

Dramakroniek 2008-9

Drama Chronicle 2008-9

J.L. COETSER

Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap,

Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria

E-pos: coetsjl@unisa.ac.za



Johan Coetser

JOHAN COETSER is professor in die Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika. Hy doseer Afrikaanse drama en kinder- en jeugletterkunde. Unisa het in 1991 aan hom 'n doktorsgraad toegeken vir 'n studie oor *Die geleentheidsdrama by NP van Wyk Louw*. Sy navorsingsbelangstelling is die Afrikaanse drama, teater en kultuurstudie. Hieroor het hy uitgebreid gepubliseer, en ook verskeie referate tydens plaaslike en internasionale kongresse gelewer. Hy tree gereeld op as referent vir uitgewersmanuskripte, navorsingsartikels, aansoeke gerig aan die Nasionale Navorsingstigting en as interne en eksterne eksaminator van verhandelings en proefskrifte. Hy is lid van nasionale en internasionale vakverenigings en 'n vorige bestuurslid van die Afrikaanse Letterkundevereniging (ALV).

JOHAN COETSER is a professor in the Department of Afrikaans and Theory of Literature at the University of South Africa. He teaches Afrikaans drama, and children's and youth literature. He was awarded a doctorate by Unisa in 1991 for a thesis entitled *Die geleentheidsdrama by NP van Wyk Louw* (Occasional plays by NP van Wyk Louw). His particular fields of research are Afrikaans drama, theatre, and cultural studies. He has published extensively, and has read several papers at national and international conferences. He frequently acts as a referee for publishers' manuscripts, research articles, researchers' applications for ratings and funding at the National Research Foundation, and as internal and external examiner of dissertations and theses. He is a member of national and international subject associations, and a past executive member of the Afrikaanse Letterkundevereniging (Afrikaans Literature Association).

ABSTRACT

Drama Chronicle 2008-9

This article investigates the question whether formally published plays, i.e. plays published in paper format, present a reliable picture of the state of Afrikaans drama and theatre in 2008 and 2009. Continuing a trend from previous years, the article shows that the number of unpublished plays contributed considerably to the expansion of Afrikaans drama and theatre in 2008 and 2009. The discussion departs from the idea that published plays may include plays that are not presented in paper format. As applied in the article, the notion of published plays, therefore, include plays published in paper format, as well as performances at arts festivals, radio broadcasts, the publication of plays on internet, and plays submitted to drama competitions.

Despite an expansion in the number of published Afrikaans plays similar to previous years, the article concludes that one can discern a number of threats to Afrikaans drama. Examples

include discouraging attendances of stage performances of plays at arts festivals in general, the financial consequences of the down-turn in the global and South African economy that adversely influence patrons' ability to attend festivals, and publishers favouring play scripts that could potentially be prescribed for the school market.

Despite these threats, and similar to the situation during the decade following the conference titled *Afrikaanse drama: hoeksteen of grafsteen* (Afrikaans drama: cornerstone or tombstone) in 1989, plays such as *Kaburu* (2008) by Deon Opperman, *Blou uur* (2009) by Reza de Wet, and *Prinsloo versus* (2009) by Adriaan Meyer, continue to be published. These plays reflect continuances and ruptures in Afrikaner society and culture at the time of their publication.

Kaburu (2008), for instance, reflects the continuing focus the playwright has on topicalities that broadly relate to his representation of Afrikaner identity, in this case his portrayal of identity framed by the theme of an Afrikaner diaspora. *Blou uur* (2009), on the other hand, reflects de Wet's exploration of representations of nostalgia and magical realism associated with some of her previous plays, such as *Op dees aarde* (1991). Similar to some plays in her trilogies, *Trits* and *Vrystaat-trilogie*, *Blou uur* additionally focuses on the relationships between female and (absent) male characters.

Meyer's play, *Prinsloo versus*, which the playwright based on the life and writing of controversial Afrikaans novelist Koos Prinsloo, represents both continuances and ruptures. Thematically, *Prinsloo versus* relates to Afrikaans plays reflecting metatheoretical issues. Employing devices labelled by Sierz (2001) as In-Yer-Face Theatre, along with its use of gay codes, strong language and blasphemy, clearly indicate a rupture from plays produced in the period covered by this article.

KEY WORDS: Publication, arts festivals, radio plays, internet plays, drama competitions, Deon Opperman, *Kaburu*, Reza de Wet, *Blou uur*, Adriaan Meyer, *Prinsloo versus*, continuance, rupture

TREFWOORDE: Publikasie, kunstefeeste, radiodramas, internetdramas, dramaskryfkompetisies, Deon Opperman, *Kaburu*, Reza de Wet, *Blou uur*, Adriaan Meyer, *Prinsloo versus*, voortsetting, verbreking

OPSOMMING

Hierdie artikel ondersoek die vraag of formeel gepubliseerde dramatekste, dit wil sê dramatekste wat in papierformaat by uitgewerye verskyn het, 'n getroue voorstelling van die stand van die Afrikaanse drama en teater in 2008 en 2009 bied. In die bespreking word aangedui dat die korpus Afrikaanse dramatekste in dié twee jaar, soos in vorige jare, verbreed het indien die betekenis van die konsep *publiseer* uitgebrei word. In die artikel word dié konsep geïnterpreteer om ook die beskikbaarstelling van dramas wat nie net in papierformaat by uitgewerye verskyn het nie, maar in enige ander vorm in die openbare domein beskikbaar gestel is, in te sluit. Teen die agtergrond van dié interpretasie sluit die artikel gevolglik verwysings na dramas in wat in 2008-9 in papierformaat uitgegee is, asook dramaopvoerings tydens kunstefeeste, radiodramauitsendings, die plasing van dramas op internet en dramatekste wat in reaksie op skryfkompetisies voorgelê is. Die bespreking kom tot die gevolgtrekking dat, soos in 1989, toe die indaba met die titel *Afrikaanse drama: hoeksteen of grafsteen* plaasgevind het, verskeie gevaarligte vir die Afrikaanse drama in 2008 en 2009 geflikker het. Nogtans is tekste deur gevestigde dramaturge, soos Deon Opperman (*Kaburu*, 2008) en Reza de Wet (*Blou uur*, 2009), en 'n opkomende dramaturg, naamlik Adriaan Meyer met *Prinsloo versus* (2009), steeds gepubliseer. Met Opperman, De Wet en Meyer se dramas as vertrekpunte blyk daar wel ooreenkomste tussen sommige formeel gepubliseerde

dramas en dramas in ander gepubliseerde kategorieë te wees, onder andere die verskynsel van globalisering, die voorstelling van kunstenaars en hul kunstenaarskap, en die beperkte voorkoms van *In-Yer-Face Theatre*.

1. INLEIDING

In hierdie artikel gebruik ek die term *drama* om na bestaande, dit wil sê gepubliseerde en ongepubliseerde, dramatekste te verwys. Die term *teater* word gebruik om te verwys na die opvoering van 'n dramateks of na die betrokke opvoeringsruimte, terwyl ek die term *toneel* as 'n oorkoepelende term gebruik wat die begrippe *drama* en *teater* insluit. Deur aan toneelaktiwiteite in 2008, 2009 en die aanloop tot dié jare aandag te gee, gee ek erkenning aan die feit dat toneel 'n “magiese kring” is, wat bestaan uit “skepping, herskepping en resepsie in die teater” (Hauptfleisch 1984:36-50).

Verder gebruik ek die term *publiseer* nie net om na dramatekste te verwys wat in papierformaat by uitgewerye verskyn het nie, dit wil sê formele publikasie, maar verbreed die term om die beskikbaarstelling van dramas in enige ander vorm in die openbare domein in te sluit. Laasgenoemde sluit onder andere teateropvoerings en dramas in wat op internet of op CD gepubliseer is.

Die opvatting bestaan dat dit met toneel in Afrikaans, in vergelyking met prosa en poësie, oor die afgelope dekade en 'n half nie goed gegaan het nie en dat daardie situasie voortduur. Venter (2006:578) verklaar byvoorbeeld vanuit 'n uitgeweryperspektief, dit wil sê 'n perspektief waarin daar op gepubliseerde dramatekste in papierformaat gekonsentreer word, dat:

[...] daar slegs tussen 1990 en 1996 'n verskeidenheid dramapublikasies geproduseer is. Dié verskeidenheid verdwyn heeltemal ná 1996 en produksie as geheel verminder tot slegs enkele titels per jaar. In 1999 en 2004 verskyn daar byvoorbeeld geen dramapublikasies as eerste of heruitgawe nie. [...] Die toekomst van hierdie produksiekategorie lyk inderdaad kommerwekkend.

Sy standpunt word deur Van Coller en Van Jaarsveld (2006:69) ondersteun. Hulle stel dit ook dat “[d]ie aantal gepubliseerde Afrikaanse dramas [...] in die afgelope jare sterk afgeneem [het]”. Hulle konsentreer in hul artikel op dramas wat weners van die Sanlamprys vir toneel (Spat) was, en in die besonder op George Weideman se *My plaas se naam is Vergenoeg* (2005) en Nico Luwes se *Zollie* (2005). Verder baken hulle hul ondersoekterrein af deur te verduidelik dat hulle “[...] konsentreer op die twee *gepubliseerde* wentekste” (Van Coller & Van Jaarsveld 2006:81; my kursivering). Naas dié twee tekste verwys hulle op dieselfde bladsy na Sanlamprysdramas wat nie deur 'n uitgewery gepubliseer is nie, naamlik Nico Luwes se *Die knorries en die krisis* en Ernst Bröcker se *Eëttjie, Feëttjie*, wat beide finaliste in 2005 was. *Die knorries en die krisis* is wel op 2009-07-23, ná die publikasie van Van Coller en Van Jaarsveld (2006) se artikel, op Litnet-spens (http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_custom&cause_id=1270&page=spens) gepubliseer.

Die vraag wat uit dié terreinafbakening volg, is of 'n fokus op dramas wat in 2008-9 deur uitgewerye gepubliseer is, 'n getroue voorstelling van die stand van die Afrikaanse drama en teater bied. Hierdie vraag moet geplaas word teen die agtergrond van veral die sosiale, politieke en ekonomiese agtergrond van die periode waartydens dié tekste ontstaan, opgevoer en gepubliseer is.¹

¹ Vergelyk Van Coller en Van Jaarsveld (2006:69-72) vir 'n vollediger uiteensetting van dié agtergrond en Van Heerden (2008:8-18) vir 'n plasing van die Afrikaanse toneel binne die Suid-Afrikaanse konteks.

'n Belangrike deel van dié agtergrond is dat toneelopvoerings tydens oorwegend Afrikaanse kunstefeeste, waarvan die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) vanaf die middelnegentigerjare as prototipe gedien het, toenemend die plek van hoofstroomteaters geneem het nadat daar met die kunsterade (TRUK, KRUIK, SUKOV, NARUK) weggedoen is. Die afname in die getal podiums na die afskaffing van die kunsterade sou kon impliseer dat die bywoningsyfers van opvoerings in alternatiewe opvoeringsruimtes, soos die kunstefeeste, moes toeneem.

Dit is opmerklik dat die bywoning van toneel steeds nie 'n prioriteit vir feesgangers is nie. Een verklaring daarvoor hou met die karnavaleske aard van kunstefeeste verband. Volgens Van der Vyver (2007:57) maak dit kunstenaars en teatermakers “moedeloos” dat feesgangers:

[...] soveel tyd en geld spandeer om hulle nie-amptelike volkskultuur te beoefen (deur middel van kuier, gemaklike vermaaklikheidsvertonings, vlooiemarkte, kosstalletjies en bierente), dat hulle nie by die kunste uitkom wat volgens die kunstenaars die primêre doel van die kunstefeeste is (of behoort te wees) nie.

Omdat gehore 'n voorwaarde vir die voortbestaan van toneel by kunstefeeste is, dra dié voorkeur van feesgangers uiteindelik inhiberend tot die stand van toneel in Afrikaans by.

Verder verkeer kunstefeeste, onder andere as gevolg van stram ekonomiese toestande in 2008-9, onder toenemende finansiële druk, waardeur “die toekoms van toneelstukke, ‘die ruggraat van Suid-Afrika se 14 Afrikaanse kunstefeeste’, ook in die gedrang” kom (Martie Retief-Meiring tydens die eeufeesviering van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns in Bloemfontein, soos aangehaal in *Die Burger*, 30 Junie 2009). Ter toeligting van haar stelling wys Retief-Meiring daarop dat die koste van Reza de Wet se *Blou uur*, 'n opdragwerk, R250 000 beloop het, terwyl Hauptfleisch (2009:xiii) in die inleiding van die gepubliseerde weergawe die aandag daarop vestig dat hierdie produksie befondsing ontvang het om dit ook tydens ander kunstefeeste op te voer. Die aanbieding van vlagskipproduksies, soos *Blou uur*, op meer as een kunstefees in 2008-9 dien as 'n aanduiding van 'n wyse waarop die koste van 'n teaterproduksie oor verskeie feeste versprei kan word. *Blou uur* was, volgens Retief-Meiring (*Die Burger*, 30 Junie 2009), egter “te duur vir die Volksblad-kunstefees” en is gevolglik nie in Bloemfontein aangebied nie.

2. UITBREIDING VAN KORPUS DRAMAS

Ten spyte van beperkende finansiële oorwegings wat met produksiekoste voor en tydens kunstefeeste verband hou, het die omvang van die Afrikaanse drama, soos in vorige jare, in 2008-9 met tientalle nuwe tekste uitgebrei. Die wyses waarop die korpus dramas uitgebrei het, is nie nuut nie, soos blyk uit 'n opmerking wat Danie Botha tydens 'n onderhoud met Hennie Aucamp gemaak het (Botha & Aucamp 2008):

Daar is al lank doelbewuste aansporings om Afrikaanse toneelwerk te skep. Die Hertzogprys [vir drama] kom al 'n ver pad. En opdragwerk, byvoorbeeld vir volksfeeste. Ek dink verder aan die ATKV se toneelfeeste vir amateurgroepe (volwassenes en leerders), die heengegane Kampustoneel, die kunstefeeste, die lenteseisoen van nuwe werk by die Kunstekaap, die Fleur du Cap-prys vir nuwe inheemse tekste, die Nagtegaal-prys en ook die Sanlam-prys vir Afrikaanse teater (waarin Kampustoneel herleef met die aandeel van universiteite).

Slegs enkele van dié nuwe tekste word egter uiteindelik gepubliseer of selfs opgevoer, terwyl die getal voorleggings nie noodwendig impliseer dat 'n groot aantal “goeie” tekste daaronder voorkom nie.

2.1 Kunstefeeste

Botha (Botha & Aucamp 2008) bevestig dus dat die kunstefeeste steeds een van die instellings is wat tot die skep van nuwe dramatekste lei, onder andere as gevolg van die getal feesgangers en die impak wat die grootste feeste op die Afrikaanse kultuurlandskap en die ekonomie van die plek waar die fees plaasvind, uitoefen. In hierdie verband kan teaterbedrywighede op kunstefeeste as 'n voortgaande reaksie beskou word op menings wat twintig jaar gelede tydens die indaba met die titel *Afrikaanse drama: hoeksteen of grafsteen* uitgespreek is. Dié indaba het op 23 April 1989 in die Staatsteater, Pretoria, plaasgevind (vergelyk Eichbaum 1989 en Van Pletzen 1989).

In sy openingsrede tydens die indaba het Pierre van Pletzen (1989:20), destyds die artistieke direkteur van TRUK Drama, daarop gewys dat die belangrikste rolspelers in die Afrikaanse drama as sisteem die dramaturge, kritici en uitgewerye is. In wese het dié drie groepe, volgens Van Pletzen (1989:20), in 1989 uit twee groeperinge bestaan, naamlik die kreatiewe kunstenaars wat in 'n spanningsverhouding teenoor die kritici en uitgewerye staan.

Alhoewel ongeveer twintig jaar verloop het sedert die indaba plaasgevind het, is dit moontlik om, met die spanningsverhouding waarna Van Pletzen verwys het as vertrekpunt, die volgende kontinuïteite of disrupsjies met die huidige situasie van die Afrikaanse drama te identifiseer (vergelyk Van Pletzen 1989:21):

- die nodige fisiese infrastruktuur word in sommige gevalle in die vorm van slypgeleenthede aan pryswennende *dramaturge* beskikbaar gestel vir die afronding van hul tekste, soos in die geval van die Nagtegaal-teksprys (Joho! 2009)
- eise van die kant van *uitgewers* het min verander, naamlik die voorkeur vir tekste wat potensieel groot verkopers is, die invloed van die voorskryfmark op die besluit om 'n teks te publiseer, die klem op literêre meriete in teenstelling met die drama as opvoering en die voorkeur vir groot name
- *kritici* wie se stukke in die dagbladders daartoe bydra dat gehore nie vir opvoerings opdaag nie

Dit is onwaarskynlik dat die dagbladders tans dieselfde invloed op gehoorbywoning uitoefen as wat Van Pletzen in 1989 te kenne gegee het. Dat ander vorme van reklamerings as dagbladresensies twintig jaar later 'n groter rol speel om gehore na opvoerings te lok, kan nie ontken word nie. Voorbeelde is die bekendstelling van kunstefeesprogramme op feeswebwerwe of op webwerwe soos Litnet (<http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi>) en Roekeloos Teater (<http://www.roekeloos.co.za/category/teater/>), en die tyd wat op programme oor die kunste op radio en televisie aan produksies afgestaan word voordat 'n opvoering plaasvind.

In teenstelling met die situasie voor 1989, toe van die gevestigde dramaturge van destyds opgehou het om vir die verhoog te skryf, is dramas deur gevestigde dramaturge tans, soos Reza de Wet en Deon Opperman, steeds in 2008-9 en vroeër opgevoer én gepubliseer. Nog 'n voorbeeld is Pieter Fourie se drama *Jasmyn*, wat in 2008 uitgegee is.²

2.1.1 Reza de Wet en Deon Opperman

Reza de Wet se drama *Verleiding* is in 2005 as 'n opdragwerk tydens die Woordfees opgevoer, terwyl haar *Broers* in 2006 en *Blou uur* in 2008 op Aardklop opgevoer is. Laasgenoemde is in 2009 deur Maskew Miller Longman uitgegee. Die keuse van Maskew Miller Longman as uitgewery

² Vergelyk die bespreking in Coetser (2008:236-237).

is opvallend, teen die agtergrond van dié maatskappy se geskiedenis as 'n uitgewer van skoolboeke. *Blou uur* (bespreking volg verderaan in hierdie artikel) word op Maskew Miller Longman se webwerf (<http://www.mml.co.za/>) as 'n moontlike voorgeskrewe skooldrama vir grade 10 tot 12 bekendgestel. Hierdie stap sluit gevolglik by Van Pletzen (1989:21) se stelling aan dat uitgewerye voorkeur gee aan boeke wat moontlik vir 'n groter mark, soos die skoolmark, geskik is.

Opperman se *Boesman, my seun* is in 2005 op die KKNK opgevoer en in 2004 in die bundel *Vyfmylpaal* gepubliseer. Sy *Kaburu* word in 2007 by Aardklop opgevoer en in 2008 gepubliseer. Dié teks is in 2009 met die Hertzogprys vir drama bekroon (bespreking volg verderaan in hierdie artikel). Naas vorige produksies van musiekspeler (soos *Soweto story* in 2007), was Opperman se musiekspel *Ons vir jou* in 2008 so gewild dat dit twee speelvakke in die Staatsteater in Pretoria belewe het. Dit is die eerste vollengte musiekspel in Afrikaans oor die Suid-Afrikaanse Oorlog. *Ons vir jou* is gebaseer op aspekte van die historiese generaal Koos de la Rey se lewe en sluit verwysings na die dood van sy seun tydens die oorlog in. Daardeur resoneer die produksie bekende temas in hierdie skrywer se Afrikaanse dama-oeuvre: die bemoeienis met die verlede, die konstruksie van identiteit(e), verhoudinge (dikwels magsverhoudinge, soos in *Magspel* of *Kaburu*) tussen mense of binne gesinne of met gemeenskapsinstansies.

'n Belangrike raakpunt met die situasie twintig jaar gelede sluit in dat daar, naas gevestigde en gekanoniseerde dramaturge, nuwe name en dramas op die Afrikaanse dramahorison verskyn het. Voorbeelde is dramas geskryf deur Willem Anker en Adriaan Meyer.

2.1.2 Willem Anker

Willem Anker het, naas sy bekroonde roman *Siegfried* (gepubliseer 2007, ontvanger van die Universiteit van Johannesburg- en die Jan Rabie/*Rapport*-pryse in 2008), ook 'n gepubliseerde drama, *Slaghuis* (2007), op sy kerfstok. Hy debuteer in 2004 met die drama *Skroothonde* en skryf in 2006 saam met Tertius Kapp die teks van *Sielsiek*. Beide is op Aardklop opgevoer. *Skroothonde* gaan oor 'n groep mense wat geen ander heenkome het as 'n skrootwerf nie, maar tog van 'n beter bestaan droom. In *Sielsiek* word die gehoor deur die kamers van 'n inrigting geneem waar hulle met die pasiënte kennis maak. Ook *Sakrament* en *Skrapnel* is in 2009 tydens kunstefeeste opgevoer.

Sakrament (2009, KKNK) is, in die woorde van Willemien Brümmer (2009:8), 'n eietydse Griekse tragedie oor "'n Suid-Afrika wat leeggebloe is, 'n wandelende lyk". In die drama knak Boeta, 'n oudmisdadjoernalis, onder die wreedhede waarmee hy elke dag te doen gekry het. Soos in sy gepubliseerde *Slaghuis* (2007), plaas die dramaturg hierdie gegewe teen die agtergrond van rituele aspekte van die klassieke Griekse drama, in hierdie geval Euripides se *Die Bacchae*. *Skrapnel* (2009), 'n opdragstuk vir Aardklop, gaan oor Christiaan Rudolph de Wet Botha (Chris), 'n jong Suid-Afrikaner in Londen wat op 7 Julie 2005 die slagoffer word van 'n selfmoordbomaanval op die stad se openbare vervoerstelsel. Die *skrapnel*-motief hou nie net met die ontploffing tydens die aanval verband nie, maar slaan ook, volgens die feesprogram, op die "skrapnel van Chris se lewe, losgeslane fragmente van 'n ongeleefde lewe en 'n ontheemde generasie" (Aardklop 2009). Hierdie tema word na die voorstelling van een van die Moslem-selfmoordbomaanvallers deurgetrek.

2.1.3 Adriaan Meyer

Adriaan Meyer is 'n veelsydige skrywer, in die sin dat hy as dramaturg en/of regisseur skeppend betrokke is by uiteenlopende vorme van toneel. Waarskynlik sy bekendste verhoogdrama is

Prinsloo versus, wat in 2009 verskyn het en waarvan die kort, ongepubliseerde en meegaande *Is Boos! – Meyer Versus – ’n publieke uitdruwing in een bedryf* as ’n verklarende poëtika in metateoretiese dramavorm dien (bespreking volg verderaan in hierdie artikel). Soos die titel van laasgenoemde aandui, is dit ’n dramatisering gebaseer op D.J. Opperman (1959:142-155) se kunsteoretiese opstel met die titel “Kuns is boos”. *Prinsloo versus* is in 2004 by die KKNK opgevoer en het toe die Jong Kanna vir Beste Prestasie in Studenteteater ontvang.

As studenteregisseur was Meyer in 2005 verantwoordelik vir die produksie van Lorca se *Bloedbruilof*; in 2005 is hy die vertaler van Berkoff se *Lunch*, wat op die KKNK as *Etenstyd* opgevoer is. In 2006 is hy saam met Niël Rademan verantwoordelik vir *Ouhout*, ’n musiekdrama. Hy is in 2007 as werker medeverantwoordelik vir ’n musikale kinderversdrama met die titel, *Wilde Willemientjie, ’n walvis, ’n seerower en die maan*, waarin die titelkarakter vertel van ’n probleem in die Knysnawoud, ’n ontmoeting met ’n walvis, ’n seerower en ’n tog na die maan. *Sy Ouens is nie pizzas nie* (2009, Woordfees) is ’n jeugteaterstuk en die verwerking van ’n jeugverhaal met dieselfde titel deur Tania Brink (2006; skuilnaam vir Jaco Jacobs).

Verder is Meyer in 2008 die vertaler van Pieter-Dirk Uys se toneelstuk vir ’n pianis, *Appassionata* (c1982), waarin die aktrise ’n uitvoering van Beethoven se Klaviersonate nommer 23 in F-mineur, die *Appassionata*, moet lewer. Die stuk is aanvanklik vir die pianis Tessa Uys geskryf, en sluit by ’n hedendaagse tendens in die Afrikaanse drama aan, naamlik dat dramaturge dramas oor ander woord- of uitvoerende kunstenaars skryf. Benewens hierdie dramas, was Meyer ook al betrokke by die skryf van radiodramas en deel van die skrywerspan van die televisiesepie, *Binnelanders* (tans, in Maart 2010, nog op die kassie). Daarbenewens is hy die skrywer van die dramas *Erwe* (2005, KKNK), *Kruissteek vir jong dames* (2007, Woordfees), ’n eenpersoonstuk vir die aktrise Antoinette Kellermann met die titel *As hy weer kom*, en *Krismis: The musical* (2009).

Laasgenoemde is ’n voorstelling van die Kersverhaal, wat deur twee honderd lede van die gemeenskappe van Wellington en omstreke aangebied is. Die stuk speel binne en buite die Breytenbach-sentrum op Wellington af, en herinner aan die passiespel as ’n soort toneel, of elemente van die Middeleeuse wagenspele. Die “gehoor” beweeg agtereenvolgens na Josef se skrynerkerswinkel, Herodus se paleis, die herders in die veld, die herberg en die stal.

Erwe (2005, KKNK) is, na wat berig word (Brand 2005:12), die eerste stuk van ’n beplande trilogie wat oor die figure van ’n seun (*Erwe*), moeder (oor Medea) en vader (oor Faust) gaan. *Erwe* speel af op ’n stel waarop ’n woonwa op ’n plaaswerf staan. Dit vertoon raakpunte met Shakespeare se *Hamlet*, en die karakters stel ’n rondreisende toneelgeselskap voor. Teen die agtergrond van *Hamlet* neem gesinsverhoudinge, en die rol van die vader, ’n belangrike plek in die handeling in.

Kruissteek vir jong dames (2007, Woordfees) ondersoek die intieme verhouding tussen twee vriendinne wat as gevolg van probleme met hul motor gedwing word om ’n nag in ’n motel in die middel van die Karoo deur te bring. Daar is ’n lyk van ’n man in die bad, en die vriendinne word met die probleem gekonfronteer dat hulle nogeens met ’n mooi, maar “koue”, man opgeskeep sit.

Soos uit bostaande besprekings blyk, voorsien kunstefeeste meermale die speelruimtes vir hedendaagse Afrikaanse dramas. Kunstefeeste dra selfs daartoe by dat dramaturge soos Willem Anker en Adriaan Meyer se stukke deel van ’n ongepubliseerde kanon word. Een van die drywers van hierdie ongepubliseerde kanon is die bydrae wat dramapryse tot die uitdra en erkenning van dramas en dramaturge se oeuvres lewer.

2.2 Dramapryse

2.2.1 Nagtegaal-teksprys

Die organiseerders van die Nagtegaal-teksprys vir 2008 verduidelik in 'n mediaverklaring dat vyf en sestig dramaturge vir die prys ingeskryf het (Joho! 2009). Die pryswenner, Rachele Greeff se drama *Die naaimasjien*, onder regie van Hennie van Greunen en met veteraanaktrise Sandra Prinsloo in die hoofrol, is in 2009 tydens die Suidoosterfees, die Woordfees, die KKNK en by Kunstekaap opgevoer. Nieteenstaande die feit dat *Die naaimasjien*, soos Reza de Wet se *Blou uur*, tydens verskeie geleenthede opgevoer is, beklemtoon dié drama se produksiegeskiedenis, wat saadgeld, produksie-, reis- en verblyf-koste insluit, en bywoningsyfers weer die feit dat vlagskipproduksies nie slegs op grond van loketinkomste, sonder die ondersteuning van 'n sterk borg, tot stand sal kom nie.

'n Verdere inhiberende, maar ook korrektiewe, oorweging hou met die gehalte van die voorgelegde dramas vir geleenthede, wat tekspryse én kunstefeeste insluit, verband. Hennie Aucamp beklemtoon tereg dat “die talentpoel, in watter kultuurbestel ookal [klein is], en [dat] die geloof dat pryse en opdragte al om die hawerklap 'n Deon Opperman en 'n Reza de Wet gaan oplewer, [...] 'n bietjie opportunisties” is (Botha & Aucamp 2008). Daarom is dit opmerklik dat Sanlam, borg van die Sanlamprys vir Afrikaanse toneel, in September 2009 aangekondig het dat die prys nie vir 'n opvoering in 2010 toegeken word nie (*Die Burger*, 10 September 2009).

Die naaimasjien is 'n eenpersoonstuk wat die gehoor terugskouend deur Magdaleen (81 jaar) se lewe neem, juis op die dag dat sy haar naaimasjien regmaak vir wanneer die nuwe eenaar, mev. Madikizela, die masjien kom haal. Dit is 'n monoloog en herinneringsdrama, want terwyl sy die naaimasjien voorberei, roep sy verskeie insidente in haar lewe op vanaf haar kindertyd as plaaskind tot haar getroude jare met Tielman en hul vier kinders. As herinneringstuk word die drama nie net 'n kroniek van 'n lewensreis waarin die temas van geluk, verlies, verlange en versoening weerspieël word nie (Roekeloos 2009; Greeff 2009), maar ook die optekening van 'n individu se beleving van 'n greep politieke geskiedenis.

Die wenner van die Nagtegaal-teksprys vir 2009 is Daleen Kruger, met *Draadwerk*. *Draadwerk* gaan oor die verhouding tussen Helen Martins, in lewe beeldhouer en bekende inwoner van die Uilhuis op Nieu-Bethesda, en haar assistent van baie jare, Koos Malgas. Volgens die dramaturg handel die drama oor “die gedagtegang agter die Uilhuis se beelde en Koos se kunstenaarskap” en is die sentrale tema “die wisselwerking tussen lig en donkerte” (Kleyn & Kruger 2009). Daarmee sluit dié drama by die reeds aansienlike groep dramatekste aan waarin daar, soms op doelbewus metateoretiese wyse, aandag gegee word aan die aard van kuns of die aard van die drama as kunsoort. Enkele voorbeelde van laasgenoemde is Reza de Wet se *Mirakel*, Pieter Fourie se *Elke duim 'n koning*, Adriaan Meyer se *Prinsloo versus* of Athol Fugard se *The road to Mecca* en *Exits and entrances*. Soos in *Draadwerk* met sy meerduidige titel, wat onder andere na 'n matriks of patroon kan verwys, baseer De Wet (op die rondreisende toneelgeselskappe in die eerste helfte van die vorige eeu), Fourie (op die ikoniese akteur André Huguenet), Meyer (op Koos Prinsloo) en Fugard (op Helen Martins, die “uilvrou” van Nieu-Bethesda, asook André Huguenet) hul dramas gedeeltelik of volledig op die lewens en werk van kunstenaars.

2.2.2 Spat

Spat (Sanlamprys vir toneel) is in 2003 ingestel met die oog op die skep en produksie van nuwe toneelstukke waarvan die akteurs en tegniese personeel ingeskrewe dramastudente moet wees.

As redes vir die besluit om die prys nie vir 2010 toe te ken nie, is “[k]wynende gehalte” en “min inskrywings” (*Die Burger*, 10 September 2009) aangevoer. Martie de Lange, bestuurder van borgskappe by Sanlam, verduidelik in die genoemde *Die Burger*-berig dat die organiseerders

[t]een sluitingstyd [...] ongelukkig slegs vier voorleggings ontvang [het] (teenoor verlede jaar se 12) en, in oorleg met die beoordelaarspaneel, [...] besluit [het] om nie met die 2010-kompetisie voort te gaan nie.

Die prys word nie afgestel nie. Die prysgeld van ongeveer R270 000 word aan die KKNK beskikbaar gestel om die 2010-fee te help finansier.

2.2.3 Hoorspelkompetisie

Die grootste dryfkrag agter die skryf van nuwe radiodramas is die Afrikaanse radiodiens, RSG (Radiosondergrense), se jaarlikse radiodramaskryfkompetisie, wat in 2009 vir die dertiende keer aangebied is. Anders as in die geval van televisiedramas en films in Afrikaans, dra die verbintenis van die radiodrama met ’n openbare diens wat in Afrikaans uitsaai, steeds tot die sukses van die Afrikaanse radiodrama by. Hierdie afleiding word ondersteun deur die prysgeld wat op die spel is, naamlik bedrae van twintig, tien en sewe duisend rand vir die eerste drie weners.

Vir hierdie kompetisie is in 2009 sewe en tagtig inskrywings aanvaar. Die wenteks was Piet Steyn se *Die mynramp*, gevolg deur Leon van Nierop se *Twyfelberg* en Stephanie Botes se *As die poelpetaan roep*. In 2008 was die wenteks S.D. Fourie se *Droomskip*, met André Kotzé se *Judasbok* en Martin Jansen se *Karaktermoord* in die tweede en derde plekke onderskeidelik. Die wen- en sommige van die tekste wat nie bekroon is nie, word gewoonlik in die daaropvolgende jaar se radiodramaseisoen, wat in April begin, uitgesaai.

Die 2008-pryswenner, *Droomskip* (oor die stranding van ’n spookskip), is in 2009 saam met vyf ander radiodramas in die bundel *Droomskip en ander radiodramas* (Van der Westhuizen 2009) opgeneem. Die bundel is op die skolemark afgestem, waarsonder dit moontlik nie gepubliseer sou word nie. Die vereistes van die skolemark het daarom as een oorweging gedien om die in- of uitsluiting van tekste, wat nie Sanlam/RSG-radiodramapryswenners is nie, te bepaal. Chris Barnard se *Blindemol* (oor ’n blinde klavierstemmer wat die vorige dag gesterf het; op 8 Oktober 2009 uitgesaai) is in opdrag van RSG geskryf om sewentig jaar Afrikaanse radio te vier. Charles Fourie se *Beseringstyd* gaan oor Louise en Abel wat onder terapie by twee sielkundiges is en is in 2002 uitgesaai. Naas die 2008-pryswenner, *Droomskip*, is Helena Hugo se *Nagwaak* (eerste prys, 2000) en Engela van Rooyen se *Omdat die wind alleen is* (tweede prys, 2002) ook in die bundel opgeneem. *Nagwaak* het as agtergrond die Suid-Afrikaanse Oorlog, terwyl *Omdat die wind alleen is* oor die gevolge gaan van wanneer ’n trieksterfiguur die lewens van ’n “broer” en “suster” binnedring. Fanie Viljoen se komiese *Die losprys* gaan oor ’n ontvoering wat verkeerd loop en is in 2000 met die tweede plek in die Sanlam/RSG-radiodramaskryfkompetisie bekroon.

In 2009 het RSG ’n gevestigde gebruik voortgesit, naamlik om ’n verhoogdrama of ’n prosawerk tot ’n radiodrama om te werk. Waarskynlik die opvallendste voorbeeld in die periode onder bespreking is die omwerking van Rachelle Greeff (2009) se verhoogdrama, *Die naaimasjien*, wat op 26 November 2009 uitgesaai is. Soos in die verhoogproduksie het Sandra Prinsloo daarin die rol van Magdaleen vertolk. In aansluiting by ’n gebruik binne die Afrikaanse dramastelsel, is die klankbaan van *Die naaimasjien* in MP3-formaat op RSG se webwerf (<http://www.rsg.co.za/>) beskikbaar gestel. Dieselfde geld van ’n aantal ander radiodramas, insluitende Chris Barnard se *Blindemol* (uitgesaai op 8 Oktober 2009). *Blindemol* is, saam met die ander radiodramas wat

in *Droomskip en ander radiodramas* (Van der Westhuizen 2009) opgeneem is, ook op 'n CD beskikbaar wat saam met die boek kom. Klassieke tekste wat weer in 2009 uitgesaai is, sluit Henriette Grové se radiodrama *Halte 49* (uitgesaai 17 Desember 2009; gepubliseer c1962) en die radioverwerking van P.G. du Plessis se verhoogdrama *Siener in die suburbs* in (uitgesaai 1 Oktober 2009; gepubliseer 1971).

2.3 Versameling en argivering van dramas

Dramas wat om die een of ander rede nie opgevoer, uitgesaai of deur 'n uitgewery gepubliseer word nie, word spoedig deel van die verlede. Die gevaar is groot dat, tensy hierdie tekste op die een of ander wyse formeel bewaar word, hulle permanent verlore sal gaan. Voorbeelde van instellings wat reeds ten opsigte van die Afrikaanse toneel (maar nie uitsluitlik ten opsigte van die toneel nie) so 'n bewaringsrol vervul, sluit die Dokumentasiesentrum van die J.S. Gericke Biblioteek van die Universiteit van Stellenbosch en die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) in Bloemfontein in. Verder het die dramaturg Pieter Fourie sy werksdokumente, wat dus al sy dramamanuskripte insluit, vir veilige bewaring aan die vakgroep Afrikaans en Nederlands binne die departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans van die Vrystaatse Universiteit oorhandig.

Hoe fragiel die bewarings- en opvoedkundige rol van sommige bewaringsinstansies kan wees, blyk onder andere uit pogings van owerheidskant vanaf 2007 om NALN se bedrywighede af te skaal. Sou die pogings om NALN te sluit uiteindelik suksesvol wees, bestaan die moontlikheid dat sommige van die versamelings, vir die doel van hierdie artikel veral manuskripte wat met die (ouer) Afrikaanse toneel verband hou, uit die oog van akademiese ondersoek of die aandag van die algemene toneelpublik kan verdwyn.

Nog 'n wyse waarop die omvang van die beskikbaarheid van Afrikaanse dramatekste in 2008-9 uitgebrei en in gevalle verstewig is, was deur die publikasie van dramas op internet. Die opvallendste voorbeeld is die dramatekste wat op Litnet-spens (http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_custom&cause_id=1270&page=spens) gepubliseer is.

Wat opvallend van die dramas op Litnet-spens is, is dat oorwegings wat met letterkundige kanonisering of uitgewerye se publikasievoordeure verband hou, nie die deurslag gee wanneer besluit word of 'n teks op die webwerf geplaas gaan word nie. Op die webwerf word verduidelik dat Litnet-spens in die eerste plek 'n argiveringsruimte vir dramatekste wil wees wat nie formeel gepubliseer word nie. 'n Wye verskeidenheid dramatises het op 15 Maart 2010 daarop voorgekom: nege word as radiodramas aangedui, negentien kan as verhoogdramas beskou word, twee word as tienerdramas aangedui en een as 'n musiekblyspel. Die waarde van dié syfers is dat hulle 'n aanduiding van die aard en beskikbaarheid van dramatekste op Litnet-spens gee. Ongelukkig is die beskikbaarheid van dramatekste op internet nie 'n algemene verskynsel binne die Afrikaanse of selfs Suid-Afrikaanse toneel nie.

Waardevolle publikasies op Litnet-spens is tekste deur onder andere Nico Luwes en Temple Hauptfleisch. Hauptfleisch sluit met sy tweetalige 'n *Loopsopie op die Damaskuspad/One for the road to Damaskus* (2002, op 1 April 2009 op Litnet-spens gepubliseer) by die tendens aan dat dramas oor ander dramaturge of woordkunstenaars gaan. Op die webwerf word die inhoud van die drama soos volg saamgevat:

Dis is 'n tweetalige (Afrikaans/Engelse) bespiegeling oor taal en identiteit, gebaseer op 'n denkebeeldige (maar moontlike) ontmoeting tussen die bejaarde Samuel Clemens (Mark Twain) en die jong C.J. Langehoven, tydens Clemens se besoek in Suid-Afrika in 1896 – en die gevolge daarvan.

Van Nico Luwes verskyn op Litnet-spens die verhoogdramas *Maaltyd vir een* ('n vertaling van Lauri Wylie se *Dinner for one*), *Waaioek se vinkel en koljander* (2001; 'n "multikulturele komiese musiekspel"), *Zollie/Zolly* (2004; 'n Afrikaanse en 'n Engelse weergawe) en *Limericke sonder brieke* (1999; 'n "komiese voordragkonsert oor die geskiedenis van ons land", saam met Philip de Vos). Al vier tekste het die toets van opvoering deurstaan, onder meer tydens die Volksblad-, Aardklop-, Kollig- of Woordfees. 'n Ooreenkoms tussen die tekste is die komiese aard daarvan, wat daartoe bygedra het dat opvoerings meestal vol sale getrek het. Die Engelse weergawe, *Zolly*, 'n Spat-kompetisiewenner, is ook in Londen deur die Lion and Unicorn Theatre opgevoer. Die stuk gaan oor:

'n Kinderlose Griekse egpaar [wat] 'n kafee [besit]. Twee groepe straatkinders probeer oorleef. Zollie het potensiaal en mev Georgio wil hom rehabiliteer. Konflik tussen die groepe lei tot die dood van Snoekie. Die harde lewe van straatkinders kom onder die soeklig. Ten laaste red die vrou [mev Georgio] vir Zollie wat 'n nuwe lewe begin.

Tematies herinner *Zollie/Zolly*, waarvan die Afrikaanse weergawe in 2005 formeel deur Praag gepubliseer is, aan Robert Pearce se *Die Highbucks'bende* (1987-1991). Laasgenoemde gaan oor die lotgevalle van straatkinders in Eersterust (Pretoria), maar eindig, anders as *Zollie/Zolly*, op 'n uitsiglose noot. Van Pearce verskyn op Litnet-spens slegs sy *Doodstil – 'n drama oor die dooies vir die wat lewe* (2003). Die drama gaan oor die wedervaringe van Jacob Vernon February, alias Meneer Jakob Dood, wat die eenaar van die begrafnisonderneming Doodstil is.

Soortgelyk aan, maar verskillend van Litnet-spens, is Pieter-Dirk Uys se webwerf (<http://www.pdu.co.za/>) wat feitlik volledig rondom die persona(s) van 'n enkele kunstenaar, die dramaturg/satirikus/Evita Bezuidenhout, gebou is. In 'n voortgaande projek is Uys besig om die tekste van al sy dramas vir studiedoeleindes op hierdie webwerf te publiseer. Tot dusver (Maart 2010) sluit dit die Afrikaanse tekste van *Selle ou storie* (1974), *Karnaval* (1975), *Skote!* (1976), *Die Van Aardes van Grootoor* (1978), *Die vleiroos* (1992) en *Ouma Ossewania praat vuil* (1997) in. Onder die Engelse tekste tel *Appassionata* (c.1982) wat, soos reeds uitgewys is, in 2008 deur Adriaan Meyer in Afrikaans vertaal is.

Alhoewel internetpublikasies baie daartoe kan bydra dat dramas wat andersins nie algemeen beskikbaar is nie, vir dramaliefhebbers en studente beskikbaar gestel word, verseker die internet as publikasiemedium nie dieselfde durende beskikbaarheid van tekste as gepubliseerde dramas in papierformaat nie.

In 2008 en 2009 is daar, soos Venter (2006:578) en Van Coller en Van Jaarsveld (2006:69) ten opsigte van die periode voor 2006 aangedui het, 'n beperkte getal dramas in papierformaat gepubliseer. Besoeke aan boekhandelaars of uitgewerye se webwerwe op 23 Mei 2010 het die volgende titels van nuwe Afrikaanse dramas, vertalings en heruitgawes uitgesluit, aan die lig gebring: *Jasmyn* (Pieter Fourie, Protea Boekhuis, 2008), *Kaburu* (Deon Opperman, Protea Boekhuis, 2008), *Prinsloo versus* (Adriaan Meyer, Protea Boekhuis, 2009), *Lewensreg* (Jan van Tonder, Genugtig!/Joho!, 2008), *Die begrafnis* (Phil Janse, Genugtig!/Joho!, 2008), *Droomskrip en ander radiodramas* (Van der Westhuizen, 2009, Nasou Via Afrika), *Blou uur* (Reza de Wet, Maskew Miller Longman, 2009), *Boetie Beter Bester* (C.M. du Toit en Marianne Peacock, Maskew Miller Longman, 2008) en *Kwintet: 'n bundel met kontemporêre dramas* (Johan Hugo, Charles J. Fourie, Steyn Malan, Ilse Oppelt, Gaerin Hauptfleisch, Hennie van Greunen; Maskew Miller Longman; 2008). Hierby kan die dramabundel *Nagtegaal-teksprys 2008* (Joho!) gevoeg word wat, alhoewel dit die datum 2009 dra, eers in 2010 beskikbaar gestel is en gevolglik buite die bestek van hierdie bespreking val. *Nagtegaal-teksprys 2008* bevat tekste deur Rachelle Greeff

(*Die naaimasjien*), Kobus Burger (*Mara wie?*), Daleen Kruger (*Maskermaan*) en Nicola Hanekom (*Hol*).

Onderhewig aan oorwegings wat verband hou met die getal en aard van resensies oor die tekste, die status van die dramaturg as gekanoniseerde skrywer en die mate waarin 'n teks 'n rigting binne die Afrikaanse drama beïnvloed, ontvang die volgende drie gepubliseerde tekste vervolgens aandag.

3. DRIE GEPUBLISEERDE TEKSTE 2008-9

3.1 *Kaburu* (2008) – Deon Opperman

Die storie in die drama is bedrieglik eenvoudig, byna burgerlik hedendaags en sosiaal-realisties. Naas die voorstelling van die wel en weë van 'n wit Afrikaanssprekende gesin is die teks 'n kommentaar op die identiteits-, arbeids-, sosiale en ander ruimtes wat baie gesinne in hedendaagse Suid-Afrika beset.³

Elna en haar man, Bertus, keer uit Kanada terug Suid-Afrika toe vir die herdenking van haar pa, Jan, se verjaardag. Hulle het vroeër Kanada toe geëmigreer. Elna en Bertus bring nie hul seun, Neil, vir die besoek saam nie. Jan en Rika se seun, Boetjan, kom van Nelspruit vir die geleentheid aan. Vroeër reeds het Ouma vir Elna en Bertus daarvan beskuldig dat hulle gedros het deur te emigreer. Sy tree in hierdie verband as die wyse ou vrou op wat die historiese geheue van die gesin lewendig hou, en as 'n tipe nar wat agter die veilige mom van humor en gevatheid die waarheid pront uitsê.

Naas Neil is Francois die enigste ander afwesige karakter. Rika is aanvanklik onder die indruk dat Francois tydens die bosoerlog in 'n veldslag gesneuwel het. Die waarheid is egter dat die mortier wat hy gebruik het om 'n tentpen mee in te slaan, afgegaan en hom aan flarde geskiet het. Francois was die een offer wat Rika nie gewillig was om te bring nie. Daarom “sukkel [sy] nou om 'n volkslied te sing” (bladsy 54).

Die toneel waartydens die waarheid oor Francois se dood uitkom, is een van die spiltonele, en 'n hoogtepunt, in die handelingsverloop. Dit word deur Bertus se verduidelikings waarom hulle die land verlaat het en Jan se verwysings na toestande wat hom in hierdie verband bekommer, voorafgegaan. Hul verduidelikings en verwysings hou meestal met aktualiteite van die dag verband, maar kan ook as heenwysings na geestelike letsels beskou word wat as gevolg van uiterlike trauma agtergebly het. Bertus se ouers is byvoorbeeld tydens 'n huisaanval doodgeskiet, Elna kan nie in Kanada aanpas nie, Jan het kanker en sal waarskynlik daaraan sterf, Rika kan nie Francois se dood verwerk nie, en Boetjan voel hom skuldig aan sy dood.

Elna en Bertus se emigrasie Kanada toe en Rika se onvermoë om haar met Suid-Afrika as ruimte te assosieer, maak dit moontlik om *Kaburu* as 'n voorbeeld van 'n diasporadrama te beskou, dit wil sê 'n drama waarin die tema van 'n diaspora duidelik voorkom.⁴ Daarin verteenwoordig Elna, Bertus en Neil die transnasionale gesin wat deel van “the exemplary communities of the transnational moment” (Tölölyan 1991:5) word. Rika se dissosiasie van Suid-Afrika as geestelike ruimte verteenwoordig op sy beurt 'n inwaartse diaspora, dit wil sê 'n vorm van “mental migration” (Tsagarousianou 2004:56).

³ Hierdie bespreking van *Kaburu* is gedeeltelik op Coetser (2009, 2010) gebaseer.

⁴ Vergelyk Du Toit (2003:15-54) vir 'n samevatting van kenmerke van 'n diaspora soos dit op *Kaburu* toepasbaar is.

Opperman slaag in *Kaburu* (2008) daarin om aan bekende temas in sy Afrikaanse drama-oeuvre aktualiteit te verleen deur hulle in dié drama binne die raamwerk van ’n Afrikaner-diaspora te plaas. Voorbeelde van temas is die voorstelling van identiteit (Bertus wat sy seun, Neil, as ’n Kanadees wil grootmaak), die rol van die geskiedenis in die opbou van daardie identiteit (Ouma wat haar Krugerrand vasklem en later simbolies aan Elna gee), en die rol van die historiese *ander* (Bertus wat op bladsy 69 uitbars dat, as hy Afrikaans praat, hy “Zoeloes in die nag, [...] bloed en vere” sien en “kinders waarvan die koppe teen wawiele vergruis is”). Daarmee saam gaan voorstellings wat verband hou met magsvorme, soos patriargale mag (Boetjan word in beheer van Jan se maatskappy geplaas na sy dood, alhoewel Elna beter as hy gekwalifiseer is) of staatsmag. Ook die *grond*-motief tree na vore, maar anders as in die dramaturg se *Donkerland* (1996) gaan dit nie oor die plaas as ruimte en plek nie, maar oor patriotisme en lojaliteit aan die soewereine grondgebied, Suid-Afrika (vergelyk Boetman se tipering van homself as ’n lid “van die stam wat hulle in Afrika die naam Kaburu gegee het”, bladsy 65).

As motief word die rol wat taal, spesifiek Afrikaans, speel in die konstruksie van identiteite, in *Kaburu* (2008) waarskynlik die sterkste van al Opperman se dramas aangebied. Die meeste verwysings na taal hou met Neil se afwesigheid verband en met Bertus se wens dat sy gesin nie in Kanada Afrikaans sal praat nie. Afgesien van die versweë taalstryd wat as gevolg van Bertus se wens in die gesin losbars, kan dié stryd ook as emblematies beskou word van die stryd vir die erkenning en voortbestaan van ’n Afrikaanse ruimte in Suid-Afrika. Jan verwys byvoorbeeld na die vernoeming van plekname (bladsy 17) of na ’n denkbeeldige, dog ironiese, scenario met historiese ondertone wat in die *go for white*-rassegeskiedenis van die land setel, waarin hy ’n denkbeeldige “Jan Mbata, voorheen Botha,” groet (bladsy 17). Daardeur vestig hy egter ook die teenoormekaarstelling van ’n postkoloniale *ek-ander*-verhouding in die teks.

Die waarde van Opperman se *Kaburu* setel in die eenvoudige wyse waarop die dramaturg ’n aktualiteit in sy drama voorstel, naamlik die teenwoordigheid van ’n diaspora in Afrikaanssprekende gemeenskappe. Soos aan die begin van hierdie afdeling verduidelik is, skep dié teks ’n bedrieglik eenvoudige en sosiaal alledaagse indruk. Die intensiteit van die voorstelling van “swerwerskap” oor landsgrense heen, asook die geval van Rike wat geestelik na binne emigreer, bevestig in der waarheid die aantoonbaarheid van die verskynsel van globalisering in *Kaburu*.

3.2 *Blou uur* (2009) – Reza de Wet

Die dramaturg verduidelik dat die drama begin het met haar ouma se huis in die Oos-Vrystaat (aangehaal in *Die Burger*, 14 Oktober 2008):

Ek het regtig begin terugverlang na my kinderdae. Ek moes my ouma se huis op die platteland verkoop. Dit was vir my soos die dood. Dit was verskriklik.

Op die vraag of spoke of geeste haar besoek terwyl sy skryf, antwoord sy in dieselfde berig:

Die Ander Wêreld is só kompleks. Dit is drome én beelde én intuïesies. In my ondervinding is dit so multidimensioneel. Net om oop te wees daarvoor is vir my die grootste genot.

Die dramaturg se vermelding van haar ouma se huis, die “Ander Wêreld” en “drome én beelde én intuïesies” (*Die Burger*, 14 Oktober 2008) vat nie net ’n kernaspek van *Blou uur* vas nie, maar lê ook verbande met ander Afrikaanse dramas in haar oeuvre. Daar is byvoorbeeld die skeiding van binne- en buiteruimtes in *Diepe grond* (1986), waarin Grové die kinders se huis en abnormale binneruimte vanaf Bloemfontein binnedring en met sy lewe vir dié betreding betaal. Soos in

Diepe grond gesuggereer word, is die handeling in *Blou uur* ook na binne gerig, maar op 'n nostalgiese wyse. Nog nader aan *Blou uur* as *Diepe grond*, is die drama *Op dees aarde* wat in 1991 in die versamelbundel *Vrystaat-trilogie* opgeneem is.

Soos die raamvertelling wat in *Op dees aarde* geskep word deur die invoer van die karakter Tjokkie aan die begin en aan die einde van die teks, word die handeling in *Blou uur* deur die optrede van die Verteller as vyftigjarige “brose en senuweeagtige oujongnoot” (bladsy 1) én die Verteller as twaalfjarige meisie met die naam Lizzie omsluit. Ook die wyse waarop Tjokkie se monoloog aan die begin met die verteller se inleidende spreekbeurt in *Blou uur* ooreenstem, val op. Tjokkie onthou dat Ma en Bybie elke jaar kom kuier, terwyl sy verwysing na die lykhuis die moontlikheid ondersteun (wat later bevestig word) dat hulle reeds oorlede is. Aan die begin van *Blou uur* droom die Verteller van aunt Celeste en begin sy onthou wat baie jare gelede gebeur het en dat dit in verband met 'n man gestaan het. Later blyk dit dat aunt Celeste, soos Bybie in *Op dees aarde*, die swartskaaap in die gesin was juis as gevolg van haar betrekkinge met 'n man. Al hou die handelingsverloop in beide dramas met die lotgevalle van drie vroue verband, speel afwesige mans, en die ongunstige wyse waarop hulle voorgestel word, in dié twee dramas 'n bepalende rol.⁵

Soos Tjokkie Ma en Bybie se jaarlikse besoek in herinnering roep, verduidelik die Verteller in die eerste spreekbeurt in *Blou uur* dat sy reeds vir drie nagte van aunt Celeste droom. Daar was 'n man, sê sy, “[m]aar ek weet nie presies ...” (bladsy 3). In haar volgende spreekbeurt (bladsy 4) verwys sy weer na drome, maar verbind dit soos volg met wat die dramaturg (aangehaal in *Die Burger*, 14 Oktober 2008) en die teks die “ander wêreld” (bladsy 12) noem: “My ouma het my tog geleer dat julle op alle maniere met ons praat ... veral in drome”. Die rede waarom sy aan aunt Celeste dink, is omdat daar ook 'n man in haar lewe gekom het, en “[d]is toe dat die drome begin het. Altyd dieselfde droom” (bladsy 4).

Hierdie verwysings na drome, gekoppel aan die toneelaanwysings op bladsy 2 en die vermelding van 'n treurige, blou uur op verskeie plekke in die teks (onder andere op bladsy 8 en 9), maak dit moontlik om die handelingsverloop as *magies-realisties* te bestempel. Verder beklemtoon die neteweks (bladsy 2) dat die magies-realistiese dimensie aansluit by die gedagte van *herinnering*:

Die beligting tower die atmosfeer van herinnering op. Dit skep 'n misterieuse, romantiese en intieme atmosfeer met deurentyd 'n suggestie van blou en pers. [...] Ook die buite-tonele word in hierdie patroon van herinnering en verlange ingeweeft.

Soos in *Op dees aarde* word die oorgang na 'n herinneringsruimte in *Blou uur* deur die slag van die kerkklok aangedui. Bybie verskyn in 'n gang wat deur die “helderblou maanlig verlig” (bladsy 94) word, terwyl aunt Celeste die huis binnekom nadat die kerkklok geslaan en die deurklokkie gelui het.

Blou uur se handelingsverloop is gevolglik 'n verhaal in terugblik, dit wil sê 'n uitgebreide, nostalgiese terugflits. In die teenwoordige tyd van die opvoering is die Verteller reeds in haar vyftigerjare. Sy het 'n man ontmoet en is onseker of sy haar in 'n verhouding moet begewe. Aunt Celeste keer magies uit die verlede terug, waarna die Verteller die historiese gebeure ná Celeste se terugkeer in herinnering roep: sy het vir drie dae in haar donker kamer gebly; elke laatmiddag het hulle met die Chrysler uitgery; Ouma het vertel van Celeste se romanse met Gino en hoe sy

⁵ Die ongunstige voorstelling van mans geld ook van ander dramas in De Wet se Afrikaanse drama-oeuvre. Voorbeelde is die voorstelling van die Generaal vanuit Magda se perspektief in *Nag, Generaal* (1991), of die pa op die solder in *Mis* (1993).

hom Italië toe gevolg het, van haar terugkeer en gebrokenheid, hoe sy hom terug verbeel (gedroom) het en na 'n nag in die koue buite gesterf het terwyl sy droom dat sy 'n werklike, romantiese ontmoeting met hom het.

Ook tydens die Verteller se herinneringe aan die gebeure toe sy twaalf jaar oud was, word die oorgange na verdere binneruimtes met verwysings na drome aangedui. Dit het tot gevolg dat die voorstelling 'n inboor in die verlede word, waardeur verdere betekenis in die teks blootgelê word. Al dié ontwikkelingslyne loop verrassend in die slot saam. *Blou uur* vertoon in hierdie verband 'n aantal raakpunte met die Aristoteliaanse bouvorm, met 'n inleiding (die Verteller se eerste twee spreekbeurte), motoriese moment (die slag van die kerkklok en die lui van die deurklokkie), ontwikkeling (aunt Celeste se verhouding met Gino en haar dood), klimaks (die geluid van die deurklokkie op bladsy 50 wat die aankoms van die Verteller se manlike besoeker aandui en 'n terugkeer na die hede van die opvoering signaleer) en afwikkeling. Laasgenoemde volg direk na die besoeker se aankoms en word deur Celeste, Ma en Ouma se woorde aangedui (bladsy 50):

CELESTE: Sy't alles onthou.

MA: Wat méér kan ons doen?

OUMA: Sy wil nóg nie hoor nie. And you're both such an awful warning.

CELESTE: Maar hy is tog so charming. And maybe this time ...

Daarmee wil die afwikkeling aandui dat *Blou uur* nie net aunt Celeste se verhaal is nie, maar al vier vrouekarakters s'n. Hierdie afleiding word deur die neweteks onderaan bladsy 50 bevestig, wat aandui dat Lizzie, Ma, Ouma en Celeste saam "Fly me to the moon" sing.

Die magies-realistiese some van die storie in dié drama word gevolglik gaandeweg blootgelê. Dit is omdat die leser en gehoor toenemend daarvan bewus word dat die vervlegting van droom (magiese) en werklikheid (realisme) tot die tragies-komiese aard van die klimaks en afwikkeling bydra. Celeste, Ma en Ouma se woorde (aanhaling bo) verkry byna didaktiese ondertone deur die teenoormekaarstelling van die tragiese ("awful warning") en vreemd-komiese ("hy is tog so charming") daarin. Soos in die meeste van De Wet se dramas gee hul woorde blyke van die ongesegde aantrekkingskrag wat teenwoordige (die Verteller se naamlose besoeker) én afwesige (Gino en Lizzie se pa, Jean) mans op vrouekarakters uitoefen, ten spyte van die hartseer moontlikhede wat in so 'n verhouding skuil.

De Wet se *Blou uur* wyk tematies, dit wil sê in die voorkeur vir vrouekarakters wat in situasies vasgevang is waaruit hulle nie self kan ontsnap nie, nie opvallend van sommige van die Afrikaanse dramas in haar oeuvre af nie. Dié ontsnapping word, byvoorbeeld in die tekste wat in *Trits* opgeneem is, bewerkstellig deur manlike karakters wat op verskillende wyses afwesig is of op magiese wyse transformeer en daarna saam met een van die vroue verdwyn. In *Blou uur* is Gino afwesig in dié sin dat hy slegs in Lizzie, Ma, Ouma en Celeste se herinneringe en drome bestaan en aan die einde, soos die blinde Konstabel in *Mis* of Maestro in *Drif*, van die toneel, of uit die droom uit, verdwyn. Soos in haar ander dramas, waarvan *Op dees aarde* 'n voorbeeld is, ontsnap die vroulike karakters in *Blou uur* ook deur 'n bo-natuurlike ingreep uit hul droom.

Anders as die verdienste wat in Opperman se *Kaburu* deur die bekendstelling van *diaspora* as nuwe tema aangedui word, lê die waarde van *Blou uur* in die subtile en genuanseerde wyse waarop die dramaturg 'n bestaande tema in haar drama-oeuvre inkleef. Anders as die direkte vooropstelling van fantasie in *Op dees aarde*, byvoorbeeld wanneer Sophie 'n skêr diep in Bybie se maag insteek maar sy niks daarvan oorkom nie, kan *Blou uur* eerder as 'n fluistering beskou word waarin optredes en betekenis slegs gesuggereer word.

3.3 *Prinsloo versus* (2009) – Adriaan Meyer

Die gepubliseerde 2009-weergawe van *Prinsloo versus* is ’n ingewikkelde teks, maar is terselfdertyd ’n drama wat die toets van opvoering deurstaan het. ’n Vroeëre weergawe het reeds op die 2004-KKNK ’n Kanna vir Beste Prestasie in Studenteteater ontvang. Kenmerkend van die resepsie van *Prinsloo versus* is dat lede van die gehoor die opvoering óf hoog aanslaan, óf ernstige morele bedenking oor dele daarvan het. Gegewe die gemeenskapsaard van dramas in die algemeen, is ’n verdere beswaar dat die gehoor en leser ’n aansienlike mate van kennis in die Afrikaanse literêre wêreld, in die besonder van Koos Prinsloo se skryfwerk, en van literêre teorieë moet hê om die teks van die verwyte van ondeursigtigheid te vrywaar. ’n *Die Burger*-leser (Hugo 2003:11) skryf byvoorbeeld in 2003 só oor een van die eerste opvoerings:

Die toneelstuk het ’n dokumentêre aanslag en die teks maak geen verskoning vir wat baie mense sekerlik sal beskou as die dekadente lewenstyl van Prinsloo nie. En ja, die manlike geslagsorgaan en wat jy met hom doen, word op sy vierletter-boerenaam genoem – soos Koos dit gebruik het. Die toneelstuk ondersoek Koos se lewe, die goeie en die dekadente, sonder apologie, sonder enige suikerlagie. Ek is diep geraak deur hierdie produksie – die eensaamheid van die Prinsloo-karakter raak so tasbaar dat dit amper onuithoubaar word. [...] Die dramaturg-regisseur, Adriaan Meyer, tweedejaarstudent in drama, ondersoek Prinsloo se lewe met ’n besonder volwasse deernis.

Nog in 2010 reageer Retief-Meiring (2010) soos volg op háár lees van die teks:

In sy [Koos Prinsloo se] klein oeuvre is ’n deurlopende seksuele verwoedheid tekenend. Meyer se teks verbeeld die seksuele op so ’n drastiese wyse dat die kyker [gehoor?] (en leser) soms wonder of die voyeurisme uitgebuit word tot ’n amper goedkoop truuk. Sowat van ’n gesimuleerde naaiery en “piel”-beheptheid!

Die gepubliseerde teks bestaan uit agtien tonele, wat daaraan ’n sterk episodiese en Brechtiaanse karakter gee. ’n Hele aantal van die tonele is gebaseer op Prinsloo se skryfwerk. Hierdie skatpligtigheid word in voetnote in die teks, wat na ’n lys van een honderd nege en vyftig eindnotas en ’n bronnelys ná die einde van die damateks verwys, herlei. Daarom kan die dramaturg in die *Voorwoord* verklaar dat *Prinsloo versus* (2009) “’n vergestaltung [is] van die intertekstuele lewe wat Prinsloo vandag nog handhaaf” (bladsy 10). Naas dele van die didaskalia wat meermale in gepubliseerde dramas voorkom,⁶ gee die dramaturg in die *Voorwoord* ’n aantal aanduidings van hoe die teks gelees kan word.

Sou die leser aanvaar dat dié uitgebreide didaskalia ook binne die fiksionele raamwerk van die hoof- en newetekse pas, met ander woorde deur hul aard en plasing as didaskalia gefiksionaliseer word, is dit moontlik om *Prinsloo versus* (2009) as ’n selfbewuste, metateoretiese teks te beskou. ’n Mens sal selfs so ver kan gaan as om dié drama as ’n aanduiding van die dramaturg se poëtika op ’n stadium van sy skrywersloopbaan te bestempel. Savona (1982:26-27) wys in hierdie verband tereg op die narratiewe aard van die didaskalia, in dié sin dat laasgenoemde die dramaturg se stem verteenwoordig wat beskrywend optree ten opsigte van ’n aspek van die toneel. Aanduidings van so ’n poëtika tree na vore in die wisselspel van gedagtes in die *Voorwoord*, met uitsprake wat Meyer op Litnet gemaak het en in stellings in die hoof- en newetekse.

⁶ In *Prinsloo versus* is dit die verhoogaanwysings en notas gerig aan die leser en regisseur, gevolg deur aantekeninge wat na die 2004-produksie van die teks verwys, en bedankings.

Voorbeelde uit die *Voorwoord* is Meyer se standpunt dat Prinsloo se oeuvre intertekstueel verder strek as sy eie bundels, om “uiteindelik ’n toneelstuk” (bladsy 9), per implikasie *Prinsloo versus*, in te sluit. Verder verklaar Meyer op bladsy 11 dat “[d]ie sleutel vir my as skrywer [...] ’n lesing oor Harold Bloom se studie van literêre leerlinge [was] wat hul mentors ‘aanval’ in hul skryfwerk”. Naas Harold Bloom se *The anxiety of influence* (die 1997-uitgawe), verwys Meyer in sy *Bronnelys* (bladsy 137) ook na Louise A. DeSalvo se *Conceived with malice* (die 1995-uitgawe). In sy boek probeer Bloom vasstel hoe ’n kreatiewe, selfstandige skrywer daarin slaag om, ten spyte van die vrees vir beïnvloeding, oorspronklike werk te lewer. Op haar beurt gaan DeSalvo na hoe wraak as dryfveer die inspirasie was onder andere vir Henry Miller se *Tropic of Cancer*.

In *Prinsloo versus* kom verskeie tonele voor wat met Bloom en DeSalvo se opvattinge as agtergrond en met behulp van die inkleding van gay literêre kodes, gefiksionaliseerde voorstellings bied van die adversiewe verhoudings tussen die karakter Koos en sy vader. Dieselfde werkwyse geld van die voorstelling van Koos se verhouding met sy mentor as vader, naamlik die skrywer-karakter Hennie Aucamp. Hierdie voorstellings vertrek gevolglik van standpunte in Bloom (1973) en DeSalvo (1994) se werk, en is in ooreenstemming met hulle gedagtes en volgens die betrokke voetnote, op die werklikheid gebaseer.

Soos aan die begin van hierdie afdeling uitgewys is, was ’n opvallende deel van die resepsie van die drama die gehoor- of lesersreaksie op die gebruik van gay-kodes. Die drama sluit in dié verband by ’n verskynsel aan wat opvallend in die dekade van negentig in Britse teater voorgekom het maar teen ongeveer die helfte van die huidige dekade afgeloop was, naamlik *In-Yer-Face Theatre* (voortaan aangedui as IYFT). Die term is deur Aleks Sierz (2001) in hoofstuk 1 van sy boek *In-yer-face theatre: British drama today* gevestig, waarvan waarskynlik die bekendste eksponent die Britse dramaturg Sarah Kane⁷ was.

Reeds die titel vestig die aandag op die konfrontasionele, in-die-gesig, aard van die handelingsverloop in *Prinsloo versus*. Daardeer stel die toneel die verhouding tussen voorstelling op die verhoog en gehoor op die voorgrond. Sommige lede van die gehoor of die leser van die teks mag dalk, en ander het, tydens die eerste opvoerings van die drama ervaar dat hul persoonlike ruimte deur dié vooropstelling bedreig word. Vergelyk as voorbeeld Retief-Meiring (2010) se resepsie van die gepubliseerde teks, soos sy aan die begin van hierdie afdeling van die artikel aangehaal is. Tog gaan dit, volgens Sierz (2002:19), in IYFT nie in die eerste plek oor blote skoktegnieke nie:

It’s crucial that while such plays might contain shocking scenes, the really disturbing thing about them is the bleakness, nihilism, or despair of the emotions of their characters. In-yer-face theatre is about emotions, not about shock tactics.

In *Prinsloo versus* tree die klem op emosie veral in die klimaktiese slottoneel na vore, voorafgegaan deur toneel 17 (“Laaste stryd”). Toneel 17 bied ’n dramatiese voorstelling van Koos se doodstryd, en vereis dat die toneel “met stygende tempo [opbou] tot [’n] frenetiese kakofonie” (bladsy 123). Toneel 18 het die titel “Afskeid”. Dit sluit af met Pa wat, na sy sterwe, ’n laken oor Koos se kop

⁷ Vergelyk oor Kane se dramaturgie Buchler (2008) se Suid-Afrikaanse verhandeling, getitel, *In-yer-face: the shocking Sarah Kane*. In Brittanje het IYFT uit die kollig begin beweeg na Kane se selfmoord in Februarie 1999. Naas tematiese raakpunte tussen IYFT en *Prinsloo versus*, vertoon die Britse konteks van IYFT opvallende ooreenkomste met dié van die Afrikaanse toneel in die 1990’s en verder. Hierdie aspek ontvang nie hier aandag nie, hoofsaaklik omdat dit ’n meer uitgebreide bespreking vereis as wat dié artikel toelaat. My bespreking van *Prinsloo versus* steun op Sierz se 2002-artikel, omdat hy daarin krities en polemies op sy eie gedagtes reageer.

trek. Ook die laaste neweteks gee ’n aanduiding van die skep van emosie in ’n opvoering (bladsy 128; oorspronklike kursivering):

Al die karakters stap af, verby KOOS, totdat dit uiteindelik net KOOS is wat op die verhoog oorbly. Ouditoriumligte aan. Geen buiging van enige akteurs nie. KOOS bly onder die laken lê terwyl die gehoor uitstap.

Die verkryging van emosionele effekte met gebruikmaking van skoktegnieke in *Prinsloo versus* sluit gevolglik by hoofkenmerke van IYFT aan (Sierz 2002:19). Dit sluit tonele in “that uses explicit scenes of sex and violence to explore the extremities of human emotions”. Daarvan is die karakter Koos se beskrywing van hoe hy en die karakter Pa met mekaar geslagtelike omgang het (bladsy 48), ’n voorbeeld. Daarby verbreek die dialoog in *Prinsloo versus* dikwels taboes as gevolg van die gebruik van “the most vulgar language, sometimes blasphemy, sometimes pornography, and it [IYFT] shows deeply private acts in public” (Sierz 2002:19). Vergelyk in hierdie verband Koos se emosionele uitbarsting op bladsy 123, nadat KARAKTER 2 verklaar het dat hy hel toe gaan indien hy glo dat daar ’n hiernamaals is:

Fok jou! Hoekom sê jy dit? [...] Is dit omdat ek mans naai? Ek was ’n goeie mens, maar net omdat daar vuil taal [sic] in my boeke is, dink almal ek is Satan self.

Die waarde van *Prinsloo versus* setel in die temas wat Meyer in sy teks ontgin, en veral die wyse waarop hy dit doen. Die voorstelling van die gay-tematiek is nie nuut in die Afrikaanse drama nie (vergelyk Hennie Aucamp se *Punt in die wind*, 1989, as voorbeeld). Nuut in *Prinsloo versus* is egter die konfrontasionele, in-die-gesig aard daarvan, in navolging van IYFT. Die gevaar bestaan dat hierdie drama, as gevolg van sy koppeling met IYFT, ’n tydsverskynsel kan bly of voort kan gaan om, as gevolg van voorkeure, ’n beperkte nisgehoor aan te spreek.

4. GEVOLGTREKKING

Soos ons uit die syfers oor die getal dramas wat in 2008 en 2009 gepubliseer is,⁸ asook verwysings na en besprekings van nuwe titels in hierdie artikel kan aflei, is daar nog lewe in die Afrikaanse toneel. Hierdie afleiding gaan saam met die voorbehoud dat ons die getal publikasies nie sonder meer as ’n aanduiding van gehalte kan beskou nie. Met inagneming van die niepermanente aard van opvoerings en die posisie van die drama in die uitgewerssisteem is daar egter rede vir onrustigheid oor die stand van die Afrikaanse drama, veral as ’n mens in aanmerking neem dat daar aanduidings bestaan dat twee bekommernisse wat in 1989 tydens die *Afrikaanse drama: hoeksteen of grafsteen*-beraad uitgespreek is, in gewysigde vorm voortbestaan.

Die kommer tydens die beraad oor dalende gehoorbywoning is met die instelling van die kunstefeeste in die negentigerjare tydelik gestuit. As gevolg van kunstefeeste se interne dinamika, onder andere hul karnavaleske aard, is die gehoorbywoning van dramaopvoerings egter ’n voortgaande bron van kommer. In 2008 en 2009 het die inkrimping van die lands- en wêreld ekonomie ook tot ’n daling in gehoorbywoning by kunstefeeste bygedra. Daarby het die organiseerders van die Sanlamprys vir toneel besluit om nie in 2009 ’n toekenning vir opvoering in 2010 toe maak nie, as gevolg van ’n gebrek aan inskrywings en omdat daar nie genoeg diepte in die beperkte getal voorleggings was nie.

⁸ Die begrip *publiseer* word hier in sy uitgebreide betekenis gebruik, soos dit aan die begin van die artikel verduidelik is.

Soos die oes van ongeveer tien formeel gepubliseerde enkeltekste of dramabundels in 2008-9 aandui, is uitgewerye steeds huiwerig om dramatekste uit te gee, tensy hul moontlik binne 'n groot mark voorgeskryf sal word of die potensiaal besit om tot die aansien van die uitgewery by te dra indien die drama 'n prestigeprys, soos die Hertzogprys, sou verower. Venter (2006:578-9) verwys in hierdie verband na "oorwegings van simboliese produksie in die uitgeebeslissings van hierdie publikasies [dit wil sê dramas]" en verbind as voorbeeld Protea Boekhuis se publikasie van Deon Opperman se versamelbundel *Vyfmylpaal* in 2005 met die toekenning van die Hertzogprys vir drama in 2006 aan dié dramaturg. 'n Soortgelyke argument kan ten opsigte van die publikasie van Opperman se *Kaburu* in 2008 deur dieselfde uitgewery gemaak word, waarvoor die dramaturg in 2009 die Hertzogprys vir drama die tweede keer ontvang het.

Saam met Meyer se *Prinsloo versus* (2009) getuig *Kaburu* (2008) en *Blou uur* (2009) van die uiteenlopende aard van sommige dramas wat in 2008 en 2009 in Afrikaans gepubliseer is. Hierdie drie dramas sluit tot 'n meerdere of mindere mate tematies by wendinge in die gemeenskap aan, waarvoor hulle as 'n metaforiese spieël optree. Laasgenoemde kom daarop neer dat sommige Afrikaanse dramas voortgaan om nuwe aktualiteite en temas as grondstof te ontgin of 'n gevestigde oeuvre tot 'n nuwe hoogtepunt te voer. Voorbeelde is die voorstelling van globalisering (*Kaburu*, *Skrapnel*), kunstenaars en kunstenaarskap (*Prinsloo versus*, *Draadwerk*, 'n *Loopsopie op die Damaskuspad/One for the road to Damaskus*, *Maskermaan*⁹) en Reza de Wet se gebruik van magiese realisme in *Blou uur*. Verder gee Meyer se aanwending van werkwyses van IYFT in *Prinsloo versus* 'n aanduiding van werkwyses wat onlangs nog in buitelandse, spesifiek Britse, dramas gebruik is en nou ook in die Afrikaanse drama voorkom.¹⁰

Vergelyk ons die getal formeel gepubliseerde dramas met die dramatekste wat in die periode onder bespreking in 'n ander vorm gepubliseer is, is daar getalsgewys 'n groot verskil. Dit wil voorkom asof die faktore wat hierbo as bekommernisse oor die Afrikaanse drama aangedui is, minstens gedeeltelik vir dié verskil verantwoordelik is. Met Opperman se *Kaburu*, De Wet se *Blou uur* en Meyer se *Prinsloo versus* as vertrekpunte blyk daar wel ooreenkomste tussen sommige formeel gepubliseerde dramas en dramas in ander gepubliseerde kategorieë te wees, onder andere die verskynsel van globalisering, die voorstelling van kunstenaars en hul kunstenaarskap, en die beperkte voorkoms van IYFT.

BIBLIOGRAFIE

- Aardklop. 2009. *Program*. <http://www.aardklop.co.za/> [31 Julie 2009].
- Bloom, H. 1973. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press.
- Botha, D. & Aucamp, H. 2008. Danie Botha in gesprek met Hennie Aucamp oor toneel, 2008. <http://www.litnet.co.za/> [18 Desember 2009].
- Brand, G. 2005. Meyer goeie dramaturg, regisseur. *Die Burger*, 7 April.
- Brink, T. (ps. Jaco Jacobs). 2006. *Ouens is nie pizzas nie*. Pretoria: Lapa.

⁹ Cecilia du Toit se *Maskermaan* is in die dramabundel *Nagtegaal-teksprys 2008* (2009) opgeneem. Dit bied 'n voorstelling van die verloop van 'n besoek wat Eugène Marais kort voor sy selfmoord aan C. Louis Leipoldt sou gebring het.

¹⁰ Alhoewel Willem Anker se *Slaghuis* (2007) buite die periode onder bespreking gepubliseer is, kan hierdie stelling ook daarop van toepassing gemaak word. Aanduidings van IYFT blyk onder meer uit die stel, wat 'n slaghuis voorstel, en die stelwyse in die *Bedankings* met sy in-die-gesig-verwysings na bloed: "My dank aan Marthinus Basson wat rou lewe geblaas het in die slaghuis, aan die akteurs wat hulself maand lank geslag het, aan die tegnici wat die bloed en yster tasbaar, sigbaar en hoorbaar gemaak het en aan Sanlam en die US Dramadepartement wat as beskermheer en voog gewaak het oor die slagting."

- Brümmer, W. 2009. Suid-Afrika is nie vir sissies nie. *Die Burger*, 4 April.
- Buchler, L.A. 2008. In-yer-face: the shocking Sarah Kane. Unpublished MDram Dissertation, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.
- Die Burger*. 2008. Geestesbeeld van 'n kindertyd. 14 Oktober.
- Die Burger*. 2009. Talle Afrikaanse kunstefeeeste 'trek noustrop', hoor SA Akademie. 30 Junie.
- Die Burger*. 2009. Spat nie in 2010 toegeken weens gebrek aan gehalte. 10 September.
- Coetser, J.L. 2008. Resensie: *Jasmyn* deur Pieter Fourie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 46(1):236-237.
- Coetser, J.L. [Johan]. 2009. Resensie: *Kaburu* deur Deon Opperman. *Literator*, 30(2):177-179.
- Coetser, J.L. [Johan]. 2010. Aspekte van diaspora in drie Afrikaanse dramatekste na 2004. *Litnet Akademies*, 7(1). <http://www.litnet.co.za> [18 Maart 2010].
- DeSalvo, L.A. 1994. *Conceived with malice: literature as revenge in the lives of Woolf, Lawrence, Barnes, Miller*. New York: Plume.
- De Wet, R. 1991. *Op dees aarde: 'n plattelandse sprokie*. In De Wet. *Vrystaat-trilogie*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- De Wet, R. 2009. *Blou uur*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Du Toit, B.M. 2003. Boers, Afrikaners, and diasporas. *Historia*, 48(1):15-54.
- Eichbaum, J. 1989. Afrikaans drama – cornerstone or tombstone? Part 2. *Scenaria*, July:6-8.
- Greeff, R. 2009. Die naaimasjien. (Opname van hoorspeluitsending, Radiosondergrense, 26 November.) <http://www.rsg.co.za/> [25 Januarie 2010].
- Hauptfleisch, T. 1984. Die magiese kring: skepping, herskepping en resepsie in die teater. In Malan (red.). *Spel en spieël: besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor.
- Hauptfleisch, T. 2009. Inleiding. In De Wet. *Blou uur*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Hugo, J. 2003. Prinsloo-drama uitstekend. *Die Burger*, 28 Oktober.
- Kleyn, S. & Kruger, D. 2009. Nagtegaal-teksprys 2009: finalis Daleen Kruger aan die woord. <http://www.litnet.co.za/> [18 Desember 2009].
- Joho! 2009. [Bekendstelling van die Nagtegaal-teksprys vir 2009.] <http://www.joho.co.za/Afrikaans/Teksprys.html> [16 Desember 2009].
- Meyer, A. S.j. *Is Boos! – Meyer Versus – 'n publieke uitdrying in een bedryf*. Ongepubliseerde manuskrip.
- Meyer, A. 2009. *Prinsloo versus*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Opperman, D. 2008. *Kaburu: 'n drama vir die verhoog*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Opperman, D.J. 1959. *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Retief-Meiring, M. 2010. *Prinsloo versus: 'n besondere viering van 'n ikoniese skrywer*. <http://www.litnet.co.za/> [24 Maart 2010].
- Roekeloos. 2009. Die naaimasjien. <http://www.roekeloos.co.za/teater/die-naaimasjien/> [16 Desember 2009].
- Savona, J.L. (tr. F. Strachan). 1982. Didascalies as speech act. *Modern Drama*, 25(1):25-35.
- Sierz, A. 2001. *In-yer-face theatre: British drama today*. London: Faber & Faber.
- Sierz, A. 2002. Still In-Yer-Face? Towards a critique and a summation. *New Theatre Quarterly*, 18(1):17-24.
- Tölölyan, K. 1991. The nation-state and its others: in lieu of a preface. *Diaspora*, 1(1):3-7.
- Tsagarousianou, Roza. 2004. Rethinking the concept of diaspora: mobility, connectivity and communication in a globalised world. *Westminster Papers in Communication and Culture*, 1(1):52-66.
- Van Coller, H.P. & Van Jaarsveld, A. 2006. Tendense in die Afrikaanse drama en teaterwêreld – 'n bestekopname (met verwysing na enkele Sanlamprysfinaliste). *Stilet*, 18(1):69-89.
- Van der Vyver, L.M. 2007. Breytenbach by die Afrikaanse kunstefeeeste: karnaval en ritueel in sy dramatiese oeuvre. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- Van der Westhuizen, H. (samest.). 2009. *Droomskip en ander radiodramas*. Kaapstad: Nasou Via Afrika.
- Van Heerden, J. 2008. Theatre in a new democracy: some major trends in South African theatre. Unpublished DPhil Thesis, University of Stellenbosch.
- Van Pletzen, P. 1989. Afrikaans drama – cornerstone or tombstone? Part 1. *Scenaria*, June:20-23.
- Venter, R. (M.R.). 2006. Die materiële produksie van Afrikaanse fiksie (1990-2005) – 'n empiriese ondersoek na die produksieprofiel en uitgeweryprofiel binne die uitgesisteem. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van Pretoria.

INTERNETADRESSE WAAR OUTEURS NIE AANGEDUI WORD NIE

<http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi> (Litnet)

http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_custom&cause_id=1270&page=spens (Litnet-spens)

<http://www.mml.co.za/> (Maskew Miller Longman)

<http://www.pdu.co.za/> (Pieter-Dirk Uys)

<http://www.roekeloos.co.za/category/teater/> (Roekeloos Teater)

<http://www.rsg.co.za/> (RSG)