeeldings van sogenaamde “Hottentot”-karakters tot meer simpatieke kontemporêre uitbeeldings van Khoisan-karakters deur Wit dramaturge. Vandag vind ons toenemend die gebruik van Kaaps om outentieke uitbeeldings te gee van stedelike Bruin gemeenskappe deur hulle eie dramaturge.

Sleutelwoorde: Kaaps; Kaapse Afrikaans; Khoisan; teater; dramatiese dialoog

Inleiding

In hierdie artikel bespreek ek in breë trekke en oorsigtelik hoe ’n mens die ontstaansgeskiedenis en toenemende gebruik van Kaapse Afrikaans (ook genoem Kaaps) in die Afrikaanse drama en teater kan nagaan: van sy aanvang in die vroeë Hollands-Afrikaanse drama tot by hedendaagse werke wat dikwels van Kaaps gebruik maak. Aangesien “taal” in die drama grotendeels gesetel is in dramatiese dialoog, is die fokus in hierdie oorsig hoofsaaklik op die gebruik van *dramatiese dialoog* en hoe die ontwikkeling van Kaaps aan die hand daarvan nagegaan kan word. Die meeste studies oor dramatiese dialoog steun sterk op diskoersanalise (“discourse analysis”), soos die seminale studie van Vimala Herman (1995) getitel: *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*.¹

Vir die doeleindes van hierdie artikel beklemtoon ek sommige van Herman se insigte. Herman (1995, 6) verwerp ’n dikwels algemene oortuiging dat dramatiese diskoerse grotendeels ’n weerspieëling is van alledaagse gesprekke wat moontlik net fyner verwerk of aangepas is deur ’n dramaturg vir die verhoog. Volgens haar is daar geen direkte ooreenkoms tussen gesprekke in die werklike lewe en gesprekke in dramas nie. Wat dramatiese dialoog wel doen, is om die spraakreëls en spraakkonvensies wat

1 Vimala Herman (1995) se *Dramatic Discourse* was die eerste omvattende studie wat gefokus het op dramatiese dialoog en word steeds as ’n standaardbron binne hierdie veld beskou. Sedert 1995 het daar reeds 32 uitgawes van die boek verskyn.

gewone gesprekke onderlê, na te boots om sodoende die *illusie* van 'n bepaalde tipe gesprek in die drama te skep. Sy kom tot die slotsom dat “gewone spraak” of “taal in alledaagse kontekste” dus eerder net as 'n bron gesien moet word wat dramaturge gebruik om die illusie van dramatiese taal/dialog te skep.²

Volgens Herman geld vir dramatiese dialoog dat die taalgebruik steeds oortuigend vir die leser/toeskouer moet wees, m.a.w. sogenaamde “authenticating conventions” sal ook hier 'n rol speel—soos in gewone gesprekke. Hierdie konvensies word geneem vanuit die wyer, sosiale wêreld waarbinne die dramatiese handeling geplaas is. Die leser/toeskouer benodig dus beide linguistiese en kommunikatiewe vaardighede om dramatiese dialoog te kan interpreteer. Sy beklemtoon deurgaans dat dramatiese spraak nie net as 'n verlengstuk van alledaagse spraak in 'n dramatiese konteks beskou moet word nie:

Fabricated speech in plays, however, is under no necessity to mimic some pre-given original except as a specific dramatic strategy. Even then, it is the illusion of real-life conversation that is sought which is the product of consummate art. (Herman 1995, 6)

Dit is belangrik om ook in gedagte te hou dat dramatiese diskoers op beide 'n eksterne kommunikasie-as (akteur en toeskouer), asook 'n interne kommunikasie-as (karakter en karakter) opereer:

The embedded nature of the discourse context and the double axis this entails are precisely the context which “situates” dramatic speech and to which dramatic speech is responsive. (Herman 1995, 29)

Hierdie dubbele kommunikasie-as vir dramatiese diskoers is belangrik, aangesien ons gewoonlik nie 'n verteller het in dramas nie en omdat die “deictic centre” 'n dubbele deiksis inhou (akteurs en toeskouers se hede tydens die opvoering, sowel as die karakters se hede binne die fiksionele dramatiese wêreld).

'n Tweede punt waarop Herman klem lê, is dat alle taaluitinge (“utterances”) en spraakhandelinge (“speech events”) binne 'n spesifieke konteks geuite word/plaasvind. Uitinge kan nooit in isolasie beskou word nie, aangesien alle uitinge altyd ingebed is in bepaalde situasies binne kulture en meestal oop is vir 'n verskeidenheid van sosiale betekenisse. Herman (1995) omskryf die konteks van 'n spraakhandeling as die ekstra-linguistiese koördinate van die spraakhandeling, byvoorbeeld die onmiddellike tyd-

2 'n Goeie voorbeeld van 'n gesimuleerde gesprek word in Athol Fugard (1978, 257–262) se *Boesman and Lena* gevind, wanneer Lena desperaat probeer om met Outa te kommunikeer. Terwyl Lena Afrikaans en Engels magtig is, kan Outa net isiXhosa praat. Aangesien Lena smag na enige vorm van menslike kommunikasie, simuleer sy 'n gesprek tussen hulle twee deur te maak of hulle na mekaar luister, te reageer op Outa se uitinge asof sy verstaan wat hy sê en deur voor te gee dat daar interaksie is tussen hulle. Vir 'n meer volledige bespreking van hierdie pseudo-gesprek, kan Keuris (2010a) gelees word.

ruimtelike plasing van die gesprek, die onderskeie rolle en status van die sprekers, die onderwerp van die gesprek, ensomeer. Naas die beperkte konteks van 'n spesifieke spraakhandeling, omskryf Herman “konteks” onmiddellik ook in 'n breër sin. *Konteks* kan ook verwys na die kognitiewe konteks van die sprekers, byvoorbeeld hulle stel oortuigings, veronderstellings, raamwerke waarbinne hulle optree, asook die nog breër konteks van subkulture en kulture en die reëls wat daarbinne geld.

Belangrik vir die bespreking wat hieronder volg, is Herman se klem op die belangrikheid van “contexts of culture” waarbinne taaluiting en spraakhandelinge geplaas is:

Utterances exist and function within their *situations of utterances* which are in turn embedded in “contexts of culture.” The cultural load on the context of situation in which speech is used can be considerable, even if unconscious, since it includes all the “knowledges” that native speakers may be assumed to draw upon in order to communicate and use language coherently and appropriately in the multifarious situations in which they perform. (Herman 1995, 18–19)

Met hierdie enkele—maar wel belangrike teoretiese aannames—as agtergrond, maak ek vervolgens 'n paar inleidende opmerkings oor die ontwikkeling van Kaaps as dramatiese taal binne die Afrikaans drama en teater.

Kaaps word deur Quentin Williams, in 'n onlangse onderhoud deur Menán van Heerden (LitNet)³ soos volg omskryf:

Kaaps is 'n taal geskep deur die ontwikkeling van setlaarkolonialisme in Suid-Afrika. Dit spruit uit 'n vroeëre vorm van Kaaps-Hollands (die Suid-Afrikaanse vorm van Hollands), beïnvloed deur slawe- en nieslawetale van die Khoi- en Maleissprekers.

In 'n artikel (*Ytie kombys en innie main stream*) in die *Taalgenoot* (Steenkamp 2020) bespreek Alita Steenkamp die werk van Williams, en andere, by UWK en verwys ook na die debat wat tans deur taalkundiges gevoer word oor die status van Kaaps, naamlik: “Daar is 'n groep taalkundiges wat Kaaps as 'n wisselvorm van Afrikaans beskou, maar ook diegene wat dit 'n taal in eie reg ag.” (Steenkamp 2020, 17)

Hoewel die “status” van Kaaps as afsonderlike taal nog nie ten volle en deur alle sprekers van Kaaps en Afrikaans aanvaar word nie, is daar 'n duidelike impetus waarneembaar in hierdie rigting—een wat ook in die kontemporêre Suid-Afrikaanse teater opgemerk word.

3 Hierdie onderhoud met Quentin Williams (direkteur van die Centre for Multilingualism and Diversities Research—CMDR by die Universiteit van die Wes-Kaap) is gevoer na aanleiding van die bekendstelling van die DWK (*Drietalige Woordeboek van Kaaps*), die eerste woordeboek van Kaaps.

Die Ontstaansgeskiedenis van die Afrikaanse Drama en Teater: 'n Nederlandse Herkoms

Die ontstaan van die eerste Afrikaanse drama en teater in Suid-Afrika is ten nouste gebonde aan die voorkoms van 'n vroeë Hollandse teater aan die Kaap. Hoewel daar gewoonlik verwys word na Nederlands-Afrikaans wanneer 'n mens die verbintenis tussen die twee tale en lande aandui, is dit opvallend dat heelwat van die vroeë skrywers eerder verwys na Hollands-Afrikaanse toneel as Nederlands-Afrikaanse toneel. In sy standaardwerk oor die ontstaansgeskiedenis van die Suid-Afrikaanse toneel verwys Bosman (1980) deurgaans na Hollandse toneel wanneer hy hierdie geskiedenis boekstaaf in *Drama en Toneel in Suid-Afrika* (Deel 1: 1652–1855 en Deel 2: 1856–1912). Ook Binge (1969, 6) se opvolgstudie, *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneel 1832 tot 1950*, verwys na die *Hollandse Tussenspel in Suid-Afrika* (1865–1887). In sy voorwoord tot Boniface (1954, 10) se *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten* verwys Bosman na Boniface se posisie in die Kaap soos volg:

In 1813 begin Boniface weer met toneel. Hy is nou 'n gevestigde burger aan die Kaap en feitlik vereenselwig met die Hollandssprekende bevolking. Sy geselskap word 'n Hollandse geselskap en Boniface een van die leiers op die gebied van die Hollandse toneel.

Dit is veral die vestiging deur sommige Nederlandse setlaars van die vereniging *Door Yver Bloeit de Kunst* (1865–1887) en twee rederykerskamers (*Aurora* in Kaapstad en *Thespis* in die Paarl) wat tot die totstandkoming van 'n sogenaamd Hollandse “liefhebberytoneel” aan die Kaap gelei het. Die ontwikkeling van hierdie teater (later Hollands-Afrikaans) en uiteindelik Afrikaanse teater kan duidelik onderskei word van die ontwikkeling van Engelse teater in Suid-Afrika. Die bekende teatergeskiedskrywers (Bosman 1951; 1980) en Binge (1969) wys in detail hoe die vroeë 18de- en 19de-eeuse Hollands-Afrikaanse teater volgens 'n eie tradisie (sterk gesetel binne 'n Europese konteks) ontwikkel het, terwyl Engelse teater in Suid-Afrika afsonderlik ontwikkel het en sterk bande met sy Britse oorsprong behou het. Vergelyk ook Fletcher (1994) se *The Story of South African Theatre 1780–1930* waarin sy die onderskeie invloede van die Franse en Duitse teater op die Hollandse teater van die Kaap bespreek, terwyl die Engelse teater tot 'n groot mate gesteun word deur Britse rondreisende geselskappe, asook bekende Engelse akteurs wat in hierdie tydperk by die Kaap aandoen.

'n Mens sou in hierdie vroeë ontstaanstydperk van die Hollands-Afrikaanse drama en teater veral drie werke kon uitlig as belangrike bakens binne hierdie periode, naamlik: i) Boniface (1954) se *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten*; ii) Bain (1971) se *Kaatjie Kekkelbek or Life among the Hottentots*; en iii) Du Toit (1897) se *Magrita Prinslo, of Lijfde Getrou tot in di Dood*.⁴ Interessant is dat al drie hierdie werke dikwels

4 Du Toit se drama is opgeneem in 'n publikasie van Bosman (1942), m.a.w. nie 'n alleenstaande drama/publikasie nie.

ook deur historiese taalkundiges bestudeer is/word—juis aangesien die taal van die werke van so 'n groot taalhistoriese belang is.

Boniface se *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten* (1832)

Boniface se lang drama (meer as 100 bladsye) word deur teaterhistorici beskou as die eerste oorspronklike drama wat in Suid-Afrika gepubliseer is. As gevolg van sy lengte word dit algemeen beskou as 'n leesdrama, maar enkele opvoerings van die werk het blykbaar plaasgevind. Dit was as leesdrama baie gewild, aangesien dit polemiese gebeurtenisse in die Kaap t.o.v. die sogenaamde *Temperance Societies* heel humoristies uitgebeeld het. Die werk is ook om 'n tweede rede vir Afrikaanse teaterhistorici van belang. Hoewel die drama hoofsaaklik nog in Hollands geskryf is, is dit die eerste werk wat 'n groep Khoisan-karakters uitbeeld. Hulle dialooggedeeltes in die drama word as die eerste voorbeeld van sogenaamde “Hottentots-Afrikaans” beskou. In 'n lang voorwoord (49 bladsye) tot die drama verskaf Bosman (in Boniface 1954) biografiese inligting oor Boniface, bespreek die sosiopolitieke konteks van die tyd en gee 'n analise van die drama. Hy maak t.o.v. die taalgebruik aan die Kaap die volgende stelling:

Offisieel was die Moedertaal van die Kapenaars in daardie tyd nog altyd “Hollandsch,” en die beskaafde gemeenskap aan die Kaap het nog altyd gepretendeer om dit te besig. ... Die Afrikaans in die mond van die Kleurling en die Blanke landelike bevolking het die “geleerde” Kapenaar seker toe, soos lank daarna, beskou as 'n Hotnotstaal. (Bosman in Boniface 1954, 58)

In Bosman se 1954-uitgawe en bespreking van die drama vind 'n mens ook 'n uitgebreide bespreking van hierdie taalgebruik deur 'n welbekende taalkundige van die tyd, prof. J.L.M. Franken, betitel “Die Afrikaans van Boniface” (in Boniface 1954, 57–78). In sy bespreking meld Franken (in Boniface 1954, 64) dat “die grammatikale sisteem van die teenswoordige algemeen-beskaafde Afrikaans reeds vroeg sy beslag gekry het in die mond van die spraakmakende Kleurlinggemeente ...” Hy herhaal hierdie standpunt in sy slotparagraaf (in Boniface 1954, 77–78):

Die eintlike Afrikaans, die van die Kleurling, in die eerste plek in sy mond ontstaan, het gaandeweg soos reeds gesê, buite sy grense getree tot sy lewensruimte die plaaslike sowel as maatskaplike gebied van die Blanke in woord en in skrif geheel omvat het, sodat selfs die Statebybel vir hom beswyk het. En die Vaderlandse stamtaal en die Kaap se Hollandse Afrikaans het maar in beperkte mate sy terugwerking laat geld. Dit kom my daarom voor dat by historiese beoordeling ons moet uit- en teruggaan tot die Afrikaans van die Kleurling ...

Volgens Franken (in Boniface 1954, 88) het “die beïnvloeding van Nederlands in woord en skrif sowel as van die Hollands-Afrikaans van die beskaafde stedse Blanke” eintlik min verandering in die opvolgende geslagte getoon en is die sogenaamde “Afrikaans van die Kleurling” dus 'n belangrike invloed op die taal se ontwikkeling.

In Boniface se drama spreek die minderwaardige rol waarin die Khoisan-karakters geplaas is duidelik uit die paternalistiese wyse waarop hulle taaluiting deur die Blanke karakters ontvang is. Vir 'n hedendaagse leser is dit egter ook belangrik om kennis te neem van die oorsprong van hierdie meerderwaardige beskouing soos dit blyk uit beide Boniface se drama en Bosman se voorwoord tot hierdie drama. Volgens Bosman (in Boniface 1954, 25) was daar teen die einde van 1831 en die begin van 1832 'n poging van 'n groep invloedryke Engelse (meestal leiers op kerklike en filantropiese gebied, onder andere die welbekende Dr Philip) om sogenaamde matigheidsgeselskappe te vestig in navolging van die Amerikaanse en Engelse voorbeelde. Hierdie verenigings sou die misbruik van drank onder die plaaslike bevolking aanspreek. Bosman verwys na Dr Philip se beskouing dat drank die oorsaak van misdaad aan die Kaap is en dat hy sy “propagandawerk” veral onder “de lagere klassen” sal doen. Volgens Bosman, 'n verwysing na “die gekleurde rasse, sy (Philip) besondere sorg!”

Dit is duidelik uit hierdie opmerking, asook sy verdere bespreking van die polemiekie dat Bosman hom duidelik skaar by die groep (die “Hollandssprekende bevolking”) wat die spot met hierdie beweging dryf. Die twee kampe is hoofsaaklik verdeel volgens taal (Hollandssprekend versus Engels—hoewel sommige Engelsspreekendes ook teen die matigheidsbeweging was) en hulle standpunte is verteenwoordig deur twee bekende koerante van die tyd:

De Zuid-Afrikaan, mondstuk van die Hollandssprekende bevolking, sien geen heil in so 'n genootskap as vorm van drankbestryding nie, dryf trouens die spot met die tallose onnodige “societies” wat s.i. reeds bestaan. Die *South African Commercial Advertiser* bly daarenteen die fel en vurige voorstander van die beweging. (Bosman in Boniface 1954, 26)

Die goewerneur (sir Lowry Cole) gee egter toestemming vir die stigting van die genootskap en die eerste vergadering wat die genootskap op 28 Januarie 1832 hou, vorm die inhoud van Boniface se drama. Dit is opvallend vir 'n hedendaagse leser hoe die Bruin gemeenskap getipeer word deur beide Blanke groepe as minderwaardig tot die Blankes. Terwyl Boniface se werk spot met die Blanke voorstanders van die beweging, is sy uitbeelding van die Khoisan-karakters deurspek met beskrywings en opmerkings (hoogs vermaaklik vir die Blanke karakters in die drama) wat duidelik spreek van 'n paternalisties-meerderwaardige beskouing van hulle.

Uit die meeste van die gesprekke waar Blankes met die Khoisan-karakters gesels, blyk nie alleenlik 'n klasseverskil tussen die twee groepe nie, maar word die Khoisan ook heel “humoristies” vir die Blanke lesers/toeskouers van die tyd uitgebeeld, byvoorbeeld die volgende gesprek tussen Grietjie Drilbouten, Kalfachter (twee van die hoof Khoisan-karakters) en twee van die Blanke Temperantiste:

GRIETJIE, *tegen Call-his-Son*: Ach, hy is gek:—die Dominie verkoop niks nie, Minneer; hy is maar baas, zeg hulle, over zoo een ding wat zulle *Maligheid-Gewerschap* noem; weet Minneer?

CALL-HIS-SON: *Matigheid Genootschap*, wilt gy zeker zeggen.

KALFACHTER: Reg, Minneer!—Net zoo hiet die spul, reg! En daar moet ons wees.

CALL-HIS-SON: Gy moet eigenlyk by die *Union* wezen?

KALFACHTER: By die *Onion*: ja, Minneer.

QUIZZ, tegen Grietje, terwyl hy haar van kop tot toon door zyne lorgnette beziet: En gy ook?

GRIETJE: Ja, Minneer; ik en myn man, zaam.

QUIZZ, *op Kalfachter wyzende*. Is die vent uw man?

GRIETJE: Hy is nou myn man, ja. (Boniface 1954, 101)

Boniface se drama word dikwels in samehang met 'n ander vroeë dramatiese werk genoem, naamlik Andrew Geddes Bain (1838) se *Kaatje Kekkelbek or Life among the Hottentots*.

Bain se *Kaatje Kekkelbek or Life among the Hottentots* (1838)

Hierdie werk is van belang vir beide Afrikaanse en Engelse literêre teoretici aangesien die werk geskryf is in 'n mengsel van Afrikaans, Nederlands en Engels. Dit word ook beskou as die eerste kort teaterstuk wat Afrikaans op die verhoog gebruik, soos geuiter deur 'n Khoisan meisie (Fletcher 1994, 65–6). Mansell Upham (WordPress webjoernaal opgelaaï 19 September 2020) noem dit 'n burlleske stuk en is ook van mening dat hoewel die werk meestal toegeskryf is aan Bain en sy akteur-skoonseun (Frederick Geddes) wat die rol in Grahamstad gespeel het, dit hoogs waarskynlik is dat die oorspronklike idee vir hierdie stuk eintlik van Boniface kom. Volgens Upham (2020):

If indeed an original piece by Bain, then clearly, he has, at the least, been heavily influenced by Boniface or borrowed heavily from him and imitated, as well as parodied, him.

Naas die bespiegeling oor die oorsprong van die werk, is daar ook onder kritici 'n hele polemiek gevoer of Kaatje Kekkelbek werklik self aan die woord is of nie. Terwyl sommige literêr-teoretici (w.o. Stephen Gray en Pieter Conradie) stel dat Kaatjie self die woord voer, is 'n ander groep teoretici (w.o. Michael Chapman en Margaret Lenta 1999) meer skepties en van mening dat hierdie karakter net gebruik word om die setlaars en boere van die tyd se vrese te verwoord, m.a.w. dat Kaatjie nie werklik 'n stem is vir die Khoisan-gemeenskap nie, maar dat haar stem eerder geappropriëer word deur die setlaargemeenskap om hulle beskouing van die Khoisan as leuenaars, alkoholverslaafdes en diewe, deur middel van die figuur van Kaatje, uit te beeld.

Die (kort) teks is beskikbaar in verskeie bronne, o.a. in Laidler (1962) se *The Annals of the Cape Stage*, en Kaatjie lewer humoristies-snydende kommentaar op almal (w.o. die setlaars), Laidler (1962, 41):

Spoken: Reght, dat's amper waar wat ouw Moses in the Kaap zegt, "Dat is alles flausen and homboggery." Met mij tol de rol, etc.

But ABC and IN in

Ik dagt met uncle Plaatje,

Ain't half so good as Brandywijn

And vette Karbonatje.

So off we set, een heele boel,

Stole a fat cow, and sacked it,

Then to an Engels settler's fool

We had ourselves contracted.

Vir 'n meer volledige bespreking van bogenoemde debat sien Shaw (2009), asook Keuris (2010b). Terwyl Shaw (soos die ander kritici) 'n duidelike verband uitwys tussen Boniface se *De Temperantisten* en Bain se *Kaatjie Kekkelbek*, toon ek in my eie bespreking van die polemieë in *The Representation of Khoisan Characters in Early Dutch-Afrikaans Dramas in South Africa* (Keuris 2010b, 114) aan dat 'n mens ook die karakter van Grietje Drilbouten as voorganger van Kaatjie Kekkelbek kan sien. Hierdie afleiding kan gemaak word na aanleiding van haar naamsbeskrywing (Drilbouten), asook 'n voetnoot (65) wat Bosman (in Boniface 1954) in sy bespreking van *De Temperantisten* maak, wanneer D. Tremens die volgende stel:

D. Tremens: Het is soo—Een dier Natuurmenschen waarvan het ras zich van het onze door een belangryke eigenaardigheid zoo zeer onderscheidt (voetnoot 65), word dezen avond rereciperd en tot den hogen graad van Ridder met een verheven.

Loveclaret: Een Hottentot, waarschylyk?

Bosman spekuleer in sy voetnoot soos volg: "Sou hy die verskil van posteriora bedoel of die bepaalde fisiologiese eienaardigheid by die Hottentotvrou waarvan Le Vailant besonder vermelding maak?" Met hierdie enkele vraag roep Bosman in der waarheid 'n bepaalde kontroversiële geskiedenis op, naamlik die 19de eeuse Europeër se fiksasie met die fisiologie van die Khoisan-vrou (haar "posteriora" soos Bosman daarna verwys). Bosman (in Boniface 1954) verwys vermoedelik na François Le Vaillant (18de-eeuse Franse outeur en volkekundige) wat veral geassosieer word met sy

omskrywings van die Khoi in volume 2 van sy bekende werk: *Travels into the Interior of Africa via the Cape of Good Hope*.

Die meeste kritici verwys na die verbintenis van Kaatje Kekkelbek met Sarah (Saartjie) Baartman en in 'n resente webjoernaal gee Mansell Upham (2020) 'n redelik uitvoerige bespreking van hierdie verbintenis. Foto's van Saartjie as die Hottentot Venus vergeselsy bespreking. Die geskiedenis van Sarah Baartman is/word deur talle kritici bespreek, maar van belang vir hierdie artikel is die feit dat haar geskiedenis ook onlangs teatermatig verwerk is. 'n Produksie van Ingrid Winterbach se *Ons Is almal Freaks* is in 2018 by die US Woordfees in die US Museum aangebied as "plek-spesifieke teater" (Woordfeesprogram) en handel oor haar lewe.

In terme van die taalgebruik van Kaatjie, wat Upham (2020) ook in redelike detail bespreek, stel hy heel duidelik hoe hierdie taal as voorloper tot die hedendaagse Kaaps beskou kan word:

The use of words such as banjan or bayaan, bog, maski, moer, verdomd, verneuk, etc., throughout the text exposes the unfolding evolutions and deviations of Afrikaans from modern-day Dutch. The language—more correctly, *amalgam* of languages (Dutch, English, German, Cape Dutch, Kaaps or even the newly coined Afrikaaps)—used in the text, has been, at times, regarded as a proto-Afrikaans or pidgin or Kitchen Dutch "play," and at times, even acclaimed as South Africa's 1st English "play." Both extremes do little justice to the work's deliberate multi-lingual complexity.

Hoewel ook die studie van die taalgebruik van *Kaatje Kekkelbek* deur verskillende taalpraktisyns aksentverskille kan vertoon, beklemtoon Upham (2020) ten slotte die belangrikheid van die werk se hibriede taalgebruik, asook die groter kulturele en sosio-politieke kontekste wat in hierdie teks vervat is:

This original work remains, nonetheless, a key for understanding the evolution of pidgin creolized and regionalised *Kaaps*, *Afrikaans* and even *South African English* (SAE) and the complexities of cultural, lingual, colonial, imperial and racial hybridization—and even an ensuant reactionary dehybridisation, and retreat into "separateness."

Terwyl die twee werke van Boniface en Bain as die eerste voorlopers beskou kan word van die hedendaagse tendens om al hoe meer Kaaps te gebruik as spreektaal van Bruin karakters in die teater, demonstreer die volgende drama van S.J. du Toit hoe vroeë Afrikaanse dramas se uitbeeldings van Bruin (en Swart) karakters as stereotipes meestal ook duidelik in hulle taalgebruik—en veral aanspreekvorme—te sien is.

S.J. du Toit se *Magrita Prinslo, of Lijfde getrou tot in di dood* (1897)

S.J. du Toit se drama, *Magrita Prinslo* (in Bosman 1942) word deur teaterhistorici beskou as die eerste gepubliseerde Afrikaanse drama. Du Toit het 'n leiersrol gespeel in die taal- en kulturbewegings van die eerste "Afrikaners" in Suid-Afrika in die 19de eeu (o.a. as een van die stigterslede van die Genootskap vir Regte Afrikaners [GRA] en

as redakteur van *Di Patriot*). Hierdie drama het hy geskryf juis om die Afrikaanse taal te bevorder. Dit is vir die eerste keer opgevoer in die stadsaal van die Paarl, Januarie 1897, tydens die Tweede Afrikaanse Taalkongres. Van die kongresgangers het self die rolle vertolk. In 1917 is die drama meer toneelmatig verwerk deur F.C.L. Bosman en daarna gereeld opgevoer by volksfeeste (w.o. die vroeë Geloftefeeste). Dit is interessant dat hierdie kort drama wel twee inheemse karakters bevat wat albei redelik belangrike rolle in die dramatiese intrige en ontwikkeling van die gebeure speel, naamlik Danster (“Hotnotsjong fan Klaas Prinsloo”) en Swartland (“Kaffer dolos-gôier, jong van Komm. Potgieter”). Ten spyte van hulle deelname aan die gebeure, is hulle duidelik ook geplaas in ’n minderwaardige posisie tot die Blankes en word hulle tot ’n groot mate as stereotipes uitgebeeld, soos wat die volgende aanhaling ook demonstreer:

Koos Potgieter: Arri, outas, julle sit mos lekker en gesels langes di fuur. Mar julle moet ni weer fannaant so laat sit gesels nie; want ons moet morre froeg gaan leeu jag ...

Swartland: Ne, basi, ekki gani were skite ni; liwerse hiirso marre dote skite ferre Swartland.

Danster: Ne, ek sal gaan, as basi my net fannaand ’n lekker sopi gé en morre froeg weer ene; ek sal di pêrde fas hou. Kom, gé dan nou ’n sopi, basi!

Koos Potgieter: Mar, Danster, waarom is julle Hotnots tog so gek na brandewyn? Smaak di ding dan fer julle so lekker?

Danster: Né, myn basi, ons drink ni di ding graag om hy so lekker *smaak* ni, mar om hy so lekker *maak*. En basi weet mos jy het lank ni fer ons ’n sopi gegé ni. Toe dan, klyn baas, laat loop di lawaaiwater. (Du Toit 1897, 119)

’n Volledige studie van die uitbeelding van Swart en Bruin karakters in Afrikaanse dramas moet nog gedoen word, maar in my oorsig van die uitbeelding van Khoisan-karakters in vroeë Hollands-Afrikaanse dramas (Keuris 2010b) het ek wel die dramas van Melt Brink (deur teaterhistorici soos Binge beskou as die vader van die Afrikaanse drama) deurgewerk en tot die volgende slotsom gekom:

Although we thus find in many of Melt Brink’s plays the *presence* of Khoisan characters, most of them are servants of the white Afrikaners or colonists, and their portrayals rarely deviate from the stereotypical depiction of a subservient underclass to the colonists. As was the case in Boniface’s *De Temperantisten* and Bain’s *Kaatje Kekkelbek*, Brink also foregrounds the misuse of alcohol by the Khoisan. The underlying broader socio-historical issues linked to this problem, are, however, not confronted in these plays. (Keuris 2010b, 116)

Ter afsluiting van hierdie gedeelte sou ’n mens ’n paar aspekte kan uitlig, naamlik eerstens dat die taalgebruik van die Khoisan-karakters (veral in Boniface se werk) wat reeds deur die bespreking van Bosman en die taalkundige ontleding van Franken as “Hottentots-Hollands” of “Hotnots-taal” beskryf is, as voorlopers van die hedendaagse

Kaaps gesien kan word. Die beskouing deur die meeste Blankes van die tyd om hulself as meerderwaardig te ag tot die Khoisan blyk nie alleenlik in hulle fisiese interaksies met die Khoisan nie, maar is ook na te gaan in hulle talige interaksies (die sg. “humoristiese” naamgewing van die Khoisan-karakters en die baas x klaas-aanspreekvorme wat die gesprekke kenmerk). Hierdie ingesteldheid vanaf die kant van die Blankes sou nog jarelank neerslag vind in die vroeë vestigingsjare van die Afrikaanse teater.

Die Opkoms van Afrikanernasionalisme in die 1930s en die Opkoms van ’n Professionele Teater

In die jare tussen 1925–1950 kry ons heelwat rondreisende toneelgeselskappe (onder andere die bekende Huguenot-, Hanekom-, De Groote-geselskappe); in 1947 kom die NTO (Nasionale Toneelorganisasie) tot stand; en in die 1960s kry ons die vestiging van die onderskeie streeksrade (TRUK, NARUK, SUKOV, KRUIK en SWARUK). Vir die Afrikaanse teater het daar met die totstandkoming van die streeksrade ’n bloeitydperk aangebreek wat tot die 1980s geduur het. Die swaarkryjare van die reisende toneelgeselskappe is nou vervang met ’n stelsel van provinsiale streeksrade wat ten doel gehad het om veral Blanke kunstenaars die sekuriteit van permanente werk, asook teaterinfrastruktuur van wêreldgehalte te gee. Die finansiële steun wat oorwegend Blanke kunstenaars (akteurs, regisseurs, tegnisi, administrateurs) tydens hierdie jare ontvang het, het veral die Afrikaanse toneelwêreld gebaat en die geleentheid vir Afrikaanse dramaturge gegee om werke vir die streeksrade te skryf. Terwyl Blanke Engelssprekende kunstenaars ook voordeel getrek het uit hierdie stelsel, is Swart en anderskleurige kunstenaars grotendeels uitgesluit en is die Nasionale Party se beleid van “afsonderlike ontwikkeling” (*apartheid*) vir die onderskeie etniese groepe—veral in die vroeë jare—baie streng toegepas in hierdie teaters.⁵

Die Afrikaanse drama het in hierdie jare in vergelyking met ander genres (prosa, poësie) egter steeds minder oorspronklike werke as die ander genres opgelewer. Hierdie toedrag van sake blyk duidelik as ’n mens die inskrywings van die onderskeie genres vergelyk in die opeenvolging van Afrikaanse literatuurgeskiedenis vanaf Antonissen (s.d.), Dekker (1958), Cloete (1980), Kannemeyer (1988), en Van Coller (1999). Hoewel die meeste van hierdie dramas nog duidelik binne die konteks van die ontwikkelingsfase van die Afrikaanse toneel in Suid-Afrika gesien moet word, was daar natuurlik enkele werke wat reeds tekens getoon het van ’n meer beduidende dramatiese waarde en impak (o.a. dramas van J.F.W. Grosskopf, H.A. Fagan, Uys Krige, W.A. de Klerk, G.J. Beukes, asook die versdramas van D.J. Opperman en N.P. van Wyk Louw).

5 Sien o.a. ’n spesiale uitgawe van *Scenaria* (15 Mei 1986) waarin die kulturele boikot op die kunste (veral teater) bespreek word a.g.v. hierdie beleid, w.o. Julius Eichbaum (1986) se *The Arts in South Africa—a Force for Social Change*, asook Julian Smith (1990) se *Teater en Politiek* en Temple Hauptfleisch (1997) se *Theatre and Society*.

Dit is met die werk van die Sestigters (Chris Barnard, André P. Brink, Bartho Smit, e.a.) dat die Afrikaanse drama tot groter volwassenheid gegroei het, soos Brink ook breedvoerig aangedui het in sy bekende studie oor hierdie tydperk, naamlik: *Aspekte van die Nuwe Drama* (Brink 1974, 134–174). Die Sestigters se verzet teen die Afrikaner-nasionalistiese ideologie van apartheid en die toepassing van sensuurwetgewings op hulle werke, het tot beduidende konflik met die politieke regime van die tyd gelei.

Terwyl van die Blanke dramaturge (byvoorbeeld André P Brink met *Kinkels innie Kabel*, 1971, en Bartho Smit met *Die Verminktes*, 1976) die lotgevalle van veral die Bruinmense van die Kaap op die voorgrond geplaas het en hierdie karakters ook Kaaps laat praat het, was dit egter 'n Bruin dramaturg, Adam Small, wat in hierdie tydperk met sy *Kanna hy kô hystoe* (Small 1965) die impak van die apartheidsideologie op die lewens van die Kaapse Bruinmense op skreiende wyse uitgebeeld het. In hierdie drama speel die taal wat die karakters gebruik, naamlik *Kaaps*, 'n belangrike rol.

Soos in die geval van dramas waarin *Hollands-Afrikaans* en *Hottentots-Afrikaans* deur taalkundiges bestudeer is, is Small se gebruik van *Kaaps* ook reeds taalkundig deur kenners bespreek (byvoorbeeld Hendricks se 2012 artikel: *Om die Miskende te laat Ken: 'n Blik op Adam Small se literêre Verkenning van Kaaps*). Maar selfs van groter belang is dat die Bruinman en -vrou in Small se drama nie meer uitgebeeld word deur die perspektief van 'n Blanke dramaturg of deur die oë van Blanke karakters nie. Dit is nou nie meer 'n Boniface of 'n Bain of 'n Brink wat woorde lê in die monde van hulle Bruin karakters nie. Nou praat die Bruin karakters self in hulle eie taal en verwoord self hulle wêreld en die sosiopolitieke konteks waarin hulle hul bevind, byvoorbeeld in die volgende gesprek tussen Makiet en Kanna (Small 1965, 48):

KANNA: Paans was dood op die plaas ...

MAKIET: So daar was niks vir ons gewies nie, nie, toe moet ons oek maar trek, wat het ons tog gekan doen op die plaas.

KANNA: ... het die baas oek gesê ...

Vir 'n meer volledige bespreking van die sosiopolitieke konteks van *Kanna hy kô hystoe*, kan die bespreking van Keuris (2017) gelees word.

Die Tydperk na 1990: Die Opkoms van die Kunstefeeste

Die jare na 1994 het groot veranderinge ingehou vir die Suid-Afrikaanse teater in die algemeen, en vir die Afrikaanse teater in die besonder, soos deur verskeie kritici, w.o. Temple Hauptfleisch (1997), bespreek is. Veral die onderskeie streeksrade van vroeër het nou met nuwe besture, asook a.g.v. nuwe regeringsbesluite t.o.v. die uitvoerende kunste, totaal verander. Die voorheen bevoorregte posisie wat die Afrikaanse teater (en al sy kunstenaars—akteurs, regisseurs, dramaturge, ensomeer) geniet het, het nou verdwyn. In reaksie hierop kry ons vanaf die 1990s die vestiging en opbloeit van

kunsteefeeste: KKNK, Aardklop, Woordfees, Vryfees, Inniebos, en vele ander. Nuwe werke in Afrikaans volg wat ook nuwe tendense in die gebruik van Afrikaans op die verhoog reflekteer.

In Christiaan Botha (2005) se *//Kabbo op die Ysterspoor*⁶ kry ons die eerste drama in Afrikaans waar 'n San die hoofkarakter is. *//Kabbo* is volgens die karakterlys “'n Middeljarige, ‘wilde’ Boesman van die Kalahari” en praat 'n “Noord-Kaaps-Namakwalandse en 'n Boesmantaal.” Naas *//Kabbo* word ander karakters bloot as *stemme* aangedui en onderskei deur die taal waarin hulle praat (o.a. Vrouestem 1, Vrouestem 2: *Standaardafrikaans*; Manstem 1, Manstem 2, Manstem 3, Meisiestem 1: *Kaaps Afrikaans*; Manstem 7, Vrouestem 3: *Afrika-Engels*; Vrouestem 8: *Noord-Kaaps Namakwalands*).

Botha (2005) poog om veral deur middel van die San-karakter se taalgebruik sy belewering van die stad (waarin hy hom bevind tydens die drama se verloop) te kontrasteer met sy eie intense vereenselwiging met die natuur en die natuurlewe. Die taal van *//Kabbo* (Botha 2005, 20) is deurgaans sterk liries en word gekenmerk deur oorspronklike natuurbeeldspraak:

//KABBO: ... En kyk hoe lyk die paar Boesmans wat nog die aasvoëls in die lug kan hou. ... Opgefrummel lê hulle daar in hulle droë grasskermpies, hulle velle soos afgesuigde tsammaskille. En nie eens 'n vingernael bokmensvet om in die droogste plooië in te lê nie! (*Hy sak in sy hurke langs die stoel.*) En onse ou mensies, kyk hoe grawe hulle met hulle lam hande tot by hulle limboë onder die warm bosand vir 'n bietjie koel sand om oor die ou pruiwtwaklyfies en die ou rolboskoppies te smeer. (*Hy kyk stil voor hom op die grond en vee met die rugkant van sy hande oor sy oë. Verlate.*) Maar waar sal 'n paar hande sand nou die sonman se brandpyle kan stop?

Aangesien die taal van *//Kabbo* 'n unieke mengsel van eie taal- en beeldskeppinge is wat ook die invloed van die Noord-Kaapse en Namakwalandse taaldialekte vertoon, was dit nodig vir die dramaturg om ten slotte 'n bylaag (*Woordverklarings*) van vier bladsye in te voeg om die karakter se taal toeganklik te maak vir hedendaagse lesers en gehore.

Hoewel hierdie drama 'n kragtoer is in terme van die volgehoue taalgebruik van die San-karakter, is die sosiopolitieke en historiese konteks van die San-volk natuurlik deel van die dramatiese gegewens van die stuk en is die toeskouer of leser se kennis van die Sangeskiedenis van kardinale belang by die verstaan van hierdie drama. Uit *//Kabbo* se herinneringe van sy eie vroeëre lewe en van sy volk leer ons die skokkende gegewens wat tot 'n amper algehele vernietiging van die San gelei het nadat hulle met die eerste Europeërs aan die Kaap kennis gemaak het. Volgens Coetser (2010, 26) verwys die hoofkarakter ook intertekstueel na die historiese figuur *//Kabbo* van wie daar 'n

6. Die drama is in 2001 by die Aardklop Nasionale Kunstefees te Potchefstroom opgevoer met die dramaturg, Christiaan Botha, wat self die rol van *//Kabbo* speel.

afbeelding op die voorblad gegee word, asook na spesifieke naslaanbronne wat oor hierdie figuur beskikbaar is en ook deur die dramaturg gebruik is:

Die naam //Kabbo in die titel verwys nie bloot na die hoofkarakter-verteller in die drama nie. Die naam resoneer ook 'n verband met die /Xamsprekende //Kabbo en sy vertellings soos dit tussen 16 Februarie 1871 en 15 Oktober 1873 deur die linguis Wilhelm Bleek en sy skoonsuster Lucy Lloyd in die Bleek-woning in Mowbray, Kaapstad, opgeteken is .

Die konteks van Botha se drama omvat dus die hele San-geskiedenis en in die uitbeelding van een karakter se herinneringe word die aftakeling en ondergang van hierdie inheemse volk na hulle kontak met die vroeë Blankes opgeroep en uitgebeeld. Lees Coetser (2010, 26–31) vir 'n meer volledige bespreking van die drama, met pertinente verwysings na die geskiedenis van die San.

Indien 'n mens Botha se drama plaas teen die agtergrond van Khoisan-uitbeeldings in die heel vroegste Hollands-Afrikaanse werke (Boniface en Bain), is dit duidelik dat daar 'n beduidende perspektiefverskuiwing plaasgevind het. In die vroeë werke is hierdie karakters op spottende wyse uitgebeeld deur die Blanke dramaturge en is hulle as duidelik minderwaardig tot die Blankes in die algemeen beskou. Hoewel Botha, as Blanke dramaturg, steeds die skepper is van die “stem” van //Kabbo, probeer hy nou—veral deur die karakter se besondere taalgebruik—'n baie meer sensitiewe uitbeelding gee van die San as wat die geval met die vroeëre uitbeeldings was.

Terwyl daar 'n lang geskiedenis is van dramas (o.a. Shakespeare se werke) wat in Afrikaans vertaal is (byvoorbeeld *Hamlet* wat reeds in 1945 deur Coertze in Afrikaans vertaal is), is Amy Jephta (2016) se verwerking van Bertholt Brecht se *Mutter Courage und ihre Kinder* as *Kristalvlakte* die eerste vertaling in Kaaps.⁷ In Jephta (2016) se verwerking (“verplasing” in die voorwoord genoem) is die dramatiese wêreld nou geplaas in Kaapstad in die 1980s en probeer Priscilla met 'n karretjie vol handelsware oorleef tussen bendes, terwyl een na die ander van haar kinders ingetrek word in bendegegeweld en sterf. In 'n *Nota oor taal* (ongeveer 'n bladsy lank) word die volgende onder andere oor die gebruik van Kaaps in die drama gesê:

Hierdie teks is geskryf met kennisname van die verskeidenheid wyses waarop Kaaps deur verskillende skrywers gebruik word, en ook van die onderlinge verskil tussen variëteite van Kaaps uit verskillende gebiede.

Ook in hierdie teks vind die leser dikwels voetnote om die Kaapse woordgebruik te verduidelik. In die volgende uittreksel (Jephta 2016, 14) is een van die benedeleiers aan die woord:

7. Die eerste opvoering van die drama was op 29 April 2016 in Kaapstad by die Suidoosterfees.

DOELA: Sonne wêk vir hulle korrektiewe hanne.

En wie gat lam₃ innie mang₄ assitie ôs issie?

Die tronke sal lieg staan en spinnerakke vang,

hulle sallit netsowel kon ytlien vi weddings en paarties.

Bring Your Own Handcuffs.

Ek dalas soe:

Sonne so-called misdaad sallie law nie bestaan nie.

[3 = rondhang, ontspan; 4 = tronk; 5 = doen of redeneer]

Ook in hierdie geval sal die leser/toeskouer van die drama kennis moet dra van die voorkoms van bendegeweld in die Kaap, asook die sosio-ekonomiese konteks van hierdie gemeenskappe.

Hoewel gepubliseerde tekste nog skaars is, het daar in die laaste paar jaar meer teaterproduksies verskyn waarin beide Kaaps as voertaal gebruik word en waar Bruin dramaturge en akteurs 'n al hoe meer outentieke stem gee aan Bruin gemeenskappe se werklikhede, sosiale probleme en aspirasies, byvoorbeeld *Afrikaaps* (musiekblyspel, Kunstekaap 2014)⁸ en Chase Rhys se *Kinnes* (Kunstekaap 2018).

Ten slotte

Die ontwikkeling van die meeste tale is dinamies en verskeie veranderinge kan intree oor tyd. Afrikaans se ontwikkeling vanaf die koms van setlaars en slawe aan die Kaap in die 17de eeu tot vandag is en word deur historiese taalkundiges bestudeer. Nuwe perspektiewe t.o.v. hoe Afrikaans ontwikkel het a.g.v. vroeë invloede van die Khoisan het die ouer perspektief vervang, waar meestal net gefokus was op sy Nederlandse wortels.

In hierdie artikel was die fokus hoofsaaklik op die uitbeelding van Khoisan-karakters in van die vroegste dramatiese werke in Suid-Afrika (Boniface, Bain, Du Toit) met besondere klem op hulle taalgebruik (sg. Hottentots-Hollands). Terwyl hierdie werke

8 Menán van Heerden (2011) omskryf hierdie produksie op LitNet (*Holland word weer Kaaps!*) soos volg: “*Afrikaaps* is die breinkind van Catherine Henegan (van The Glasshouse, NL, ook aangebied deur die Baxter-teater ZA) met Aryan Kaganof as dramaturg. Hierdie teaterproduksie/“hipopera” neem jou op 'n “edutainment”-reis. Die storie van die ontwikkeling van Afrikaans en Afrikaaps word deur 'n mix van hip-hop, breakdancing, jazz, reggae, ghoema, storievertelling, “spoken word,” rymklettery, poësie, sang, energie en passie verweef in 'n historiese en kontemporêre narratief oor die oëntoening van 'n taalidentiteit en die herwinning daarvan.”

reeds die aandag ontvang het van verskeie kommentators en kritici in die verlede, was die bedoeling met hierdie artikel om aan te toon dat 'n mens hulle ook as voorlopers kan beskou van die huidige tendens om Kaaps in resente dramas en teaterstukke te gebruik.

In navolging van Vimala Herman se seminale bydrae tot die studie van dramatiese taalgebruik wou ek in hierdie kort oorsig sommige van haar insigte uitlig. Eerstens, dat, hoewel dramatiese taalgebruik natuurlik meestal gesetel is in die algemene taalgebruik van 'n groep taalgebruikers, dit steeds “gesimuleerde” dialoog veronderstel, m.a.w. steeds 'n *kunsmatige* aanwending van die taal is (byvoorbeeld Hottentots-Hollands, Hollands-Afrikaans, Afrikaans, Kaaps) en dat die taalreëls/taalkonvensies, ensovoorts, deur die dramaturg aangewend kan word tot sy/haar eie intensie(s) met die drama. Hierdie beskouing sou moontlik 'n verklaring kan wees vir die debat wat gewoed het oor die outentieke aard van Kaatje se taalgebruik, m.a.w. of dit werklik sy is wat aan die woord is of nie. Dit lyk op die oog af of dit Kaatje is wat praat, maar by refleksie is dit duidelik (hoewel sy met die kolonialiste—boere en Engelse spot) dat sy as Khoisan-vrou eintlik die vergestaltung is van hoe die Blankes van die tyd hierdie groep vroue gesien het: onderduims, dikwels dronk en losbandig. Selfs in werke waar die Khoisan-karakters groter rolle vertolk en selfs meedoen aan die dramas se intrige, bly die karakterisering van hierdie groep vassteek in die stereotipe. Die dramaturge manipuleer dus deur hulle kennis van 'n bepaalde taal se taalreëls, ensovoorts, om met die karakters se dramatiese dialoog 'n bepaalde doelwit te bereik wat meestal in die sosiohistoriese konteks van die werk gesetel is.

Tweedens, is dit dus duidelik uit al die voorbeelde bespreek dat die konteks van hierdie taaluiting en dialoë in bepaalde sosiohistoriese asook kulturele kontekste gesetel is. Dit is eintlik onmoontlik om hierdie karakters se gesprekke nie te plaas teen hierdie groter agtergrond nie. Uit die heel vroegste dramatiese werke (Boniface, Bain) blyk die Khoisan-karakters se ondergeskikte posisie in vergelyking met die Blanke kolonialiste, setlaars en later ook boere (o.a. uitgebeeld in die dramas van Du Toit en Melt Brink) heel duidelik vir 'n hedendaagse leser. Hier het twee aspekte opgeval: eerstens die onderdanige toonaard van die Khoisan-karakters se taaluiting wanneer in gesprek met die Blankes (soos ook duidelik te sien in die onderskeie aanspreekvorme vir die twee groepe) en die oënskynlik humoristiese naamgewing van die Khoisan-karakters (natuurlik meestal deur die Blanke eienaar/baas).

Hoewel enkele Blanke dramaturge heelwat later (veral die Sestigters) probeer het om die Khoisan-karakters simpatek uit te beeld en die sosiopolitieke bedeling wat onderliggend tot hulle sosiale probleme was gekritiseer het, was dit eers met Adam Small se *Kanna hy kō hystoe* dat 'n Bruin dramaturg sy eie mense aan die woord stel. In hierdie drama kry ons ook die grootskaalse gebruik van Kaaps en is die weg nou voorberei vir 'n nuwe bedeling op Suid-Afrikaanse verhoë vir die sprekers van Kaaps. Die verwerking van Brecht se beroemde *Mutter Courage und ihre Kinder* uit Duits na Kaaps deur Amy Jephtha, asook nuwe werke deur o.a. Chase Rhys, is aanduidings van

hoe Kaaps al hoe meer op Suid-Afrikaanse verhoë gebruik word en sekerlik in die toekoms 'n groter plek gaan inneem.

Terwyl die vestiging van Kaaps as inheemse taal (en nie net 'n dialek van Afrikaans nie) nog voortduur, is daar seker 'n ironie verskuil in die beskouing dat dit nog dikwels deur sommige sprekers (veral van Standaardafrikaans) as 'n kombuistaal beskou is/word ('n beskrywing wat dikwels in die ontstaansjare van Standaardafrikaans ook aan dié taal toegedig is).

Verwysings

Antonissen, R. s.d. *Die Afrikaanse Letterkunde van Aanvang tot Hede*. Kaapstad: Nasou.

Bain, A. G. 1971[1838]. "Kaatje Kekkelbek." In *Afrikaans in die vroeër Jare*, geredigeer deur G. S. Nienaber. Johannesburg: Voortrekkerpers, 67–70.

Binge, L. W. B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneel (1832 tot 1950)*. Pretoria: Van Schaik.

Boniface, C. E. 1954[1832]. *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten*. Uitgegee met inleiding en verklarende aantekeninge deur F. C. L. Bosman. Johannesburg: Voortrekkerpers.

Bosman, F. C. L. 1942. *Di Bedriegers, Magrita Prinslo en ander Afrikaanse Dramas en Samesprake tot 1900*. Johannesburg: Voortrekkerpers.

Bosman, F. C. L. 1951. *Hollandse en Engelse Toneel in Suid-Afrika: 1800 tot Vandag*. Pretoria: J.H. de Bussy.

Bosman, F. C. L. 1980. *Drama en Toneel in Suid-Afrika, Deel II: 1856–1912*. Pretoria: Van Schaik.

Botha, C. 2005. *//Kabbo op die Ysterspoor*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Brink, André P. 1971. *Kinkels innie Kabel: 'n Verhoogstuk in elf Episodes*. Kaapstad: Buren-uitgewers.

Brink, André P. 1974. *Aspekte van die Nuwe Drama*. Pretoria: Academica.

Cloete, T. T. (Red). 1980. *Die Afrikaanse Literatuur Sedert Sestig*. Kaapstad: Nasou.

Coetser, J. L. 2010. "Aspekte van Diaspora in drie Afrikaanse Dramatekste na 2004." 3 April 2021. <http://www.litnet.co.za/aspekte-van-diaspora-in-drie-afrikaanse-drama-tekste-na-2004>.

Dekker, G. 1958. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou.

- Eichbaum, J. 1986. "The Arts in South Africa: A Force for Social Change." *Scenaria* (Special Issue 15 May): 3–8. Johannesburg: Seven Arts Publishers.
- Fletcher, J. 1994. *The Story of South African Theatre: A Guide to its History from 1780–1930*. Cape Town: Vlaeberg.
- Fugard, A. 1978. "*Boesman and Lena*" and Other Plays (*The Blood Knot, People Are Living There, Hello and Goodbye*). Oxford: Oxford University Press.
- Hauptfleisch, T. 1997. *Theatre and Society: Reflections in a Fractured Mirror*. Pretoria: Van Schaik.
- Hendricks, F. 2012. "Om die Miskende te laat Ken: 'n Blik op Adam Small se literêre Verkenning van Kaaps." *Tydskrif vir Letterkunde* 49 (1): 1–20. <https://doi.org/10.4314/tvl.v49i1.8>.
- Herman, V. 1995. *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge.
- Jephta, A. 2016. *Kristalvlakte: 'n Drama*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J. C. 1988. *Die Afrikaanse Literatuur 1652–1987*. Pretoria: Academica.
- Keuris, M. 2010a. "Between Languages: Athol Fugard and/in Afrikaans." *Journal of Literary Studies* 26 (3): 34–49. <https://doi.org/10.1080/02564718.2010.495496>.
- Keuris, M. 2010b. "The Representation of Khoisan Characters in Early Dutch-Afrikaans Dramas in South Africa." In *African Theatre: Histories 1850–1950*, edited by Y. Hutchison. Suffolk: James Curry, 107–121.
- Keuris, M. 2017. Herinneringe en Herbesinnings: Kanna hy kô hystoe." In *Adam Small: Denker, Digter, Dramaturg—'n Huldiging*, geredigeer deur J. van der Elst. Pretoria: Protea Boekhuis, 135–155.
- Laidler, P. W. 1962. *The Annals of the Cape Stage*. Edinburgh: William Bryce.
- Lenta, M. 1999. "Speaking for the Slave: Britain and the Cape, 1751–1828." *Literator* 20 (1): 103–117. <https://doi.org/10.4102/lit.v20i1.454>.
- Shaw, D. 2009. "Two Hottentots, some Scots and a West Indian Slave: The Origins of Kaatje Kekkelbek." *English Studies in Africa* 52 (2): 4–14. <https://doi.org/10.1080/00138390903444115>.
- Small, A. 1965. *Kanna hy kô hystoe: 'n Drama*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smit, B. 1976. *Die Verminktes*. Johannesburg: Perskor-uitgewery.

Smith, J. 1990. *Toneel en Politiek: 'n Voorlopige Dokumentering en Ideologiese Verrekening van Kontemporêre Swart Afrikaanse Toneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Steenkamp, A. 2020. "Ytie Kombys en innie Mainstream." *ATKV Taalgenoot*, Somer: 17–18.

Upham, M. 2020. *Kaatje Kekkelbek or Life among the Hottentots, by Andrew Geddes Bain (1797–1865)*. Featuring verbatim the original text (plus expanded English text) with explanatory notes. 5 January 2022.
<https://mansellupham.wordpress.com/2020/09/19/kaatje-kekkelbek-life-among-the-hotentots-by-andrew-geddes-bain-1797-1964-featuring-verbatim-the-original-text-plus-expanded-english-text-with-explanatory-notes-by-mansell-upham/>

Van Coller, H. P. (Red). 1999. *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*, deel 2. Pretoria: Van Schaik.

Van Heerden, M. 2011. "Holland word Kaaps!" 5 Januarie 2022.
<https://www.litnet.co.za/holland-word-kaaps/>.