

J. L. Coetser

J. L. Coetser is as professor verbonde aan die Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
E-pos: coetsjl@unisa.ac.za

Voorstellings van verset in drie Adam Small-dramas: *Kanna hy kô hystoe*, *Joanie Galant-hulle* en *Krismis van Map Jacobs*

Representations of revolt in three plays by Adam Small: *Kanna hy kô hystoe*, *Joanie Galant-hulle* and *Krismis van Map Jacobs*

This article investigates the extent to which the title characters in three Adam Small plays represent dramatic and theatrical expressions of revolt. The title characters are Kanna (in *Kanna hy kô hystoe*), Joanie (in *Joanie Galant-hulle*) and Map (in *Krismis van Map Jacobs*). The discussion concludes that two forms of revolt dominate in these plays, namely expressions of overt and covert revolt. In his first play, Kanna acts the part of the reluctant intellectual, while politically inspired events compel Joanie Galant to face a personal and material void, without success. In the third play, Map Jacobs succeeds in resisting the legacy of his criminal past and his stay in prison by reclaiming his identity as a member of society. Apart from the title characters, the playwright also emerges as an invisible character in each play. He voices his revolt against political and social injustices by his representations in the written text, and in the fashion he determines how revolt should be portrayed on-stage. Among others, he uses procedures recognised as vehicles of revolt, such as elements from Brechtian theatre, satire, the silent character, laughter, culturally marked language that dismantles the authority of standard language, and body markings. **Keywords:** Adam Small, Afrikaans drama, anti-apartheid literature, covert resistance, overt resistance, revolt, *Kanna hy kô hystoe* (1965), *Krismis van Map Jacobs* (1983), *Joanie Galant-hulle* (1978).

Inleiding

Christopher Heywood (1) skryf in die inleiding van sy boek, *A History of South African Literature*, dat, “[a]midst confusion, violence, and conflict, South African literature has arisen out of a long tradition of resistance and protest”. Hy verbind die historiese bron van dié tradisie met die ontstaan van vier gemeenskappe in Suider-Afrika. Die eerste groep is vir die doel van hierdie bespreking die belangrikste. Hulle is “the ancient hunter-gatherer and early pastoralist Khoisan (Khoi and San) and their modern descendents, the Coloured community of the Cape” (Heywood 1). Hy verwys ter ondersteuning van sy stelling na Bleek en Lloyd se transliterasie van die /Xam-sprekende ||Kabbo se beskrywings van die San se lewenswyse en sy eie lewensverloop. Laasgenoemde sluit ||Kabbo se ervaring van kontak met Europese koloniste in.

||Kabbo is op ’n ouderdom van ongeveer sestig jaar op ’n aanklag van skaapdiefstal tot hardarbeid gevonnissen en vanaf Bitterputs, in die omgewing van Kenhardt, Kaapstad toe gestuur. Bleek het daarin geslaag om die Britse goewerneur te oortuig om ||Kabbo

en nog enkele ander San in sy bewaring te plaas, waarna hy en Lloyd hul vertellinge in Engels getranskribeer het. Die meeste van hierdie verhale getuig van ervarings van plekloosheid as gevolg van gedwonge verplasing en van ||Kabbo en sy makkers se verlange na hul plek van herkoms. Geplaas teen die agtergrond en verloop van ||Kabbo se gevangesetting, is dit onwaarskynlik dat hy en die ander San wat by Bleek ingewoon het, tot gewelddadige verset sou oorgaan en probeer ontsnap. Die historikus George McCall Theal, wat die voorwoord vir Bleek en Lloyd se optekeninge, *Specimens of Bushman Folklore* (1911), geskryf het, rapporteer ook nie so 'n voorval nie, maar verduidelik wel dat die goewerneur dit as 'n voorwaarde gestel het dat die San snags op die Bleek-perseel opgesluit moet word.

Veral twee raakpunte kenmerk die plasing van die karakter ||Kabbo naas Adam Small se voorstelling van titelkarakters in sy drie dramas. Dié raakpunte word hier kortliks aangedui, maar verderaan ten opsigte van elkeen van Small se drie tekste in groter besonderhede uiteengesit.

'n Eerste raakpunt is dat al vier tekste binne 'n postkoloniale raamwerk pas waarin 'n stemlose Ander 'n hoorbare stem van verset verkry (Spivak 271–313; vergelyk verder die bespreking hieronder). In ||Kabbo se geval is die stem, as gevolg van Bleek en Lloyd se bemiddeling, 'n narratiewe stem; in die geval van Kanna, Joanie Galant en Map Jacobs is dit 'n dramatiese ('n representasie in 'n dramateks) én toneelmatige stem ('n voorstelling in 'n speelruimte).

'n Verdere aansluiting is dat daar in elkeen van Small se drie dramas 'n soortgelyke grondpatroon van verplasing, plekloosheid en nostalgie voorkom as wat uit Bleek en Lloyd se optekening blyk. Dié opeenvolging van verplasing, plekloosheid en nostalgie resoneer Spivak (280 *passim*) se interpretasie van 'n postkoloniale tussengebied, en McFarland (1250) se stelling dat die verloop van verset 'n proses verteenwoordig met 'n herkenbare storie of narratiewe struktuur (vergelyk verder die bespreking hieronder). Soos ||Kabbo deur die owerhede van sy tyd gedwing is om van Bitterputs Kaapstad toe te reis om daar sy vonnis uit te dien, word Kanna, Joanie Galant en Map Jacobs in Small se drie dramas deur die owerhede van hul tyd verplig om te verhuis of om van plek te verander. Die voorstellings van hierdie uitsettings en groepverskuiwings in die drie dramas weerspieël die drie titelkarakters se magteloosheid om hulle met die daad teen die mag van die postkoloniale sentrum, die staat, te verset. Vermeulen (3) beskryf dié agtergrond soos volg: "*Kanna hy kô hystoe* (1965) wortel, soos Adam Small se ander werke, diep en onlosmaaklik in die sosio-politieke grond waaruit die stuk gegroei het, veral dan dié van apartheid in Suid-Afrika, en wel soos dit deur die skrywer as bruinman persoonlik ervaar is."

Omdat sy verset in die skryfdaad setel, is dit as dramaturg vir Small moontlik om ook met behulp van voorstellings in sy dramas, en met gebruikmaking van dramatiese middele en die moontlikhede wat *mise en scène* bied, 'n stem van passiewe verset te laat hoor. Brusteijn (4) verwys na versetdramaturge, per implikasie 'n dramaturg soos

Small, se “attitude of revolt”, en voeg dan by, “it is important to add [that the revolt of the dramatist] is more imaginative than practical” (Brustein 4). Die implikasie van Brustein se woorde is dat die dramaturg hom teen ’n bestaande, bedreigende werklikheid kan verset, maar met gebruikmaking van literêre middele.

Small (“Adam Small” 93–105) sluit in ’n onderhoud, wat sewe jaar na die eerste verskyning van *Kanna hy kô hystoe* gepubliseer is, met sy verwysing na die epiese drama as soort by die afleiding aan dat die voorstelling van verset in dramas met gebruikmaking van versetgerigte literêre middele plaasvind. In die onderhoud wys hy daarop dat veral sy poësie tot op daardie stadium oorwegend satiries van aard is, maar voeg dan by, “my poësie staan my nie so na aan die hart soos my drama *Kanna Hy Kô Hystoe* nie” (“Adam Small” 95). Verderaan verduidelik hy dat “[d]ie satiriese vers [...] nie net ’n letterkundige betekenis [het] nie, maar ’n sosiale en/of politieke betekenis” (“Adam Small” 96). Ten einde dié betekenis na vore te bring verwys hy op bladsy 98 na die hoofbetekenis van die begrip *satire* (Pretorius 464–65) en op bladsy 100 goedkeurend na Brink (169–72) se tipering van die voorstelling in *Kanna hy kô hystoe* as Brechtiaans. In hierdie geval beoog die dramaturg om, met gebruikmaking van vervreemdingstegnieke, soos die optrede van die Stem in dié drama, te verhoed dat die gehoor of leser hul emosioneel met die handeling vereenselwig. In plaas daarvan mik Brechtiaanse teater op die gehoor of leser se intellektuele betrokkenheid, met die suggestie dat daadwerklike optrede, dit wil sê verset, daaruit sal voortvloei.

Die vraag tot watter mate en in watter vorm daar in die tekstuele en toneelmatige voorstellings van Kanna (in *Kanna hy kô hystoe*), Joanie (in *Joanie Galant-hulle*) en Map (in *Krismis van Map Jacobs*) van passiewe en daadwerklike verset sprake is, vorm gevolglik die probleem wat verder in hierdie bespreking ondersoek word. Soos kritici ten opsigte van die titelkarakters in Van Wyk Louw se dramas *Dias* (1952) en *Germanicus* (1956) uitgewys het, maak Small se titelkarakters hulle óók aan daadloosheid skuldig deur in bepaalde situasies nie ’n verwagte of geëisde vorm van verset te volg nie (vergelyk Van Rensburg 134–60). Onder andere Van Wyk (104), Olivier (577) en Small (“Adam Small” 105) self verwys in hierdie verband na die invloed wat Van Wyk Louw op sy filosofiese denke en skryfwerk gehad het.

Dié intertekstuele verband word hier nie verder ondersoek nie, omdat die aard van Louw se titelkarakters te veel van Small s’n verskil. Dit is vir die doel van die bespreking voldoende om daarop te wys dat *Dias*, as die bevelvoerder van ’n ekspedisie, en *Germanicus*, as ’n generaal en adellike, in Louw se dramas deel van die regerende klas is wat teen die agtergrond van oorgange tussen historiese periodes optree. Dit is nie met Small se drie titelkarakters die geval nie. Hulle is van die armstes in die gemeenskap en in ’n posisie van onderdanigheid aan eenvoudige en agtergeblewe woonplekke gebonde.

In aansluiting by dié probleemstelling verteenwoordig hierdie ondersoek verder ’n poging om ’n herwaardering van Small se drie dramas te gee. Dié poging moet

saamgelees word met February (101) se standpunt dat, indien 'n skrywer (dramaturg) nie openlik in sy skryfwerk kant kies nie, hy in die gevaar staan om met die uitbouter (*exploiter*) geassosieer te word. Cosmo Pieterse (in Brutus 46) lewer tydens 'n paneelbespreking op die eerste kongres van die Amerikaanse African Studies Association in 1976 'n soortgelyke, tydgenootlike oordeel:

I would like to illustrate this [“the wealth of historical life embedded in South African drama”] by just reading a poem that was written in (I don't know whether I should use this ugly word) Afrikaans. [...] This poem was written by somebody with whose politics I disagree entirely. His name is Adam Small, [...] a man whose politics are beneath consideration.

Teoretiese raamwerk

Soos reeds hierbo kortliks aangedui is, bied aspekte van teoretiese opvattinge 'n raamwerk vir dié bespreking. Veral die volgende aspekte maak dit moontlik om die agtergrond en aard van die verset by elke titelkarakter nader te omskryf.

Gayatri Chakravorty Spivak

Reeds die titel van Spivak (271–313) se bespreking, “Can the subaltern speak?”, suggereer die moontlikheid dat ondergeskikte stemloses binne 'n postkoloniale raamwerk 'n eie stem kan hê. Daarin beklemtoon sy onder meer die rol wat die intellektueel ten opsigte van die bestaan van epistemiese geweld kan speel (Spivak 280 *passim*) en beweer dan dat die postkoloniale ruimte tussen sentrum en marge 'n intellektuele konstruksie is wat op 'n interpretasie van die geskiedenis berus (Spivak 283). Toegepas op Small se drie dramas, en met klem op die voorstelling van die titelkarakter in *Kanna hy kô hystoe*, impliseer die Spivak-perspektief dat dramaturg (Adam Small) en titelkarakter (Kanna) elkeen die rol van 'n intellektueel in 'n tussengebied sou kon vervul. Dié implikasie word deur Naidoo (47) se stelling ondersteun, dat dié drama sterk outobiografies van aard is. Hy verwys ook na Small se ongepubliseerde drama *The Orange Earth* (1978) en verduidelik dan: “Many of the plays contain biographical details, especially *Kanna Hy Kô Hystoe* and *The Orange Earth*, the latter being described as ‘an exercise in imaginative biography—and autobiography’” (Small in Naidoo 47).

Van Wyk (78) verwys in aansluiting by Naidoo (47) na die Moses-figuur as 'n sentrale metafoer in die Small-oeuvre, onder andere in *Kanna hy kô hystoe*, en verklaar dan: “Die parodiëring daarop [naamlik Small se voorstelling van die Moses-figuur] impliseer die vraag oor hoe Adam Small as intellektueel rigtende konsepsies oor identiteit verwoord” (Van Wyk 78). Op dié geïmpliseerde vraag antwoord Spivak (285) dat die teks self “the difficult task of rewriting its own conditions of impossibility as the conditions of its possibility” artikuleer met die doel om 'n bewustheid van die

toestand van stemloses te vestig. Small se drie dramas stel dié bewustheid nie net in subtekste voor wat na die rol van die intellektueel verwys nie, maar ook, soos reeds uitgewys is, deur in teks en opvoering van die werkwyses van die Brechtiaanse teater gebruik te maak. In die geval van *Kanna hy kô hystoe*, en in die twee ander dramas, gaan dit oor “an attitude of revolt” (Brustein 4) wat mik op die sosiale gevolge wat die toepassing van die politieke stelsel van apartheid meegebring het.

Spivak (271–313) se interpretasie van ’n sprekende stemlose dra gevolglik tot die teoretiese agtergrond vir die bespreking van *Kanna hy kô hystoe* by. In die bespreking val die klem op die titelkarakter wat as “diasporiese intellektueel” (Chen 484–503) passief op die handelingsverloop reageer. Ironies is dit ’n handelingsverloop waarvan hy as titelkarakter deel is en daarom ’n illustrasie van Spivak (285) se stelling dat die teks self “the difficult task of rewriting its own conditions of impossibility as the conditions of its possibility” artikuleer.

Victor Turner

Turner sluit in *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (94) met sy interpretasie van oorgangsrituele by Spivak (283) se stelling aan dat stemlose persone in die ruimte tussen die postkoloniale sentrum en marge verkeer en selfs daarin vasgevang is. Wat in Spivak se beskouing as ’n sprekende stemlose bestempel kan word, kan teen die agtergrond van Turner se beskouings as ’n stemlose persoon beskou word wat in die gespeelde (rituele) ruimte van ’n sosiale drama¹ deur drie fases gaan. Turner (*Dramas* 232) beskryf die drie fases soos volg:

The first phase, separation, comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or the group from [...] an earlier fixed point in the social structure [...]. During the intervening liminal period, the state of the ritual subject [...] becomes ambiguous, neither here nor there, betwixt and between all fixed points of classification [...] In the third phase the passage is consummated and the ritual subject [...] reenters the social structure, often, but not always at a higher status level.

In Small se *Joanie Galant-hulle* stem die handelingsverloop en die titelkarakter se belewing daarvan ooreen met Turner (*Dramas* 232) se beskrywing van die drie fases waaruit ’n sosiale drama bestaan. Dit is moontlik om ná Turner se derde fase ’n vierde fase te onderskei, naamlik ’n fase van voortsetting nadat die persoon (*ritual subject*) by dieselfde of ’n ander sosiale gemeenskap (*social structure*) geïntegreer is. Daardeur ontstaan die moontlikheid om Joanie Galant en haar gesin as die stemlose verteenwoordigers van ’n gemeenskap te beskou.

Die dramaturg som die verloop van dié sosiale drama in die “Chronologie” op, wat op ongenommerde bladsy 9 in die teks verskyn. In die eerste fase (*separation*, kyk vervolgens die aanhaling bo) dink Davy “terug, aan ‘Woodstock’ (3), hoe hulle daar geleef het, en aan [...] die kennisgewing dat die plek ‘Wit verklaar’ word” en dat

hulle moes “uit”. Tydens fase 2 “beland hulle in ‘n ‘township’ waar Joseph ‘Een Vrydagaand’ (4) deur skollies aangerand word”. In die derde fase “plak [hulle] alreeds (hulle is alreeds ‘squatters’) ‘in die bos’, maar Joanie is nog by die huis”. Sy is ver swanger wanneer die skollies by hul plakkershut inbreek, want “ons [hulle, die skollies] soek vroumense” (55). Wanneer dit blyk dat Joanie swanger is, laat hulle haar met rus, maar sy breek geestelik. Tydens die vierde fase word sy in ‘n inrigting opgeneem, maar Joseph (haar man) en Davy (haar broer) word op straat uitgesit omdat hulle onwettig op daardie plek plak. Al drie karakters word gevolglik nou, nog steeds as liminale karakters (Turner, *The Ritual Process* 95), binne ‘n nuwe sosiale struktuur opgeneem maar nie, soos Turner (*Dramas* 232) dit stel, “at a higher status level” nie. Binne dié nuwe ruimte word hul plek deur “structural inferiority” (Turner, *Dramas* 232) gekenmerk, en hul ruimte deur uitsigloosheid.

Die voorstelling van uitsigloosheid as ‘n vorm van passiewe verset in *Joanie Galant-hulle* ontvang verderaan vollediger aandag.

Die liggaam as teken

Die titel van Small se drama *Krismis van Map Jacobs* is opvallend as gevolg van die eienaam “Map” wat daarin voorkom. Die dramaturg gee in die “Rolverdeling” (7) ‘n aanduiding van hoe die leser die woord “Map” in die konteks van die drama moet interpreteer. Hy skryf: “Die uitspraak [van die naam ‘Map’] is soos dié van die Engelse ‘map’ (‘n landkaart).” Daarby sluit die karakter Map se woorde in die groot biegtoneel aan, waarin hy onder aanmoediging van Apostel George en in die teenwoordigheid van ‘n steeds swygende Antie Grootmeisie bely (32):

Here, kan jy die merke sien, al die merke wat ek my laat merk het ... ‘Cause ek wil somewhere ge-belong het? Kan jy sien die merke? (*Hy praat nou met God.*) Kan jy sien die tattoos, al die merke? (*Sy stem raak vir ‘n oomblik weg. Huil hy?*) ‘It was ‘n terrible gesoek seker, vir ‘n identity, Here Jesus! ‘n Verskriklike Map. Van al die merke, al die tattoos, call hulle toe vir my Map Jacobs ... En Apostel George, wat jy gestuur het, Here, hy’s reg, ek wiet, ‘is verskriklike merke dié, maar dis nog altyd deel van my kaart, ‘t wys waar ek gewies het, elke merk, ek wiet ...

Die simboliese betekenis wat Map aan die tatoeëermerke op sy liggaam of sy ‘tweede vel’ (Schildkrout 321) heg, sluit by Reischer en Koo (297–317) se onderskeid tussen die liggaam as simbool (*symbolic body*) en die liggaam as agent (*agentive body*) aan. Reischer en Koo (298) verduidelik die onderskeid tussen dié twee terme soos volg: “The first and more prevalent perspective focuses on the representational or symbolic nature of the body as a conduit of social meaning, whereas the second highlights the role of the body as an active participant or agent in the social world.” Die teenwoordigheid van ‘n tweede vel (tatoeëermerke) bring gevolglik mee dat die verhoogpersonasie Map as ‘n semiotiese teks gelees kan word waarin twee betekenisse, naamlik die liggaam as

simbool en as agent, tegelykertyd teenwoordig is. Hierdie interpretasie bring mee dat ons Map se vel, en daarom die voorstelling van Map as karakter, indeksikaal as 'n grensgebied kan beskou. Schildkrout (320) sluit soos volg by dié interpretasie aan: "They [tatoeëermerke] inevitably involve subjects who experience pain, pass through various kinds of ritual death and rebirth, and redefine the relationship between self and society through the skin."

Schildkrout sluit met dié woorde by Flemming (111) se gebruik van die uitdrukking *border skirmishing* aan om na die aard van die getatoeëerde vel as 'n grensgebied te verwys.² Schildkrout en Flemming se woorde maak dit daarom moontlik om Map se tatoeëermerke as 'n vorm van passiewe verzet deur die personasie Map te beskou. Hierdie afleiding sluit by die interpretasie aan dat Map 'n liminale karakter is wat hom teen sy status as identiteitlose in 'n grensgebied verzet. Dit is, om Map se woorde te gebruik, "n terrible gesoek [...] vir 'n identity" (32).

Hollander en Einwohner

Hollander en Einwohner (533–54) wys daarop dat alle vorme van verzet twee hoofkenmerke vertoon, naamlik 'n bepaalde vorm van optrede wat gepaardgaan met 'n gewaarwording van teenstand. Hulle (Hollander en Einwohner 538) verduidelik die twee hoofkenmerke soos volg:

First, virtually all uses ["of the term"] included a sense of action, broadly conceived. In other words, authors seem to agree that resistance is not a quality of an actor or a state of being, but involves some active behavior, whether verbal, cognitive, or physical. [...] A second element common to nearly all uses is a sense of opposition. [...] this sense appears in the use of [...] words [such as] "counter," "contradict," "social change," "reject," "challenge," "opposition," "subversive," and "damage and/or disrupt."

Hollander en Einwohner (539–40) presiseer bostaande omskrywings deur twee kwalifikasies by te voeg. Die eerste daarvan is dat verzet herkenbaar moet wees as verzet, wat weer impliseer dat grade, of vorme, van verzet moontlik is. Laasgenoemde hang saam met die mate van sigbaarheid en die gerigtheid daarvan. Dié twee kwalifikasies stel Hollander en Einwohner (539 e.v.) in staat om sewe vorme van verzet te onderskei. Vir die doel van hierdie bespreking is slegs die eerste twee hoofvorme ter sake, naamlik aktiewe en passiewe verzet.³

Volgens Hollander en Einwohner (545) word aktiewe verzet, of *overt resistance*, gekenmerk deur: "behavior that is visible and readily recognized by both targets and observers as resistance and, further, is intended to be recognized as such. This category includes collective acts such as social movements and revolutions as well as individual acts of refusal". Daarteenoor gebruik hulle op dieselfde bladsy die term *covert resistance* of passiewe verzet om te verwys na:

acts that are intentional yet go unnoticed (and, therefore, unpunished) by their targets, although they are recognized as resistance by other, culturally aware observers. Examples of this type of resistance include gossip, “bitching,” and subtle subversion in the workplace [...]. Acts of withdrawal, whether avoidance of a particular individual or self-imposed exile from a particular context, also fall into this category.

Hollander en Einwohner (533–54) se omskrywings dien in die volgende afdelings van hierdie artikel as ’n vertrekpunt vir die besprekings van Small se drie dramas. Dié besprekings hou telkens met die voorstelling van verset verband: in *Kanna hy kô hystoe* met Kanna wat as diasporiese intellektueel na Makiet se dood terugkeer “huis toe”, in *Joanie Galant-hulle* met die voorstelling van uitsigloosheid en in *Krismis van Map Jacobs* met die soeke na identiteit in ’n postkoloniale tussengebied.

Diasporiese intellektueel (*Kanna hy kô hystoe*)

Dit is uit die handelingsverloop opvallend dat die titelkarakter in dié drama voortdurend op reis is, maar nie ’n finale bestemming bereik nie. Daarmee gee die titel reeds te kenne dat Kanna se koms steeds uitgestel word. Dié vertolking van die handelingsverloop en van die titel maak dit moontlik om Kanna as ’n liminale karakter (Turner, *The Ritual Process* 95) te beskou wat as ’n gemarginaliseerde intellektueel in ’n (post)koloniale tussengebied (Spivak 283) vasgevang is. Daarom word sy reise en sy figuurlike lewensreis deur durende verplasing, plekloosheid, nostalgie en ’n bepaalde daadloosheid gekenmerk.

Uit dié interpretasie volg dat die dramateks, en die opvoering daarvan as ’n voorbeeld van epiese teater,⁴ ’n ruimte skep waarin die *reis*-motief tot ’n vorm van kontestasie groei.⁵ Gekoppel aan die kenmerke van Brechtiaanse vervreemding én betrokkenheid wat *Kanna hy kô hystoe* as epiese drama kenmerk, sluit dié interpretasie verder by Slemon (78) se stelling aan dat “[l]iterary resistance [...] can be seen as a form of contractual understanding between text and reader, one which is embedded in an experiential dimension and buttressed by a political and cultural aesthetic at work in the culture” (oorspronklike kursivering).⁶ Deel van dié ‘kontrak’ is dat die leser/gehoor bewus sal wees van die historiese agtergrond van die handelingsverloop as deel van die politieke en kulturele estetika wat in ’n kultuur werkzaam is.

Reeds in die inleiding van die drama (7–10) vind ons ’n aanduiding van Kanna se groei tot intellektueel. Die Stem verduidelik dat Kanna Makiet se aangenome “welfare-kind” uit ’n weeshuis is en dat sy hom by Antie Roeslyn in die stad laat loseer het sodat hy daar verder kan skoolgaan. As ’n “welfare-kind” was hy dus, soos Makiet en haar gesin, reeds ’n pleklose. Nadat haar eerste man, Paans, gesterf het, moes die gesin die plaas verlaat (“het die baas oek gesê”, 27) en Kaapstad toe verhuis.

Agter hierdie eenvoudige woorde skuil die hoofsaaklik historiese praktyk van gedwonge uitsetting en verplasing. Laasgenoemde hou in dat gesinslede wat na die dood van die broodwinnerwerker nie meer produksiewaarde op 'n plaas het nie aan hulle eie lot oorgelaat word. Ten spyte van sy eenvoudige agtergrond was Kanna 'n sterk student wat goed presteer ("en Kanna het goed geleer", 9) maar na afhandeling van sy studies landuit gegaan het. Wanneer hy, na sy aankoms op die lughawe vir Makiet se begrafnis, saam met Toefie en Skoen op hul perdekarretjie by die kragstasie verbyry (68) blyk dit dat hy hom as ingenieur bekwaam het.

In navolging van Fludernik (xi–xxxviii) kan Kanna dus as 'n diasporiese persoon beskou word. Hierdie kategorie van diaspora word, volgens Fludernik (xiii), gemotiveer deur professionele oorwegings en behels "the movement of individual professionals and their families to mostly anglophone industrial nations". Soos wat met Kanna die geval is, is hierdie diasporiese uitgewekenes "in 'permanent transit' mentally and professionally" (Fludernik xiii). Daarom dat Kanna reeds die dag na sy aankoms vir Makiet se begrafnis terug huis toe vertrek.

Geestelik woed daar in hom 'n tweestryd waarin hy heen en weer geslinger word tussen die keuse om "hys toe" te kom na waar Makiet woon, of om na die buiteland na sy "huis toe" te gaan (70). Daarby sluit die twee dialoë aan wat hy met sy "een" én sy "ander ek" voer (16, 61). Sy besluit om reeds die dag na sy aankoms terug te keer huis toe word finaal deur sy waarnemings en gewaarwordinge tydens sy aankoms op die lughawe gemotiveer. Laasgenoemde word saamgetrek in die wyse waarop die omstanders Toefie en Skoen behandel, en hul tog op die perdekarretjie "hys toe" waar Ysie en Jiena oor Makiet se oorskot in een van die "councilhyse" waak. Hiermee sluit sy waarnemings en gewaarwordinge uiterlik by sy emosionele uitbarsting op bladsy 24 aan, dit wil sê veel vroeër in die handelingsverloop as sy aankoms by Makiet se oorskot:

Kanna [Hy het op die reling gaan sit.]
Armoede en euwels.
Dag in, dag uit.
Jaar in, jaar uit die vernedering.
Geslag op geslag.
[Hy maak Makiet na.]
Maar die Here Hy was darem genadig oek vir ons gewies!

Makiet [Smekend.]
Kanna!
[Kanna swyg, 'n trek van bitterheid op sy gesig.]

Dié uitbarsting is die gevolg van 'n groeiende bewussyn by Kanna van sy eie en die familie waaruit hy kom se gemarginaliseerdheid in vergelyking met die "ander" mense in die lughawegebou. Tydens sy aankoms verwys iemand byvoorbeeld na

Toefie en Skoen, en vra: “Hoekom laat jy nie die twee boys jou ’n bietjie hand gee nie [...]” (66). Ook Kietie se eerste en tweede verkragting en Jakob se selfmoord het ’n kritiese rol gespeel om by Kanna ’n besef van sy gemarginaliseerdheid as lid van ’n gemeenskap te vorm. Hierby sluit die reaksie van Kietie se werkgewer aan wanneer sy verneem dat Kietie nie kan kom werk nie omdat sy ’n tweede keer verkrag is: “O, these people, het sy gesê, en haar kop geskud. O, these people” (37).

Onderliggend aan Kanna se uitbarsting op bladsy 24 (aanhaling bo) is sy, die leser en die gehoor se wete dat die “vernedering” uiteindelik die gevolg is van ’n politieke en kulturele estetika wat in ’n kultuur werksaam is en wat direk met die gevolge van die politieke beleid van apartheid verband hou (Slemon 78). Ook Vermeulen (27) ondersteun die afleiding, maar beskryf dit as ’n “strik” waarin die dramaturg sy gehoor Brechtiaans lei:

Dis hier waar Small sy strik stel [...], want hier is die gehoor tegelyk aangeklaagde, verdediger en arbiter. Die geding op hierdie vlak handel oor die aanspreeklikheid van die gehoor (wit, swart en bruin) vir die lot van die mense wat Makiet-hulle verteenwoordig—almal synde deel van ’n mensgemaakte sosio-politieke situasie. En dis juis hier waar ons as gehoor oordeel oor onself moet vel.

Dit is opvallend dat die dramaturg sy verset teen die aanleiding tot die vernedering verbaal, in Kanna se woorde (in die aanhaling bo, op bladsy 24), weergee. Jakob, met wie Kietie ’n ernstige verhouding gehad het, het, selfs na haar tweede verkragting, “nie in bakleiery geglo nie” (37). Diekie bring wel vir Poena om die lewe nadat hy Kietie seksueel laat misbruik het, maar moet, as ’n vorm van tekstuele kommentaar op die gebruik van dodelike geweld, voor die gereg met sy eie lewe daarvoor boet. Hy word gehang (57–58).

Dit is uit die teks duidelik dat Kanna onwillig is om as ’n Moses op te tree wat sy volk uit ’n onderdrukkende Egipte van apartheid lei. Selfs Makiet kan hom nie oorhaal om dié rol te aanvaar nie (24). In die teks is die gemeenskap se verwagting gebaseer op die feit dat hy universiteitsopleiding ontvang het. Dit is op grond daarvan dat hulle aan hom die rol van leier en verlosser toesê. Al ervaar hy intense emosies as hy na stemlose persone se ervarings in die openbare sfeer verwys (soos op bladsy 24), is Kanna nie bereid om sy rol as diasporiese intellektueel in die teks aan te vul met dade van openlike verset nie.

Uitsigloosheid (*Joanie Galant-hulle*)

As ’n tematiese voorts krywing van *Kanna hy kô hystoe* vertoon *Joanie Galant-hulle* nie dieselfde dramatiese gesofistikeerdheid van verset as sy voorganger nie. Soos vroeër in hierdie bespreking uitgewys is, kan ons in *Joanie Galant-hulle* op grond van die teenwoordigheid van ’n rituele struktuur (Turner, *Dramas* 232) soortgelyke vorme van

verplasing, plekloosheid en nostalgie as in *Kanna hy kô hystoe* identifiseer. Dit is die gevolg van opvallende ooreenkomste tussen die geskiedenis van Joanie Galant en Kietie. Alhoewel Joanie nie soos Kietie verkrag word nie, wend skollies 'n poging aan om dit te doen. Soos Kietie verloor sy teen die einde haar sinne maar word, in teenstelling met Kietie wat sterf, geïnstansionaliseer. Vir beide karakters word die uitsigloosheid van hul bestaan so groot, dat hulle hul greep op die werklikheid verloor.

Hierdie gegewe sluit in beide dramas by Small se benutting van aspekte van Fyodor Dostoevsky se beskrywing van Sofya Marmeladov se lotgevalle in *Crime and punishment* (1866; voortaan aangedui as *Misdaad en straf*) aan. Small ("Adam Small" 103) self wys in sy onderhoud met Ronnie Belcher op die verband tussen Dostoevsky se werk en sy eie. Daaruit kan ons aflei dat die fragment "Klein Kytie" (Small, "Klein Kytie" 73–84), wat 'n verhewigde vooroefening vir die gedeeltes in *Kanna hy kô hystoe* is wat op Kietie se geskiedenis betrekking het, ook deur die beskrywing van Dostoevsky se Sofya Marmeladov beïnvloed is.

Veral ter sake in *Misdaad en straf* is Sofya se dronk vader se verduideliking in hoofstuk 2 aan Raskolnikov dat sy volgens wetgewing verplig was om as prostituut te registreer (Dostoevsky 21). Gevolglik dra sy nou 'n geelkaart en is as gevolg van druk van die bure verplig om uit haar ouerhuis te trek. Die verpligte dra van 'n geelkaart het onafwendbaar tot die verdere stigmatisering, degradasie en isolasie van prostitute in Dostoevsky se tyd gelei. Soos Sofja het Joanie Galant se toenemende ondergang met 'n klassifisering begin, in Joanie se geval van Woodstock, waar sy 'n huis besit het, as 'n blanke woongebied ingevolge die Groepsgebiedewet van 1950. Elke opeenvolgende uitsettingsbevel, of "geelkaart", het die kringloop van uitsigloosheid, wat die gesin se daaglikse bestaan met 'n toenemende intensiteit bedreig het, versnel.

Smith ("Kontemporêre" 339) dui daarom tereg aan dat die voorstelling van ruimtelike kodes in Swart Afrikaanse Gemeenskapstoneel, waarvan Small se drie dramas voorbeelde is, "deurslaggewend in feitlik die hele ondersoekveld" is. Elders verbind Smith (*Toneel* 117) die voorstelling van ruimtelike kodes in Swart Afrikaanse Gemeenskapstoneel soos volg met uitsigloosheid: "Ten einde dié tematologiese prioriteit [van uitsigloosheid] aan die die orde te stel, is 'n besondere strukturering 'n voorvereiste: township-situering, dialoog in Kaapse patois, aanvaardende, protesterende of lotsbeklagende handeling [dit wil sê verset], onheroïese [dit wil sê daadlose] karakters."

Die voorstelling van ruimtelike degradering in *Joanie Galant-hulle* dien dus geen doel nie, aangesien degradering op sy eie nie die leser of gehoor tot daadwerklike verset aanspoor nie (vergelyk Smith, "Kontemporêre" 425–26). Soos Small met sy vooropstelling van epiese kodes in *Kanna hy kô hystoe* doen, word leser en gehoor in *Joanie Galant-hulle* deur die kombinasie van dialoog en die voorstelling van ruimtelike degradering tot verset aangespoor. Alhoewel Joseph (42) en Joanie (26) hul wrewel en verset by geleentheid in die dialoog te kenne gee, is dit veral Davy wat hom deur

middel van invektiewe sterk teen hul sosiopolitieke situasie uitspreek en ook suggereer dat hul daadwerklik teen hul onderdrukkende maghebbers moet optree.

Terwyl Joseph van die skollies wat sy weeklikse loon wil afneem probeer ontvlug, verwyf Joanie die “[b]lêrrie Wittes, wat ons hierso ingepronp het ... Vat al ons beste plekke vir hulle af ...” (26). Op pad met die ambulans hospitaal toe, vervloek Davy die “[f]okken Wittes wat ons hierso in-geforce ‘t ...” en voeg dan by, “God gaan hulle nog straf ...” (29). Ook die “[h]aitie-taitie multi-racial mense” (32 e.v.) en die “Christians” (40 e.v.) loop onder sy satiriese aanval deur. Soos Joseph op bladsy 42, stel Davy die skolles, die wittes en die Groepsgebiedewet op bladsy 45 aan mekaar gelyk.

Van al die karakters in Small se drie dramas kom Davy die naaste aan daadwerklike verset. Sonder enige voorbereiding vooraf, sê hy op bladsy 34:

Daai van die French Revolution. Dáái’s nou freedom, man. Nie julle gepraat nie, Bokkers ... [*Hy wys na agter. Hy praat saggies, asof hy ‘n geheim verklap.*] Maar hulle’t gewere gehad, daai ouens daarso by die French Revolution. Gewere. [...] En ons het niks. So wat kan ons ook maak? Ons kan maar net keer ... kéér ... [*Kéér met sy hande oor sy kop.*]

Hierdie stelling volg net nadat hy na politieke gesprekke in ‘n rasgemengde restaurant geluister en daarna aan die gehoor verduidelik het dat hy nie in standerd 10 kon slaag nie. Die gesprek in die restaurant het nie oor die Franse Rewolusie of gewelddadige verset gegaan nie. Teen hierdie agtergrond kan ‘n mens aflei dat sy verwysing na gewere die vrug van sy verbeelding is. Wat wel belangrik is, is dat Davy se verwysing die verwoording van ‘n wens is wat tot ‘n verhoogde vlak van die bewussyn van daadwerklike verset by die leser of gehoor sou kon lei.

Die futiliteit van sy poging tot verset word deur verwysings in die teks na die “bulldozer” as simbool beklemtoon. Dat die dramaturg hierdie uitsigloosheid as vertellende instansie doelbewus op die voorgrond stel, en daardeur sy verset in die skryfdaad weergee, blyk onder andere uit die keuse van woorde in die toneel-aanwysings wat aan die begin van die slottoneel modaliteit aandui. Terwyl Joseph en Davy op straat uitgesit word, is ‘n stootskrapeer besig om hul plakkershut plat te stoot (66):

Die atmosfeer is een van gryse godverlatenheid. Dis die omgewing van die ontworteldes. [...] Daar is die gesnork van die masjien, met die verskriklike stil oomblikke tussenin. Vir ‘n lang ruk staar hulle maar net hulpeloos terwyl die monsteragtige masjien werk. [Oorspronklike kursivering; my beklemtoning met normale druk.]

Hierdie interpretasie van verwysings na “skollies”, “Wittes”, “haitie-taitie Bruinmense” en “bulldozer” as voorstellings van verset in *Joanie Galant-hulle* sluit gevolglik by Ernest (81) se interpretasie aan dat dié trope “culturally and historically based” is en gerig is teen “the persecution, oppression, harassment or injustice suffered by

'coloured' people during the apartheid era". Hulle kom algemeen in Swart Afrikaanse Gemeenskapstoneel voor.

Identiteit en plek (*Krismis van Map Jacobs*)

Map se verhoudings met persone, veral met Apostel George in die "tronk" en met sy ma, Antie Grootmeisie, en Blanchie in die "township", hou direk met die plekke verband wat deur hierdie karakters beset word. As liminale karakter beweeg Map self tussen dieselfde twee pole, naamlik die "tronk" en sy misdadige verlede, wat staan teenoor die "township" en sy verhouding met Blanchie. Die tatoeëermerke op sy liggaam simboliseer die feit dat hy nie op een van die plekke tuis is nie. Hy probeer byvoorbeeld, nadat hy op parool ("tronk") vrygelaat is, sonder sukses om werk ("gemeenskap") te kry. Hy kom na die elfde onderhoud vir werk tot die gevolgtrekking, dat "[h]ulle [...] ga' vir jou so [vat] nie": "Cause hulle kan sien waarvandaan jy kom, jou history is op jou arms, op jou lyf, op jou nek, op jou gesig even ... jou history en jou geography, jou ... alles" (43).

Naas "tronk" en "township" sluit twee verdere teenoormekaarstellings by die interpretasie van Map se verzet aan. Alhoewel sy in die gespeelde ruimte teenwoordig is, byvoorbeeld tydens die groot biegtoneel, praat sy ma, Antie Grootmeisie, vir die eerste keer in die laaste spreekbeurt wanneer sy Map se regte naam sê, naamlik "Johnnie" (56). Laasgenoemde staan teenoor die bynaam, Map, wat Johnnie na aanleiding van die tatoeëermerke in die tronk gekry het. Antie Grootmeisie het haar spraak na die voorval waartydens Map en sy bende skollies twee vroue by 'n duikweg voorgelê en "gevat" het (34), verloor. Daar het dit geblyk dat die twee vroue Map se suster, Klein-Meisie, en Antie Grootmeisie self is. Nadat hierdie besef tot Map deurgedring het, het hy Ivan Philander van Klein-Meisie afgetrek en, in sy eie woorde, "ek stiek hom met die mes, en ek stiek hom, en ek stiek hom en ek stiek hom, en ek stiek hom, en ek skrie die healtyd" (34). Daarna het hy hom by die polisiestatie oorgegee. Hy is later tot twaalf jaar gevangenisstraf gevonnissen waarvan hy sewe uitgedien het en toe op parool vrygelaat is.

Die teenoormekaarstellings in die teks wys gevolglik na die identiteit- en plekloosheid van Map se bestaan heen.⁷ Hy kom nie net teen identiteitloosheid in verzet nie, maar ten diepste teen die faktore wat daartoe aanleiding gegee het. Een daarvan is die ontmenslikende wetgewing wat werkreservering vir wit persone ten doel gehad het (27):

MAP: Blanchie ... Die varke, toe het hulle't vir my gesê, daar's 'n job, dis die enigste werk wat hulle vir my wil gee, vir messenger ... Jy't gewiet ... Ons het problems gehad met geld ... ek kon nie verder gaan nie, net matriek ... Toe's al die jobs vir wittes ... Net messenger vir my! Messenger! Wit bastards!!

Verderaan, in die groot biegtoneel, blyk dit dat werkreservering tot sy betrokkenheid by bendebedrywighede as 'n vorm van daadwerklike verset gelei het (33):

MAP: ... toe het ek deurmekaar geraak moet ... moet die elemente ... Maar ek was die leader ... Ek was altyd die leader ... (*Dan, eenkant.*) Vark wittes, vir my 'n job wil gee vir messenger!!? ...

Soos Davy in Small se *Joanie Galant-hulle* rig ook van die ander karakters hul satiriese invectiewe teen vorme van marginalisering as gevolg van wit bevoorregting. Cyril verwys na “daai wit varke wat like annerkant die colour line sit, en neerkyk op ons” (22). Maud verwens “those white dandies, die klomp fashion-moffies ... hulle sil vir jou use tot lat hulle jou klaar ge-use het, en dan ... dúmp hulle vir jou” (49) en die “pure white scum” (50), terwyl Willy la Guma hom soos volg oor die Groepsgebiedewet uitlaat (46–47): “[...] Die vylgoed. Kyk wat maak hulle moet my, kyk wat maak hulle moet jóú, moet al onse families ... [...] Yt Claremont en yt Woodstock yt ge-bulldoze ... tóé, Coloureds, ýt, ýt—gaan bly dáárso, daarso annerkant. [...] Group areas, ha! More like prisons, big bloody prisons!”

'n Verdere, opvallende, voorstelling van verset in *Krismis van Map Jacobs* hou met Cavernelis en sy dogter, Blanchie, verband. Nieteenstaande Cavernelis se begeerte om uit die simboliese gevangenis van die township te ontsnap (9, 10, 19), tree hy nie daadwerklik op om sy wens te verwesenlik nie. Tog bepaal sy optrede die afloop van Map se verset. Dit is omdat Map en Blanchie reeds vanaf skooltyd in 'n verhouding met mekaar betrokke is. Cavernelis se begeerte loop egter op niks uit nie. Die mense van die township toon geen begrip daarvoor nie en interpreteer Blanchie se pogings om ook uit die township weg te kom as 'n vorm van misbruik deur Cavernelis (22 en 40–41).

Dit is moontlik om Cavernelis en Blanchie se onlosmaakbare gebondenheid aan hul plek (die township) en ruimte (die mense van die township en hul vooroordele) as 'n vorm van uitsigloosheid te beskou. Daarby sluit aan dat Cavernelis 'n Chaplinagtige, klein personasie is wat deur die na-uurse verkope van “soft goods” probeer om sy gesin uit die township te koop (11; vroue-onderklere). Vanuit die perspektief van Swart Afrikaanse Gemeenskapsteater kom hy naby aan Smith (*Toneel* 117) se tipering van 'n “onheroïese” karakter. Maud stel dié feit pront en wreed aan hom: “Maar jy't nooit gekan enigiets nie, Cavernelis-darling!” (49). Die brief met die nuus dat Blanchie nie 'n kontrak as model ontvang het nie en dus nie die township kan verlaat nie, dra finaal daartoe by dat Cavernelis sy eie lewe neem deur voor 'n trein in te loop (51). Al is dit sy finale, maar futiele, protes teen uitsigloosheid, verteenwoordig die oomblikke voor sy selfmoord die ontknoping in die drama. Daardie oomblikke speel net na sy hewige uitval met Maud en Blanchie af (51). Blanchie besef dat Cavernelis iets ingrypends gaan doen en hardloop na Map toe. In die daaropvolgende emosionele slottoneel stel hulle drie keer dieselfde vraag aan mekaar, naamlik “Wat het met ons gebeur?” (55). Hierop antwoord Johnnie: “Alles ... en niks

...” (55). Die teks gee geen direkte verklaring vir sy antwoord nie, en die leser moet ’n verklaring uit Antie Grootmeisie se slotwoord aflei (56):

ANTIE GROOTMEISIE (*praat, vir die eerste keer in jare*): Johnnie ...
Ligte doof finaal uit.

Deur Johnnie vir die eerste keer in jare op sy regte naam te noem, gee Antie Grootmeisie sy identiteit aan hom terug: met dié ‘be-naming’ word hy weer ’n persoon wat as haar seun deel van die gemeenskap is. “Map” word weer “Johnnie”, en dit is in hierdie sin dat “[a]lles” (kyk die aanhaling bo) met hom gebeur het. Hierdie wending is deur Cavernelis se selfmoord ‘moontlik’ gemaak, wat beteken dat Cavernelis in hierdie opsig die rol van ’n tritagonis vervul. As tritagonis dra hy daartoe by om ’n verdere nuanse by die dramaturg se verset te voeg. Dié nuanse hou met Johnnie se gebruik van die woord “niks” verband (kyk die aanhaling bo). Daarmee wil hy sê dat niks in die township verander het nie. Gevolglik ontstaan die moontlikheid dat die leser en gehoor sal begryp dat *Krismis van Map Jacobs* ’n skryfdaad van protes is waarmee die dramaturg deur middel van sy drama ’n stem aan die stemloses in sy gemeenskap wil gee (Spivak 271–313).

Gevolgtrekking

Small se drie dramas vertoon gevolglik variasies van verset wat tot twee hoofvorme herleibaar is, naamlik aktiewe (of daadwerklike) en passiewe verset. As verteenwoordigers van ’n groter gemeenskap dui veral die optrede van die titelkarakters op aansluitings by dié hoofvorme. Verder is die voorstellings op sosiale en politieke werklikhede gebou en bied binne postkoloniale verband refleksies van werklike gemeenskappe se ervarings van verplasing, plekloosheid en nostalgie.

Elke titelkarakter se optrede beantwoord aan die twee hoofvereistes wat Hollander en Einwohner (533–54) stel, omdat hul verset ’n *vorm van optrede* verteenwoordig wat *met teenstand gepaardgaan*.

Kanna verteenwoordig die onwillige intellektueel. Sy verhuising na die buiteland groei in die teks tot versetoptrede teen armoede, die euwels in die township, vernedering deur die Ander en, daarmee gepaardgaande, sy marginalisering as liminale persoon binne die groter, Suid-Afrikaanse gemeenskap as gevolg van politieke oorwegings. Omdat hy onwillig is om daadwerklik by verset in sy gemeenskap betrokke te raak, wend hy hom tot passiewe verset deur, soos Hollander en Einwohner (545) ten opsigte van *covert resistance* verklaar, in “self-imposed exile from a particular context” in die buiteland te gaan woon. Sy besluit om in buitelandse ballingskap te gaan, verteenwoordig gevolglik ’n doelbewuste optrede wat op passiewe teenstand uitloop.

Joanie Galant is uniek in die sin dat die rampe wat haar, Joseph en Davy tref, en wat duidelik met verplasing, plekloosheid en nostalgie verband hou, die gehoor en

leser se meelewing en simpatie verseker. Vir die leser en gehoor wat bewus is van die intra- en intertekstuele bande van die drama met Small se fragment "Klein Kytie" (1964) en met die beskrywing van Sofya in Dostoevsky se *Misdaad en straf*, word die omvang van Joanie se lot groter en haar waansin aangrypender. Vir dié karakter is geen vorm van finale verset meer moontlik nie, maar bied haar onvermoë aan die dramaturg juis die geleentheid om sy eie verset in die vorm van die skryfdaad neer te pen. Sy skryfdaad representeer so Joanie se verset teen haar lot en die politieke agtergrond wat daartoe aanleiding gegee het. Small slaag daarin om in die besonder aan dié vorme van verset gestalte te gee deur Davy die draer van die versetgedagte te maak. In hierdie sin toon Davy 'n mate van sinnebeeldigheid. Van al die karakters in die drie dramas kom hy die naaste aan aktiewe verset met sy kwalik bedekte verwysing na die Franse Rewolusie en gewere (*Joanie Galant-hulle* 34).

In *Krismis van Map Jacobs* verwoord verskeie karakters dit waarteen hulle in verset kom. In Map se geval lê werkreservering vir blankes aan die basis van sy identiteit- en plekloosheid; Willy la Guma mik sy verbale verset op die Groepsgebiedewet; die Cavernelisse verset hulle teen die plek, die township, en die misbruik van Blanchie deur persone wat van buite die township af kom.

Dit is selfs moontlik om te beweer dat die dramaturg as 'n onsigbare versetkarakter in die drie tekste teenwoordig is. Sy verset blyk uit die vooropstelling van sake waarteen hy die titelkarakters in sy skryfdaad in verset laat kom, maar ook uit die toneelmatige middele waarvan hy gebruikmaak. Laasgenoemde sluit werkwyses van die epietese teater en veral satire met gebruikmaking van invektiewe in.

Daarby maak hy, soos Gilbert en Tompkins (164–202) in hul hoofstuk oor "[t]he languages of resistance" verduidelik, van bekende toneelmatige versetoptredes gebruik om as organiserende instansie sy teenstand teen sake wat hy in die voorstelling van sy karakters weergee, te laat blyk. Voorbeelde van toneelmatige versetoptredes sluit swye (Antie Grootmeisie in *Krismis van Map Jacobs*), die gebruik van Kaaps in die dialoog (Van Wyk 190–94)⁸ en die ambivalente Bakhtiniaanse lag, geplaas teen die agtergrond van die Middeleeuse karnaval, in (Bakhtin 11–12).⁹ Laasgenoemde kan in Small se geval saamgevat word as verset teen die lot van werklike, maar stemlose, persone wat deur uitsigloosheid in die plek en ruimte van die township vasgekeer is. Die omvang van sy verset blyk uit die uiterstes van die voorstellings: Kietie (in *Kanna hy kê hystoe*) word meer as een keer verkrag, soos Joanie Galant verloor sy haar sinne, soos Cavernelis (in *Krismis van Map Jacobs*) pleeg Jakob (in *Kanna hy kê hystoe*) selfmoord, Diekie vermoor Poena (in *Kanna hy kê hystoe*) nadat laasgenoemde Kietie tot waansin gedryf het, maar moet voor 'n onbegrypende regter met sy lewe boet.

Dit is dus 'n geval dat daar in Small se drie dramas duidelik van verset sprake is. Ten spyte van February (101) se beswaar dat, indien 'n skrywer (dramaturg) nie openlik in sy skryfwerk kant kies nie, hy in die gevaar staan om met die uitbouter (*exploiter*) geassosieer te word, spreek Small hom as die onsigbare versetkarakter in sy tekste uit

teen die politieke uitbouter en wetgewing wat deur die regering van die tyd deurgevoer is. Hy voeg waarde tot sy versetdramas toe deur van literêre en toneelmatige middele gebruik te maak. Om die literêre en toneelmatige waarde van Small se drie tekste slegs aan die politieke oortuigings van die dramaturg te meet (Pieterse in Brutus et al. 46), maak vyf en veertig jaar na die publikasie van sy eerste vollengtedrama, *Kanna hy kô hystoe*, nie meer sin nie.

Aantekeninge

1. Vergelyk Du Preez (136–70) se bespreking van die begrip *sosiale drama*. My gebruik van die term “sosiale drama” is in navolging van Du Preez en die vermelde bronne deur Turner. Breedweg beskou kan ons sê dat ‘n sosiale drama met ‘n krisis in ‘n gemeenskap geassosieer word en dan dié krisis met terme beskryf wat dikwels in beskrywings van ‘gewone’ (verhoog)dramas voorkom. ‘n Raakpunt met ‘gewone’ dramas is dat die krisis in ‘n sosiale drama ook in fases verloop.
2. “As such, it stands as a ready figure for the border skirmishing that defines conceptual relations between the inside and the outside of social groups, as well as between the inside and the outside of the body” (Flemming 111).
3. Hollander en Einwohner se bespreking beklemtoon hoe omvattend die studie van die representasie van verskillende vorme van verset in die letterkunde, veral in die drama, kan wees. Teen dié agtergrond pretendeer hierdie artikel nie volledigheid ten opsigte van die voorstellings van verset in drie dramas deur Adam Small nie.
4. Dat *Kanna hy kô hystoe* as ‘n voorbeeld van epiese teater beskou kan word, is welbekend en vereis daarom geen verdere betoog nie (vergelyk Brink 169–72). Die vormgewing van die drama is deur Miller se *After the Fall* (1964) beïnvloed. Small (“Adam Small” 101) self wys “die verwantskap tussen *Kanna* se toneelstruktuur en dié van [Arthur Miller se] *After the Fall*” uit. Hy brei egter nie op hierdie stelling uit nie. Raakpunte is dat die handeling in *After the Fall* (1964) in die hoofkarakter, Quentin, se verbeelding afspeel, die verhoogaanbieding soortgelyk vervreemdend is as in Small se teks en Quentin se moeder sterf terwyl hy in die buiteland reis. Soos met Small die geval is, vertoon van die karakters opvallende biografiese raakpunte met Miller se eie lewe (Naidoo 47). In Miller se geval geld dit veral sy huwelike met drie vroue, onder andere met Marilyn Monroe. Vergelyk Carson (hoofstuk 8) en Welland (hoofstuk 7). Die bepalende verskil van *Kanna hy kô hystoe* lê in laasgenoemde, omdat die teks *Kanna* nie met ‘n huwelik verbind nie.
5. Vergelyk as parallelle voorbeeld Cresswell (249–62) se toepassing van hierdie gedagte op Kerouac se *On the Road* (1957).
6. Soos uit Slemmon (78 e.v.) se verdere problematisering van die begrip “literêre verset” blyk, is ‘n interpretasie van Small se *Kanna, hy kô hystoe* as ‘n ruimte van verset nie so eenvoudig nie. Dié problematisering ontvang hier nie verdere aandag nie, aangesien die bespreking dit nie vereis nie.
7. Antie Grootmeisie se aandeel daaraan om aan Map sy identiteit terug te gee kom verderaan vollediger onder bespreking.
8. Uitsonderings is *Kanna* en Cavernelis (in *Krismis van Map Jacobs*), waardeur die dramaturg afstand tussen hierdie twee en die ander karakters skep.
9. Bakhtin (11–12) verduidelik die betekenis van die ambivalente lag soos volg: “Therefore it [‘festival laughter’] is not an individual reaction to some isolated ‘comic’ event. Carnival laughter is the laughter of all the people. Second, it is universal in scope; it is directed at all and everyone, including the carnival’s participants. The entire world is seen in its droll aspects, in its gay relativity. Third, this laughter is ambivalent: it is gay, triumphant, and at the same time mocking, deriding. It asserts and denies, it buries and revives.”

Geraadpleegde bronne

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Vert. Hélène Iswolsky. Cambridge, MA: MIT, 1968.
- Bleek, W. H. I. en L. C. Lloyd. *Specimens of Bushman Folklore*. Londen: George Allen, 1911. 20 Des. 2005. <<http://www.sacred-texts.com/af/sbf/index.htm>>.

- Brink, André P. *Aspekte van die nuwe drama*. 2de uitg. Pretoria: Academica, 1986.
- Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*. Chicago: Ivan R. Dee, 1991.
- Brutus, Dennis; Ezekiel Mphahlele; Cosmo Pieterse; Abiodun Jeyifous; Ama Ata Aidoo. "Panel on South African Theater Author(s)." *Issue: A Journal of Opinion* [Proceedings of the Symposium on Contemporary African Literature and First African Literature Association Conference] 6.1 (1976): 47–57. 26 Aug. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/1166570>>.
- Carson, Neil. *Arthur Miller*. Londen: Macmillan, 1982.
- Chen, Kuan-Hsing. "The Formation of a Diasporic Intellectual: An Interview with Stuart Hall." *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Red. David Morley en Kuan-Hsing Chen. Londen: Routledge, 1996. 484–503.
- Cresswell, Tim. 1993. "Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's 'On the road.'" *Transactions of the Institute of British Geographers* 18.2 (1993): 249–62. 31 Aug. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/622366>>.
- Dostoevsky, Fyodor. *Crime and Punishment*. Vert. Constance Garnett. 1866. Charleston: Forgotten Books, 2008. 28 Des. 2010. <http://www.forgottenbooks.org/ebooks/ Crime_and_Punishment_-_9781606209158.pdf>.
- Du Preez, Petrus. "Ikoon en medium: die toneelpop, masker en akteur-manipuleerder in Afrika-performances". DPhil diss. U van Stellenbosch, 2007.
- Ernest, David Solomon Harold. "Meaning in Small, Snyders and Pearce: An Application of Lotman's Semiotics to 'Coloured' Literature." MA tesis, U van Pretoria, 2004.
- February, V. A. *Mind Your Colour: The 'Coloured' Stereotype in South African Literature*. Londen: Kegan Paul, 1981.
- Fleming, Juliet. *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*. Philadelphia: U of Pennsylvania, 2001.
- Fludernik, Monika. "The Diasporic Imaginary: Postcolonial Reconfigurations in the Context of Multiculturalism." *Diaspora and Multiculturalism: Common Traditions and New Developments*. Red. Monika Fludernik. Amsterdam: Rodopi, 2003. xi–xxxviii.
- Gilbert, Helen en Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Londen: Routledge, 1996.
- Heywood, Christopher. *A History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Hollander, Jocelyn A. en Rachel Einwohner. "Conceptualising Resistance." *Sociological Forum*, 19.4 (2004): 533–54. 30 Aug. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/4148828>>.
- McFarland, Daniel A. "Resistance as a Social Drama: a Study of Change-oriented Encounters." *The American Journal of Sociology* 109. 6 (2004): 1249–318. 30 Aug. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/3568546?origin=JSTOR-pdf>>.
- Naidoo, Nadasen Arungasen. "The Depiction of Role and Function in the Plays of Adam Small." MA tesis, U van Witwatersrand, 1984.
- Olivier, Fanie. "Adam Small (1936-)." *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 2. Red. H. P. Van Coller. Pretoria: Van Schaik, 1999. 565–77.
- Pretorius, Réna. "Satire." *Literêre terme en teorieë*. Red. T. T. Cloete. Pretoria: HAUM-Literêr, 1992.
- Reischer, Erica en Katryn S. Koo. "The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World." *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 297–317. 24 Aug. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/25064855>>.
- Schildkrout, Enid. "Inscribing the body." *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 319–44. 24 Aug. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/25064856>>.
- Slemon, Stephen. "Unsettling The Empire: Resistance Theory for the Second World." *Contemporary Postcolonial Theory: A reader*. Padmini Mongia. Londen: Arnold, 1997. 72–83.
- Small, Adam. "Adam Small in gesprek met Ronnie Belcher." *Gesprekke met skrywers 2*. Kaapstad: Tafelberg, 1972. 93–105.
- . *Joanie Galant-hulle*. Johannesburg: Perskor, 1978.
- . *Kanna hy kô hystoe: 'n Drama*. Kaapstad: Tafelberg, 1965.
- . "Klein Kytie." *Windroos: verhale deur 10 Sestigers*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel, 1964. 73–84.
- . *Krismis van Map Jacobs*. Kaapstad: Tafelberg, 1983.
- Smith, Julian Frederick. "Kontemporêre swart Afrikaanse gemeenskapstoneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland: 'n ideologies-kritiese besinning." DLitt diss. U van Wes-Kaapland, 1987.
- Smith, Julian. *Toneel en politiek*. Bellville: U van Wes-Kaapland. 1990. Taal-en-politiekreeks 3.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson en Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois, 1988. 271–313.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Londen: Cornell UP, 1974.
- . *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell UP, 1967.
- . *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Van Rensburg, F. I. J. *Sublieme ambag: Beskouings oor die werk van N. P. van Wyk Louw, 1*. Kaapstad: Tafelberg, 1975.
- Van Wyk, Steward. "Adam Small: apartheid en skrywerskap." DLitt diss. U van Wes-Kaapland, Bellville, 1999.
- Vermeulen, H.J. *Kanna hy kê hystoe: Adam Small*. Pretoria: Academica. 1987. Reuse-blokboeke 21.
- Welland, Dennis. *Miller: A Study of his Plays*. Londen: Eyre Methuen, 1979.