

## Voorstellings van geweld in *Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011) deur dramaturg Willem Anker

*Representations of violence in Slaghuis (2007) and Skrapnel (2011) by playwright Willem Anker*

JOHAN COETSER

Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap  
Universiteit van Suid-Afrika (Unisa), Pretoria  
coetsjl@vodamail.co.za



Johan Coetser

**JOHAN COETSER** is 'n dosent 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 N.P. 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 lecturer 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. Unisa awarded him a doctorate in 1991, for a thesis titled *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

***Representations of violence in Slaghuis (2007) and Skrapnel (2011) by playwright Willem Anker***  
*The article aims at establishing whether and how the conceptual metaphors violence is literary revenge and violence is global terrorism realise in two published plays by Willem Anker. This aim raises critical questions concerning the nature of the violence depicted in Slaghuis (meaning butchery, 2007) and in Skrapnel (meaning shrapnel, 2011). An additional critical question is whether representations of violence are unique to Anker's plays, i.e. whether representing specific forms of violence are also present in other Afrikaans plays from the decade during which plays by Anker were staged.*

*Similar to Pirandello's play, Six Characters in Search of an Author (1922), the characters in Slaghuis (2007) display an ambivalent nature. The explanation for the ambivalence is that the characters originate from books by Afrikaans novelist Etienne Leroux. Leroux is also a character in the play. Each character in Slaghuis (2007) experiences similar forms of violence and trauma as is the case in the novel from which the playwright took them. The characters demand that the character Leroux complete their stories and thereby end their fictional existence. Leroux turns down their demands. In an act of literary revenge, they then brutally murder their fictional author in a fictional onstage butchery. In an ironic twist of fate, all (including the fictional author Leroux) realise that they are bound to the person that created them, namely the characters to the novelist Leroux, and the character Leroux to the playwright Anker.*

*Similar to Slaghuis (2007) the representation of violence in Skrapnel (2011) relates to pages taken from other sources, in this case from the internet. Skrapnel (2011) consequently confirms the statement by Brink (2010) that representations of violence in the period are unique "in the way of narrating as such, that is, in the presentation of that content" (original emphasis). The influence of web pages on the plot is critical in the sense that the playwright translated large portions of selected web pages into Afrikaans and included his translations in the text. These web pages contain descriptions of international events marked by extreme violence. Because the events occurred abroad, we may regard the violence depicted in Skrapnel (2011) as examples of global or international violence. The characters touched by the violence, however, are South Africans. Based on real events, the violence represented in the play is of an extreme nature, namely the representation of a terrorist attack on the London Underground in 2005, and the description in the dialogue of two aircraft that deliberately flew into two tall buildings in 2001. The representations of the attacks on the London Underground in 2005 and the attack on the Twin Towers in New York in 2001 provide the backdrop for the relationship between the characters Chris and X. Their relationship develops and terminates in violence characterised by nihilism.*

*The discussion therefore confirms that the conceptual metaphors violence is literary revenge and violence is global terrorism are active in the published plays. For instance, the representation of extreme violence in the two plays shows similarities with the depiction of extreme violence in some British plays, specifically Crave (2001) by Sarah Kane, which was performed for the first time during the last decade of the previous millennium. Anker translated Crave (2001) into Afrikaans as Smag (2008), which suggests that he is familiar with Kane's plays. These similarities primarily relate to the representation of excessive physical (bloody murder of the author in Slaghuis, warlike attacks on civilian targets in Skrapnel) and excessive psychological violence or nihilism in Skrapnel.*

*Representations of extreme forms of violence are not unique to Anker's plays during the decade that his plays were performed for the first time. Prinsloo versus (2009) by Adriaan Meyer and Die kortstondige raklewe van Anastacia W ([nd], meaning the brief shelf life of Anastacia W) by Marlene van Niekerk also demonstrate extremities of violence. Together with Slaghuis (2007) and Skrapnel (2011), Prinsloo versus (2009) and Die kortstondige raklewe van Anastacia W [nd] serve as examples of plays in Afrikaans confirming statements that Brink (2010) made in a Marjorie Wallace/Jan Rabie Memorial Lecture. Brink (2010) then said that "a trail of blood stains our literature". According to Brink (2010), what is new are expressions of "a violence that customarily went further and became more atrocious than even brute colonialism made possible or necessary within every context".*

**KEY WORDS:** Willem Anker; *Slaghuis*; *Skrapnel*; violence; literary revenge; nihilism; globalism

**TREFWOORDE:** Willem Anker; *Slaghuis*; *Skrapnel*; geweld; literêre weerwraak; nihilisme; globalisering

## OPSOMMING

Die doel met hierdie artikel is om vas te stel hoe die konseptuele metafore *geweld is literêre weerwraak* en *geweld is globale terrorisme* in twee dramas deur Willem Anker na vore tree. Daar word in die bespreking voorgestel dat Anker se dramas onder andere onder invloed van Sarah Kane se dramas, veral *Crave* (2001), staan.

In *Slaghuis* (2007) neem die voorstellings van geweld die aard aan van literêre weerwraak. Daarin eis die karakters wat die dramaturg uit romans deur Etienne Leroux oorgeneem het, dat Leroux (wat as 'n karakter in die teks teenwoordig is) hulle sal klaar skryf. Hy weier, met die gevolg dat sy eie karakters hom koelbloedig in 'n fiksionele slaghuis-op-die-verhoog om die lewe bring.

In *Skrapnel* (2011) speel die voorstellings van geweld teen die agtergrond van die bestaan van globale geweld af. Hierdie voorstellings hou met die geweld onderliggend aan 'n geslag onthemde jong Suid-Afrikaners se buitelandse diasporiese ballingskap verband. Die hoofkarakters se verhouding bied verder 'n weerspieëling van nihilistiese geweld wat teen die agtergrond van internasionale terreur afspeel, naamlik die aanval op die Londense moltreinstelsel in 2005 en die aanval op twee toringgeboue in New York in 2001.

Uiterstes van geweld kom ook in Adriaan Meyer se drama *Prinsloo versus* (2009) en Marlene van Niekerk se *Die kortstondige raklewe van Anastacia W* [sj] voor. Hierdie bespreking bevestig Brink (2010) se uitspraak dat nuwe vorme van voorstelling en uiterstes van geweld tans kenmerkend van sommige tekste in die Afrikaanse drama is.

## 1. INLEIDING

Naas sy gepubliseerde dramas *Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011) het Willem Anker verskeie ongepubliseerde dramatekste op sy kerfstok. Sy ongepubliseerde tekste sluit *Skroothonde* (opgevoer by Aardklop in 2004), *Sielsiek* (opgevoer by Aardklop in 2006) en *Sakrament* (opgevoer by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in 2009) in. Tertius Kapp was die medeskrywer van *Skroothonde* en *Sielsiek* en het ook die regie waargeneem, terwyl Marthinus Basson vir die regie van *Sakrament* verantwoordelik was. Daarbenewens is Anker as 'n vertaler van dramatekste bekend. 'n Voorbeeld is sy vertaling van die broers Presniakof se *Playing the Victim* as *Slagoffer-slagoffer*, wat vir die eerste keer van 24 tot 28 Augustus 2010 in die H.B. Thom Teater in Stellenbosch onder die regie van Marthinus Basson opgevoer is. Ook in 2010 is sy vertaling van Manfred Karge se *Jacke wie Hose* onder die titel *As die broek pas* ook onder die regie van Marthinus Basson op die planke gebring.<sup>1</sup>

'n Opvallende ooreenkoms tussen die dramas *Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011), en tekste wat *Skroothonde* (2004), *Sielsiek* (2006), *Sakrament* (2009) en die vertalings en hul brontekste insluit, is voorstellings van vorme van geweld daarin. *Sakrament* (2009) gaan byvoorbeeld oor 'n oudmisdadjoernalis wat geestelik knak as gevolg van die uiterstes van geweld en wreedhede waarmee hy elke dag tydens sy loopbaan gekonfronteer is.

Met hul handelingsverlope as vertrekpunt beoog die bespreking in hierdie artikel gevolglik om vas te stel watter werkwyses die dramaturg gevolg het om geweld in sy gepubliseerde dramas

---

<sup>1</sup> Die inligting oor die opvoeringsgeskiedenis van Anker se dramas in hierdie paragraaf is uit die volgende bronne onttrek: *Beeld* (2009), De Vries (2010), Morgan-Hollander & Anker (2007), Pople (2010), Roekeloos (2009), Wordfees (2010).

*Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011) voor te stel. Daaruit vloei die vraag oor die aard van die voorstellings van geweld in hierdie tekste voort. 'n Verdere, verbandhoudende, vraag is of die voorstellings van geweld in Anker se dramas as tema eie aan sy tekste is, met ander woorde of die voorstellings van bepaalde vorme van geweld ook in ander Afrikaanse dramas van die tyd aantoonbaar is.

## 2. GEWELD AS AGTERGROND

In *Slaghuis* (2007) konfronteer karakters uit Etienne Leroux se romans hul skrywer, wat as 'n karakter in die drama teenwoordig is, gewelddadig met die eis dat hy hulle klaar moet skryf sodat hulle die vryheid kan hê om gewoon met hul lewens voort te gaan. Onder andere die titel en die verhoogbeskrywing benadruk dit dat “[d]ie verhoog [...] ’n slaghuis [is]”. Ook die gebruik van bepaalde aksiewerkwoorde in die bedankings vooraf skep die verwagting van bloederige geweld. Daarin bedank die dramaturg die regisseur “wat rou lewe geblaas het in die slaghuis”, die akteurs “wat hulself maande lank geslag het”, die tegnisi “wat die bloed en yster tasbaar, sigbaar en hoorbaar” gemaak het, en die beskermheer en voog, “Sanlam en die US Dramadepartement”, wat “gewaak het oor die slagting”.

*Skrapnel* (2011) handel oor Christiaan Rudolph de Wet Botha (Chris), 'n jong Suid-Afrikaner wat in die teks op 7 Julie 2005 in Londen die slagoffer van 'n selfmoordbomaanval op die stad se moltreinstelsel is. Soos in *Slaghuis* (2007) gee die titel 'n aanduiding van voorstellings van vorme van geweld. Verder resoneer die hoofkarakter se naam die naam van generaal Christiaan Rudolph de Wet en sy stryd tydens die Suid-Afrikaanse Oorlog (Anglo-Boereoorlog, 1899–1902), wat, soos alle oorloë, met die uitoefening van geweld verloop en met lewensverlies gepaardgegaan het. Anker se gebruik van die woord “skrapnel” as titel, dit wil sê skroot afkomstig van 'n ontplof-fende bom, stel 'n oorlog en geweld in die vooruitsig maar een wat na aard en binne die konteks van sy drama anders as die Suid-Afrikaanse Oorlog sou wees. In die Suid-Afrikaanse Oorlog waarby generaal De Wet betrokke was, het gevegte buite dorpe en stede plaasgevind; in Anker se drama gaan dit oor 'n hedendaagse vorm van geweld, naamlik stedelike terreur. Die aantekeninge op die program beklemtoon die gewelddadige aspek in *Skrapnel* (2011) soos volg:

'n Reeks gekoördineerde **selfmoordbomaanvalle** word tydens die oggend se spitsverkeer geloods op Londen se openbare vervoerstelsel. Een van die **slagoffers** is 'n jong Suid-Afrikaner, **Christiaan Rudolph de Wet Botha**. *Skrapnel* is die **skrapnel** van Chris se lewe, losgeslane fragmente van 'n ongeleefde lewe en 'n ontheemde generasie. Dit vertel Chris se verhaal in 'n reeks kort tonele wat terugwerkend en assosiatief op mekaar volg. Die stuk wil 'n tydsdokument wees van 'n generasie Afrikaanse jong mense wat **sonder wortels en sonder uitsig** die wêreld invaar, nie op soek na iets nie, maar dwalend deur 'n globale *shopping centre* van seks, dwelms en visas. (Aardklop 2009)

(My beklemtoning van woorde wat geweld met behulp van vetdruk aandui.)

In die aanhaling kan ons die vetgedrukte woorde “selfmoordbomaanvalle”, “slagoffers”, die naam “Christiaan Rudolph de Wet Botha” en die woord “skrapnel” met fisiese vorme van geweld verbind. In hierdie verband word die Suid-Afrikaanse Oorlog as metafoor in *Skrapnel* (2011) geaktiveer: soos sommige Boerevegters tydens die oorlog na Britse eilande (soos Ceylon) verban is en ander na die oorlog in diasporiese ballingskap na lande soos Argentinië uitgewyk het, wyk Chris na

Londen toe uit, “nie op soek na iets nie, maar dwalend deur ’n globale *shopping centre* van seks, dwelms en visas” (Aardklop 2009).

Daarteenoor verwys die woorde “sonder wortels en sonder uitsig” in die aanhaling en binne die konteks van hierdie artikel na die psigiese gevolge van ’n geweldsdaad. In *Skrapnel* (2011) gaan dit oor ’n generasie Suid-Afrikaanse jongmense se gevoel van ontheemding as gevolg van vorige en huidige ervarings van geweld in en buite hul vaderland. Laasgenoemde sluit die psigiese geweld in wat die gevolg van werklike geweld binne ’n politieke konteks is. Vergelyk as voorbeeld op bladsy 27 en 28 van *Skrapnel* (2011) die verwoording van herinneringe aan psigiese geweld in Suid-Afrika wat as gevolg van Chris se opleiding as veiligheidswag in Londen na vore tree. Op bladsy 27 en 28 kom verwysings na die opleiding voor wat jong soldate voorheen, tydens hul dienspligperiode in die Suid-Afrikaanse weermag, ondergaan het, met, in tabelvorm langsaan, verwysings na die strenge, soms onredelike dissipline waarmee sommige Afrikaanse kinders grootgemaak is of steeds grootgemaak word. Deur juis van ’n tabelvorm gebruik te maak, impliseer die dramaturg dat die opvoeding van jong Suid-Afrikaners met die dissipline en indoktrinasie van Suid-Afrikaanse weermagopleiding vergelykbaar is.

## 2.1 Britse geweldsagtergrond

Anker se voorstelling van psigiese geweld in *Skrapnel* (2011) vertoon raakpunte met voorstellings van psigiese geweld in Britse dramas wat in die dekade na 1990 opgevoer is. Dit is belangrik om daarop te wys dat daar in *Skrapnel* (2011) slegs van raakpunte met sommige Britse dramas sprake is wat met bepaalde periodecodes uit die dekade na 1990 verband hou. Laasgenoemde kom daarop neer dat Anker in sy dramas van aspekte van die werkwyse(s) van dié dramas gebruik maak, maar dat *Skrapnel* (2011) se sosiale en politieke agtergrond die moontlikheid van uitgebreide ooreenkomste verhoed. Verder bied *Skrapnel* (2011) nie presies dieselfde tipes uiterstes van geweld as wat in sommige Britse dramas van die periode voorkom nie. Voorbeelde van dramaturge en hul dramas wat verteenwoordigend van ’n eiesoortige Britse geweldsteater in die dekade na 1990 is, is Patrick Marber se *Closer*, Judy Upton se *Ashes and Sand*, Edward Bond se *Saved*, Mark Ravenhill se *Shopping and Fucking* en vyf verhoogdramas deur Sarah Kane (vergelyk Buchler 2008:26-59). Die titel van Mark Ravenhill se *Shopping and Fucking* resoneer in die beskrywing in die program dat *Skrapnel* (2011) “’n tydskokument [wil] wees van ’n generasie [...] dwalend deur ’n globale *shopping centre* van seks, dwelms en visas” (Aardklop 2009).

Sarah Kane is waarskynlik die bekendste verteenwoordiger van Britse geweldsteater in dié periode, wat in haar geval ook as die *teater van brutaliteit* gekenmerk word. Sierz (2002:17-24) verwys na die Britse geweldsteater van die periode as *In-Yer-Face Teater*. Dat Anker met Kane se dramas vertrou is, volg uit sy vertaling van haar *Crave* wat in 2008 op Aardklop onder regie van Jaco Bouwer as *Smag* (Aardklop 2008) opgevoer is. Laasgenoemde impliseer dat hy met interpretasies van kritici soos Greig (2001:ix-xviii), Sierz (2002:17-24), Pfaff (2005), Sakarya (2007) en Urban (2001) van haar werk bekend is.

Naas *Crave* het Kane voor haar dood op 28-jarige ouderdom nog vier verhoogdramas geskryf, naamlik *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed* en *4.48 Psychosis*. Sy het ook ’n televisiedrama met die titel *Skin* geskryf, wat in Junie 1997 vir die eerste keer gebeeldsind is (Kane 2001:vii). Al hierdie dramas is in 2001 vir die eerste keer saam in ’n versamelbundel met die titel, *Sarah Kane: Complete Plays*, uitgegee (Kane 2001). Verwysings in dié bespreking is na hierdie gepubliseerde dramas.

Kane het aan depressie gely en is daarvoor gehospitaliseer. Na ’n eerste, onsuksesvolle poging om selfmoord te pleeg deur ’n oordosis slaappille te neem, het sy haarself op 20 Februarie 1999

in die hospitaal waar sy behandel is, opgehang (Greig 2001:xvi). Haar dramas, in die besonder *4.48 Psychosis* (2001), is tekenend van die psigiiese geweld wat sy as gevolg van depressie ervaar het en kan as outobiografies van aard beskou word. Sakarya (2007) beskryf die gang van geweld in haar oeuvre soos volg: “The struggle of the self to remain intact has moved from civil war [Blasted], into the family [Phaedra’s Love], into the couple [Cleansed], into the individual [Crave] and finally into the theatre of psychosis: the mind itself”.<sup>2</sup> Met Sakarya (2007) se tipering van die aard van geweld in, en met Sierz (2002:17)<sup>3</sup> se “[c]ritique and [s]ummation” van, Kane se dramas as agtergrond, is dit moontlik om op spesifieke raakpunte ten opsigte van die voorstellings van geweld in Anker se *Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011) te wys.

Die gang van geweld in *Slaghuis* (2007) en in *Skrapnel* (2011) sluit by die interpretasie aan dat die voorstellings van geweld in Kane se werk ’n ontwikkelingsgang vertoon vanaf voorstellings van burgeroorlog in *Blasted* tot voorstellings van geweld wat in die gees afspeel in *4.48 Psychosis* (Sakarya 2007). Daar is, volgens hierdie interpretasie, sprake van ’n vorm van internalisering in die ontwikkeling van Kane se dramas. Anker stel hierdie internalisering opvallend in *Skrapnel* (2011) voor. In ’n aantekening op ongenommerde bladsy 7 voor die aanvang van die dialoog word verduidelik dat die tonele “geraam” moet word as “flitsende herinneringe wat in- en uitdoof”. Die drama is dan ook ’n voorstelling van die karakter Christiaan Rudolph de Wet Botha, of Chris, se gedagtes terwyl hy na die bomontploffing sterf. In die laaste toneel (bladsy 73-74) is hy reeds oorlede en al wat van hom oorbly, is X se herinneringe aan hom en sy oorblyfsels in ’n “halfleë kis”. Dié internalisering vind in X se gedagtes plaas en word versterk deurdat X haar herinneringe in die slot in die vorm van ’n interne monoloog aanbied.

’n Tweede raakpunt tussen Anker se *Skrapnel* (2011) en Kane se drama *Crave* (2001) is die aard van die verhouding tussen twee jong persone in *Skrapnel* (2011). Greig beskryf die verhouding tussen die karakters in Kane se *Crave* (2001) soos volg:

*Crave* is divided into four voices, identified only by the letters A, B, M and C. [...] The voices describe their desires, remember losses in the past, and question their future in the face of their psychological damage. Binding the whole piece [...] is the exploration of love’s assault upon the wholeness of the self. She [die dramaturg, Kane, JLC] draws upon many forms of love: primarily sexual love, maternal love and abusive love. [...] In the case of the first production, the bodies were a middle-aged man, a middle-aged woman, a younger man and a younger woman. The play’s form, and this central, single image – four different bodies occupying one life – combine to evoke the powerful sense of a self fragmented. (Greig 2001:xiii-xiv)

In *Skrapnel* (2011) is die karakters “’n Jong vrou” en “’n Jong man in ’n sekuriteitswaguniform”. Soortgelyk aan *Crave* (2001) word die karakters in *Skrapnel* (2011) bloot met letters van die alfabet aangedui, naamlik Y, X en Z, waar Z “’n [m]iddeljarige outoriteitsfiguur” en Y (of Chris) en X jong persone is. Soos in *Crave* (2001) vind ons in *Skrapnel* (2011) voorstellings van “many forms of love” (aanhaling bo) waarvan sommige uiterstes verteenwoordig en daarop ingestel is om te skok. Voorbeelde kom voor op bladsy 17 (“Wag tot jy die ou sien wat homself so handgee” en hom nie aan ander persone in sy omgewing steur nie), en op bladsy 30 en 31 (Debbie die winkelpop en “winkelslet” wat die “vorige security guard [...] gefire kry” omdat hy “haar zip op en af gewerk” het en “heel op sy eie mission” was). In ander gevalle vind ons ’n kort “brose

<sup>2</sup> Onveranderd aangehaal; invoegings word soos in die bron tussen vierkante hakies aangegee.

<sup>3</sup> Vergelyk sy artikel se titel, “Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation”.

sekstoneel” (bladsy 35 of bladsy 55), of die voorstelling van nihilistiese moederliefde (bladsy 70-71; word verderaan vollediger bespreek).

Ook die voorstelling van die geweld van ’n identiteitlose bestaan kom in *Skrapnel* (2011) voor. Waar die voorstelling van identiteitloosheid by Kane in die fragmentasie van die self geleë is (“four different bodies occupying one life”) en in *4.48 Psychosis* (2001) feitlik op die opheffing van die dramastruktuur uitloop, hou identiteitloosheid in *Skrapnel* (2011) met die liminale bestaan van die karakters verband. Vergelyk in *4.48 Psychosis* (2001) die afwesigheid van spreekbeurte, waardeur karakterisering vervloei, óf die gebruik van “spreekbeurte” soos die volgende: “flicker punch slash dab wring press slash punch flicker flash dab flicker float flash flicker press slash punch flash flicker press burn slash press burn slash dab press burn slash burn” (Kane 2001:232).

In *Skrapnel* (2011) is Chris voortdurend aan die beweeg. In die gesprek met sy vader, byvoorbeeld, gee hy te kenne dat hy nie vir Kersfees tuis sal wees nie, maar dat hy ná Londen moontlik na Thailand sal vertrek (bladsy 54). Laasgenoemde bring mee dat *Skrapnel* (2011) ’n voorbeeld van ’n drama in Afrikaans is waarin die tema van globalisering werksaam is (word verderaan bespreek). *Skrapnel* (2011) het gevolglik, soos Urban (2001) van *Crave* (2001) skryf, “a distinctly international consciousness”. Dié bewussyn tree in *Crave* (2001) onder andere na vore in Kane (2001:201) se gebruik van Spaanse, Duitse en Serbo-Kroatische uitdrukkings.

Pfaff (2005) maan teen ’n simplistiese interpretasie van die voorstellings van geweld in Kane se dramas. Hierdie waarskuwing geld eweneens van Anker se twee dramas wat onder bespreking is, veral ten opsigte van die voorstellings van geweld wat as raakpunte met die voorstelling van geweldsvorme in Kane se *Crave* (2001) na vore tree. Volgens Pfaff (2005) moet ons Kane se dramas nie as blote voorstellings van vorme van geweld beskou nie, maar as vorme van geweld wat as konseptuele metafore uitgedruk kan word en daardeur ’n groter betekenisveld betrek. Hierdie aspek ontvang verderaan aandag.

## 2.2. Suid-Afrikaanse agtergrond

Twee voorbeelde van onlangse Suid-Afrikaanse dramas waarin die toeskouer en leser as ‘t ware in die gesig (Sierz 2002:17-24) met eiesoortige, literêre vorme van geweld gekonfronteer word, is Adriaan Meyer se *Prinsloo versus* (2009) en Marlene van Niekerk se *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* [sj]. Laasgenoemde is vir die eerste keer op 28 September 2010 tydens Aardklop onder regie van Marthinus Basson opgevoer (vergeelyk die kolofon). Teen die agtergrond van *In-Yer-Face Teater* gaan *Prinsloo versus* (2009) oor die gevolge van liggaamlike geweld in verhoudings en in taal, spesifiek in die lewe van die werklike skrywer Koos Prinsloo en in sy onstuimige verhoudings met sy eie en sy literêre vaders. Soos die voorstelling van uiterstes in Kane se dramas, vind ons voorstellings van uiterstes in *Prinsloo versus* (2009), waarvan die seksuele omgang van die karakter Koos met die karakter wat sy vader voorstel ’n voorbeeld is (Coetser 2010:383-403).

Die aanleiding tot die skryf van *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* [sj] was ’n voorval in Mitchell’s Plain, waartydens die elfjarige Anestacia Wiese in Maart 2007 op pad winkel toe gewelddadig deur haar moeder se minnaar verkrag en vermoor is. Die moordenaar het haar lyk daarna op die plafon van haar ma se huis gelos (Joubert 2011). Teaterkritikus Laetitia Pople beskryf *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* [sj] as “’n siedende en soms geluidlose versetkreet oor die geweld in ons land” (Pople 2011). Daarmee verwys sy onder andere na Sus se voorlesing in die drama van haar brief aan Suid-Afrika (Van Niekerk [sj]:22-4) en Daan se opnoem van die name van kinders wat wreed en gewelddadig gesterf het (Van Niekerk [sj]:25):

Rayno Ruiters, 5, verkrag, doodgeslaan, klip  
 Elizabeth Moiphitli, 3 maande, geskiet  
 Masego Kgomo, 11, opgemaal, muti  
 Tshogofatso Madidilala, 8, verwurg, verkrag  
 Adilson Cassamba, doodgeslaan, ysterpyp

Die voorstelling van uiterste geweld teen kinders, soos in *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* [sj], is nie eie aan die Afrikaanse drama nie. Vergelyk in Engels byvoorbeeld Lara Foot Newton se *Tshepang: The Third Testament* (2005). Soos *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* [sj] is *Tshepang* (2005) die verwerking en dramatisering van 'n werklike voorval waartydens die moeder se vriend haar nege-maande-oue baba in 2001 verkrag het.

Ook ander kommentators het hul oor die opvallende voorkoms van voorstellings van geweld in Suid-Afrikaanse dramas uitgelaat. Volgens Brink (2010) word hierdie voorstellings deur twee eienskappe gekenmerk. Die eerste kenmerk is die surplus van (in die gesig, *In-Yer-Face*) geweld, dit wil sê, “a violence that customarily went further and became more atrocious than even brute colonialism made possible or necessary within every context” (Brink 2010). Daarby voeg hy dat daar 'n vernuwing is “in the way of narrating as such, that is, in the *presentation* of that content” (Brink 2010; oorspronklike kursivering). Hy ondersteun sy stellings deur na prosawerke en dramas in Afrikaans en Engels te verwys. Dit is daarom tekenend dat *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* in 2007 'n temanommer gewy het aan “Die verskynsel van geweld: besinning, analyses, oplossings”. Daarin bespreek Gräbe (2007:59-68) Eben Venter se beskrywing van die Suid-Afrikaanse samelewing in sy roman, *Horrelpoot* (2006). Sy verduidelik dat Venter in sy roman:

[...] 'n ontstellende beeld van 'n postapartheid Suid-Afrikaanse samelewing [skets], waar grootskaalse vernietiging van die infrastruktuur, verwoesting van die omgewing, en epidemiese siekte van mens en dier onafwendbaar afstuur op 'n vernielde en vernietigde landskap, ontdaan van sigbare Europese invloed, maar uiteindelik ook gestroop van enige menslike nalatenskap hoegenaamd. (Gräbe 2007:61)

Hierdie verval is vir haar kenmerkend van 'n dieperliggende *malaise* wat:

[...] gedeeltelik te wyte [is] aan 'n samelewing wat gekenmerk word deur ongebreidelde misdaad in verskeie gedaantes, van gesofistikeerde korrupsie tot brute geweld; van individuele uitbuiting en bedrog tot kollektiewe moord. Kortom: 'n kombinasie van siekte, verval en misdaad wat vir die oorgrote meerderheid Suid-Afrikaners vandag na *déjà-vu* sal klink. (Gräbe 2007:61)

Soos Brink (2010) en Pople (2011) se uitsprake wat vroeër aangehaal is, sluit Gräbe (2007) se ontleding van die dieperliggende *malaise* van 'n gewelddadige “postapartheid Suid-Afrikaanse samelewing” by die opvallende voorkoms van beskrywings en voorstellings van geweld in die Afrikaanse letterkunde aan. Die bespreking van Anker se *Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011) vind vervolgens teen die agtergrond van die uiterstes van geweld plaas waarna dié drie kommentators verwys.

Hierdie agtergrond van uiterstes van geweld en die voorstelling daarvan in Suid-Afrikaanse dramas sluit by Pfaff (2005) se opmerking aan die einde van afdeling 2.1 van hierdie bespreking in verband met die voorstelling van geweld in Sarah Kane se dramas aan. Volgens Pfaff (2005) moet ons Kane se dramas nie as blote voorstellings van vorme van geweld beskou nie, maar as vorme van geweld wat as konseptuele metafore uitgedruk kan word en daardeur 'n groter betekenisveld betrek.



Met hierdie opmerking sluit Pfaff (2005) by Lakoff en Johnson (1980) en Lakoff (1992) se interpretasie van die begrip *kernmetafoor* aan. Volgens Lakoff en Johnson (1980:6) verteenwoordig kernmetafore konsepte met behulp waarvan die dramaturg 'n teks se tema as die verwesenliking van “cross-domain mapping in the conceptual system” kan uitdruk (Lakoff 1992:1). “Cross-domain mapping”, of die kartering van konseptuele domeine oor grense heen, kan in 'n teks verskeie vorme (“gestalts”) neem wat, om vir die toeskouer en leser verstaanbaar te wees, op ontologiese werklikhede gegrond moet wees (Lakoff & Johnson 1980:235). Die kartering van konseptuele domeine oor grense heen impliseer gevolglik 'n proses wat met metaforiese konseptualisering begin en in 'n kernmetafoor of *konseptuele metafoor* (Lakoff 1992:4) saamgevat word.

Dat dit, soos vroeër in die bespreking uitgewys is, moontlik is om in *Skrapnel* (2011) die aktivering van aspekte van die Suid-Afrikaanse Oorlog as metafoor te herken, ondersteun die gedagte dat daar in hierdie drama van 'n proses van metaforiese konseptualisering sprake is. Die raakpunte tussen Kane en Anker se dramas skep gevolglik die moontlikheid om Anker se dramas op 'n soortgelyke wyse te interpreteer as wat Pfaff (2005) ten opsigte van Kane se dramas voorstel.

### 3. LITERÊRE WEERWRAAK (*SLAGHUIS*, 2007)

Dat Luigi Pirandello se *Six Characters in Search of an Author* (1922) as 'n belangrike interteks vir Anker se *Slaghuis* (2007) optree, blyk uit verskeie raakpunte tussen hulle. In *Six Characters in Search of an Author* (1922) open die toneel met die gordyn op, die verhoog leeg soos wanneer dit nie in gebruik is nie, maar met die regisseur wat daarop gereedmaak om aan die tweede bedryf van Pirandello se drama *Il Giuoco delle Parti* (1919) te repeteer. Laasgenoemde titel beteken letterlik “die vertolking van rolle”. Dit gaan dus in *Six Characters in Search of an Author* (1922) nie net om die bekende metatekstuele prosedure van 'n drama wat in 'n drama voorkom nie, maar ook oor die uitbreiding van dieselfde metatekstualiteit, aangesien die titel van *Il Giuoco delle Parti* (1919) die spel van ses akteurs en ses karakters op soek na hul skrywer in *Six Characters in Search of an Author* (1922) antisipeer. Op grond van hierdie afleiding kan ons dit in die vooruitsig stel dat die voorstellings van geweld in Anker se *Slaghuis* (2007) na aanleiding van die indeling van akteurs en gefiksionaliseerde karakters in *Six Characters in Search of an Author* (1922), twee kante vertoon.

Soos die regisseur in die openingstoneel van *Six Characters in Search of an Author* (1922), verskyn die gefiksionaliseerde karakter Leroux, in die karakterlys aangedui as “[d]ie mite van Etienne Leroux”, in die openingstoneel van *Slaghuis* (2007) op die verhoog en dra die slotparagraaf uit die skrywer Etienne Leroux se prosawerk *Sewe dae by die Silbersteins* voor (Leroux 1972:155-156). Soos in *Six Characters in Search of an Author* (1922) onderlê die spanning tussen die akteur wat die personasie Leroux speel en 'n gefiksionaliseerde personasie as die voorstelling van 'n skrywer wat werklik bestaan het, naamlik die karakter Leroux, van die begin af die spanning en geweld wat deur Anker se drama loop.

In *Slaghuis* (2007) tree ook ander karakters uit die wêreld van sommige Leroux-romans in die wêreld van die drama op. In hierdie verband is 'n opvallende paratekstuele verskynsel in die gepubliseerde weergawe die insluiting van 'n los boekmerk met 'n omsirkelde C boaan. Daarop verskyn die titels van romans waaruit “[a]nhalings [...] met die medewete en toestemming van die kopiëreghouers” geneem is. Dié lysie sluit die titels van romans in wat nie in die karakterlys vermeld word nie. Dit is dus 'n geval dat die dramaturg wyd uit Leroux se oeuvre aangehaal maar nie karakters uit elke boek direk in sy drama opgeneem het nie. Volgens die karakterlys is die karakters Salome Silberstein (uit *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel*), Gert Garries (*Magersfontein, O Magersfontein!*), Hymie (*Onse Hymie*), Henry van Eeden/Silberstein-Van Eeden (*Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel*), Demosthenes H. de Goede (*Een vir Azazel*,

*Die derde Oog en Na'va*) en Jan Schoeman (*Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman*, onvoltooide manuskrip) by die handelingsverloop betrokke.

Elkeen van hierdie karakters eis van hul “maker”, verteenwoordig deur die karakter Leroux, dat hy hulle klaar moet skryf sodat elkeen ’n lewe van sy eie kan kry. Op bladsy 51, byvoorbeeld, pleit Jan Schoeman by Leroux: “Ek smee jou, ek pleit, ek is op my knieë. Ek kan skaars loop. Dit is so eenvoudig. Skryf my klaar dat ek ’n lewe van my eie kan kry. Om op my eie bene te kan staan.” Elke karakter wil uit ’n situasie in die boek waaruit hy of sy geneem is en wat deur geweld gekenmerk is, wegkom. Wanneer dit blyk dat die karakter Leroux, omdat hy self die gefiksionaliseerde weergawe van die werklike persoon Stephen le Roux (bladsy 30-31) is, nie aan elkeen se eis wil of kan voldoen nie, begin die karakters dreigend teenoor hom optree. Salome gaan eerste tot fisiese geweld oor.

Jan Schoeman wil hê dat Leroux sy boek (in werklikheid onvoltooid) klaar moet skryf “[...] voor dit te laat is” (bladsy 51). Vir Henry is Jan “stilgebore” en “geaborteer in die skryfskag” (bladsy 51). Hymie verwys na die petrolbom wat sy kombi in *Onse Hymie* laat uitbrand het (bladsy 22) en stel sy versoek dan soos volg: “Ek soek my last stand, weer, daardie klimaks in die vlamme, daardie verskriklike pyn. Jy’t dit alles vir my gegee. Gee dit net weer terug, ek wil brand, ek moet brand” (bladsy 24). Op Leroux se vraag, “Wat wil julle hê?”, antwoord Hymie: “Ek sê mos. Ons wil weer lewe” (bladsy 25). Ook Gert Garries (uit *Magersfontein, O Magersfontein!*) se herinneringe hou met ’n vlammedood verband, naamlik dié van sy kind wat in ’n lampoliebrand omgekrom het. Hy onthou ook die kind se ma, Rebekka Daisy, en die feit dat sy soektog na ’n dokter steeds voortgaan (bladsy 24):

Ek het geskreeu ten hemele, gesak op my knieë, gegrawe in die grond. Oor my kind. Oor die hoer Rebekka Daisy wat haar stert wikkkel terwyl sy naai. Daai Daisy het gesê die kind is deur ’n lampolielamp verbrand in die stroois. Op pad na die dokter het die kind toe daar agter op my bicycle ’n laaste roethoes gegee. Ek is self nie seker op pad na watter dokter aan weerskante van watter grens die kind gesterf het op my vele togte na die dokters nie, [...]

Garries se intimidasie bestaan daaruit dat hy “begin [om] oor die lessenaar [te] klim om sy skrywer aan te val”, om dan deur Hymie opgetel en weggedra te word (bladsy 24).

As ’n vooruitflits na sy slagting in die slottoneel, dreig die bese Salome vir Leroux op bladsy 45 met die woorde, “Soos altyd kry ek nie eens ’n oorspronklike naam nie. Los dit. Jy moet hang”. Verderaan op dieselfde bladsy bevestig Hymie: “Salome eis weer die kop van Johannes die Doper,” wat binne hierdie konteks ’n verwysing na die karakter Leroux se dood in die drama is. Onderaan bladsy 45 verklaar sy, “En ek moet lewe [...] Al is dit van die lewe in ander se bloed”. As ’n bese *succubus* (vergelyk Leroux 1972:135) gryp sy Jan Schoeman, volgens die karakterlys “’n [p]asgebore [onskuldige] baba in die lyf van ’n Hugenoot”, byt sy keel stukkend en suig sy bloed uit. Laasgenoemde herinner aan die Walpurgisnag in *Sewe dae by die Silbersteins*, waarin dr. Johns aan regter O’Hara verduidelik dat die sjampanje “’n helse, ondrinkbare brousel [behoort] te wees” en die gebraaide eend ’n “eetmaal [is wat] uit verrotte lyke en vullis [behoort te] bestaan” (Leroux 1972:134). Dit lei Gert Garries daartoe om op bladsy 47 uit te roep: “Die skrywer is gek, en sy maagd het ’n bekkie vol bloed!” Op bladsy 53 verseël Salome en Jan Schoeman Leroux se lot met die volgende onheilspellende woorde, wat die sinspeling op ’n slagdier of rituele offer as gevolg van Salome se gebruik van die woord “dier” insluit:

LEROUX: Indien julle die verhaal terugbring, speel ek nie meer saam nie.

SALOME: O nee, dier, wees verseker, hiervandaan is alles ritueel.

JAN S: (*kyk op na die [slaghuis]haak wat voor hom hang*) Is hierdie haak regtig, of is dit woorde wat ysterig rondhang? Kan ons iets daaraan hang?

SALOME: Hierdie mag ’n ritueel wees, maar vleis bloei selfs in boeke en yster sny deur woorde.

Die verwysing na die “bose” Salome en die bespreking in die vorige paragraaf moet gelees word teen die agtergrond van Kannemeyer (1970) se uiteensetting in sy *Op weg na Welgevonden*, veral bladsye 21-22 en 55-72. Vergelyk ook Malan (1978:54-81) se bespreking van *Sewe dae by die Silbersteins* in sy bundel, *Misterie van die alchemis*. Die *Encyclopaedia Britannica Online* (2011, sv “incubus”) stel die begrip *succubus* teenoor die begrip *incubus*: “**incubus**, demon in male form that seeks to have sexual intercourse with sleeping women; the corresponding spirit in female form is called a *succubus*. In medieval Europe, union with an incubus was supposed by some to result in the birth of witches, demons, and deformed human offspring” (oorspronklike vetdruk). Vergelyk in *Slaghuis* (2007) die kolossale voorkoms van Demosthenes H. de Goede en sy onvermoë om ’n verstaanbare taal te praat (“deformed human offspring” in die aanhaling). In die Leroux-oeuvre is hy die nageslag van Henry en die *succubus* Salome Silberstein.

Die karakters se aanvanklike verbale aanval op Leroux loop in die kort tweede bedryf daarop uit dat Salome en Jan Schoeman Leroux bloederig met twee lang messe slag en hom dan soos ’n slagdier aan ’n slaghuisaak ophang. Die voorstelling van die slagting is besonder grafies (bladsy 70) en skep daardeur die indruk dat dit nie net ’n kollektiewe ritueel word waardeur die karakters hul gesamentlike onsterflikheid probeer besweer nie, maar dat die slaghandeling ook ’n vorm van weerwraak is van die karakters op hul maker omdat hy voortgaan om te weier om hul in staat te stel om hul boekleuens voort te sit. Vir hulle is dit ’n noodsaaklike handeling van selfbevryding, want, sê Salome, “ons moet jou slag om [self] mens te word” (bladsy 65). Dat Leroux op bladsy 65 tot dieselfde gevolgtrekking kom, blyk uit sy woorde, “[e]k dink julle het ontsnap uit my ...”. Na die voltrekking van die ritueel het Gert Garries die vryheid waarna hy smag om sy lewe in *Magersfontein, O, Magersfontein* voort te sit: hy is “terug in [sy] boek, op pad sterre toe [en hy kan onthou wat] hy heelyd moes sê” (bladsy 71). Ook Jan Schoeman weet hoe sy storie eindig: na sy geboorte sal hy sy “plek inneem as benoemde volbloed mens in hierdie heerlike siklus van verrotting wat julle die lewe noem” (bladsy 71).

#### 4. GLOBALE TERRORISME (SKRAPNEL, 2011)

Hierdie drama word deur drie parallellopende gedagtes gekenmerk. Elke vorm ’n raakpunt met ’n vorm van uiterste geweld. Die parallelismes hou, eerstens, met die aanleiding tot Chris se postapartheid diaspora in Londen verband; tweedens, met die onvermoë van die *slacker*-generasie (of, minder presies, *ontheemde generasie*; vergelyk Aardklop (2009) om blywende verhoudings aan te knoop en, derdens, met die selfmoordbomontploffing en die voorstelling van internasionale geweld wat in die teks daaruit voortvloei.

Vernuwend in hierdie geval is, soos reeds deur Brink (2010) uitgewys, “the way of narrating as such, that is, [...] the *presentation* of that content” (oorspronklike kursivering). Die “*presentation* of that content” hou daarmee verband dat een of meer intertekste in die meeste tonele as stramien optree, in die besonder dat lang gedeeltes teks in vertaalde vorm uit internetdokumente oorgeneem word. In toneel 2, byvoorbeeld, word inligting oor die uitvinder Henry Shrapnel en die manier waarop sy uitvinding, skrapnel, werk uitvoerig in vertaalde vorm uit Wikipedia (2010) geneem. Die artikel, “Inside the Mind of an Iraqi Suicide Bomber” deur Bobby Ghosh (2005), het aan die dramaturg die kern van die dialoog in toneel 3 gebied. Die verloop van die handeling volg in sommige tonele selfs die aanbieding en struktuur van hierdie en ander internettekste. Daardeur tree die klem op die *globalisering* van geweld vir openbare verbruik via die internet herhaaldelik na vore.

Dat die handeling in *Skrappnel* (2011) in die buiteland afspeel, dra tot die voorstelling van globalisering in die teks by. In hierdie verband bied Chris se selfopgelede diaspora in Londen en sy spieëlbeeld, die Irakkese selfmoorbomaanvaller, Marwan Abu Ubeida, se aanval op die stad se ondergrondse treinstelsel, rigtingwysers wat, as eerste raakpunt, spreek van politieke en kollektiewe geweld. Die enigste verskil tussen hulle is dat Marwan in Londen die aanvaller en Chris die slagoffer is (bladsy 10). Beide is egter slagoffers van postkoloniale geweld, dit wil sê “a violence that customarily went further and became more atrocious than even brute colonialism made possible or necessary within every context” (Brink 2010). In Marwan se geval “gaan hierdie somber jong man homself saam met soveel moontlik Amerikaanse of Irakkese soldate opblaas” (bladsy 19). Hy “weet inderdaad nie waar of wanneer hy bevel sal word om homself in plofstof toe te draai nie, maar hy wag sy oomblik af” (bladsy 19). Hy weet wel dat hy nie na sy geboorteland sal terugkeer nie. Ook Chris verseker sy ouers tydens hul telefoongesprek dat hy geen voorneme het om na Suid-Afrika terug te keer nie (bladsy 54). Ironies keer hy tog ná die ontploffing in ’n halfvol kis terug, omdat sy ander helfte in die ontploffing weggeskiet is (bladsy 73). Dat die aanvaller en die slagoffer in flarde geruk is, is waarskynlik die mees treffende ooreenkoms tussen die twee karakters.

’n Tweede raakpunt hou met Chris (of die karakter Y) en X se verhouding verband. Meer as by enige van die twee ander raakpunte word hul verhouding deur nihilisme, en die geweld wat eie aan nihilisme is, gekenmerk. In hierdie verband beskryf Marlene van Niekerk die eerste weergawe van die manuskrip selfs as “afgrondelike nihilisme” (Aardklop 2009), terwyl De Beer (2007:18) verduidelik dat “[d]ie dood van betekenis, van geestelike betekenis (nihilisme) [...] ’n gevorderde stap in die rigting van gewelddadigheid” is (oorspronklike beklemtoning). As sodanig vorm Chris en X se verhouding deel van hul soeke na sin in wat hulle doen. Dit is ’n soektog wat hul diasporiese bestaan in Londen en hul vorige bestaan in Suid-Afrika insluit. Selfs tot in die laaste spreekbeurt loop hul soektog op geen sin uit nie. Daarom dat X in die laaste spreekbeurt verklaar: “Laura sê dit was nou lank genoeg sy sê rebound seks is al wat gaan werk en cut scene na later ons dans in ’n club” (bladsy 73). Niemand volg Laura se voorstel op nie. Dat die groep reeds onder die invloed van verdowingsmiddels is (“die E’s [Ecstasy-tablette] het vinniger begin werk as wat ek gedink het” (bladsy 73), dra daartoe by dat die slotwoorde toenemend nihilisties-gewelddadig word. In dié gedeelte loop sinne ongemarkeerd oor mekaar, met die gevolg dat die spreekbeurt die aard van ’n warrelende interne monoloog verkry. Die monoloog eindig met ’n onsamehangende sirkelgesprek wat met ’n onvoltooide vraag afsluit. Die slot is oop en leeg aan betekenis (bladsy 74):

[...] Peter sit agt tequilas neer op die tafel en hy sê “so wat doen jy deesdae” en ek sê “meesal hang ons rond in coffeeshops en praat oor dooie bands en fliëks” en ek lag en sê “ek weet nie meer nie” en ek lag en sê “so, wat doen jy vann...”

*Bom ontplof.*

Dit is hier ’n geval dat die werking van nihilisme betekenisgewing selfs in die slot ondermyn. Vergelyk in hierdie verband die ellips aan die einde van bostaande spreekbeurt. In so ’n geval, verduidelik De Beer (2007:9), bly “[m]iskien slegs die mees leë gebruik van taal [oor] wat uit magtelose woede en frustrasie voortkom [naamlik] die vloek!” In Anker se drama neem die vloek die vorm van durende geweld aan: al het die bom vroeër ontplof, hou dit aan om, soos aan die einde van elke toneel, in X (en moontlik die gehoor) se herinnering te ontplof. Daarom is dit opvallend dat die einde van die teks en opvoering byvoorbeeld nie met die woorde “Donker. EINDE” aangedui word nie, maar slegs met die woorde “[b]om ontplof” (bladsy 74).

Die derde raakpunt het betrekking op die voorstelling van internasionale geweld. Hier gaan dit oor die representasie van twee groot historiese internasionale geweldsgebeurtenisse, naamlik die selfmoordbomaanval op die Londense openbare vervoerstelsel op 7 Julie 2005 en die selfmoordlugaanval op twee toringgeboue in New York op 11 September 2001. Wat die uiterstes van geweld betref, ewenaar dié twee gebeurtenisse ’n oorlogsaanval op die burgerlike bevolking van ’n land. Die grootste trefkrag van die voorstelling van internasionale geweld staan egter nie in die eerste plek met internasionale gebeurtenisse in verband nie, maar met die gevolge van die ervaring van geweld op persoonlike vlak oor internasionale grense heen. Laasgenoemde staan in die drama met die begrip *organiese skrapnel* in verband. Dié begrip is internasionaal in die sin dat dit vir die eerste keer na die aanval van 11 September 2001 gebruik en daarna deur Anker as deel van ’n interteks in sy drama oorgeneem is om na die aanval van 7 Julie 2005 in Londen te verwys.

Die verwysings na organiese skrapnel kom op bladsy 65 van die drama voor en is geneem uit die Amerikaner Don DeLillo se roman, *The Falling Man* (2007), waarvan ’n uittreksel as kortverhaal ook in 2007 in *The New Yorker* gepubliseer is (DeLillo 2007). Terwyl hy glassplinters uit sy gesig en stukkies yster uit sy liggaam verwyder, verduidelik ’n verpleegkundige in die uittreksel aan Keith hoe organiese skrapnel werk:

“In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber’s body. The bomber is blown to bits, literally bits and pieces, and fragments of flesh and bone come flying outward with such force and velocity that they get wedged, they get fixed in the body of anyone who’s in striking range. Do you believe it? A student is sitting in a café. She survives the attack. Then, months later, they find these little, like, pellets of flesh, human flesh that got driven into her skin. They call this organic shrapnel.”(DeLillo 2007)

Naas hierdie letterlike betekenis van die begrip *organiese skrapnel* simboliseer die verswering wat organiese skrapnel tot gevolg het ook die verhouding tussen Chris en X. Wanneer sy die vermoede uitspreek dat sy swanger is, verklaar Chris dat hy nie gereed is vir die verpligtinge wat ’n vaste verbintenis meebring nie. Soos die slagoffer van organiese skrapnel daarvan ontslae kan raak deur die glas, yster en stukkies menslike vlees na die ontploffing uit te laat sweer, sal die kind oor nege maande uit X se liggaam kom, en soos die induiking wat ’n stuk skrapnel agterlaat, “’n krater [...] uit my spoel” (bladsy 71). Wat van dié nihilisme oorbly, is net die induiking waar die skrapnel gesit het (“Dis asof daar ’n gat in my groei”, bladsy 70). Na Chris se oorskot Suid-Afrika toe gestuur is, bevestig X in haar laaste spreekbeurt dat daar “niks in my [was] om uit te sny nie niks wat agtergebly het nie geen skrapnel om af te dryf nie” (bladsy 73).

## 5. GEVOLGTREKING

Die bespreking bevestig dat twee konseptuele metafore in Anker se *Slaghuis* (2007) en *Skrapnel* (2011) onderskeidelik werksaam is, naamlik *geweld is literêre weerwraak* en *geweld is globale terrorisme* (vergelyk Pfaff 2005). Soos in Pirandello se *Six Characters in Search of an Author* (1922) vertoon elke karakter in *Slaghuis* (2007) twee kante. Dit is moontlik omdat Anker die meeste karakters in sy drama uit romans deur Etienne Leroux geneem het. Die karakters in *Slaghuis* (2007) vermoor hul skrywer, wat as ’n karakter in die drama teenwoordig is, in die fiksionele wêreld van die drama, met die gevolg dat daar in hierdie teks van literêre weerwraak sprake is.

In *Skrapnel* (2011) staan die voorstellings van geweld in verband met internettekste. Die aard

van die geweld wat op internetbladsye en in die drama weergegee word, kan as globale of internasionale geweld bestempel word. Dit is verder moontlik om in hierdie teks drie raakpunte met vorme van geweld te onderskei, naamlik, eerstens, die geweld wat uit Chris se diasporiese bestaan in Londen voortspruit; tweedens, die onvermoë van die *slacker*-generasie (of, minder presies, *onthemde generasie*; vergelyk Aardklop 2009) om blywende verhoudings aan te knoop maar wat op nihilistiese geweld uitloop; derdens, die geweld van stedelike terreur en die voorstelling van internasionale geweld wat in die teks daaruit voortvloei.

Die voorstellings van uiterstes van geweld in Anker se twee dramas sluit, ten slotte, by dieselfde tipe voorstelling as in Adriaan Meyer se *Prinsloo versus* (2009) en Marlene van Niekerk se *Die kortstondige raklewe van Anastasia W* [sj] aan. Die bespreking van hierdie vier dramas bevestig Brink (2010) se uitspraak in sy Marjorie Wallace/Jan Rabie-gedenklesing dat die Afrikaanse letterkunde nog altyd deur die voorstelling/vertelling van geweld gekenmerk is. Nuut is egter nou die voorstelling van “a violence that customarily went further and became more atrocious than even brute colonialism made possible or necessary within every context” (Brink 2010).<sup>4</sup>

## BIBLIOGRAFIE

- Aardklop. 2008. Program. <http://www.aardklop.co.za> [7 Mei 2008].
- Aardklop. 2009. Program. <http://www.aardklop.co.za> [31 Julie 2009].
- Anker, W. 2007. *Slaghuis*. Kaapstad: Genugtig!
- Anker, W. 2011. *Skrapnel*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Beeld. 2009. Suid-Afrika is nie vir sissies nie. 4 April. <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2009/04/05/BJ/6/Sakrament.html> [20 Januarie 2013].
- Brink, A.P. 2010. Jan Rabie/Marjorie Wallace Lecture: Ground Zero – the South African Literary Landscape after Apartheid. *Litnet*. [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=93264](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=93264) [5 June 2011].
- Buchler, L.A. 2008. *In-Yer-Face: The Shocking Sarah Kane*. Unpublished MA thesis, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.
- Coetser, J.L. 2010. Dramakroniek 2008–9. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 50(3):383-403.
- De Beer, C.S. 2007. Filosofiese besinning oor geweld: Uitdagings aan informatiseringstrategieë. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 47(4):3-27.
- DeLillo, D. 2007. Still-life. *The New Yorker*, 9 April. [http://www.newyorker.com/fiction/features/2007/04/09/070409fi\\_fiction\\_delillo?printable=true](http://www.newyorker.com/fiction/features/2007/04/09/070409fi_fiction_delillo?printable=true) [8 August 2011].
- De Vries, Blanche. 2010. ‘Slagoffer-Slagoffer’ binnekort in HB Thom-teater. *Die Burger*, 25 Augustus. <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2010/08/25/KB/3/slagoffer.html> [21 Januarie 2013].
- Encyclopaedia Britannica Online*. 2011. Sv ‘Incubus’. <http://0-www.britannica.com.oasis.unisa.ac.za/EBchecked/topic/284957/incubus> [11 July 2011].
- Ghosh, B. 2005. Inside the Mind of an Iraqi Suicide Bomber. *Time Magazine*, 26 June. <http://www.time.com/time/printout/0.8816.1077288.00.html> [4 May 2010].
- Gräbe, I. 2007. Apokalips nou of later? Eben Venter se siening van die Suid-Afrikaanse samelewing in *Horreelpoot* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 47(4):59-68.

<sup>4</sup> Alhoewel hierdie bespreking oor die voorstelling van geweld in twee gepubliseerde Anker-dramas gaan, is sommige verwante temas nie aangeraak nie onder andere as gevolg van die omvang daarvan. Hulle vereis gevolglik verdere, afsonderlike ondersoek. Voorbeelde is die ondersoek van meta- en intertekstualiteit soos dit verband hou met die literêre skeppingsproses en ritueel, asook die rol wat transgressie, dit wil sê die voorstelling van uiterstes, in ’n drama kan speel. Anker verskaf ten opsigte van laasgenoemde in ’n onderhoud rigtingwysers na die skryfwerk van die markies De Sade en Georges Bataille (*Beeld* 2009). Ons vind in *Slaghuis* (2007; “Hierdie mag ’n ritueel wees, maar vleis bloei selfs in boeke en yster sny deur woorde”, bladsy 53) en in *Skrapnel* (2011; in die voorstelling van nihilistiese geweld) aanduidings van transgressie in die voorstelling van uiterstes van geweld.

- Greig, D. 2001. Introduction. In Kane, S. *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen Drama, pp. ix-xviii.
- Joubert, J. 2011. Protesteater haal boeie af. *Rapport*, 12 April. <http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2011/04/12/R2/III/10aprteater.html> [19 Mei 2011].
- Kane, S. 2001. *Sarah Kane: Complete Plays*. Introduced by D. Greig. London: Methuen Drama.
- Kannemeyer, J.C. 1970. *Op weg na Welgevonden: 'n Studie van Etienne Leroux se Sewe dae by die Silbersteins*. Pretoria: Academica.
- Lakoff, G. 1992. The Contemporary Theory of Metaphor. <http://www.cardiff.ac.uk/encap/clcr/gordon/lakoff.pdf> [17 April 2008].
- Lakoff, G. & Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Leroux, E. 1972 [1962]. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Malan, C. 1978. *Misterie van die alchemis: 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria: Academica.
- Meyer, A. 2009. *Prinsloo versus*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Morgan-Hollander, Haydee & Anker, Willem. 2007. Om te skryf na dit wat onskryfbaar is: Haydee Morgan-Hollander gesels met Willem Anker (1979-), skrywer, dramaturg, Suid-Afrikaner. *Litnet*. [http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=14672&cause\\_id=1270](http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=14672&cause_id=1270) [21 Januarie 2013].
- Newton, L.F. 2005. *Tshepang: The Third Testament*. Johannesburg: Wits University Press.
- Pfaff, T. 2005. Decoding Sarah Kane: Dimensions of Metaphoricity in *Cleansed*. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-tp2.html> [7 May 2011].
- Pirandello, L. 1922. *Six Characters in Search of an Author: A Comedy in the Making*. Translated by E. Storer. New York: Dutton. <http://www.sandroid.org/GutenMark/wasftp.GutenMark/MarkedTexts/six.pdf> [10 August 2011].
- Pople, L. 2010. Kellerman se kragtoer verdien 'n vol Fugard. *Die Burger*, 19 Augustus. <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2010/08/19/SK/14/broekpas.html> [21 Januarie 2013].
- Pople, L. 2011. Gehoor jag saam "moordenaar": Gruweldade in samelewing laat tientalle uit die teater vlug. *Die Burger*, 6 April. <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2011/04/06/SK/10/kknk3.html> [19 Mei 2011].
- Roekeloos. 2009. KKNK 2009 Program. <http://www.roekeloos.co.za/teater/kknk-2009-program-2/> [21 Januarie 2013].
- Sakarya, M. 2007. A Controlled Detonation: The Protean Voice of *4:48 Psychosis* (First Seven Fragments). <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ms.html> [7 May 2011].
- Sierz, A. 2002. Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation. *New Theatre Quarterly*, 18(1):17-24.
- Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 2007. 47(4). Temanommer: "Die verskynsel van geweld: besinning, analises, oplossings".
- Urban, K. 2001. An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane. <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ku.html> [7 May 2011].
- Van Niekerk, M. [Sj]. *Die kortstondige raklewe van Anastasia W ('n swart komedie in ses bedrywe en 'n koda)*. Stellenbosch: TEATERteater.
- Wikipedia. 2010. Shrapnel Shell. [http://en.wikipedia.org/wiki/Shrapnel\\_shell](http://en.wikipedia.org/wiki/Shrapnel_shell) [16 May 2010].
- Woordfees. 2010. Volledige program. *Litnet*. [http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=80638](http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=80638) [21 Januarie 2013].