

**PIETER FOURIE (1940-) SE BYDRAE AS AFRIKAANSE
DRAMATURG EN KUNSTEBESTUURDER: 1965-2010.**

Nicolaas Johannes Luwes

**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die
vereistes vir die graad**

Ph.D (Drama en Teaterkuns)

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van die Vrystaat

UNIVERSITY OF THE
FREE STATE
UNIVERSITEIT VAN DIE
VRYSTAAT
YUNIVESITHI YA
FREISTATA



Januarie 2012

Promotor: Prof H. P. van Coller

Bedankings.

By die voltooiing van hierdie tesis wil ek graag die volgende persone en instansies vir hul direkte bydrae bedank:

Prof. Hennie van Coller, my promotor, vir sy leiding, raad, motivering, begrip, belangstelling en waardevolle idees wat my studie op vele vlakke verryk het. Ook vir sy ure se toegewyde nasien, nougesette terugvoer en veral sy geduld met my.

Prof. Lucius Botes, my dekaan, vir sy konstante aanmoediging en vertroue.

My vrou, Alet wat soveel ure alleen moes wees en nooit opgehou glo het nie.

Aan my kinders, Nicolaas, wat met sy doktorsgraad voor my 'n inspirasie was, Michelle, wat altyd steun gegee het en Carmen wat elke more aangepor het met: "Nou hoe vër is pa?"

Aan my dierbare ouers wat my soveel geleenthede in die lewe gegee het en so 'n pragtige voorbeeld en aansporing was.

Aan my kollegas en studente by die departement Drama en Teaterkuns wat my passie en liefde vir die teater op soveel vlakke verryk het. Ook vir julle geduld en bereidwilligheid om take oor te neem gedurende die laaste twee maande in 2011.

Vir al my vorige en huidige mentors vir wie ek besonder dankbaar is lewe. Ver al vir Pieter Fourie wat die eerste klop op die skouer gegee en my loopbaan as skrywer aan die gang gesit het. Dankie vir jou en jou vrou, Malleta, se vriendskap wat al oor soveel jare my lewe verryk het.

Laastens, maar die mees belangrikste - Soli Deo gloria.

Verklaring

“Ek verklaar dat die tesis wat ek hiermee vir die graad Ph.D. (Drama en Teaterkuns) aan die Universiteit van die Vrystaat inhandig, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my aan ‘n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die tesis ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat”.



7 April 2012

Nicolaas Johannes Luwes

Datum

Opsomming.

In hierdie beskrywende studie word bevind dat Pieter Fourie se ontwikkeling as dramaturg nie los gesien kan word van die veranderende sosio-politieke, religieuse dogma en ekonomiese omstandighede in Suid-Afrika tydens sy jare as kind, as student en as skeppende teaterkunstenaar nie. Die invloed van medekunstenaars, dosente en filosowe en die stand en ontwikkeling in die teaterwêreld waaraan hy as kunstenaar blootgestel is, asook die invloed daarvan op sy ontwikkeling as mens en skrywer, sy betrokkenheid as professionele teaterkunstenaar vanaf 1940 tot 2011 as regisseur en speler (1965-2005), as kunste-administrateur by KRUIK (1957-1986) en KKNK (1994-1999) word kronologies onder die loep geneem.

Die hoofsaaklik kwalitatiewe en etnografiese navorsing fokus daarop om Pieter Fourie se rol as volksteater- en informele geskiedskrywer, binne tydgebonde-, geografiese- en demografiese sisteme, op te klaar. Hoe hierdie sisteme neerslag vind in die dramaturg se werk word ondersoek. Ook die ontwikkeling van en werkinge van die interne teatersisteme waarbinne die teaterkunstenaar hom bevind word verduidelik. Die invloed van eksterne sisteme soos politiek, religie, sensuur ens. op sy lewe as mens, kunstenaar en teateradministrateur, word bespreek.

In dié biografiese beskrywing word Fourie se persoonlike en artistieke loopbaan kronologies bespreek. Die hoofkorpus van die studie onderneem 'n kritiese ondersoek na al sy gepubliseerde dramas asook die professionele opvoerings daarvan deur verskeie teaterinstansies. Aan die hand van literêre publikasies, resensies en persoonlik onderhoude met Fourie en ander betrokkenes, word Fourie se loopbaan, as aanvanklik volksteaterskrywer in die realistiese styl, tot 'n mees gerespekteerde dramaturg, wie se eksperimentering in die Afrikaanse drama grensverskuiwend was, in detail bespreek.

Die slotsom van die studie is dat Fourie uitstekend daarin geslaag het om, ongeag die vernuwing in sy werk wat styl en inhoud betref, steeds toeganklike volksteater kon skryf. In retrospeksie was sy werk dikwels voorspellend van aard of het hy vreesloos die ware politieke en sosiale omstandighede in die land op die verhoog geplaas. Sy werk kan duidelik as informele geskiedskrywing beskou word. Die studie noem ten laaste die vele bekronings waarmee hy vereer is, waarvan die Hertzogprys vir drama en die eredoktorsgraad (D.Litt.) in Drama en Teaterkuns deur die Universiteit van die Vrystaat die kroon span.

ABSTRACT

In this descriptive study, it was found that Pieter Fourie's development as playwright cannot be separated from the changing socio-political, religious dogma and economic circumstances in South Africa during his childhood years, as a student, and as a creative theatre artist. The influence of fellow artists, lecturers and philosophers, and the situation and development in the world of the theatre to which he was exposed as an artist, including the influence of it on his development as an individual and writer, his involvement as professional theatre artist from 1940 to 2011, as producer and actor (1965-2005), as arts administrator at CAPAB (1957-1986) and KKNK (1994-1999) are examined chronologically.

The research problem, methodology and research design and ethical consideration are explained in short in this study. The playwright's role as folk theatre and informal historian within time bound, geographical and demographical systems is clarified. How these systems are reflected in the playwright's work is investigated. In addition, the development and functioning of internal theatre systems within which the theatre artist finds himself is explained. The influence of external systems, such as politics, religion, censorship, etc. on his life as an individual, artist and theatre administrator, is discussed.

In this biographical description, Fourie's personal and artistic career is discussed chronologically. The main corpus of the study undertakes a critical investigation of all his published plays, as well as the professional staging of these plays by several theatre institutions. Fourie's career, initially as folk theatre writer in the realistic style and later as highly respected playwright, whose experimentation in Afrikaans drama is seen as shifting boundaries, is discussed in detail utilising literary publications, reviews and personal interviews with Fourie and other roleplayers.

The study concludes that Fourie was exceptionally successful in writing accessible folk theatre, despite how innovative his work was with regards to style and content. In retrospect, his work was often predictive in nature or he fearlessly placed on stage the true political and social circumstances in the country. His work clearly can be seen as that of an informal historian. Finally, the study mentions the numerous accolades he received, with the highlight being the Hertzog Prize for Drama and the Honorary Doctorate (D.Litt.) in Drama and Theatre Arts from the University of the Free State.

Opsomming.

Abstract.

Inhoudsopgawe.	i-xiii
HOOFSTUK 1. INLEIDING TOT DIE STUDIE	1
1.1 Navorsingsprobleem en hipoteses wat ondersoek word.....	1
1.2 Metodologie.....	2
1.3 Die struktuur van die studie.....	16
1.4 Etiese oorwegings.....	19
1.5 Beperkings van die studie.....	20
HOOFSTUK 2. DIE DRAMATURG SE ROL AS INFORMELE GESKIEDSKRYWER	22
2.1 Inleiding.....	22
2.2 Die rol van die dramaturg as geskiedenisstrywer.....	22
2.3 Die posisie van die dramaturg as volksteater- en geskiedenisstrywer..	26
2.3.1 Tydgebonde en geografiese, eksterne sisteme.....	28
2.3.2 Demografiese sisteme.....	29
2.3.3 Teatersisteme.....	31
HOOFSTUK 3. DIE STAND EN ONTWIKKELING VAN AFRIKAANSE TEATER (1893-1966) EN SOSIO-EKONOMIESE, POLITIEKE EN RELIGIEUSE BESTEL IN SUID-AFRIKA....	41
3.1 Inleiding.....	41
3.2 Die amateurjare tot en met die stigting van die professionele Nasionale Toneelorganisasie (NTO).....	41
3.3 Die begin van die professionele Afrikaanse teater en ooploop na die stigting van die Nasionale Toneelorganisasie (NTO).....	49
3.4 Die stigting van die Streeksrade (1962).....	61
3.5 Ander invloede: politiek, ekonomie, letterkunde, wetlike en religieuse sisteme uit die ou bedeling.....	63

HOOFSTUK 4. PIETER FOURIE – ’N PERSOONLIKE GESKIEDENIS TOT VOOR SY STUDENTEJARE EN AS LATERE PROFESSIONELE TEATERPRAKTISYN.....	80
4.1 Inleiding.....	80
4.2 Kinder- en jeugjare op skool.....	80
4.3 Die skoolverlater en posman – Bloemfontein (1956).....	92
4.4 Verplasing na Wolwehoek (1957).....	97
4.5 Verplasing na Sasolburg (1957): Eerste amateurrol.....	98
4.6 Terug na Koffiefontein en ontmoeting met Renée en Stephen le Roux (1958).....	100
HOOFSTUK 5. PIETER FOURIE SE STUDENTEJARE (1960-1964).....	105
5.1 Inleiding.....	105
5.2 Digkuns en die invloed van D.J. Opperman.....	108
5.2.1 Fourie ontwaak as digter.....	108
5.2.2 Fourie en W.E.G. Louw se uitnodiging aan hom om artikels oor toneel te skryf.....	115
5.3 Die invloed van die filosowe: Johan Degenaar, en Martinus Versveld.....	117
5.4 Dramadosente en invloede.....	118
5.5 Eerste invloede na samewerking met professionele spelers: Kaapse teaterstukke as student.....	120
5.6 Die skryf van <i>Tjaka</i> (1976) en die politieke sisteem daaromheen.....	123
5.7 Enkele invloede van buite die kampus.....	125
5.8 Oorgangstyd in spel en teater: Studente studeer af, eksperimentering en nuwe skrywers.....	126
5.9 Die Pieter Fourie-toneelgeselskap: Toere van Januarie 1965 tot einde 1966.....	127

HOOFSTUK 6.	PIETER FOURIE SE PROFESSIONELE LOOPBAAN	134
	(1966-2011).....	
6.1	Inleiding.....	134
6.2	Veranderinge op politieke en sosiale gebied.....	134
6.3	Die stand van drama en teater teen 1966.....	135
6.4	Fourie se problematiek as Afrikaanse Toneelhoof en later as Artistieke Direkteur Toneel by KRUIK.....	139
6.4.1	Die aanloop tot sy aanstelling.....	139
6.4.2	Spelers en binnepolitiek.....	141
6.4.3	Diskriminasie teen homoseksuele persone.....	142
6.4.4	Die terugbring van ou teaterpioniers: Hiërargie, akteursopstande, aanstellings van Afrikaanse teenoor Engelse akteurs.....	143
6.4.5	Sensuumseiling met ou akteurs en stukke met nuwe style.....	146
6.4.6	Die skryf van <i>The Parents</i> en die artistieke problematiek daaromheen.....	147
6.4.7	<i>Space/Ruimte-teater</i> en die Dinkteater teenoor Streeksrade: Staatsinmenging en revolusie.....	148
6.4.8	Skryfwerk vir KRUIK: Fourie se <i>Hansie die Hanslam</i> (1970).....	149
6.4.8.1	Agtergrond.....	149
6.4.8.2	Oorsprong en idee vir <i>Hansie die hanslam</i>	150
6.4.8.3	Opvoeringsgeskiedenis en reaksie op die stuk.....	151
6.4.9	Ontmoeting en troue met Liz Dick; Fourie se Europese toer in 1969 en die invoer van Europese regisseurs.....	151
6.4.9.1	Troue en finansiële gemoedsrus.....	151
6.4.9.2	Europese toer en nuwe invloede.....	152
6.4.9.2	Die invoer van Europese regisseurs.....	154
6.4.10	Resensie- en gehoorreaksie: <i>Titus, Equus</i> en <i>Amadeus</i> as uittarting.	156
6.5	Op die tuisfront: Sestigters, nuwe teaters en teatername.....	157
6.5.1	Tuis met die Sestigters.....	157
6.5.2.	Opskuddings oor die Baxter- en die Nico Malanteater.....	158
6.6	Sensuurinvloede op artistieke vryheid: Die opening van die Nico Malanteaterkompleks en die debakel om <i>Christine</i> (1971).....	160

6.6.1	Sensuur en Beheerraad.....	160
6.6.2	Toneelkomitees: Artistieke beperkinge.....	161
6.6.3	Opening van Nico Malanteater en polemieks om <i>Christine</i>	162
6.6.4	Fourie se eerste afdanking en skryf <i>Faan se trein</i>	164
6.6.5.	Heraanstelling by KRUIK.....	165
6.6.6	Vertaling open die Nico Malanteater.....	165
6.7	<i>The Parents</i> (1971) nie opgevoer in die Nico Malanteater.....	166
6.8	<i>Luilummel en Flenterpiet</i> (1971).....	167
6.8.1	Agtergrond.....	167
6.8.2	Opvoeringsgeskiedenis.....	167
6.8.3	Idee vir en intrige van <i>Luilummel en Flenterpiet</i>	167
6.8.4	Reaksie.....	167
6.9	Veilige keuse soos <i>Bart Nel</i> (1973) by KRUIK en die invloed van die <i>Space/Ruimeteater</i> op KRUIK.....	168
6.9.1	<i>Bart Nel</i>	168
6.9.2	Frustrasie oor eie werk se opvoeringsmoontlikhede.....	168
6.9.3	Rasbeleid by Nico Malanteater en invloed van die <i>Space/Ruimeteater</i>	169
6.10	<i>The Parents</i> opgevoer in die <i>Space/Ruimeteater</i>	170
6.11	KRUIK in 1974: <i>Die Ryk Weduwee, Equus</i> en <i>Kanna hy kô hystoe</i> ...	171
6.11.1	'n Veilige begin.....	171
6.11.2	Opslae met <i>Equus</i>	171
6.11.3	<i>Bacchus in die Boland</i> en <i>Kanna hy kô hystoe</i>	171
6.12	<i>Faan se Trein</i> gepubliseer en op die professionele verhoog (1975).....	174
6.12.1	Agtergrond.....	174
6.12.2	Opvoeringsgeskiedenis.....	175
6.12.2	Ontstaan.....	175
6.12.3	Tema, struktuur en styl.....	176
6.12.4	Intrige en simboliek.....	177
6.12.5	Reaksie en idees wat Fourie wou oordra.....	179
6.12.6	Lastighede en sprake van sensuur.....	182
6.12.7	Moontlik verfilming.....	184

6.12.7	Publikasie.....	185
6.12.8	Volksteater as kommersiële teater met mindere literêre waarde?.....	186
6.12.9	'n Tweede lewe vir <i>Faan se trein</i>	188
6.12.10	<i>Faan se trein</i> as radiodrama.....	191
6.12.11	Die toekoms vir <i>Faan se trein</i>	
6.13	<i>Faan se stasie</i> (1976).....	192
6.13.1	Agtergrond.....	192
6.13.2	Opvoeringsgeskiedenis.....	192
6.13.3	Intrige en styl.....	193
6.13.4	Sensuur en politieke reaksie.....	194
6.13.5	<i>Faan se stasie</i> ontspoor nie.	195
6.13.6	<i>Faan se stasie</i> as radiodrama.....	195
6.13.7	<i>Faan se stasie kry 'n tweede lewe</i>	196
6.13.8	<i>Faan</i> in die Hiernamaals en Duitse vertaling.....	197
6.14	<i>Die joiner</i> (1976).....	197
6.14.1	Agtergrond.....	197
6.14.2	Die prikkel vir die skryf en eerste karaktersplitsing.....	199
6.14.3	Reaksie van die owerhede en omseilingstrategie van sensuur.....	201
6.14.4	<i>Die joiner</i> gepubliseer en as reaksie as leesdrama.....	203
6.14.5	<i>Die joiner</i> op die verhoog.....	205
6.14.6	<i>Die joiner</i> en die toekoms.....	207
6.15	<i>Die martelaars</i> (1977).....	207
6.15.1	Agtergrond en prikkel vir die skryf van die stuk.....	207
6.15.2	<i>Die martelaars</i> in die vuur.....	208
6.16	<i>Die plaasvervangers</i> (1978).....	211
6.16.1.	Agtergrond en politieke ingryping.....	211
6.16.2	Fourie as polities-betrokke skrywer: Invloed van Skrywersberade.....	212
6.16.3	Die prikkel vir die skryf van die stuk.....	213
6.16.4	Die groot leuen as tema.....	214
6.16.5	Reaksie op die teks en opvoering.....	215
6.16.6	Reaksie op die verbod van <i>Plaasvervangers</i>	225
6.16.7	<i>Die plaasvervangers</i> en die toekoms.....	234
6.17	Sensuurdebakels en afdanking by KRUIK (1979).....	235

6.18	Negatiewe aanslag op Fourie se artistieke integriteit deur komitees...	240
6.19	<i>Mooi Maria</i> (1980).....	242
6.19.1	Agtergrond.....	242
6.19.2	Prikkels vir die skryf van die stuk.....	243
6.19.3	Karaktersplitsing as tegniek.....	244
6.19.4	Intrige.....	247
6.19.5	Reaksie op die opvoering.....	248
6.20	Resident-dramaturg vir KRUIK (1981–1986) en nuwe verwickelinge..	253
6.20.1	Agtergrond.....	253
6.20.2	La Terra de Luc, restourasie, meubelmakery, motors en mense.....	254
6.20.3	<i>Die Koggelaar</i> se saadjie geplant.....	255
6.20.4	Die Sand du Plessisteaterkompleks.....	255
6.20.5	Huwelik met Marlize Herselman en <i>Kyk hoe hol hulle</i> by SUKOVS.....	256
6.21	Fourie se laaste jare en bedanking by KRUIK, sy aanstelling as Resident-dramaturg by TRUK en trek na Kapteinskloof.....	256
6.21.1	Agtergrond.....	256
6.21.2	Fourie se perspektief oor sy bydrae by KRUIK.....	257
6.21.3	Toekomsvisie oor Afrikaanse teater.....	259
6.22	Tydperk van stilte: Fourie restoureer Sandveld-pioniershuis, in Kapteinskloof (1987).....	261
6.22.1	Agtergrond.....	261
6.22.2	Restourasiewerk.....	262
6.22.3.	Outydse meubels en dekor.....	265
6.23	ATKV-Kampustoneel.....	266
6.24	<i>Ek, Anna van Wyk</i> (1986).	268
6.24.1	<i>Ek, Anna van Wyk</i> (1986).....	268
6.24.2	Nuwe skryfstyl.....	269
6.24.3	Prikkel vir die stuk.....	270
6.24.4	Milieu, temas, karakters en vernuwende tegnieke in skryfkuns.....	271
6.24.5	Reaksie op die opvoerings.....	277
6.24.6	Reaksie op die publikasie.....	280
6.24.7	<i>Ek, Anna van Wyk</i> ook deur amateurgroep 'n sukses.....	288
6.24.8	<i>Ek, Anna van Wyk</i> herleef op professionele verhoog in 1999.....	289

6.24.8.1	Opvoeringsgeskiedenis.....	289
6.24.8.2	Reaksie op die 1999 produksie.....	290
6.24.8.3	Laaste gedagtes oor <i>Ek, Anna van Wyk</i>	295
6.25	Grensbesoek(1986).....	296
6.26	Aanstelling by TRUK en <i>Die proponentjie</i> (1987).....	298
6.26.1	Fourie as Resident-dramaturg vir KRUIK en TRUK.....	299
6.26.2	Oude Libertas opdragwerke.....	300
6.26.3	Die SAKRUK-prys.....	301
6.26.4	Vrae oor Fourie se bydrae as skrywer by TRUK.....	304
6.27	<i>Die proponentjie</i> (1987).....	307
6.27.1	Agtergrond.....	307
6.27.2	Fourie se eerste klug.....	307
6.27.3	Die prikkel vir die skryf.....	308
6.27.4	Reaksie op die TRUK- opvoering.....	310
6.27.5	Reaksie op die SUKOVS-opvoering.....	319
6.27.6	<i>Die proponentjie</i> en die toekoms.....	321
6.28	<i>Om tienuur maak die deure oop</i> (1987).....	322
6.28.1	Agtergrond en tema.	322
6.28.2.	Reaksie op die opvoerings.....	322
6.28.2.1	By die ATKV-Kampustoneel.....	322
6.28.2.2	Reaksie op die SUKOVS-produksie en professionele debuut in die Arenateater.....	323
6.28.2.3	Laaste gedagtes oor <i>Om tienuur maak die deure oop</i>	331
6.29	<i>Die koggelaar</i> (1988).....	331
6.29.1	Agtergrond.....	331
6.29.2	Tema.....	333
6.29.3.	Die eerste prikkels vir die stuk.....	334
6.29.4	<i>Die koggelaar</i> en die SAKRUK- en Dawie Malanprys.....	341
6.29.5	Opvoeringsgeskiedenis van die KRUIK-produksie.....	343
6.29.6	Reaksie op die TRUK-opvoering.....	343
6.29.7	<i>Die koggelaar in Natal</i>	349
6.29.8	Die SUKOVS-produksie.....	352
6.29.8	Reaksie uit kerk- en regse kringe en die Wit Wolf-aanslag.....	358

6.29.9	<i>Die koggelaar</i> as publikasie.....	359
2.29.10	<i>Die koggelaar</i> as radiodrama.....	373
6.29.11	<i>Die koggelaar</i> en die toekoms.....	374
6.30	<i>Vat hom, Flaffie!</i> (1989) en/of <i>Hups in die hydro</i>	374
6.30.1	Agtergrond.....	374
6.30.2	Temas in <i>Vat hom, Flaffie!</i> / <i>Hups in die hydro</i>	375
6.30.3	<i>Die koggelaar</i> by KRUIK en TRUK.....	376
6.30.4	Reaksie op die Transvaalse opvoerings.....	377
6.30.5	Reaksie in die Kaap.....	386
6.30.6	Nuwe regisseur en spelers en reaksie in die Vrystaat.....	388
6.30.7	Latere opvoerings van die stuk.....	389
6.30.8	Laaste gedagtes oor die stuk.....	390
6.31	<i>Die groot wit roos</i> (1989b).....	391
6.31.1	Agtergrond.....	391
6.31.2	Opvoeringsgeskiedenis en spelers.....	392
6.31.3	Prikkel vir die skryf van die stuk.....	392
6.31.4	Temas en eksperimentering met filmtegnieke in styl.....	393
6.31.5	Reaksie op die teks.....	398
6.31.6	Reaksie op die TRUK-opvoering.....	416
6.31.7	Reaksie op die SUKOVVS-opvoering.....	437
6.31.8	Laaste gedagtes oor <i>Die groot wit roos</i>	442
6.32	<i>Donderdag se mense</i> (1989).....	442
6.32.1	Agtergrond.....	443
6.32.2	Opstand teen segregasie.....	443
6.32.3	Die stuk se opvoeringsgeskiedenis by TRUK.....	444
6.32.4	Tema en intrige.....	445
6.32.5	Reaksie op die TRUK-opvoering.....	447
6.32.6	<i>Donderdag se mense</i> as radiodrama.....	463
6.32.7	Laaste gedagtes oor <i>Donderdag se mense</i>	463
6.33	<i>Daan se doilie</i> (1990).....	464
6.33.1	Agtergrond.....	464
6.33.2	Die stuk se opvoeringsgeskiedenis.....	464
6.33.3	Tema en intrige.....	465

6.33.4	Reaksie op die TRUK-opvoering.....	465
6.33.5	Vrae en bespiegeling oor Fourie se posisie as Residentdramaturg..	474
6.33.6	Laaste gedagtes oor <i>Daan se doilie</i> en einde van TRUK-kontrak.....	476
6.34.	Televisiewerk (1990), Bloemfontein en boer op Luckhoff.....	476
6.34.1	Agtergrond en skryfwerk vir televisie.....	476
6.34.2.	Na Bloemfontein en huwelik met Marlize kom tot 'n end.....	477
6.34.3	Terug na Luckhoff en finansiële oorlewingsplanne (1990-1994).....	477
6.34.4	Heropvoering van Mooi Maria in 1993 op Luckhoff.....	478
6.34.5	Gerrit Geertsema besoek Fourie op Luckhoff.....	479
6.35.	<i>Post mortem</i> (1993) en ATKV-Kampustoneel.....	480
6.35.1	Agtergrond.....	480
6.35.2	Prikkels vir skryf.....	481
6.35.3.	Tema en styltegnieke.....	482
6.35.4	Struktuur, karakterskepping en intrige in <i>Post Mortem</i>	483
6.35.5	Wynand Moutontheater-opvoering.....	486
6.35.6	Die ATKV-Kampustoneelproduksie en verdere reaksie.....	488
6.35.7	<i>Post Mortem</i> nie deur Streeksrade opgevoer nie.....	492
6.35.8.	Geertsema oor ATKV-Kampustoneel.....	493
6.35.9	'n Tweede professionele lewe vir <i>Post mortem</i> in 2002.....	496
6.36	Aanstelling by KKNK en derde huwelik.....	498
6.36.1	Aanloop tot Fourie se aanstelling.....	498
6.36.2	Die onderhoud en aanstelling op Oudtshoorn.....	500
6.36.3	Fourie se visie, ondersteuning van kunstenaars en borgskappe vir die KKNK.....	501
6.36.4	Kontroversie by die KKNK.....	503
6.36.4.1	Fokofpolisiekar-debakel en KKNK byna borg kwyt.....	504
6.36.6	Fourie se huwelik met Maletta en nuwe lewe.....	505
6.36.7	Boklied-debakel, posverandering en Fourie se bydrae en aftrede by KKNK en roeringe by KKNK.....	506
6.36.7.1	Die Boklied-debakel.....	506
6.36.7.2	Posverandering vir Fourie.....	508
6.36.7.3	Bydrae en aftrede by KKNK.....	508
6.36.7.4	Roeringe by die KKNK na Fourie se aftrede.....	509

6.36.8	Rooderandt gastehuis.....	511
6.37	Rooderandt Produksies en <i>Boetman is die bliksem in!</i> (2000).....	512
6.37.1	Rooderandt Produksies gereed vir aksie en nuwe opvoerings van Fourie se ouer werke.....	512
6.37.2	Politieke onrus.....	512
6.37.3	<i>Kroes Kras kordaat</i> en die <i>Boetman</i> -debakel.....	513
6.37.4	Fourie verkry opvoerrechte en begin skryf aan <i>Boetman is die bliksem in!</i>	516
6.37.5	Planke toe met <i>Boetman is die bliksem in!</i>	521
6.37.5.1	Opvoeringsgeskiedenis.....	521
6.37.5.2	Die teks se impak binne konteks van Fourie se vorige werk.....	522
6.37.5.3	Die <i>Boetman</i> -debat op Aardklop.....	524
6.37.5.4	Reaksie op die opvoering.....	525
6.37.5.5	Die tragiese heengaan van Chris Louw.....	530
6.38	<i>Naelstring</i> (2001).....	530
6.38.1	Agtergrond.....	530
6.38.2	Opvoeringsgeskiedenis, die aanloop en Fourie se visie met <i>Naelstring</i>	531
6.38.3	Reaksie op die teks.....	532
6.38.4	Die opvoering en reaksie daarop.....	536
6.38.5	<i>Naelstring</i> in Bloemfontein.....	537
6.38.6	<i>Naelstring</i> vertaal as (<i>Honour Thy Mother, Fuck Thy Father</i>) op Grahamstad.....	539
6.39	<i>Elke duim 'n koning</i> (2001).....	540
6.39.1	Agtergrond.....	540
6.39.2	André Huguenet as bron vir <i>Elke duim 'n koning</i>	541
6.39.3	Opvoeringsgeskiedenis.....	541
6.39.3	<i>Elke duim 'n koning</i> en uitstallings oor Huguenet in Bloemfontein.....	542
6.39.	Reaksie op die opvoering.....	548
6.39.5	<i>Elke duim 'n koning</i> as publikasie en reaksie daarop.....	552
6.39.6	Laaste gedagtes oor <i>Elke duim 'n koning</i>	558
6.40	<i>Gert Garries — 'n baaisiekel babelas</i> (2002).....	558
6.40.1	Agtergrond.....	559

6.40.2	Prikkels vir die stuk.....	559
6.40.3	Besluite oor regie en rolverdeling.....	560
6.40.4.	Styl en intrige.....	560
6.40.6	Reaksie op die stuk.....	562
6.40.7	Moontlike opvolgstuk met Gert Garries?.....	565
6.40.8	Laaste gedagtes oor die stuk en verdere gebeure.....	566
6.41.	Koggelmanderman (2003), en die Hertzogprys.....	566
6.41.1	Bekronings en toekenning van pryse en die Hertzogprys aan Pieter Fourie.....	567
6.41.2	Nagtegaal/KKNK-kompetisie – ‘n Nuwe uitdaging vir Fourie.....	568
6.41.3	Oorsprong en prikkel vir skryf van <i>Koggelmanderman</i> (2003).....	569
6.41.3	Mites en temas in die stuk.....	571
6.41.4	Heraanwending van stilistiese tegnieke.....	572
6.41.5	Afwagting vir <i>Koggelmanderman</i> by die KKNK.....	573
6.41.6	Reaksie op die KKNK-opvoering.....	574
6.41.7	Reaksie op die gepubliseerde drama en nuwe vrae oor die kriteria vir die toekenning van die Hertzogprys.....	577
6.41.8	Verdere argumente oor die meriete van die gepubliseerde dramateks teenoor die ongepubliseerde toneeltekste.....	582
6.41.9	Daniel Hugo se huldigingsrede by die oorhandiging van die Hertzogprys.....	582
6.41.10	Fourie se menings hieroor aan Fanie Olivier.....	584
6.41.11	Meer perspektiewe van akademici oor die Hertzogprys.....	586
6.42.	Herontmoeting met Athol Fugard en aftrede in Stilbaai (2004- 2009).	593
6.42.1	Fourie ontmoet Fugard weer.....	593
6.42.2	Rooderandt verkoop en trek na Stilbaai.....	594
6.42.3	Fourie restoureer en versamel weer ou motors.....	594
6.42.4	Ou stukke weer op die planke, nuwe toekennings en roeringe by die KKNK.....	595
6.43	<i>Jasmyn</i> (2008).....	595
6.43.1	<i>Jasmyn</i> gepubliseer.....	595
6.43.2	Waarom Fourie weer skryf.....	596
6.43.3	Tema.....	597

6.43.4	Prikkel vir die stuk.....	598
6.43.5	Reaksie op die dramateks.....	600
6.43.6.	Laaste gedagtes oor <i>Jasmyn</i>	606
6.44	Verhuising na Robertson en finansiële gemoedsrus (2010-).....	606
HOOFSTUK 7. GEVOLGTREKKING.....		608
7.1	Inleiding.....	608
7.2	Fourie se kennis van samelewing- en teatersisteme.....	608
7.3	Fourie se kennis van die Afrikaner.....	609
7.4	Fourie se vernuf as realistiese volksteaterskrywer.....	609
7.5	Fourie se toenemende politieke bewustheid.....	610
7.6	Splitsing van karakters as tegniek.....	610
7.7	Fourie se vernuwing in styl, inhoud, struktuur en nie-rassige rolverdelings.....	611
7.8	Fourie se eerste poging tot klug.....	611
7.9	Fourie se terugkeer na politiek en die Afrikaner se spel met God.....	612
7.10	Fourie se tweede poging tot klug.....	613
7.11	Fourie se ontdekking van filmtegnieke op die verhoog.....	613
7.12	Fourie se gebruik van die seksuele as tema.....	614
7.13	Fourie se laaste poging tot klug.....	614
7.14	Fourie se trilogie met <i>Post mortem</i> voltooi.....	614
7.15	Fourie baseer eerste werk op bestaande materiaal – die Boetman-debakel.....	615
7.16	Fourie se drama oor die verbreking van die naelstring met die verlede.....	616
7.17.	Fourie se herbesoek aan André Huguenet en ou en nuwe spelstyle..	616
7.18	Fourie uitgeskryf oor politiek en fokus op die oudwordproses van die individu.....	617
7.19	Fourie stel voortdurend nuwe tegniese en artistieke eise.....	618
7.20.	Beloning met die Hertzogprys.....	618
7.21	Fourie konfronteer ouderdom in laaste drama met feitlik onoorkombare tegniese eise.....	619
7.22	Fourie as geskiedskrywer oor dekades.....	620
7.23	Invloede op sy groei as skeppende kunstenaar.....	621

7.24	Fourie as kenner van teatersisteme.....	622
7.25	Fourie se kennis van dramaturgie.....	622
7.26	Fourie se soeke na universele sosiale waardes.....	623
7.27	Fourie se bydrae as teateradministrateur en kunstebestuurder.....	624
7.28	Bekronings en eerbewyse aan Fourie.....	624
7.29	Persoonlike uitdagings en vreugdes oor die laaste dekade.....	625
7.30	Eredoktorsgraad (D.Litt.) in Drama en Teaterkuns aan Dr. Pieter Fourie.....	626
7.31	Bekronings vir sy werk in 2011.....	627
7.32	Afsluiting.....	627
BIBLIOGRAFIE	628
	Onderhoude en terugvoernotas van promotor aan skrywer.....	628
	Koerantresensies, artikels, Internet-, LitNet-artikels en lesings.....	628
	Boeke.....	647
	Apartheidswetgewing volgens jaar van instelling.....	659
	Addendum A. Argiefbrief oor Faan Oosthuizen.....	662
	Addendum B. Brief van prof S.A. Strauss.....	664
	Addendum C. DALRO-lys.....	665
	Addendum D. Brief van Anna Neethling Pohl, 9 Januarie 1979.....	670
	Addendum E. Brief van Anna Neethling Pohl, 24 Januarie 1979.....	671

HOOFSTUK 1. INLEIDING.

1.1 Navorsingsprobleem en hipoteses wat ondersoek word.

Hierdie navorsing ondersoek spesifiek Fourie se bydrae as teaterkunstenaar binne die Afrikaanse teater en in watter mate hy van volksteaterskrywer tot gerekende dramaturg ontwikkel het. In hierdie beskrywende studie word van die hipotese uitgegaan dat Pieter Fourie se ontwikkeling as dramaturg nie los gesien kan word van sy rolle as regisseur en speler (1965-) en as kunste-administrateur by KRUIK (1967-1986) en KKNK (1994-1999) nie. Nog minder kan die veranderende sosio-politieke en ekonomiese omstandighede in Suid-Afrika en ontwikkelings in die teaterwêreld, en die invloed daarvan op sy ontwikkeling as mens en skrywer asook sy betrokkenheid as teaterkunstenaar vanaf 1940 tot 2011 geïgnoreer word.

Deur 'n teoretiese ondersoek te loods, poeg ek om tot nuwe insigte te kom om die Afrikaanse teaterkuns en Fourie se bydrae daarbinne te bepaal en om op logiese wyse verduidelikings aan te bied vir die bevindinge. Teoretici soos Itzin (1968), Bull (1984:249-258) en Rabey (1986) postuleer dat teater as agent van verandering of as wapen teen sosio-politieke onreg aangewend kan word. In hierdie studie word dus van die veronderstelling uitgegaan dat Fourie se dramas en die opvoerings daarvan nie net sy eie veranderings van denkrigtings reflekteer nie, maar ook in 'n mate as voorspeller van tendense 'n bewusmakingsrol van onreg binne die Afrikaanse teatergemeenskap oor verskeie jare gespeel het.

Die standpunt word ingeneem dat daar 'n onvolledige kronologiese rekord van Fourie se ontwikkeling en bydrae as dramaturg en ook as teater- en kunstebestuurder bestaan. Dié leemte kan veroorsaak dat sy invloed op die Afrikaanse teater geringgeskat word. In 'n verdere mate wil die studie die invloed toon van die sosio-ekonomiese en politieke sisteme op Fourie se dramakuns en sy rol as dramaturg en teater- en kunstebestuurder binne die teatersisteme en die samelewing. Die studie wil aantoon in watter mate en volgens watter ontwikkelingspatrone Fourie gegroei het van die skrywer van realistiese "well-made plays" tot 'n gerekende dramaturg wat as meester van die manipulering van teatersemiotiek gesonde vernuwing gebring het ten opsigte van die tematiese en die vormgegewe van die Afrikaanse teater en drama. Sy bydrae as eksponent van die

stilisme in die Afrikaanse dramaliteratuur word spesifiek in die laaste hoofstuk aan die hand van enkele sleuteltekste ondersoek.

1.2 Metodologie.

Volgens Dooley (1990: 21) is 'n hipotese 'n voorspelling van moontlike gevolgtrekkings waartoe 'n navorser kan kom. In hierdie studie word 'n gemengde navorsingsmetodologie toegepas. Navorsingsmetodes sluit onder andere literatuurstudie, etnografiese navorsing met gestruktureerde en informele onderhoude, observasie ensovoorts in. Argiewe word geraadpleeg, waarneming vind plaas, resensies en tydskrifartikels word geraadpleeg vir die konstruksie van die bibliografiese narratief oor Pieter Fourie se bydrae as teaterpraktisyn. Daar word in 'n meerdere mate van die kwalitatiewe navorsingsmetodologie gebruik gemaak, gesien die aard van die ondersoek. In mindere mate word die kwantitatiewe navorsingsmetode aangewend om statistieke van aantal opvoerings op DALRO-lyste aan te dui. Ook die semiotiek as metode vir analise van betekenis in die statiese teks en veral problematiek met ontleding van nie-statische tekste – lees die lewende opvoering van die teks - kom later in die afdeling onder die loep. Vergelyk ook Evan-Zohar (1979: 1&2).

'n Breedvoerige literatuurondersoek as kwalitatiewe metode in die tekstuele studie word aangewend. In die studie word van die standpunt uitgegaan dat die dramateks eers na tydens die opvoeringsproses tot volle wasdom kom en na die openbare opvoering na waarde geskat kan word wanneer gehoorreaksie, resensies, ens. in ag geneem word. Die impak van Fourie se werk kan dus eers ten volle gemeet word aan die einde van die kreatiewe proses. Hoewel hulle bydraers is tot die finale produk, vorm regisseurs, spelers en ontwerpers deel van die teatersisteam. Dit word as 'n gegewe aanvaar en die teatermatige impak van Fourie se werk is dus die hooftokus. Juis daarom word in die studie ondersoek ingestel na en krities kommentaar gelewer op boekresensies en ook teaterresensies van al Fourie se opgevoerde werk in die teater wat dus die ongepubliseerde stukke insluit. Meer later oor die formaat en rol van onderhoude in die navorsing.

Ek onderskryf ook Hauptfleisch se siening in *Theatre & Society in South Africa: Reflections in a fractured mirror* (1997) dat teater deur 'n reeks sisteme beïnvloed word wat ook komplekse prosesse insluit.

Figuur 1 hieronder illustreer kortliks die struktuur van die navorsingsontwerp.

Kwantitatiewe navorsing – Nie-empiriese studies



Sekondêre Data

(Breedvoerige literatuurondersoek)

Kwalitatiewe navorsing – Empiriese studies



Gebruik van primêre data



Analise van bestaande data

(Etnografiese studies, gevallestudies, observasie) (Tekstuele studies – inhoudsanalise)

Volgens Mouton (2001: 179) voorsien literatuurondersoek 'n oorsig van verworwe kennis in 'n sekere dissipline deur analyse van opvallende tendense in die betrokke veld van studie “through an analysis of trends and debates”. In die voorafstudie is deeglik kennis geneem van die aard en werking van teatersisteme en ook van sisteme buite die teater wat op die teaterkunstenaar se werk inspeel. Die wyer literatuurstudie oor sisteme buite die teatersisteam het insig gebring in hoe 'n mate die sisteme bevrugterend op mekaar (kan) inwerk. Deur die teoretiese insigte waartoe gekom is, wil ek hierdie kennis toepas op die verdere ondersoek om die mate waarin die hipotese in die kol kan wees te bevestig. Die kwalitatiewe navorsing sluit dus die gebruik van tekstuele studies in en die etnografiese navorsing word toepas op die gevallestudie van Fourie as kunstenaar.

Met Hauptfleisch (1997) se konsep in gedagte dat teater 'n sisteem van veelvuldige prosesse is, het ek data versamel en geanaliseer wat onder andere bronne oor die sisteme waarbinne Fourie skep en werk, invloede op sy lewensbeskouing, prikkels vir skryf, prosesse van skryf en opvoering van sy werke, reaksies van die publiek, resensente se kommentare, ensovoorts, insluit. Die studie fokus op relevante rapporte,

briefwisseling, verklarings, nuusberigte, resensies en natuurlik op Fourie se oeuvre in die teater met, waar gepas, verwysings na relevante teatergeskiedenisbronne en ander tekste van medeskrywers. Hoewel ek aanvanklik slegs Fourie se bydrae tot 1998 sou bestudeer, is gereken dat Fourie se hele oeuvre tot op datum meer gepas sou wees, aangesien Fourie in 2011 sy 71ste verjaardag sou vier en hy nog 'n drama, *Jasmyn*, in 2008 sou publiseer.

Kwantitatiewe data soos opvoeringslyste van ATKV-Kampustoneel en DALRO-verslae, verskaf statistiese data van Fourie se werk wat opgevoer is. Hoewel statistiek nie die artistieke meriete van bv. die dramaturg se werk kan bevestig nie, gee dit ten minste 'n aanduiding van die populariteit van 'n sekere stuk van 'n dramaturg. Die gebruik van beide die kwantitatiewe en die kwalitatiewe navorsingsmetodes stel my ook in staat om tekortkomings van die mono-metode te vermy. Die gemengde navorsingsmetode word vir hierdie tipe navorsing as geskik geag deur Tashakkori en Teddlie (1998:43), aangesien dit voorsiening maak vir wat hulle noem "the most accurate and complete depiction of the phenomenon under investigation".

Volgens Mouton (2001: 56) reflekteer die navorsingsmetode die werksinstrumente en prosedures wat die navorser as die mees gepaste vir die ondersoek ag. Tashakkori en Teddlie (1998: 298) beskryf die metode van versameling van data vir empiriese navorsing as geskik vir hierdie studie. Ses metodes wat hulle aanbeveel, sluit in: onderhoude en vraelyste, fokusgroepe, toetse, observasie en sekondêre data; in hierdie geval dus ook resensies, ensovoorts. Die navorser konsentreer hoofsaaklik op onderhoude, observasie en sekondêre data. Hierby kom natuurlik observasie tydens repetisietye, wat ek as deelnemende akteur bygewoon het. Verdere blootstelling was die vele opvoerings wat bygewoon is en die regie-ervarings waartydens ek self die regie van Fourie se toneelstukke waargeneem het.

Observasie van ander groepe se opvoerings oor jare, en die uiteenlopende resensies hiervan, kom in hierdie studie onder die loep. Sekondêre data soos onder andere in berigte aangedui, opvoeringsrekords, teatertekste, ensovoorts word ingesluit in die ondersoek. Die opnames van onderhoude met veral Fourie en Gerrit Geertsema bied as sekondêre data belangrike inligting van persoonlike aard en perspektiewe wat nie in die pers verskyn het of voorheen opgeteken is nie. Hall en Hall (2004: 212) bevestig ook die geldigheid van sodanige data vir navorsing. Ook amptelike dokumente, verslae,

finansiële state en notules is volgens Hall en Hall (2004: 214) geldige data en kom waar nodig onder die loep.

Van waarde is ook die DALRO-verslae en ATKV-Kampustoneelrekords wat (nie volledig nie) statistiek verskaf oor die aantal opvoerings en opvoeringsinstansies asook inligting oor spelers verskaf. Inligting is beskikbaar op jaarprogramme. Dit is betreurenswaardig dat baie programme en data by Streeksrade verlore gegaan het nadat hulle na 1994 in Speelhuse verander het. Argiewe het in sommige gevalle op die ashoop beland. 'n Grootse poging is in 2010 geloods om byvoorbeeld SUKOV/S/PACOF/S se beskikbare bronne uit hulle argief, na die Provinsiale Argief in Bloemfontein oor te plaas. Gelukkig klassifiseer Hall en Hall (2004: 213) ook internetbronne as geldige bronne vir data, aangesien heelwat van die data in koerante se argiewe op die internet bewaar gebly het. Ek het gevolglik ook op bronne by NALN gesteun en, waar nodig, op die internet, waar koerantartikels onopspoorbaar was. Volgens Mouton (2001: 91) se voorskrifte is data van onder andere joernale, dokumente, die internet en akademiese geskryfte soos tesisse, verhandelings en gepubliseerde en ongepubliseerde tekste versamel. Soos reeds genoem, is slegs Fourie se dramas en teatertekste geselekteer en slegs, waar nodig, is verwys na ander kunstenaars en skrywers se werk.

Van belang vir die studie is Krippendorff (1980: 21) en Mouton (2001: 165) se opmerkings dat inhoudsanalise sou insluit woorde, sinne, aanwysings, prente, simbole, of boodskappe wat inhoud kan kommunikeer, maar dat dit ook inhou dat betekenis in woorde, ensovoorts, binne die konteks van die omgewing waarbinne die uitinge geanaliseer word, gesien en geplaas moet word. Vir my is hierdie siening van die uiterste belang wanneer die eksterne sisteme wat op 'n teks en opvoering inspeel, in ag geneem word.

Deur die kwalitatiewe ondersoek poeg ek om te bepaal hoe die teksinhoudelike op simboliese vlak binne die omgewing gekommunikeer en beleef moet word en hoe dit 'n spieël word van die sosiale, ekonomiese, politieke en kulturele konteks van Suid-Afrika.

Wat observasie betref, is dit belangrik om daarop te let dat ook foto's en video- of filmopnames van opvoerings as geldige navorsingmateriaal beskou word. Ongelukkig is geen van Fourie se werke volledig opgeneem nie en slegs kort promosieflitse vir TV is beskikbaar. Die flitse is egter te kort om 'n gebalanseerde beeld van 'n produksie te gee.

Nog 'n probleem is dat ek nie al die verskillende opvoerings van een spesifieke drama, wat deur die verskillende Streeksrade opgevoer is, gesien het nie. Hier moes ek steun op die menings van resensente wat soms drasties kan verskil. Tashakkori en Teddlie (1998: 315) beklemtoon egter die waarde van observasie vir die navorser soos volg:

.... observation provides a good description of the phenomenon under study and can give access to contextual factors operating in the natural social setting. Observation also has an advantage in that studying will take place in the natural setting giving the researcher a better picture of the reality in theatre. Since most of these plays have already been staged the researcher has already completed the process of data collection through direct observation.

Die navorsingsinstrumente is dus benewens die literatuurondersoek ook gestruktureerde en ongestruktureerde onderhoude en observasies. Uiteraard maak onderhoude met kunstenaars en relevante betrokkenes ook deel van die ondersoek uit. Die ondersoek berus hoofsaaklik op onderhoude wat ek self op 12 Desember 2003 en weer op 19 en 20 Augustus 2007 met die Pieter Fourie gevoer het. Aanhalinge uit die onderhoud word telkens aangedui as (Fourie, 2003a) vir Pieter Fourie en Luwes. My onderhoud op 6 Desember 2003, met Gerrit Geertsema, vorige Hoofdirekteur van TRUK, word ook gebruik om feite te staaf of andere objektiewe standpunte toe te voeg. Die onderhoud word aangedui as (Geertsema, 2003). Ondersteunende inligting kom ook uit gepubliseerde artikels van onderhoude wat onder andere Fanie Olivier (2003), Hennie van Coller (2006), Daniel Hugo (2003) en Athol Fugard (2003) met Pieter Fourie gevoer het. Die normale Harvard verwysingstegniek vir artikels word daarvoor aangewend. Waar ander bronne aangehaal word, gebruik ek die normale Harvardmetode van verwysing. Enkele voetnotas word ook aangebied om verdere toeligting te verskaf.

Veral die gebruik van semi-gestruktureerde onderhoude met Fourie self het 'n ontspanne atmosfeer en vertrouensverhouding geskep. Die urelange bandopnames is transkribeer en vanuit die transkripsies kon ek relevante data selekteer. Die oopende-onderhoude met sleutelpersone kon weens die tydsverloop sedert Fourie begin skryf het, uiteraard nie so wyd gevoer word as wat ek dit sou wou gevoer het nie. Haralambos en Holborn (2000: 734) noem dat die ongestruktureerde onderhoud ook aan die navorser die vryheid gee om tydens die onderhoud in meer diepte te delf. Die tendens het veral na vore

gekom gedurende die onderhoude met Gerrit Geertsema en Fourie self. Ongelukkig is verskeie van die ou veterane reeds oorlede of hulle het die bedryf verlaat. François Swart, Jannie Gildenhuys, Dawie Malan, Eghardt van den Hoven, Schalk Theron, Danie van Eeden, Fred Sharp, Louw Verwey en Merwe Scholtz, om maar hiermee te volstaan. Uiteraard sou die tydsaspek en die koste om lewende persone op te spoor en te besoek die studie bemoeilik het. Ek is bewus daarvan dat nóg meer onderhoude dalk kon lei tot 'n wyer verskeidenheid sienings en moontlik groter tot objektiwiteit. Ek meen dat die gepubliseerde onderhoude met joernaliste en medeskrywers voldoende stof voorsien vir 'n gebalanseerde oordeel. Die onderhoude met teaterpraktisyns en Pieter Fourie self, as persone wat die teatersisteme goed ken, lewer 'n belangrike bydrae tot inligting in die studie. Ook ander sisteme het 'n beduidende invloed op Fourie se werk as teaterpraktisyn uitgevoer.

In die studie word spesifiek ondersoek ingestel na drie sisteme wat bepalend inwerk op die skepping, uitvoering en ontvangs van 'n dramateks tot teaterproduksie.

Eerstens word gefokus op die moontlike invloede wat die sosio-ekonomiese en politieke omstandighede bepaal waarbinne 'n skrywer tot wasdom kom en skryf. Aspekte soos religie, ras, stand, geslag, ensovoorts, asook die skrywer se lewensbeskouing en hoe dit neerslag vind in die dramaturg se werk, kry binne teaternavorsing in Suid-Afrika weinig aandag. In die studie word die impak van bogenoemde aspekte op Pieter Fourie se lewe en skryfwerk ondersoek.

Aangesien die studie hoofsaaklik vanuit 'n historiese, dramatologiese en teatermatige perspektief benader word, word gepoog om op kronologiese wyse 'n objektiewe oordeel oor die artistieke gehalte van Pieter Fourie se werk, in die formaat van 'n biografie, voor te lê.

Volgens Roberts (2002: 3) put biografiese navorsing, as deel van kwalitatiewe navorsing, uit navorsingsbronne soos ondersoeke na persoonlike dokumente, persoonlike onderhoude, asook onderhoude en kommentare van kenners van die persoon se lewe wat ondersoek word. Hierby kom natuurlik akademië, resensente en koerantskrywers se kommentare op Fourie se lewe en werk ook onder die loep. Van die beste resente voorbeelde van biografieë in Afrikaans is onder andere J.C. Steyn (1998) se *Van Wyk Louw: 'n Lewensverhaal* en J.C. Kannemeyer (1999) se *Leipoldt: 'n Lewensverhaal*.

Veral die skrywer se veranderende persoonlike omstandighede, sy veranderende lewensbeskouing ten opsigte van politieke en sosiale sake, asook sy artistieke ontwikkeling en groei kan oor jare gekarteer word. Die verandering binne die teaterwêreld en die impak daarvan op sy lewe en werk kan ewe-eens ondersoek en gerapporteer word.

Denzin (1989: 27) verduidelik dat die biografiese navorsingsmetode geskik is om onder andere die lewe, die identiteit, ondervindings, persoonlike geskiedenis en bydrae – in hierdie geval ook Fourie se artistieke en administratiewe bydrae binne die teater – te ondersoek. Ook Bryman (1988: 61-81) bevestig volgens Roberts (2002: 3) dat biografiese navorsing met vrug gebruik maak van meer as net kwalitatiewe navorsingsmetodes en dat dit ook die perspektiewe van die persoon wat bestudeer word, kan insluit:

...viewing events, action, norms, values etc. from the perspective of the people who are being studied'; 'to provide detailed descriptions of the social settings; 'commitment to understanding events, behaviour, etc. in their context'; 'to view social life in processual, rather than static terms'; 'a research strategy which is relatively open and unstructured'; and a rejection of 'the formulation of theories and concepts in advance' of fieldwork which may 'impose a potentially alien framework' on subjects.

As Roberts (2002: 5) se siening oor biografiese navorsing in ag geneem word, blyk dit 'n gepaste metode vir hierdie studie te wees:

The appeal of biographical research is that it is exploring, in diverse methodological and interpretive ways, how individual accounts of life experience can be understood within the contemporary cultural and structural settings and is thereby helping to chart the major societal changes that are underway, but not merely at some broad social level.

Hoewel Pieter Fourie se dramas uiteraard nie suiwer biografies is nie, het sy veranderende sienswyses, en die veranderende sosiale kontekste waarin hy geskryf het, tog neerslag gevind in sy werk.

Ook op die terrein van die mandate en funksionering van teatersisteme sou veranderinge plaasvind. Hauptfleisch (1997) se model, wat die invloede van rolspelers en die prosesse van teksskrywing tot opvoering en terugvoer van kritici en publiek verduidelik, is hier van pas. As voorbeeld kan net kortliks enkele aspekte soos keuse van produksiehuis, regisseur, spelers, bemarkingswyses, finansies, kritici, ensovoorts genoem word. Hierdie aspekte, met almal se invloede daarop, impakteer veral op die haalbaarheid en sukses, al dan nie, van die opvoering van die teks self. Hoe hierdie sisteme bepalend ingewerk het op Pieter Fourie se persoonlike lewe, sy loopbaan as skrywer en as toneeladministrateur is die hooffokus van hierdie studie.

Die soeklig word gewerp op die sosio-politieke bestel waarin hy hom as kind en jong kunstenaar bevind het en die veranderinge binne hierdie bestel kom onder die soeklig. Daarna word kortliks gekyk na die teatergeskiedenis waarbinne hy aktief sou raak. Sy soms problematiese posisie binne die teaterwêreld sou 'n invloed uitoefen op sy lewensfilosofie en optredes. Veral sal daar ondersoek ingestel word na die ontwikkelingsgang van Fourie se dramaturgie vanaf die gemoedelik-lokale realistiese volksteater tot sy toenemende gebruik van groter gestileerdheid in latere dramas. Navorsing oor die teksinhoud van Fourie se ernstige dramas fokus in hierdie studie veral op die eksperimentele ontginning van tyd-ruimtelike gelykheid, gewoonlik verkry deur karaktersplitsing. Sake soos naaktheid, emosionele en fisieke geweld, wat sterk na vore kom in veral sy latere dramas, verdien ook aandag, terwyl veral sy groeiende vermoë as manipuleerder van teatersemiotiek in die studie onder die loep kom.

Soos reeds hierbo gestel, skryf die skrywer binne 'n spesifieke sosio-politieke bestel en Fourie se rol as informele geskiedskrywer binne die samelewingsisteme kom ook in die studie aan die orde. Voorlopig kan net genoem word dat hy as Toneeldirekteur by KRUIK vanaf 1966, en deur sy dramas wat getuig van sy opstand teen byvoorbeeld apartheid en sensuur, male sonder tal by staatsinstansies en die owerhede 'n beduidende rol gespeel

het ten opsigte van die bewusmaking van sosio-politieke vergrype. By KRUIK word Fourie byvoorbeeld verskeie kere afgedank om net weer heraangestel te word. Die redes aangevoer vir hierdie afdankings en heraanstellings is tot dusver nog nie te boek gestel nie en word in hierdie studie ondersoek om verdere lig te werp op veral die politieke sisteme en die aard van die teatersisteme wat in plek was tydens 1966 tot 1998. Ook in watter mate die sisteme 'n invloed uitgeoefen het op sy skryfkuns, word in hierdie studie ondersoek. As Toneeldirekteur het hierdie sisteme ook 'n invloed uitgeoefen op byvoorbeeld die keuse van stukke, die aanstel en afdanking van regisseurs en akteurs. Ook sy aanstelling as Resident-dramaturg by KRUIK en TRUK ontlok verdere kontroversie. Sy bydrae as Toneeldirekteur by KRUIK en ook sy bydrae tot die inisiëring van die ATKV-Kampustoneelprojek en ook sy bydrae by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), as eerste Uitvoerende Direkteur, word ook in hierdie betrokke studie ondersoek.

In sy veertig jaar as teaterpraktisyn was Fourie onder andere betrokke as akteur, regisseur vir verskeie Streeksrade en teaterinstansies, dramaturg, toerleier, Artistieke Hoof van Toneel vir KRUIK, Resident-dramaturg vir KRUIK en TRUK, inisieerder van die ATKV-Kampustoneelprojek, eerste Direkteur van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees, en jarelange beoordelaar van die Logan-fees en die Sanlamprys vir Afrikaanse teater. Fourie se jarelange betrokkenheid by die teater maak hom 'n besonder geskikte kandidaat om die veranderende milieu van die teater en die sisteme wat daarop oor die jare ingespeel het, te ondersoek. Die wedersydse invloed wat hy op die ontwikkeling van Afrikaanse teater uitgeoefen het en die invloed van die sisteme op sy eie ontwikkeling as teaterpraktisyn en dramaturg vorm die hooffokus van die studie.

Weens die beperkings van die studie kan geen indringende ondersoek na die geskiedkundige ontwikkeling van die teorieë oor die semiotiek van die teater onderneem word nie. Die studie ondersoek wel hoe die semiotiek in Fourie se werk verbreed is. Daarom is dit noodsaaklik dat enkele denkrigtings uit die semiotiek kortliks verduidelik word om bogenoemde besluit, naamlik, om die net wyer te span en ook die historiese, dramatologiese en teatermatige perspektiewe te inkorporeer, te motiveer. Fourie sou namate sy skryfwerk ontwikkel meer eksperimenteel met die teatersemiotiek omgaan. Hierdie verandering is normaal in die ontwikkeling van teater – ook in die ontwikkelingsgeskiedenis van die teater in die algemeen.

Teater is as kunsvorm by uitstek geskik om beide die emosies en die intellek van die gehoor te stimuleer. Verskillende kunsbewegings en teaterpraktisyns sou oor die eeue heen in wisselende mate die aksent plaas op byvoorbeeld die meer intellektuele teenoor die emosionele en andersom. Vergelyk bv. die intellektuele en spitsvondige werk van Oscar Wilde (1854-1900) teenoor die Teater van Wreedheid van Artaud (1958). Oor die laaste paar dekades, sedert veral Artaud (*ibid*) se teorie waarin hy vereis dat die gehoor hulself onbevange moes oorgee aan die emosionele belewenis van 'n opvoering, asook dat daar geen tyd moet wees vir intellektuele of rasonale ontleding van die teks of gebeure nie, het daar teenstrydige teorieë oor hierdie siening en oor die betekenis en funksie van teater ontstaan.

Teenoor die emosionele kodering en dekodering van die gebeurtenisse/betekenis wat Artaud voorstaan, is die semiotiese perspektief, hier gesien in die tradisie van Saussure (1983: 14), wat die tekens van die teater op intellektuele wyse bestudeer as 'n logiese tekensisteem binne semiotiese prosesse. Semiotiek is nou verwant aan die metode van ondersoek in die linguïstiek, waar die struktuur en betekenis van taal spesifiek ondersoek word. Uiteraard is die semiotiek van die lewende teater meer vloeibaar en kompleks as die taal in 'n vaste teks. Die ironie is dat Artaud in sy teaterproduksies met vele visuele en verbale tekens juis verwag dat daar betekenis- vergemeenskapliking tussen kodeerder(s) – die teateropvoering in die geheel gesien – en dekodeerders – die gehoorlede – moet plaasvind. Die kodeerders moet in wese sulke meesterlike en duidelike tekens skep dat daar, sover moontlik, geen foutiewe dekodering van die gehoor se kant af behoort plaas te vind nie.

Na die Tweede Wêreldoorlog is dit verstaanbaar dat Artaud se idees wyd verwelkom is, aangesien teater veral vroeë gevra het oor die skrikwekkende wreedheid van die mens in die oorlog. Veral avant-garde teaterpraktisyns soos Jerzy Grotowski, Peter Brook met sy *Empty Space* (1968) en Julian Beck (1925-1985) met sy *The Living Theatre* sou wegstroom van taal en eerder universele teater skep wat oor volks- en taalgrense betekenis sou dra.

Elam Keir (1980), Fischer-Lichte (1991), en vele ander teoretici van die semiotiek, ondersoek hoedat die teater deur 'n stelsel van tekens ontleed kan word. In aansluiting by Saussure (1983: 14) kan al die aksies en ander elemente wat in die teater betekenis

dra in twee komponente opgedeel word, naamlik 'n teken wat kodeer word en wat dit (be)teken aan die dekodeerder. Die aksie(s), wat ook taalaksie insluit, die visuele en ouditiwe elemente beskik oor semiotiese kwaliteite en moet sodanig as teken(s) gesien word.

Tog bied 'n semiotiese ondersoek, in die Saussure-tradisie, binne veral die opvoering probleme. Fischer-Lichte (1992: 15) verduidelik soos volg:

Theatre does not make use of these signs in their original function, i.e., does not put them to the purpose for which they are/were generated by the respective cultural systems. Rather, it deploys them as signs of the signs produced by the cultural systems. Consequently, theatrical sign must, at least at the level of the system they form, be classified exclusively as iconic signs.

Veral Evan-Zohar (1997: 289) beklemtoon die feit dat ondersoek in die linguistiek sterk kan steun op die semiotiekteorieë van Schmidt, Bourdieu, Pierce en Kerrik, weens die feit dat die teorieë geskik is vir ondersoek op veral *statiese* objekte soos die teks self. Dat die proses van kunsskepping vanaf teks tot finale opvoering in die teater (dekodering van tekens deur gehoor(e) ingesluit) 'n *dinamiese* sisteem is, maak die eksklusiewe en struktuurgebonde sisteem van ontleding, soos Saussure (1983: 14) dit belig binne teaternavorsing, minder van pas. In die teater, en veral van belang vir hierdie studie, is die skeppingsproses van die teks, binne 'n sekere tydsperspektief van 'n land met vloeibare politieke en sosiale tendense, meer ingewikkeld. Om dit eenvoudig te stel: 'n Swart man wat in 1975 'n wit vrou op die verhoog soen, sou opslae gemaak het. Vandag sou geen haan daarna kraai nie. Of sou dit? Die punt is, tekens het vloeibare betekenis binne verskillende kontekste.

Met 'n semiotiese ontleding van die statiese teks is daar duidelik nie probleme nie. Met die opvoering daarvan deur 'n regisseur en spelers vir 'n gehoor word nie net die proses self nie, maar ook die moontlike verskuiwing en verandering van betekenis net te kompleks vir Saussure se ontledingsmodel. Uiteraard kom visuele en ouditiwe tekens by deur medeskeppers soos ontwerpers, regisseurs en akteurs. Even-Zohar (1997: 15-34) het begrip vir hierdie problematiek en motiveer sy uitgangspunt soos volg:

In his own [Saussure] writings and in subsequent work in his tradition, the system is conceived as a static (“synchronic”) net of relations. In which the value of each item is a function of the specific relation into which it enters. The factor of time-succession (“diachronic”) has been eliminated from the system and declared as something which cannot be accounted for by the functional hypothesis. It has been declared as to be extra-systematic, and, since it was exclusively identified as with the historical aspect of systems, the latter has been virtually banished from the realm of Linguistics.

Even-Zohar (1997: 15-34) bepleit dan juis ‘n poli-sisteem wat vir hierdie ondersoek meer van pas is:

...just as an aggregate of phenomena operating for a certain community can be conceived as of as a system for a constituting part of a larger poly-system, which in turn, is just a component of within the larger of a total “culture” of the community, so the latter can be conceived as of as a component in a “mega-poly-system” i.e., one which controls several communities. In short the PS theory offers the opportunity to deal functionally with the mechanisms of inter-systematic interference.

Uit bostaande is dit duidelik dat in hierdie teaternavorsing die teks nie net suiwer volgens Saussure se teorie ontleed kan word nie, maar dat Evan-Zohar (1997: 15-34) se poli-sisteem ook invloede waarbinne die teks geskep en opgevoer word in ag neem.

Veltrusky (1977: 2) gaan verder en noem byvoorbeeld dat ‘n akteur of objek wat op die ‘verhoog verskyn genoeg is om as teken gesien te kan word. (Meer hieroor in die studie self oor byvoorbeeld Fourie se gebruik van karaktersplitsing in veral *Groot wit roos*). Bogatyrev (in Evan-Zohar, 1997: 27) verduidelik dat ‘n objek op die verhoog oor ander kwaliteite beskik as wat normaal daaraan geheg kan word:

The stage transforms the objects into signs, the everyday function is repressed in favour of other significant functions in the play, and praxis becomes gesture. The movement of waving away some irritating flies in ordinary life (praxis) is transformed into a gestural, indexical sign, on the

theatre stage, signifying the presence of flies in the room the stage represents. Another interesting aspect of the theatrical system of signs is that an object or a movement can be transformed into a sign without being materially altered. (In a theatrical context the relation to ready-mades is unproblematic).

Hy verduidelik dat dieselfde nie geldig is in ander kunsvorms nie. In 'n gedig moet die objek eers in 'n woord verander word om in die gedig geïntegreer te word. Wanneer Fourie se gebruik van byvoorbeeld 'n rostrum in *Die koggelaar*, wat binne sekondes van perdekar tot huweliksbed of tafel op die verhoog verander, in ag geneem word, verstaan mens hoe kompleks en anders 'n objek as teken in die teatersisteem gesien kan word as in die normale lewe. Fischer-Lichte (in Evan-Zohar, 1997: 15) verduidelik soos volg:

A theatrical sign is also polyfunctional, a sign can signify another sign, the semiotic function can be changed. A chair that one moment signifies a chair, the next moment can signify a mountain, a stair, a sword and so on. Finally, there is the mobile aspect of the theatrical sign, which means that a word can be a substitute for decor, props can be replaced by gestures. In the theatrical system of signs, a sign can replace signs from any other system. In theatre, by contrast, I can in principle use any one sign instead of another. This is not the case in real life, a car cannot be replaced by its sound (at least, you won't get very far!).

Binne die teater is daar ook 'n reeks unieke konvensies wat oor jare opgebou is – tekens wat uniek is aan teater en deur gehore as teatertaal herken word. Enkele voorbeelde is byvoorbeeld die verdonkering tussen tonele wat tydsverloop of ruimtewisseling sou aandui, die konvensie dat 'n karakter wat dieper op die verhoog staan en skinder nie deur 'n ander karakter op die verhoog gehoor kan word nie, en dies meer.

Evan-Zohar (*ibid*) beklemtoon die noodsaaklikheid dat die 'taal van die teater' geken moet word. Die konvensie dat die rekwisietemeester in die Oosterse teater in swart geklee word is 'n sprekende voorbeeld. Indien die teaterganger nie die konvensie ken dat die karakter 'onsigbaar' is nie, sou die gehoor kon reken die karakter rou.

Oor die verhoogde betekenis van objekte op die verhoog laat Evan-Zohar (*ibid*) hom soos volg uit: “It is, however, true that things are more easily regarded as signs when they are found on a stage. This is due to the emphasised function of an object to be observed that accompanies the concept of the stage”.

Uiteraard het alle objekte of gebeurtenisse verhoogde betekenis weens die aard van teater. Enige kunswerk is tog ‘n spesiaal geselekteerde onderwerp wat herrangskik word om intensivering en beklemtoning teweegbring. Neem ‘n skildery as voorbeeld. Die visuele onderwerp word uitgehaal uit die normale en omraam as alleenstaande eenheid. Dieselfde gebeur op die verhoog – of dit nou binne die proscenium of op ‘n verhoog in ‘n oop ruimte plaasvind. Vergelyk Bennedetti (2004) se besprekings oor seleksieproses en herrangskikking van gegewens in die kunswerk wat bydrae tot die verdwyning van die skrywer in die kunswerk in *The empty cage* (1999). Lemon en Reiss (1965: 5-24) argumenteer dat ook Viktor Shklovsky in *Art as Technique* (1917: 280) noem dat herrangskikking vervreemding tussen die werklikheid en die kunswerk teweegbring. Die doel daarvan is duidelik intensivering van betekenis in die kunswerk:

I personally feel that defamiliarization is found almost everywhere form is found... An image is not a permanent referent for those mutable complexities of life which are revealed through it, its purpose is not to make us perceive meaning, but to create a special perception of the object – it creates a vision of the object instead of serving as a means for knowing it...

Shklovsky (*ibid*) verduidelik dat die doel van die parallelisme is om die normale persepsie van die beeld te transformeer binne ‘n nuwe sfeer wat ‘n nuwe persepsie skep. In die teks en teateropvoering vind dus ‘n unieke semantiese verandering plaas. Hierdie verandering vind op verskeie terreine tydens die skryf- en opvoeringsprosesse plaas.

Die teatersisteem bestaan uit ‘n reeks van verteenwoordigende aksies in ‘n spesifieke situasie om ‘n fiksionele tema, binne fiksionele tyd en ruimte in die teater uit te beeld. In die voorafgaande is verduidelik dat die kultuurhistoriese konteks waaruit die dramaturg skryf, die konvensies van die teater binne ‘n sekere kultuurgroep, die teatersisteem met

al die rolspelers betrokke en reaksie van kritici en gehore in ag geneem moet word by die interpretasie en waardebeplig van die dramaturg se werk.

Buite om en agter die skepping van die teks is daar vele gebeurtenisse wat in die teks neerslag vind. Fourie se verhouding tot die sosio-ekonomiese en politieke sisteme, die teatergemeenskap, teatersisteme oor die tydperk van 1966 tot op datum kom onder die loep. Die eerste vraag wat in die studie na vore kom, is juis watter invloede inspeel op daardie seleksie van tema, aksie, taal, keuse van karakters, ensovoorts in Fourie se werk. Klem sal veral gelê word op die spanning tussen gevestigde teatertradisies en innoverende teaterkodes waarmee hy eksperimenteer, veral wat die tematiese en vormgegewe betref. Tweedens word ondersoek ingestel in hoe 'n mate Fourie, met die skryf van die teks, en die regisseur(s) met die opvoering(s) daarvan vernuwend omgegaan het met die semiotiek van die teater, en spesifiek in die Afrikaanse teater. Oorkoepelend word Fourie se invloed en bydrae as teaterpraktisyn op die ontwikkeling van die Afrikaanse toneelwêreld deur die studie belig. Dit vorm die grondslag van hierdie studie.

1.3 Die struktuur van die studie.

Die tesis is in 7 hoofstukke ingedeel. Hoofstuk 1 dien as inleiding tot die studie terwyl hoofstukke 2 tot 6 op kronologiese wyse die sosio-ekonomiese, politieke en die artistieke sisteme en Pieter Fourie se lewe en sy bydrae as dramaturg en kunstebestuurder ondersoek. Hoofstuk 7 is die gevolgtrekking waartoe ek kom oor Fourie se werk as teaterkunstenaar.

In die inleiding word die navorsingsprobleem en hipoteses van die studie bespreek. Ook die navorsingsmetodologie wat in die studie van toepassing is word verduidelik en gemotiveer. Die navorsingsontwerp word hierby ingesluit. Etiese oorwegings en beperkings van die studie sluit die inleiding af.

In hoofstuk 2 word die rol van die dramaturg as informele geskiedskrywer ondersoek. Die posisie van die dramaturg as volksteater- en geskiedenis-skrywer, invloede, beperkings en keuses vir die dramaturg word bespreek. Tydgebonde, geografiese eksterne sisteme, demografiese en teatersisteme en die invloede daarvan op die skrywer word ondersoek.

In hoofstuk 3 word die sosio-ekonomiese, politieke bestel en die stand van Afrikaanse teater (1893-1966) beskryf.

'n Bondige historiese oorsig van die aard en stand van die Afrikaanse toneel enkele jare voor 1966 aan die hand van relevante bronne, jaarverslae en onderhoude word gegee om die studie in perspektief te stel. Ook die sosio-ekonomiese tendense en politieke denkrigtings, wat 'n invloed op teateraktiwiteite uitgeoefen het, word as agtergrond bespreek. Daarna word 'n kort oorsig aangebied van die stand van Afrikaanse teater sedert 1893 aan die hand van 'n tydlyn van die verskyning en van enkele Afrikaanse dramas en die eerste opvoerings daarvan. Individue en organisasies se bydrae tot die totstandkoming van Afrikaanse professionele toneel, die invloed van die Nasionale Toneelorganisasie (NTO) en die oorsake en gevolge van die stigting van die Streeksrade (as die kultuursisteme) word kortliks bespreek. Uiteraard sal die sosio-ekonomiese, religieuse en politieke sisteme, en die invloed daarvan op die Afrikaanse drama, kortliks aangeraak moet word.

Hoofstuk 4 gee 'n biografiese oorsig van Pieter Fourie se lewe as kind, skoolverlater en poskantoorwerker asook van sy terugkeer na skool jare later om sy matriek te voltooi (1940-1960).

In hierdie hoofstuk word 'n kronologiese uiteensetting gegee van Pieter Fourie se persoonlike geskiedenis, huislike omstandighede, invloede van onderwysers en ander persone, en die sosio-politieke omstandighede waarbinne hy as kind en poskantoorwerker volwasse geword het. Invloede tydens sy kinder- en jeugjare, sy jare as posman, sy ontwikkelende liefde vir ou meubels en motors, volksfeeste en sy eerste rol as amateurspeler kom onder die loep. Sy terugkeer na Koffiefontein, sy ontmoeting met Stephen le Roux, en sy besluit om verder te gaan studeer word uitgelig¹

Pieter Fourie se lewe as student aan die Universiteit van Stellenbosch (1961-1964) word in hoofstuk 5 bespreek.

Hierdie hoofstuk neem op kronologiese wyse Pieter Fourie se studentejare in oënskou. Sy soms omstrede lewe as student, invloede van dosente en filosowe, asook sy blootstelling aan teater in dié tyd word ondersoek. In dié hoofstuk word ook kortliks verwys na sy eerste skryfpoging.

¹ Stephen le Roux is onder die skuilnaam Etienne Leroux as skrywer bekend.

Hoofstuk 6 vorm die hoofkorpus van die studie. Pieter Fourie se persoonlik lewe word geïntegreer met die ondersoek na sy artistieke bydrae as professionele teaterkunstenaar vanaf 1965 tot 2011. Sy persoonlike geskiedenis en artistieke bydrae ná sy toetrede as professionele teaterpraktisyn as akteur, regisseur, dramaturg en teateradministrateur word kronologies in hierdie hoofstuk beskryf. 'n Beskrywing van die stigting van sy eie, professionele geselskap en sy wederverings op toer, lei die hoofstuk in. Aan die hand van persoonlike onderhoude met die skrywer en met relevante rolspelers word daar spesifiek gefokus op sy siening van die teaterkuns, die samelewing- en die teatersisteme in plek gedurende dié tydperk. Die hoofstuk sal aandui in watter mate bogenoemde sisteme rigtingbepalend was in sy aanvanklike en latere skryfstyl.

Hierdie hoofstuk fokus op Fourie se invloed op die Afrikaanse teater. Sy posisie as tekskeurder, regisseur en Toneeladministrateur by KRUIK, sy rol by die ATKV-Kampustoneelprojek en by die KKNK as Uitvoerende Direkteur, sy latere privaat inisiatiewe in die teater word bespreek. Veral die aanstelling van Europese regisseurs en die moontlike beïnvloeding van hierdie regisseurs op sy eie skryfstyl word hier ondersoek. Sy dikwels uitdagende besluitneming insake bogenoemde, sy motivering vir besluite en veral die reaksie van teater- en samelewingsisteme op sy keuses sal belig word. Hier word spesifiek gekyk in watter mate botsings met owerheidsinstansies ingrypende veranderinge aan sy skryfstyl en veral die tematiese gegewens van sy dramas veroorsaak het. Sy tydperk as Resident-dramaturg vir KRUIK en TRUK, asook die redes vir die aanstelling en die invloed wat die geforseerde werkdruk op die skrywer se artistieke vermoëns gehad het, word in hierdie hoofstuk bespreek.

Daar word gekyk na Fourie se inisiëring van nuwe teatersisteme nadat die Streeksraadsisteem in duie gestort het. Daar word kortliks verwys na die jare waarin hy nie werk gehad het nie en ook na die beplanning en inwerkingstelling van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees te Oudtshoorn.

In dié hoofstuk word veral 'n kwalitatiewe ondersoek na Fourie se ontwikkelinge as dramaturg uitgevoer. en onderhoude speel 'n belangrike rol speel in die evaluering van Fourie werk.

Die studie wil op kronologies geordende wyse kennis en insig bring in die oorsake van die skeppingsdrang, sy keuses van temas, styl en genre en die invloede van teater- en

samelewingsisteme op die skepping en uitvoering van die betrokke tekste. Hoe verskillende regisseurs dieselfde stukke aangebied het, teaterresensies en individuele reaksie in koerante word bespreek. Veral sy groei en innoverende gebruik van die volle spektrum van teatersemiotiek, kan 'n bewusmakingsfunksie vervul insake die totale gereedskap waarmee die opkomende dramaturg sy ambag kan aanpak.

Dat hierdie studie beslis nie 'n finale optekening van Pieter Fourie se lewe as dramaturg kan wees nie, is verseker. Volgens Etienne van Heerden in die *Volksblad* van Saterdag, 27 Februarie 1999: 2 is die kunstenaar "... eerder 'n skaduwee van wat tergend dans om die lyf. Dit is vervlietend en die lewe van die lyf, dit is naasteby 'n amper daar en kom ons probeer en dalk kom die pyne reg. Dit is 'n reisjoernaal van een gees wat 'n intog loods in die lewe van 'n ander". Laastens moet aangetoon word dat ekself ook beïnvloed word deur die verskillende sisteme soos wat Van Heerden (*ibid*) dit stel: "Die hand van die stenograaf is nie onskuldig, metodologies neutraal nie. Om gebeurtenisse in 'n nabye of verre verlede om te tower en te herrangskik tot 'n ketting historiese feite, moet die historikus selekteer, orden, skeep of dan belangriker, vertel."

Van Heerden noem egter verder dat ons daarvan bewus moet wees dat die kunstenaar goed geplaas is om as optekenaar van 'n era te dien. Hoe lyk die rol van 'n skrywer dus wanneer 'n mens bewus is van die manipulasie van die verlede? Die skrywer teken dikwels die klein geskiedenis of klein insidente op. Hy noem dit ook dat die era van Afrikaanse betrokke literatuur, van die groot gebaar teen sosiale onreg, verby is. Dit is egter van belang om te kyk na Pieter Fourie se werke wat juis as betrokke dramaliteratuur geskryf is in 'n tydperk van die groot gebaar teen sosiale onreg.

In hierdie ondersoek word tot gevolgtrekkings gekom oor Pieter Fourie se bydrae as dramaturg en teaterkunstenaar en daar word geëvalueer in watter mate hy as informele geskiedskrywer geslaag het.

1.4 Etiese oorwegings.

Wat etiese oorwegings betref, het ek in soverre dit moontlik was, die navorsing op professionele wyse aangepak met respek vir deelnemers se regte tot beskerming van veral privaatheid. Aangesien resensies en opvoerings in elk geval in die openbare domein is, bied die onderhawige studie weinig probleme ten aansien van etiese kwessies. Tydens my persoonlike onderhoude met spesifiek Fourie en Geertsema is

daar aan hulle gevra of hulle afskrifte van die onderhoude wou hê, maar beide was van mening dat hulle staan by wat hulle in die onderhoude gesê het. Die bande en transkripsies is beskikbaar as primêre bronne. Waar sensitiewe sake ter sprake gekom het, is die feite deurgaans gestaaf met dokumente wat in die openbare domein en in die bronnelys aangetoon is. Ek het daarna gestreef om, in Johann Mouton (2001: 239) se woorde, getrou te bly: “[to conduct research with] the moral commitment that scientists are required to make to the search for truth and knowledge”. Ek poog om bevindinge objektief en getrou weer te gee.

1.5 Beperkings van die studie.

Beperking van die studie is die tekort aan tyd en fondse om die net wyer te span met veral onderhoude met ouerwordende kunstenaars, waarvan verskeie reeds nie meer met ons is nie. Weens die omvang van die studie en my uitgangspunt dat ‘n teaterstuk eers tot sy volle wasdom kom en na waarde geskat kan word na die opvoering self, fokus die studie meer op die impak van Fourie se opvoerings van sy stukke binne die Afrikaanse teater, as op ‘n diepgaande letterkundige ontleding van die gepubliseerde tekste self. Diepgaande literêre akademiese ontledings van Fourie se dramas is reeds deur navorsers soos H.J. Schutte in “Die verlede as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie” (1991: 111-122) en Johan Coetzer in sy bydrae, “Van millennium tot millennium: *Afrikaanse drama en teater circa 1990 tot 2003*” in *Perspektief Deel 3* (Van Coller, 2006: 164-169) oor Fourie as dramaturg onderneem. Hierdie studie ondersoek Fourie se bydrae dus nie eerstens uit die oogpunt van letterkundige dramaturg nie, maar ondersoek sy breër bydrae as teaterpersoon en mens binne die Afrikaanse teaterwêreld.

As artistieke gegewens en statistieke van Fourie se jare van toer met sy eie groep in berekening gebring en sy betrokkenheid as Artistieke Direkteur by KRUIK volledig geskets kon word, sou ‘n meer volledige beeld van sy aktiwiteite en bydrae gelewer kon word. Plaas daarbenewens sy betrokkenheid by die totstandkoming van die ATKV-Kampustoneel en sy optrede as Artistieke Hoof by KKNK, en nóg ‘n PhD. in hierdie omvang sou geskryf kon word. Ek het die nodige data versamel, maar besef dat die omvang van die materiaal die fokus van die studie sou benadeel. Daarom die besluit om Fourie se bydrae op die terrein slegs kortliks te behandel. Verwysings na die aktiwiteite en gebeure by veral KRUIK en KKNK is beperk tot die relevante. ‘n Volledige

navorsingsverslag oor laasgenoemde is beslis 'n studie vir later. Die leser word verwys na Erika Terblanche (2008) se LitNet-artikel "Pieter Fourie (1940-)" vir 'n bondige verslag van Fourie se aktiwiteite as toerleier en Artistieke Hoof by KRUIK.

HOOFSTUK 2. DIE DRAMATURG SE ROL AS INFORMELE GESKIEDSKRYWER.

2.1 Inleiding.

In hierdie hoofstuk word die rol, posisie, uitdagings, invloed, beperkings en keuses van die dramaturg as informele geskiedskrywer ondersoek.

2.2 Die rol van die dramaturg as geskiedenisrywer.

Daar word van die rasionaal uitgegaan dat die dramaturg, soos trouens baie skrywers van prosa en van biografieë, in 'n groot mate as informele geskiedskrywer binne 'n sekere land en kultuurgroep gereken kan word. Aangesien ek in hoofstuk 6 Pieter Fourie se bydrae as skrywer as 'n kronologiese biografie aanpak, word kortliks aandag gegee aan die saak.

J.C. Kannemeyer (2006: 41-56) deurtrap die wetenskaplike geldigheid by die skryf van 'n biografie deeglik in sy artikel, "Biografiese geskiedskrywing: 'n Rekenskap". Hy verwys ook na die navorser of die biograaf se problematiek met objektiwiteit, veral as die navorser die persoon persoonlik ken:

Die biograaf moet natuurlik, soos Flaubert se ideale romanskrywer, 'n afstand bewaar en op die agtergrond bly, maar deur die keuse uit briewe en dokumente van sy subjek en in sy hele organisasie van die data is hy orals aanwesig.

Veral Phyllis Rose (1996: 132) beklemtoon die geskiktheid van die biografieformaat vir studies van hierdie aard:

... at a time when literary criticism in the academy insisted that attention to anything outside the text itself was illegitimate, biography gave me permission to invoke a context for literary works. It was as though I had been given a Pass Go Free card. I could bypass New Criticism. I could bypass deconstruction, I could bypass theory.

Die idee dat die teks, wat prosa en teaterteks insluit, geskiedenis kan weerspieël, is geensins nuut nie. Heilna du Plooy wys in *KRONIEK* (literaryterminology.com/k/98-kroniek) daarop dat in Engeland *chronicle plays* veral in die jare van die bewind van Elizabeth I gefloreer het. So was byvoorbeeld Marlowe se *Edward II* volgens haar gebaseer op die historiese gegewens in die 16e-eeuse Kronieke.

Johann Lodewyk Marais (2010: 14) sluit by Jordanova (2000: 83) aan en noem dat die waarde van literêre tekste as bronne vir die bestudering van die geskiedenis erken word. Tog maak historici volgens Marais in die praktyk selde van poësie, prosa en drama as die vernaamste materiaal vir hulle navorsing gebruik. Die volgende saak word egter nie in berekening gebring nie naamlik, die gedagte van die dramaturg én die toneelopvoering as geskiedskrywing.

In die teater is nie nét die dramaturg deel van die geskiedskrywing nie. Reg aan die begin moet gestel word dat die geskrewe teks van die dramaturg maar die beginpunt van geskiedskrywing is. Ook hóé die regisseur, akteurs en ontwerpers hierdie betekenis interpreteer en intensiveer in die lewende opvoering, speel 'n belangrike rol, aangesien die publiek merendeels die opvoering sien. Die opvoeringsgerigtheid van die drama en die impak daarvan op gehore kan nie onderskat word nie. Die opvoering word deel van die geskiedenis-skrywing, veral as die reaksie daarop in ag geneem word.

Ian Steadman (1981) noem dieselfde probleem in die tagtigerjare rondom navorsing in die teater. Hy pleit vir meer opvoerings-georiënteerde navorsing in Suid-Afrikaanse teater en steun 'n vroeëre pleidooi van Hauptfleisch in die artikel "Theatre research in South Africa" (1980: 11-22.). Hauptfleisch bevestig dat, na sy ontleding van navorsing oor die plaaslike teater, daar 'n gebrek aan gefokusde navorsing oor die plaaslike teater, wat die opvoering insluit, bestaan. Die saak het destyds 'n brandpunt geword wat reggestel is deur die stigting van die Suid-Afrikaanse Teaterjoernaal (SATJ) waarvan Steadman medestigter was.

Die tweede saak wat in die studie nagevors word, is die gebrek aan teaternavorsing wat ook die sosio-politieke en kulturele invloede, die politieke veranderings en agtergrond van die Suid-Afrikaanse teater binne Suid-Afrika aanspreek. Hauptfleisch (1985: 136) bevestig die noodsaaklikheid van sodanige navorsing soos volg: "At this point of social,

cultural and political change, such studies, particularly of a documentation kind, are essential". Die studie neem ook oorsigtelik kennis van sosio-ekonomiese en politieke omstandighede wat 'n invloed uitgeoefen het op Fourie se vormingsjare as kind en student (1940-1965) voordat hy die beroepswêreld as teaterpraktisyn betree het. Die ondersoek na hierdie veranderings, die neerslag daarvan in Fourie se lewe en werk, sy artistieke bydrae as dramaturg, teaterkunstenaar en -bestuurder en in hoe 'n mate Fourie se werk gesien kan word as geskiedskrywing van die Afrikaner se (veranderende) identiteit en lewensbeskouings vorm die kern van die studie.

Volgens Hermien Dommissie in *Voetspore* (1998) is die toneel, dus goeie lewende toneel, ten nouste verbonde met die lewe en kultuur van 'n volk. Internasionale dramaturge soos Arthur Miller en Tennessee Williams is so eie aan die Amerikaanse teaterkultuur soos Brecht aan Oos-Berlyn, Shakespeare aan die Britse teater, en Molière aan die Franse teater. Anton Tsjechov is maar enkele dramaturg wat die Russiese kultuur rondom die vorige eeuwending oproep. Vergelyk byvoorbeeld sy 'voorspelling' van die komende revolusie en die val van die Russiese bourgeois reeds in 1904 in *Die Kersietuin* (Schoeman, 1975). Om die stelling te maak dat dramaturge inderwaarheid as die informele geskiedenisrywers en kultuurbeskrywers van kulturele groepering gereken kan word, blyk nie te vergesog te wees nie.

Ook binne Suid-Afrika, met sy ryke verskeidenheid van inheemse kulture, speel dramaturge soos Adam Small, N.P. van Wyk Louw, P.G. du Plessis, Bartho Smit, Paul Slabolepszy, Deon Opperman, Reza de Wet en vele andere besondere rol om as 't ware informele geskiedskrywers te word. Tog is die rol van die dramaturg as ware geskiedskrywer in Suid-Afrika in die verlede nie altyd vervul nie. Opvallend hier in Suid-Afrika, met sy verskille in kultuurgroepe, wat veral deur apartheid afgedwing en versterk is, skryf bogenoemde dramaturge en vele van die vroeëre dramaturge dramas waarin swart en kleurlingkarakters totaal geïgnoreer word asof hulle nie deel is van die Suid-Afrikaanse kultuur of enigsins hier bestaan het nie.²

Hierdie anomalie in die dramakuns tussen 1950 en die laat sewentigerjare is reeds deur Jakes Gerwel (1983) goed deurgetrap in *Literatuur en apartheid: konsepsies van 'gekleurdes' in die Afrikaanse roman tot 1948*. Reza de Wet skep bv. wel in 1986 'n baie

² Prosa- en romanskrywers neem egter deeglik kennis van die ryke verskeidenheid van kultuurgroepe in die land en alle bevolkingsgroepe neem hulle waardige plekke in. Vergelyk byvoorbeeld Jan Rabie se *Een-en-twintig* (1956), Karel Schoeman se *'n Ander land* (1984) en A.P. Brink se *Kennis van die aand* (1973) en *'n Oomblik in die wind* (1994).

geloofwaardige swart huisbediende in *Diepe grond* (1986) as medekarakter. Intussen is stelling nie meer geldig nie aangesien daar, wat ras betref, sedertdien meer gebalanseerde rolverdelings, op die Afrikaanse verhoë verskyn. Vergelyk bv. die onlangse dramas van bv. Botha, Steyn en Anker, om maar enkeles te noem.

Interessant genoeg skryf Adam Small destyds sy *Kanna hy kô hystoe* (1965) suiwer vanuit en oor die Kleurlinggemeenskap in die Kaap en nie eens die naam van enige blanke word in die stuk genoem nie! In watter mate die vroeëre Suid-Afrikaanse dramaturge dus die ware spieëlbeeld van die Suid-Afrikaanse gemeenskap as informele geskiedenisstrywers vervul het kan dus dadelik bevraagteken word. Die genoemde fenomeen is nie die fokus van hierdie betrokke studie nie, maar voorlopig kan genoem word dat Pieter Fourie en Athol Fugard destyds sekerlik die mees prominente Suid-Afrikaanse dramaturge was wat wel die ander kultuur- en volkegroepe binne die Suid-Afrikaanse gemeenskap as volwaardige mense erken en as volwaardige karakters in hulle dramas geskep het. Inderwaarheid speel swart en kleurlingkarakters dikwels die hoofkarakters in hulle dramas. Juis omdat Fourie die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap insluit in sy dramas, kan hy as tipiese gemeenskapskrywer/volksteaterskrywer beskou word wat nie gehuiwer het om veral veranderende politieke en sosiale omstandighede in die land met al sy mense deur sy dramas te belig nie.

Benewens Bartho Smit, Adam Small, Reza de Wet en Deon Opperman, het Pieter Fourie, as Afrikaanse dramaturg, seker die mees ingrypende stylvernuwing in die Afrikaanse teater teweeggebring. Waar De Wet en Opperman hoofsaaklik vernuwing bring, in soverre dit die dramatiese inhoud aangaan, nuwe taboe-onderwerpe aanspreek en eksploiteer, word hulle werke hoofsaaklik binne die vorm en struktuur van die tradisionele *well-made play* gegiet. Bartho Smit, Adam Small en Pieter Fourie vernuwe die temas binne Afrikaanse dramaliteratuurtekste, maar eksperimenteer ook op innoverende wyses met vorm- en aanbiedingstyl in die praktiese toneelopvoering daarvan, soos dit in die teks na vore kom. Vergelyk byvoorbeeld Adam Small se tyd-ruimtelike eksperimente in *Kanna hy kô hystoe* (1965) en Bartho Smit se *Christine* (1960) met meervlakkige karaktersplitsing in die stuk. Hierdie eksperimente sou spoedig en toenemend ook deur Pieter Fourie gebruik word in byvoorbeeld *Ek, Anna van Wyk* (1986), *Die koggelaar* (1988) en *Die groot wit roos* (1989b), om maar enkeles te noem.

Hierdie eksperimente is aanvanklik as 'ietwat vreemd' deur gehore ervaar wat aan die Realistiese teater gewoon was. Vergelyk Dommissie (1998) se gedagte dat goeie lewende toneel, ten nouste verbonde staan met die lewe en kultuur van 'n volk – dus volksteater. Die algemene gedagte dat ware volksteater altyd in die realisme van die werklikheid en in die styl van die Realisme as kunsrigting gesetel is, word bevraagteken. Kan *Die koggelaar* (1988) of *Ek, Anna van Wyk* (1986) minder as volksteater beskou word bloot omdat die stukke gestileerd geskryf en opgevoer is? Verteenwoordig die dramas nie ook die tydvak waarbinne dit geskryf en opgevoer is nie? As dit oor die sogenaamde toeganklikheid van volksteater vir die breë publiek gaan, kan die vraag gevra word waarom die genoemde stukke net so populêr by latere gehore was as wat die eerste 'volksteaterstukke' soos *Faan se trein* (1975) en *Faan se stasie* (1976) in die sewentigerjare was. Is dit aan Pieter Fourie te danke dat die gehore van die sewentigerjare stelselmatig van die gemoedelik-lokale realistiese stukke gespeen is en ook waardering en begrip vir die gestileerde Afrikaanse teater in die tagtigerjare ontwikkel het?

Van belang is dat Fourie reeds oor verskeie dekades binne 'n veranderende samelewing as dramaturg en teaterpraktisyn opgetree het en hy dus as kandidaat vir informele geskiedskrywing binne die Afrikaanse teater na vore tree. In hoe 'n mate hy aan hierdie kriteria voldoen, word in kronologiese volgorde verder in die studie ondersoek.

2.3. Die posisie van die dramaturg as volksteater- en geskiedenisstrywer.

Die terme volkskrywer, volksteaterskrywer en die dramaturg as bewustelike of onbewustelike geskiedskrywer is moeilik om ten volle te gedefinieer. Is alle skrywers nie bewustelik of onbewustelik in 'n mate geskiedskrywers nie? As die werke van Frederico Garcia Lorca, J.M. Synge, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Fugard gelees word of op die verhoog verskyn herleef ons die geskiedenis en die gees van die mense van daardie land op die spesifieke tydstip in die geskiedenis. Die dramaturg, selfs as is hy onbewustelik 'n informele geskiedskrywer, vervul tog 'n besondere posisie en daar is invloede en beperkings op die dramaturg wat heel moontlik onbewustelik sy keuse en besluite oor wat, wie en hoe hy gaan skryf. Dit moet hier duidelik gemaak word dat daar geen onfeilbare 'how to' metode voorgestel of gesuggereer word oor hoe om 'n perfekte volksteaterskrywer of volksteatergeskiedskrywer te word nie. Tog blyk dit dat invloede

en gebeure tog neerslag vind in die dramaturg se lewensiening en skryfwerk.

As aangeneem word dat volksteater, ongeag die styl waarin dit geskryf is, die ontwikkelingsgeskiedenis en veranderinge van die kultuur van 'n volk in teks en opvoering weerspieël, moet daar gekyk word na die posisie van die volkskrywer en die invloed van die sisteme in plek wat 'n invloed kan uitoefen op die keuse van die dramaturg.

Volgens George Weideman³ (1999: 11) in die *Volksblad* van 24 April 1999, bevind skrywers hulle in 'n vreemde situasie. Hulle skryf vanuit, vir en oor 'n gemeenskap, maar staan ook in 'n spanningsverhouding tot daardie samelewing. Die spieël wat skrywers voorhou, wys nie altyd 'n mooi gesig nie. Kunstenaars gehoorsaam nie andere nie, ook nie sedes, wette, magte, belange nie, kortom geen staatsdenke van watter aard ook al nie, maar behoort objektief te staan teenoor die gemeenskap waarbinne die skeppingsproses plaasvind. Drama is en was nog altyd ten nouste verbind met die historiese en sosiale tyd en konteks van 'n gemeenskap; dit spieël en gee rigting aan kontemporêre gedrag, gedagtes, filosofiese denkrigtings en houdings; dit weerspieël reaksies – positief of negatief – teenoor dit wat binne die mens en 'n kultuurgemeenskap aan die gang is.

Hoewel alle kommunikasie uiteindelik van een tot een persoon gerig word, verskil die realisasie van hoe die boodskap gekodeer en ge-enkodeer word deur die digter en die poësieleser, die prosa- of romanskrywer of die dramaturg en die dramateksleser teenoor die dramaturg wat skryf vir 'n groter gehoor. Eersgenoemde lesers koop en lees die teks in privaatheid. Taboes kan in hierdie geval makliker oorkom word deur die skrywer aangesien die leser 'n individuele keuse maak om die werk aan te koop en lees. Die aanroer van taboes in die skryf van die teaterteks vir 'n openbare opvoering kan vir die dramaturg moontlik beperkings in artistieke vryheid skep.

Die sosio-politieke sisteme waarbinne die kunstenaar moet leef en artistiek skep, kan in die praktyk vir die dramaturg soms 'n dilemma word, juis omdat die teaterkuns uit die gemeenskap geskep en vir die breë gemeenskap aangebied word. Letterkundige genres soos die prosa en die poësie word in isolasie deur enkelinge geskep vir die individuele

³ George Weideman, akademikus en skrywer van sewe digbundels, twee romans, vier bundels kortverhale, sewe jeugboeke, verhoogdramas en drie radiodramas is op 28 Augustus 2008 na 'n lang stryd teen bloedkanker oorlede.

leser. Die teikengroep is die individue wat die artistieke uitset beoordeel en besluit of dit aanvaar en 'gekoop' sal word. Die teikengroep vir die geskrewe drama as literatuur blyk dieselfde te wees, met die verskil dat die drama geskryf word met die doel om opgevoer te word as lewende teater. Teater is nie 'n kunsvorm deur die individu vir 'n ander individu nie, maar 'n kunsvorm vir die totale gemeenskap en dikwels vir 'n spesifieke kultuur- en taalgroep. 'n Dramaturg skryf vanuit 'n spesifieke kultuur- en taalgroep vir 'n gekose taal- en kultuurgroep wat die produk as massa oordeel en koop.

Die dramaturg bevind hom dus in die onbenydenswaardige posisie dat hy nie al die sisteme waarbinne hy werk totaal kan ignoreer nie. Enige kunswerk word geskep binne 'n aanvaarde stel sisteme, word uitgevoer binne daardie sisteme en gerespekteer, aanvaar of verwerp deur die kopers wat daardie spesifieke sisteem deel. Veral die dramaturg is vir die suksesvolle opvoering afhanklik van 'n meerdere stel sisteme.

2.3.1 Tydgebonde en geografiese, eksterne sisteme.

Eerstens dan die tydgebonde en geografiese, eksterne sisteme waarvan die suksesvolle toneelopvoering van die geskrewe drama afhang. Hieronder verstaan ons die dramaturg, teks, spelers, regisseur, tegnisi, ontwerpers, administrateurs en almal betrokke by die lewende teateropvoering van die geskrewe drama, asook – en die belangrikste van almal – die gehoor vasgevang in 'n spesifieke historiese tydperk en in 'n geografiese omstandigheid waar 'n heersende gees van denke binne 'n bepaalde kultuur- of taalgroep betrokke mag wees.

Die dramaturg en elke skrywer van ander literêre genres skryf binne 'n spesifieke tydperk. Net soos sy medekunstenaar skep die dramaturg 'n spieëlbeeld van 'n spesifieke tyd binne 'n spesifieke land en in 'n spesifieke lokaliteit. Van Coller (1985: 72,73) sluit hierby aan in sy resensie van As van Straten se *Die potlood dief en die engel* (1995) as hy opmerk dat dieselfde geld vir die uitbeelding en handeling van karakters op die verhoog:

Hierdie kunswerke [in die stuk] het bykans almal ten doel om die leser/toeskouer deur middel van die skokeffek op die smal pad te lei. Dit geskied ondermeer deur die identifikasie wat bewerkstellig word deur die “spieël-effek van die stuk – ons kan ons nl. “spieël’ in die

gedramatiseerde menselewe wat gestalte kry op die verhoog.

Vergelyk veral Van Coller (1985) se bevestiging van die verband tussen spel en spieël in sy artikel in *Spel en spieël : besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater* (Malan, 1985). Die dramaturg skryf oor 'n spesifieke nasionaliteit, bevolkings- of taalgroep of kultuurgroepering, en dan vir 'n spesifieke gemeenskap of gemeenskappe in Suid-Afrika. Uiteraard is hierdie historiese tyd waarbinne die dramaturg hom bevind, vloeibaar. Daar vind verandering en ontwikkeling in alle sisteme oor tyd plaas, en daar sal spesifiek gekyk word hoe tyd 'n invloed op Pieter Fourie se werk gehad het.

Tweedens word daar gekyk na teks in terme van sisteme, soos byvoorbeeld die land waarbinne Pieter Fourie hom bevind in die spesifieke tydperk. Daar skyn geen twyfel te wees dat die letterkunde of die kunsvorme van verskillende lande uiteenlopend daar sal uitsien nie. Verskille in die teatertradisies tussen byvoorbeeld die Westerse en die Oosterse teater is 'n sprekende voorbeeld van hoe die kultuur in 'n land die kuns kan beïnvloed. Die studie wil kyk hoe die Suid-Afrikaanse geografie en veral die Afrikaanse kultuur neerslag gevind het in Fourie se dramaturgie.

Lokaliteit is die volgende saak wat onder die loep kom. Die studie wil aantoon hoe Fourie se dramaturgie weerspieëling is van sy blootstelling aan byvoorbeeld die platteland as kind en dus as skrywer komende uit 'n klein dorpie tot 'n skrywer wat later blootgestel is aan 'n groter lokaliteit, spesifiek Kaapstad, waar hy eers gewerk het as akteur, regisseur en Resident-dramaturg vir KRUIK en TRUK. Ook die invloed van internasionale blootstelling en hoe dit neerslag gevind het in sy dramaturgie kom ter sprake.

2.3.2 Demografiese sisteme.

Ander demografiese, eksterne sisteme wat neerslag vind in die teks is byvoorbeeld nasionaliteit. Veral op hierdie gebied sal die ondersoek na Pieter Fourie se drama spesifiek toon dat 'n vaste of oorkoepelende 'nasionaaliteit' 'n moeilik verstaanbare begrip in Suid-Afrika met sy verskillende bevolkingsgroeperings is. Suid-Afrika bestaan uit verskeidenheid van gemeenskappe wat weens apartheid in hierdie spesifieke tyd op gedwonge wyse polities en sosiaal verwyderd geleef het. Die studie sal dan ook aantoon in watter mate die dramas weerspieël dat daar eintlik nie van 'n eenvormige en samebindende Suid-Afrikaanse nasionaliteit gepraat kan word nie. Tog is hierdie gemeenskappe geografies saamgebonde in Suid-Afrika. Hierdie gemeenskappe staan

soms in konflik en soms in harmonie met mekaar en daar sal spesifiek gekyk word hoe Pieter Fourie se dramas daarin slaag, al dan nie, om hierdie gemeenskappe wat weens apartheid uitmekaar gedryf is, tot harmonie te bring. In sy soeke na universele sosiale waardes en as polities bewuste Afrikaanse skrywer, blyk dit dat Pieter Fourie se dramas 'n besondere bydrae gelewer het tot die bewusmaking van sosiale en politieke problematiek binne die Suid-Afrikaanse samelewing en juis poog om rasseharmonie te bevorder.

Hoewel die kunstenaar geografies gebonde is binne 'n spesifieke land en demografies binne 'n bevolkingsgroep of -groepe, is dit iets wat hy nie kan ontsnap nie. Tog is die eksterne sisteme vloeibaar, aangesien tye verander. Bevolkingsgroepeerings verander, gemeenskappe verander en 'n nasionaliteit van 'n 'volk' verander oor tyd. Binne die geografiese en tydgebonde eksterne sisteme vind ons ook sosiale eksterne sisteme wat die individu (dramaturg, teaterpraktisyns, ensovoorts) en die gemeenskap (gehoor) beïnvloed. Tipiese sosiale sisteme sluit byvoorbeeld sake in soos volkskultuur, taal, moraliteit, politiek, finansies, religie, ouderdom, geslag, ras, ensovoorts.

Volgens Marais (2010: 14) beskryf Foucault (1994c: 309) verskeie episteme wat die individu en gemeenskap beïnvloed in sy diskursiewe formasies. Van belang hier is dat Foucault suggereer dat iedereen wat hom/haarself binne 'n sekere episteme bevind dit baie moeilik sal vind om hom/haar in ander episteme in te dink: "Jy is gekondisioneer deur die norme van die episteme waarbinne jy jouself bevind, wat jou vermoë om vorige episteme te begryp, belemmer" (*ibid*). Wanneer die posisie van die gehoor se reaksies in berekening gebring word is dit vir die dramaturg van belang. Marais haal ook Young (1990: 80) se stelling met betrekking tot Foucault se werk aan dat "the historian will always be [...] historically located". Dit is juis binne en vanuit hierdie historiese en kulturele posisie waarin die dramaturg skep en die gehoor die teateropvoering beleef.

Marais (*ibid*) noem onder andere ook die invloed van doktrines of leerstellings wat 'n bepalende invloed op die subjek se uitinge (hier die dramaturg) uitoefen. Die doktrine waarbinne die dramaturg werk en die gehoor die opvoering beleef, verbind die individu tot 'n groep (op grond van ras, nasionaliteit, sosiale status of klas) wat sekere standpunte huldig.

Wanneer die teatersisteem waarbinne die teaterkunstenaar werksaam is in berekening gebring word, blyk ook die volgende uitspraak relevant te wees vir die skrywer of dramaturg: “Vierdens kan diskoerse ook geapproprieer word deur sekere instansies, soos universiteite, wat ‘n invloed op die individu se uitinge mag hê” (*ibid*). Hier word spesifiek gedink aan bv. sensuurstelsels en toneelkomitees binne die ou Streeksrade. Hoe dit ook al sy, die dramaturg as geskiedskrywer is aan vele subsysteme binne ‘n sekere tyd en plek in die geskiedenis blootgestel.

As in ag geneem word dat die dramaturg nie vir homself skryf nie, maar vir die publiek, vir die gewone man op straat of vir die gehoor van sy tyd, is bostaande sosiale, eksterne sisteme juis die terrein waarop hy hom begeef. Hierdie studie ondersoek spesifiek hoe hierdie sisteme ‘n invloed uitoefen op sy skryfkuns. Om as verteenwoordigende volksteaterskrywer gereken te word, laat ontstaan ‘n paar kernvrae. Word Fourie se dramas ‘n spieëlbeeld van sy eie en van die gehoor se taal, kultuur, die moraliteit van die tydperk en die politieke sisteme wat aktief is? Word die finansiële implikasies wat besluitneming van die individu beïnvloed en religieuse kwessies aangespreek? Hoe word ouderdom, geslag, ras en soortgelyke kwessies uitgebeeld?

Om ‘n meer duidelike beeld te verkry van sisteme waarbinne die dramaturg, en dus ook Pieter Fourie, artistiek moes skep en funksioneer, moet die teatersisteem in perspektief gebring word.

2.3.3 Teatersisteme.

Eksterne beïnvloeding raak nie net die dramaturg of skepper van die drama self nie, dit bepaal ook die teksstyl van die drama, die inhoud van die drama en aanbiedingswyse. Dit het ‘n invloed op die aanbieder, die opdraggewer of opvoeringsinstansie, die regisseur, ontwerpers, akteurs wat deelneem aan die toneelstuk, die perspektiewe van die pers en die gehoor of die leser. Vergelyk ook Hauptfleisch (1997) se bekende diagrammatiese voorstelling van ‘n model waarin alle rolspelers in die proses, van die idee vir die dramatiese skepping tot die finale terugvoer van pers en publiek, binne die dekblad in die fynste detail uiteengesit word.

Hoe die spesifieke idee of saak wat in die teks of opvoering aangespreek word, ontvang en geoordeel word, hang dus van vele faktore af. Dit is duidelik dat eksterne sisteme alle

skeppende kunstenaars beïnvloed en hom of haar dwing tot spesifieke keuses ten opsigte van die inhoud, die styl en die formaat van die kunsuiting. Gestel die kunstenaar kom tot sekerheid oor 'n spesifieke saak wat hy binne sy samelewingsisteme wil aanroer, bestaan daar 'n verskeidenheid van keuses of dan kunstesisteme of -vorme wat beskikbaar is vir die kunstenaar tot kunsuiting. Enkele voorbeelde van kunstesisteme is byvoorbeeld die film, tekenprente, beeldhoukuns, skilderkuns, instrumentele musiek, sang, opera, dans, die letterkunde met sub-genres soos poësie, kortverhaal, novelle, die roman, ensovoorts. Gestel die kunstenaar neem die letterkundige sisteem as sy spreekbuis, dan het ons die normale hoofstrome naamlik prosa, digkuns en drama. Elke letterkundige sisteem beskik oor 'n unieke aard.

Binne die drama as hoofstroom is daar verskeie genres waarvoor die dramaturg keuses moet maak. Uiteraard bepaal die aard van die tema, die omvang van die drama en die inhoudelike grootliks die keuse van genre. Oorkoepelend staan die ernstige drama teenoor die komiese – die twee maskers van die teater. Aan die tragiese kant lê verskeie sub-genres soos die groot tragedie, die klein tragedie, die sosiale drama, die rillerdrama, die gruweldrama, ensovoorts. Hierteenoor staan aan die komiese kant die situasiekomedie, die karakterkomedie, die klug, die satire, en dies meer. Daarby kom nog genres soos die musiekspel, mimiek, vaudeville, kabaret en andere. Verdere keuses wat die dramaturg en ook die regisseur moet oorweeg en waarvoor besluite gemaak moet word, is die styl van aanbidding. Afhangende van veranderlikes soos tema, omvang, inhoud, begrotings, ensovoorts, moet besluite oor aanbiddingstyl geneem word wat kan strek van naturalisme, realisme en stilisme tot al die ander *ismis* wat later in die studie weer kortliks bespreek word.

Vir die doeleindes van die studie word daarom kortliks na die unieke aard van drama as hoofstroom binne die groter letterkundige kunssisteem gekyk.

Eerstens dan die drama as letterkunde. Die dramaturg of die werkswinkelgroep skep die teks, die teks word na 'n keurder gestuur wat die stuk goedkeur, al dan nie, die uitgewer publiseer die drama en versprei dit aan die handelaar. Die leser koop die drama om te lees en vorm 'n mening oor die kwaliteit van die teks. Die resensent oordeel oor die artistieke en letterkundige meriete van die dramateks. Drama as lewende teater beskik egter oor 'n meer komplekse sisteem. Die dramaturg skep die teks en moet dit dan voorlê aan 'n aanbiedingsinstansie, wat 'n regisseur aanwys, wat in samewerking met

ontwerpers en met akteurs werk. 'n Produksie met 'n spesifieke begroting word op die planke gebring vir 'n gehoor wat dit evalueer en die opvoering word deur die pers gekritiseer.

Die hoofdoel van die drama, is soos Van Coller (2010: 484-501) bevestig, bedoel om gesien te word. Vergelyk byvoorbeeld die Griekse drama of die Griekse komedie waarvan die teks aanvanklik geheel en al nie bestaan het nie, maar die 'teks' bloot 'n scenario was wat die handeling aangedui het. Op dieselfde wyse wat genoteerde musieknote tog nooit die klank self kan wees nie, kan die geskrewe drama nie teater wees voordat die stuk voor 'n gehoor opgevoer is nie. Die kunswerk (dramateks) is sonder die opvoering en die gehoor nie voltooi nie.

Dommissie (1998: 74) haal Gordon Graig aan wat tereg sê: "The father of the dramatist is not a dramatic poet but a chancer of the mind. The first play was made not out of words, but out of action, song, colour, rhythm and shape."

Dit bring die uiters belangrike uitgangspunt weer na vore – ook vir die wyse waarop hierdie tesis aangepak is. Die ondersoek na Pieter Fourie se bydrae as dramaturg kan nie net fokus op die gepubliseerde teks nie. As poging om die volle waarde van sy werk as dramaturg te beoordeel, sou dit onvoldoende wees. Ook die teateropvoering wat die proses voltooi, moet deur die menings van medeteaterpraktisyns deur middel van onderhoude, artikels en ook resensies van boek- en teaterresensente onder die loep geneem word. Die gehore se uiteenlopende reaksies is eweneens belangrik vir die studie.

Hierdie uitgangspunt word veral deur H.J. Schutte (1991: 112) gesteun, waarin hy die direkte voorstellingswyse van die drama aksentueer en verskeie akademici hieroor aanhaal:

Kragtens die drama se mimetiese aard ("n Tragedie is 'n nabootsing ...") word die handeling direk voorgestel. Wat dit behels, het Segre (1980: 39-48) soos volg verklaar: In teenstelling met 'n narratiewe teks bevat die dramateks in prinsipe geen bemiddelende vertelinstansie nie. Die personasies word direk voorgestel by wyse van 'n verskeidenheid ekke in deurlopende gesprek met mekaar – sonder die tussenkoms van 'n verteller. Waar in 'n narratiewe teks die verlede

dominant is, gaan dit in 'n dramateks oor 'n opeenvolging van 'n altyd teenwoordige tyd – “van moment tot moment” (Hummelen, 1990). Hiervolgens is die handeling óók toekomsgerig: “(W)hen we think in terms of action, our attention is turned to a sequence of action and to an inclusive outcome of action ... Accordingly, action in the theatre has a direction” (Sacksteder, 1965: 35). Dat daar 'n bemiddelende verteller by die narratiewe teks betrokke is, beteken dat die verteller die leser kan beïnvloed by die interpretasie daarvan. Hierteenoor word die toeskouer/leser by 'n dramateks slegs voor 'n aantal “ek”-situasies [geplaas] en dus meer weet as elke persoonlik. Dit bring mee dat die toeskouer hier die funksie van interpretasie vervul (*ibid*).

Dié stelling van Schutte sou dien as beginpunt van sy ontleding van Fourie se dramas en hy sal later in die studie aantoon hoedat Fourie die konvensies dikwels oorgesteek het in sy skryfwerk. Daar word egter nou vir eers teruggekeer na die interne sisteme en keuses binne die skryfproses.

Gestel die dramaturg sien die dramateks as beginpunt vir die lewende, skeppende teater, dan het die dramaturg sekere genrekeuses wat beskikbaar is vir sy teks. Wat sou die beste keuse wees vir die konsep wat hy wil oordra – die tragedie en/of die komedie? Onder die tragedie sou hy verdere keuses moes maak vir die teks in terme van byvoorbeeld klassieke tragedie, melodrama, sosiale drama, riller, ensovoorts. Indien die komedie-genre die konsep beter sou pas, is daar ook 'n wye verskeidenheid van keuses vir die skrywer of dramaturg, soos byvoorbeeld die klassieke klug, die romantiese, die sentimentele klug, die situasie-komedie, ensovoorts. Of sou die dramaturg die keuse maak om, afhangende van die konsep, alle genres in een toneelstuk aan te wend, soos die groot meester, Shakespeare, dit in *Romeo en Juliet* toepas?

Gestel die dramaturg het besluit op 'n spesifieke genre, byvoorbeeld die tragedie. In daardie geval moet hy die spesifieke stylkeuses uitoefen vir die teks ten opsigte van struktuur, taal, ritme, inhoudelike, karakteruitbeelding, aanbiedingstyl, ensovoorts. Uiteraard het die aanbiedingstyl 'n bepalende invloed op die teks self.

Die hoofaanbiedingstyle in die teater is hoofsaaklik die verskillende grade en vorme van realisme en/of stilisme. Vir die doel van hierdie studie word die teaterstilisme gesien as

enige vorm van aanbieding van 'n toneelstuk wat nie realisties of naturalisties in 'n kronologiese tydorde aangebied word nie, met die verskeidenheid "ismes" wat die stilisme kenmerk.

Omdat die dramaturg afhanklik is van 'n gehoor om sy kunswerk werklik die kringloop te laat voltooi, is hierdie verskillende genre- en stylkeuses van besondere belang as in ag geneem word wat die blootstelling of ondervinding is van die spesifieke gehore op daardie spesifieke stadium, tyd en lokaliteit ten opsigte van hierdie verskillende genre- en stylkeuses.

Die dramaturg staan dus hier voor 'n keuse: hy/sy kan bly by herkenbare, gemeenskaplike onderwerpe; en kwessies aanraak in spesifieke maklik herkenbare aanbiedingstyle soos die realisme en in populêre genres soos byvoorbeeld komedie om die boodskap oor te dra. Heel moontlik sal die dramaturg artistieke en finansiële sukses beleef indien hy/sy hierdie veilige keuse maak.

Tog leef die kunstenaar nie binne 'n volmaakte harmonieuse wêreld nie en neem hy/sy ook die verantwoordelikheid om soms 'n lelike beeld van die gemeenskap binne 'n veranderende wêreld aan te toon. Stagnante kuns is ook dooie kuns. 'n Kunstenaar wat stagneer, word spoedig eweneens doodgeswyg deur die verveelde pers of deur die afwesige gehoor. Wat inhoud en aanbiedingstyle betref, moet die lewende teater en dramaturg tred hou met die verandering wat plaasvind binne die samelewingsisteme rondom hom/haar, om relevant te bly as kunstenaar. Hierdie studie wil spesifiek ondersoek in watter mate Pieter Fourie sensitief was en is vir die veranderende wêreld waarin hy leef en hoe dit neerslag gevind het in die styl en inhoud van sy dramas.

Wanneer Pieter Fourie se werk kronologies gelees word is dit duidelik dat veral sy keuse tussen style van realisme na stilisme verander het. Hierteenoor het tekssisteme ten opsigte van die intrige of verhaallyn van die geskrewe drama het egter min verander oor die eeue. Voorlopig blyk dit of Fourie se latere dramas nie hiervan afgewyk het nie. Aksie of handelingseenhede gebeur steeds in 'n spesifieke ruimte of ruimtes, in 'n spesifieke tyd of tye, met 'n persoon of persone. Dit bly die oerpatroon van alle dramas. Indien gekyk word na die aksie- of handelingseenhede in 'n spesifieke drama of handelingsinsident, blyk dit dat hierdie handelingsinsidente interne of eksterne aksie van persone (karakters) kan behels en/of dat dit eksterne aksies (gebeure) in die verhale,

soos byvoorbeeld natuurrampe en die invloed daarvan op die gegewe, kan behels. Vergelyk bv. Fourie se gebruik van droogte as tema in vele van sy dramas Styl word dikwels bepaal deur aspekte soos of die handelingsinsidente kronologies verloop, al dan nie, en die kwessie dui dikwels op die verskil tussen die realistiese teater en die gestileerde teater soos ook in Fourie se werk n vore kom. Tyd en ruimte tydens 'n toneelopvoering speel ook 'n bepalende rol in die geloofwaardige uitbeelding van die gebeure ongeag die styl waarin dit aangebied word.

Alle insidente vind binne 'n ruimte plaas. 'n Keuse moet gemaak word oor die voorstelling of suggerering van die fisiese voorkoms van die ruimte op die verhoog of binne die speelarea. Ruimte kan fisies deur byvoorbeeld realistiese dekor voorgestel word, of dit kan 'n geïmpliseerde ruimte wees. Uiteraard stel die stilisme die dramaturg vryer om byvoorbeeld 'n geïmpliseerde ruimte met slegs 'n strandbal op die verhoog, wat 'n strand suggereer, te skep. Oomblikke later kom 'n kroegstoel in die plek van die strandbal, wat dan 'n kroeg op die verhoog suggereer. Hierteenoor sou die realistiese dekorstel van slaapkamer met al die rekwisiete bloot 'n slaapkamer kon bly. Van belang hier is die tyd wat dit neem om ruimte te verander. Uiteraard bied die stilisme vryhede om tyd-ruimtelike terugflitse en toekomsspronge in tyd te maak.

Die dramaturg verder maak bewustelik of onbewustelik keuses ten opsigte van die tydperk in die geskiedenis wat in die stuk onder die loep kom en die sisteme werksaam in die spesifieke tyd in die geskiedenis. Verder kan die dramaturg geïmpliseerde tyd aanwend deur van terugflitse, vooruitskouings of verkorte of verlengde tyd gebruik te maak. Ook keuses soos die lengte van die speelyd, met ander woorde, die tydsduur wat die drama spesifiek neem om opgevoer te word, is van belang. Moderne televisiekykers se aandagspan is beperk tot een uur episodes en min Afrikaanse dramas speel deesdae langer as 'n uur. Intrek- en uittrekskedules by kunstefeeste speel ook 'n rol op tydsduur en styl van aanbieding wat dekor betref.

Van besondere belang wat tyd betref, is ook in hoe 'n mate die dramaturg seisoen, die tyd van die dag of nag, weersomstandighede en dies meer manipuleer om atmosfeer te skep. Vergelyk byvoorbeeld Anton Tsjechov se uitstekende gebruik van seisoene om die wisselende atmosfeer tussen tonele te versterk.

Al die handelingseenhede gebeur dus in ruimte of ruimtes in tyd of tye met 'n karakter of

karakters. Wie is hierdie spesifieke persone?

Wanneer al die bogenoemde aspekte in ag geneem is, neem die dramaturg die bewustelike of onbewustelike belangrikste stap om die *dramatis personae* te skep wat die intrige op die verhoog sal lewe gee. Afhangende van tema, styl, die kompleksiteit van die intrige en die tyd-ruimtelike omstandighede in die drama, bedink die dramaturg wie die karakters moet wees in die intrige. Waarvoor staan elke karakter en watter rol verteenwoordig elke karakter binne die intrige? Watter funksie vervul elke karakter binne die groter idee van die drama? As voorbeeld hier kan die oorkoepelende tema van rekonsiliasie en vrede tussen twee families in *Romeo en Juliet* genoem word. Elke karakter verteenwoordig 'n ander aspek van liefde of haat binne die tragedie. Die jong geliefdes as slagoffers teenoor Tybalt en mevrou Capulet wat die haat aan die brand hou, die priester se menslike liefde gegrond op die religie, en die meer.

Verskillende ouderdomme, geslagte en lewensbeskouings van karakters sou bv. die tragedie verryk om 'n wye verskeidenheid van perspektiewe binne die dramatiese gegewe te verskaf. Neem die dramaturg al hierdie komplekse sake in ag, word bewustelike of onbewustelike keuses gemaak word oor onder andere die nasionaliteit, ras, geslag, ouderdom, die moraliteit van die persoon, religie, emosionele toestand, die persepsie van die persoon oor die saak waaroor die drama handel. Ook word besin oor die vlak van intellektuele ontwikkeling, persoonlikheid, taal of dialoog, dialek en dies meer van die karakters in die drama. Al die karakters kan nie dieselfde lyk in voorkoms of eenvormig oor die saak in die drama dink nie. Hoe meer kontras daar tussen karakters oor die saak ter sprake is, hoe beter is die dramatiese kontras en konflik binne die drama. Dramatiese konflik is tog die wese van die drama. Hoe die goeie dramaturg by hierdie besluite en keuse uitkom is nie ter sprake nie. Wat van belang is, is dat wanneer 'n dramateks ontleed word dit duidelik blyk dat die dramaturg van 'n uitsonderlike goeie teks bewustelik of onbewustelik hierdie keuses gemaak het voor of tydens die skryfproses.

Uiteraard het die dramaturg se keuse(s) in die skepping van die karakters 'n bepalende invloed op die sukses, al dan nie, van die drama. Daarby speel die akteur se persoonlikheid, identiteit en al die bogenoemde persoonlike kenmerke ook 'n bepalende rol tydens oudisies en spel op die verhoog. In hoe 'n mate die akteur hom kan vereenselwig met die voorkoms, gedrag, emosionele en intellektuele insig binne

die kultuurhistoriese gegewens van die drama, kan bepaal of die rol tydens oudisie aan hom toegeken kan word en bepalend inwerk op die suksesvolle vertolking van die karakter tydens die opvoering. Die dramaturg het dus die verantwoordelikheid om unieke, volronde karakters te skep binne 'n welbeplande teks waarin 'n verskeidenheid van aspekte wat geloofwaardigheid kan beïnvloed, in ag geneem is.

Sover die teks-interne sisteme ten opsigte van die tema, genre, styl, tyd en ruimte, intrige en karakters. Vervolgens word gekyk na die spesifieke unieke aanduidingsisteme in die teaterteks.

Anders as die beskrywende aard van aksie-, lokaal- of gemoedsbeskrywing in die prosahandeling is daar spesifieke aanduidingsisteme om aksie of handelingseenhede in die dramateks aan te dui.

Eerstens word daar gekyk na die didaskalia ten opsigte van die handelingstruktuur of die beskrywing van die titel, dekor, tyd, klank, beligting, voorkoms van karakters, hulle kostuums, ouderdomme, beroepe en dies meer, asook aksies, optredes en ander teksverwysings. Die didaskalia wat in minder of meerdere mate die bostaande beskryf word in kursief aangebied. Die tendens is dat in realistiese en komiese teatertekste die didaskalia in meer uitgebreid voorkom, juis omdat eksterne handeling 'n belangrike rol speel in die tipe opvoerings. Hierteenoor gee Shakespeare se didaskalia bloot 'n aanduiding van lokaal of ruimte, tyd en karakters betrokke by die toneel. Hy oorkom die gebrek aan verdere inligting oor byvoorbeeld atmosfeer, gemoedstoestand van karakters, deur die informasie in dialoog in die teks self te geïmpliseer. Uiteraard is daar minder didaskalia namate die handeling meer intern van aard is in ernstiger dramas. Voorbeelde is veral alleensprake in die werke van Shakespeare. Reza de Wet, natuurlik 'n gesoute regisseur en aktrise uit die vroeëre professionele streeksrade (TRUK), ken ook die praktiese kant van die teater en haar dramas se didaskalia is in die fynste besonderhede beskryf en kan net so toegepas word deur enige regisseur. Vergelyk veral haar dramas *Mis*, *Mirakel* en *Drif* in *Trits* (1993).

Van belang vir hierdie studie is ook sisteme wat betrokke is by die opvoering van die drama as teater wat die skrywer se sukses, al dan nie, kan beïnvloed.

Die suksesvolle aanvaarding vir die aanbieding van die drama in die teater word deur verskeie sake beïnvloed. Die organisasie of impresario wat die produksie beplan, maak

sekere keuses ten opsigte van die opvoering van die drama, al dan nie. Sake wat aan die orde kom is onder andere finansiële implikasies van die opvoering, die teaterfasiliteite beskikbaar, reklame en dies meer, die keuse van 'n regisseur vir die spesifieke opvoering, die regisseur se keuses van akteurs, ontwerpers en teatertegnici en almal wat in noue verband met die regisseur moet saamwerk.

Teateradministrasie speel net so 'n belangrike rol. Samewerking tussen die regisseur, die akteurs, die ontwerpers, die teatertegnici, die resensente en die gehoor is noodsaaklik om die kunswerk uiteindelik die lig te laat sien. Die invloed en rol van die dramaturg is normaalweg verby in die produksieproses. Die ideaal is dikwels dat die dramaturg na die agtergrond verskuif, aangesien die regisseur die geskrewe teks meer objektief interpreteer as die dramaturg. Uitsonderings kom gereeld voor waar die dramaturg 'n teaterpraktisyn is wat byvoorbeeld ontwerp en/of regie waarneem of as akteur optree.⁴ Ideaal gesproke moet die dramaturg dus die 'taal van die teater' verstaan.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat geografiese, tydgebonde en sosiale teks-eksterne sisteme spesifiek die dramaturg beïnvloed om die geskrewe drama se voorkoms en inhoudelike te bepaal. Die invloed van dieselfde geografiese tydgebonde en sosiale teks-eksterne sisteme beïnvloed egter ook die hele reeks van medewerkers soos byvoorbeeld die impresario, regisseur, toneeladministrasie, akteurs, ontwerpers, teatertegnici, resensente en gehore of wie ook al die geskrewe teks lees of die lewende toneelopvoering evalueer. Temple Hauptfleisch (1997) se model bied insig in die invloede en impak van die verskillende sisteme op die skepping- en uitvoeringsproses van 'n teaterstuk.

Die teatersisteem werk nie in isolasie nie, maar is maar een sisteem wat deel uitmaak van die samelewingsisteme buite die teater (Vergelyk ook Hauptfleisch, 1997; Elam, 1980; Chandler, 2005; Eco, 1976; Tillis, 1992; Schechner, 1988). Enkele eksterne geografiese en tydgebonde sisteme wat op die skeppingsproses 'n invloed uitoefen is historiese tyd, land en lokaal, nasionaliteit, etniese groeperings, gemeenskappe, ensovoorts. Voeg hierby eksterne sosiale sisteme binne 'n gekose kultuurgroep soos moraliteit, geslag, politiek, finansies, ras, geloof, ouderdom, taal en kultuur en dit is duidelik dat beide die skrywer, regisseur, spelers en gehore op bepaalde maniere met

⁴ Pieter Fourie, Paul Slabolepzy en Reza de Wet dien as uitstekende voorbeelde van dramaturge wat ook regie behartig en soms self speel.

die kunswerk sal omgaan en daarop sal reageer.

Van belang is dat veral sosiale sisteme voortdurend aan die verander is. Vergelyk byvoorbeeld die drastiese veranderinge binne die afgelope paar jaar in Suid Afrika op politieke en maatskaplike terreine. Hierdie veranderinge het ook 'n groot invloed uitgeoefen op die kunste en spesifiek op die inhoud en voorkoms van die Afrikaanse drama en teatertradisie. Met die verandering van Streeksradebeleid en die opkoms van die kunstefeeste moes skrywers tekste skeep met kleiner rolverdelings, minimale dekorstelle en knypende begrotings. Uiteraard beperk die invloede nie noodwendig die temas en inhoudelike wat die dramas aanspreek nie, maar die finansiële oorlewingstryd van die kunstenaar kom ter sprake in sy keuse van skepping. Binne die veilige Streeksrade van 1962 en tydens die veranderinge na 1994, het Pieter Fourie as prominente Afrikaanse dramaturg en teaterpraktisyn leidende rol gespeel. Veral in sy ernstige dramas, het hy soos Athol Fugard vanuit die Engelse teater in Suid-Afrika, nooit gehuiwer om krities kommentaar te lewer op die verandering van veral die Afrikanergemeenskap binne die groter Suid-Afrikaanse konteks nie.

In die volgende hoofstuk word spesifiek ondersoek ingestel na die sosio-ekonomiese, politieke bestel en die stand van Afrikaanse teater tussen 1893 en 1966) om 'n aanduiding te gee van die leefwêreld en denkrigtings waaruit Pieter Fourie as kind en student sou kom. Young (1990: 80) dui tereg aan dat 'n historikus – en in hierdie geval die dramaturg as informele geskiedskrywer – altyd geanker staan in 'n sekere tyd en lokaliteit wat neerslag vind in sy lewensperspektief en werk.

HOOFSTUK 3. DIE STAND EN ONTWIKKELING VAN AFRIKAANSE TEATER (1893-1966) EN SOSIO-EKONOMIESE, POLITIEKE EN RELIGIEUSE BESTEL IN SUID-AFRIKA.

3.1 Inleiding.

Dramaturge takel kwessies van belang binne 'n sekere volk- of kultuurgroep binne spesifieke tydgewigte. Die inhoudelike, wat in die dramas aangebied word, is 'n kenmerkende spieëlbeeld van sosio-politieke kwessies van die tyd en skets terselfdertyd beelde van lewenswyses en die geografiese milieu waarteen die toneelstukke of dramas afspeel.

Voordat krities gekyk word na Pieter Fourie se bydrae tot die ontwikkeling van die Afrikaanse dramakuns as dramaturg en sy bydrae as teaterpraktisyn, is dit noodsaaklik om oorsigtelik te kyk na die ontwikkeling en stand van die Afrikaanse drama en teater voordat hyself begin skryf en by die teater betrokke geraak het. Op dié wyse kan die ontwikkelingslyn ten opsigte van temas en die aard van die Afrikaanse teater perspektief gee op die Afrikaanse teatertradisies waaraan Fourie as kind blootgestel is.

3.2. Die amateurjare tot en met die stigting van die professionele Nasionale Toneelorganisasie (NTO).

In die studie word aandag gegee aan die stand van die Afrikaanse dramaturgie en teater (1893-1966). Die studie ondersoek skrywers, regisseurs, spelers en organisasies se bydraes tot die teater. Aanvanklik was die meeste teaterpraktisyns amateurs wat die toneel vir die liefde daarvan beoefen het. Feitlik geen opleiding- en fisieke infrastrukture soos goed ingerigte teaters het bestaan nie. Sosio-politieke omstandighede en gebeure, sou inspeel op die temas van die Afrikaanse drama en toneel. Die amateurgroepe moes aanvanklik tot in die laat dertigerjare dikwels onder moeilike omstandighede toer om aan die lewe te bly en opvoerings het maar meestal in 'n saaltjie op die platteland plaasgevind. Hierdie inligting oor die gebrek aan voldoende teatersisteme sal van nut wees om 'n begrip te kry van die klimaat en omstandighede waarbinne Pieter Fourie as kind, poswerker, student en latere dramaturg en teaterpraktisyn moes werk.

Die ontwikkelingsgeskiedenis en stand van Afrikaanse toneel, die skrywers van die dramas en toneelopvoerings kom eerste onder die loep. Dit moet onmiddellik genoem

word dat diepgaande navorsing reeds oor die ontwikkelingsgeskiedenis van veral die Afrikaanse drama en teater uitgevoer is deur veral Binge (1969), Bosman (1980), Hauptfleisch (1997), Hauptfleisch & Steadman (1984) en Kruger (1999). Aan die hand van die bogenoemde bronne word 'n oorsigtelike tydlyn saamgestel om die studie in perspektief te plaas ten opsigte van 'n bondige historiese oorsig van Afrikaanse toneel van 1880 tot en met 1966. Enkele notas verklaar kortliks die aard van die opvoerings.

In sy groot werk oor die Afrikaanse toneel het veral dr. F.C.L. Bosman (1980) die wordingsjare van die toneel in Suid-Afrika breedvoerig beskryf en dan veral die werk van die pioniers gedurende 'n groot deel van die negentiende eeu. Hierdie pioniers het die belangstelling van die toneel staande gehou. Ook aktiewe toneelverenigings in kampe op St. Helena gedurende die Tweede Vryheidsoorlog, toon duidelik aan hoeveel waarde daar in dié tydperk aan toneel geheg is. Vergelyk ook Binge (1969) en Hauptfleisch (1997) se menings oor die aard van die toneelstukkes.

Tydens 1893-1894 word die eerste Afrikaanse opvoerings van *Die dokter van die dorp, Jan en Katrina* deur J.H.H. de Waal asook *Die Bedriegers* deur D.P. du Toit, opgevoer as amateuropvoerings met plaaslike kwessies as tema. Kenmerkend van die stukke was die ligter trant van die inhoud van die tekste. Die opvoering van die eerste gedrukte Afrikaanse toneelstuk, *Magrieta Prinsloo*, deur S.J. du Toit word in 1897 by die Tweede Afrikaanse Taalkongres opgevoer en is van 'n meer ernstige aard, en Afrikaans kry 'n meer formele posisie as taal (Binge, 1969: 30; Bosman, 1980: 483; De Waal, 1942: 20-25).

Verengelse skole bied teen 1898 jaarliks 'n vermaaklikheidsgeleentheid aan en op 10 Desember bevat Die Gedenkskool in Paarl se program 'n Afrikaanse liedjie en toneelstuk, naamlik *Een Misverstand*, 'n verwerking van *Turn him out*, deur G.P. du Toit. G.P. du Toit vertaal ook toneelstukkes vir kinders vanuit *Plays for children* deur Annie Walker. Titels soos *Wie laaste lag, lag die lekkerste*, *Siende blind* en *Die towerspieël* dui op die aard van die ligte kindervermaak. Amateuropvoerings van A.G. Visser se *Saak het twee kante of Samespraak tussen Jan Aangeneem en Klaas Afgesê, o'er Sarie Takhaar* vind plaas, asook Jaduto (Totius) se *Die twee susters* (Binge, 1969: 27). Eersgenoemde klug is ook in die laat-tagtigs vir televisie deur die SAUK verfilm met Jannie Gildenhuys in die hoofrol. Die tipiese mengstyl van Afrikaans met Hollandse uitspraak is getrou volgens

die teks in die opvoering weergegee. Die video kan egter nie opgespoor word in die SAUK argiewe nie. Totius se stuk was van meer ernstige aard (*ibid*).

Tussen 1903 en 1910 skryf J.H.H. de Waal verskeie stukke en dit word hoofsaaklik deur amateurs opgevoer. Enkele titels sluit in *Anjelina*, *Die dokter van die dorp*, *Amper maar nog nie*, *Die spioen en sy handlanger* en 'n *Skoonvader*. Hy word beskou as 'n grondlegger van Afrikaanse toneel (Binge, 1969: 17-19).

Melt Brink skryf tussen 1904 en 1921 sewe-en-veertig toneelwerke, hoofsaaklik vir die Rederykerskamer van Aurora, onder andere *Hoe oom Jacob Hoogvlieg gefopt het* en *O, die muise of die stemreg vir vrouwe*. Drie van die klugte is in 1968 deur KRUIK afgestof en suksesvol opgevoer. In 1975, gedurende die Taalfees, is dieselfde drie klugte ook deur die Dramadepartement van die Universiteit van die Vrystaat as *Ons hou konsert* suksesvol aangebied. Tipiese sake soos stemreg vir vroue is aan die orde van die dag, maar die arme vroue word bespot omdat hulle stemreg wil hê, maar nie eers 'n muis in die saal kan hanteer nie (Binge, 1969: 5-16; Bosman, 1980: 42-49).

D.P. du Toit kry in 1906 sy stukke opgevoer in Cradock, onder andere *Die herwonne koninkryk* en *Jaloesi en geldsug*. Ook Melt Brink se *Verliefde Jan* en *By di tande dokter* word opgevoer (Binge, 1969: 16-25). In 1907 skryf Langenhoven sy bekende *Die water zaak* en *Die trouwbelofte* (Binge, 1969: 48-50). Beide klugte vertoon Langenhoven se skerp satiriese aanslag. Ver al *Die water zaak*, wat handel oor waterleibeurte op Oudtshoorn, onderstreep die plaaslike kwessies wat ter sprake kom. P.H.C. Pohl, in samewerking met Hendrik Momberg, voer onder beskerming van 'n Hollandse Debatsvereniging *Die water zaak* op Graaff-Reinet op, en volg dit in 1908 op met *Anjelina*. In 1908 verwerk Preller die gesofistikeerde Britse komedie, *Charley's Aunt*, van Brandon Thomas na die gelokaliseerde, taamlik boerse, *Piet se tante* (Binge, 1969: 39-40). Daar verskyn in die *Het Zuid-Western*-koerant in Oudtshoorn 'n blyspelletjie in drie bedrywe in Afrikaans, naamlik *Die toekomstige planne* (Binge, 1969: 42). Die jaar daarna gebruik Die Afrikaans-Hollandse Toneelvereniging (A.H.T.V.) ouer stukke soos *Die bedriegers* van D.P. du Toit, *Eenvoudige mense* van J. Lub en Melt Brink se *De haat verstomt waar liefde komt* (Binge, 1969: 36-40). Teen 1910 reis A.H.T.V. met *Lager kommando* en Preller is nou erevoorsitter van die vereniging en sensitiewe sake soos die afgelope Anglo-Boereoorlog in die vorige dekade kom onder die loep. Stephanus Mare,

'n akteur, sit Afrikaanse Toneelbedrywighede voort saam met mev. Engel-Wilson (Binge, 1969: 36, 40, 120). Laasgenoemde twee gebruik Langenhoven se komiese *Die water zaak* en speel ook in die meer ernstige stuk *Die hoop van Suid-Afrika*. Mare verwerk verder die eerste Ibsen-stuk in Afrikaans, naamlik *Die steunpilare van ons volk* as ernstige realistiese teater. Dat die groep die waarde van ligter stukke vir finansiële oorlewing besef het, spreek duidelik. Hy gaan ook voort met *Piet se tante* waarmee hy sy naam as goeie akteur verwerf het, asook met Erasmus se stuk, *'n Erfgenaam*, wat duidelik op die saak van erfgrond inspeel (Binge, 1969: 108,121; Bosman, 1980: 24).

In Bloemfontein is toneel vanaf 1911 lank oorheers deur die "Ons Taal"-vereniging en G.U.K (Binge, 1969: 102,153). Gereelde wenners van kunswedstryde, soos gereël deur Oranje-Vrouevereniging, was Kitty Maasdorp, die dame wat later 'n belangrike rol sou speel in die Hanekoms se toneelskool en Gerhard Borstlap, meer bekend as die latere professionele speler, regisseur en toneelgroepleier, André Huguenet (Binge, 1969: 126-139 & 151-172). Die André Huguenet-teater in die Sand du Plessis-teaterkompleks in Bloemfontein is vernoem na dié pionier.

Plattelandse amateur toneelgroepe was besonder aktief. Op Oudtshoorn was 'n debatsvereniging wat toneelstukke opgevoer het wat sterk Afrikaansgesind was. Langenhoven verwerk *Trouwbelofte* na *Die familie zaak* (Binge, 1969: 49-50). Enkele kopieë van die publikasie bestaan. Dit is op Oudtshoorn gepubliseer deur Pocock, maar geen datum verskyn op die manuskrip nie. *Die familie zaak* word opgevoer in 1912 en Afrikaans maak opgang. Langenhoven skryf ook onder andere *Die tweetalige vonnis*, *Die kajs about die Farro*, *Die beproewings van 'n prokureur*, *Modelletjie van 'n debat*, *Die omslagtige tant Lenie*, *Piet Neulpotjie* en *Onvoorbereide toesprake*. Pohl en Momberg, onder beskerming van 'n Engelse vereniging, die Graaff-Reinet Amateur Dramatic and Musical Society, voer in 1912 en 1914 *Joan Wouters*, *Fijne beskuite*, *Piet se tante* en *Die trouwbelofte* op (Binge, 1969: 66,67). In Oudtshoorn word Langenhoven se *Die hoop van Suid-Afrika* opgevoer vir Dingaansdag op 16 Desember 1913. In Bloemfontein word Jan Cilliers se *Heldinne van die oorlog* opgevoer. Nasionalisme en nasietrots onder die Afrikaner begin groei en 'n groter bewustheid van breër sosiale sake kom na vore (Binge, 1969: 103-104,125,140).

Teen 1914 word *Die water zaak* aangekondig as *Die wêreld draai* en later as *Die laaste van die takhare* opgevoer. In 1916 onttrek die Dramatic Society hulle steun aan Pohl en hy stig die eerste Afrikaanse toneelorganisasie, naamlik die Graaff-Reinette Letterkundige Toneelvereniging (Binge, 1969: 66,67). In 1917 vind die eerste opvoering van Pohl se vereniging plaas met *Susanna Reyniers* en *Magrita Prinsloo* verwerk deur S. P.E. Boshoff na *Magrieta Prinsloo*. In die volgende paar jare tussen 1918-1923 sou Pohl se vereniging stukke soos *Die badgaste*, *Die silwene rand*, opvoer. Danie Smal, 'n latere toneelveteraan, was 'n speler vir hierdie vereniging (Binge, 1969: 121-124).

Binge (*ibid*) noem dat die eerste professionele speler, die Nederlander, Paul de Groot, in 1924 na Suid-Afrika kom en hy bring die Afrikaanse toneel op meer professionele standaard. Hy voer verskeie Europese vertalings van ernstige aard op. In dieselfde jaar vertrek Hendrik Hanekom en sy vrou, Matilde, na Pretoria om later *Die Afrikaanse Toneelspelers* te stig. Aangemoedig deur die Nederlandse vereniging en Paul de Groot se werk, ontstaan 'n Afrikaanse Toneelvereniging in die kring van Afrikaanse advokate, H.A. Fagan, Wessel le Roux en A.H. Broeksma (Binge, 1969: 102,149).

Vanaf 1925 het daar egter 'n effense verbetering gekom met die stigting van beroepsgeselskappe deur Paul de Groot en die Hanekoms. Veral die Hanekoms het maar 'n moeilike tyd gehad om 'n bestaan te voer. Hulle het veral te kampe gehad met die gebrek aan spesifiek Afrikaanse stukke en met die onontwikkelde en selfs bedorwe smaak van die publiek. Op amateurvlak, waar die toneelgeselskappe gestig is om alleen uit liefde vir die kunste te kon optree, het dit goed gegaan. Hierdie amateurgroepe was 'n besondere sterk stimulus, nie alleen vir die toneelbeoefening nie, maar hulle aktiwiteite was 'n stimulus vir nuwe werke van dramaturge (Binge, 1969: 126-139).

Teen 1925 tree Gustav Schoeman Preller na vore as die eerste Afrikaanse dramaturg (Binge, 1969: 32-41). De Groot voer voordragte, Nederlandse stukkies en ernstige toneelstukke soos *Lenie* en *Die heks* op in Pretoria (Binge, 1969: 104,105). Hy voer ook *Huistoe* op soos verwerk deur Carinus Holzhausen van *Heimat* deur Sudermann (Binge, 1969: 150,160). African Theatres Ltd. vra hom om die stuk ook in Johannesburg op te voer. Spelers wat toe almal professioneel sou speel, was Stephanie Faure, Danie Smal en Wena Naudé. De Groot bied die eerste opvoering van *Oorskotjie* in Afrikaans aan (Binge, 1969: 108,124-125). Dit is ook die jaar wat Afrikaans wetlike erkenning kry en Hendrik Hanekom word stigter van die "Afrikaanse beroepstoneel" saam met Paul de

Groot. De Groot word gesien as die figuur waarom die vroegste beroepstoneelpogings gedraai het en die man wat gehalte van plaaslike beroepstoneel opgeskuif het (Binge, 1969: 105-126).

Veral Paul de Groot, die welbekende Nederlander, se bydrae tot professionalisme onder plaaslike spelers is besonders as hy 'n nuwe tydperk inlui en saam met die Afrikaner Hendrik Hanekom, hulle eerste toneelreise reeds so vroeg as 1925 in Suid-Afrika begin. Ander groot geeste op die Afrikaanse toneel was André Huguenet, Wena Naudé en vele ander reisende geselskappe wat gehelp het om die toneeltradisie te skep en dit te bewaar (Binge, 1969: 121-125,149,150).

Tussen 1926 en 1930 speel beroepsleiers soos Hanekom, Huguenet, Wena Naudé, Willem van Zyl en Henri van Wyk meer gereeld in opvoerings soos *Huistoe*, *Gerieflike huwelik* (Dumas) en *Geleende geld* (Ibsen) (Binge, 1969: 142). Die bloeitydperk dwing ook vir De Groot om sy geselskap in twee geselskappe te verdeel.

André Huguenet stig sy eie professionele geselskap en toer tussen 1931 en 1935 landswyd. In 1935 het die bom begin bars met te veel groepe wat toer en artistieke standaarde wat verlaag (Binge, 1969: 149). Daar is selfs 'n tydelike staking van Hanekom se reise. Binge skryf verder dat die vele geselskappe meer splintergroepe veroorsaak en vervlakking in artistieke gehalte tree in. Veral akteurs wat, sonder opleiding as regisseurs begin optree in eie, nuwe groepe. Dit blyk die rede te wees vir die dalende artistieke gehalte. Botsende toneelaande, wanbetaling van akteurs vind gereeld plaas. Die stigting van twee sterk amateurverenigings, te wete K.A.T. die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging, en die Volksteater in Pretoria bring 'n beter standaard in opvoerings uit amateurgeledere (Binge, 1969: 102,143). Belangrike opvoerings van die tyd was veral die plaasdrama *Ampie* van Jochem van Bruggen. Met sy ongeskoolde, naïewe karakter, Ampie, skep Huguenet as akteur een van die mees deernisvolle Afrikanerkarakters in die tydperk van die armblanke-bywoners op plase. Die Afrikanernasie se verbeelding word aangegryp deur Hanekom se *Oom Paul* – toevallig Hanekom se grootste artistieke sukses as akteur (Binge, 1969: 105).

Die pogings van die F.A.K. om orde te bring en gehalte van stukke en skrywers te verbeter, misluk. Hanekom gaan voort met *Oom Paul* en die verafrikaanste weergawe

van Shaw se *Pygmalion* deur Ackermann met die titel *Vlindertjie* (Binge, 1969:143). Pikkie Uys tree op in die hoofrol. Met steun van die Reddingsdaadbond vanaf 1941 tot 1946 word sommige geselskappe gered en die Afrikaner toon groter waardering vir die behoud van Afrikaanse teater (*ibid*). Van amptelike staatsteun is daar egter nog nie sprake nie. Terwyl verwarring steeds voortduur, kom belangrike opvoerings voor soos *Korrels en kaf*, *Die goeie ou tyd* met Pierre de Wet en drie oorspronklike stukke deur Hanekom, *Die stille haard*, *Witman, wat het jy gedoen*, en *Verterende vuur* (Binge, 1969: 143,229).

Daar was egter min samewerking tussen hierdie verskillende groepe en dikwels het dit gebeur dat meer as een groep op dieselfde aand op dieselfde dorp aangekom het met gevolglike probleme vir die finansiële voortbestaan van hierdie groepe: 'n Doelbewuste poging moes aangewend word om al die toneelkragte saam te snoer en daardeur die toneel op nasionale grondslag te organiseer.

Die eerste inisiatief het volgens P.J. du Toit (1988: 65-67) uitgegaan van die Krugersdorpse Munisipale Vereniging vir die Drama en Opera toe die voorsitter van die vereniging in sy jaarverslag in 1936 voorstel gemaak het dat 'n federasie van al die amateurtoneelverenigings in die lewe geroep moet word met die doel natuurlik om samewerking en welwillendheid tussen die verskillende bevolkingsgroepe te bewerkstellig, gemeenskaplike probleme te bespreek en op te los en om die toneelliteratuur te bevorder deur middel van spesifiek dramawedstryde wat op landswyse skaal gereël kon word. P.J. du Toit (*ibid*) beskryf in *Die Krugersdorpse Vereniging vir Drama en Opera (1928-1949)* 'n uitgebreide verslag oor die geskiedenis en werksaamhede van die organisasie.

Die eerste bestaande sisteem om hierdie organisasie te laat plaasvind, was natuurlik die plaaslike stadsklerke dwarsdeur die Unie. In 1937 is deur bemiddeling van die stadsklerke in verbinding getree met al die bestaande kultuurverenigings in die land. Hulle het uitnodigings ontvang om 'n stigterskongres by te woon wat by die Krugersdorpse Voortrekkerherdenkingstoneelfees gehou is. By hierdie geleentheid is dan ook twee bekroonde toneelstukke, naamlik *Sword of the wildernis* deur Winifred Dashwood en *Magdalena Retief* van Uys Krige opgevoer. Sowat 40 afgevaardigdes het die kongres in Desember 1938 bygewoon (Du Toit, 1988: 65-67).

By dié geleentheid is die bekende Federasie vir Amateur Toneelvereniging van Suidelike Afrika (FATSA) gestig. Die stigtingskongres het van 12-14 Desember 1938 geduur. Dit het saamgeval met die Voortrekker Eeufees, 'n belangrike kultuur- en historiese gebeurtenis wat patriotiese oplewing onder Afrikaners in die land teweegbring (Binge, 1969: 197). Dr. J.P. Botha skryf in *Ons Geskiedenis* (2009: 23) dat die republikeinse ideaal nou sterk beklemtoon is en Afrikanernasionalisme sterk aangewakker is deur feesvieringe. Reeds by hierdie eerste kongres het die pers hierdie amateurtoneelbeweging aangekondig as die begin van 'n eerste nasionale toneelbeweging. Binge (*ibid*) noem dat die fenomenale groei van FATSA getoon het dat dit 'n besondere lewenskragtige toneelorganisasie in Suid-Afrika was. Daar is dadelik 'n kongres gehou wat saamgeval het met 'n jaarlikse toneelfees. In 1945 het daar egter 'n keerpunt in die ontwikkeling van FATSA gekom toe daar in Pietermaritzburg op 'n kongres besluit is om die Afrikaanse Amateurtoneelvereniging doelbewus te bearbei met die oog op 'n nog aktiewer deelname aan die FATSA-kongresse en –toneelfeeste. In 1946 is die eerste Afrikaanse Provinsiale toneelfees op Krugersdorp gehou. Daar is besluit dat toneelstukke op Streek- of Provinsiale feeste uitgesif sou word voordat 'n stuk aan die Uniale fees kon deelneem.

Die inskrywing van eenakters vir die toneelfeeste het as gevolg daarvan so fenomenaal gegroei dat daar in die jaar 1950 nie minder nie as 98 groepe deelgeneem het en hulle het 38 Afrikaanse stukke opgevoer. Dit het baie duidelik geword dat die pad oop was vir die stigting van 'n nasionale toneelgroep.

Uiteraard is baie van hierdie nuwe Afrikaanse toneelstukke deur amateurs geskrywe. Binge (1969: 224,225) noem dat veral Leipoldt se dramatiese monoloë, *Oom Gert vertel* en *Vrede aand*, later gevolg deur *Die nood van die laaste aand*, populêr was. Die mensbeelding was 'n objektiewe vergestaltung van hewige menslike konflik en essensieel dramatiese kuns van hoë gehalte. Die Afrikaner blyk 'n besondere liefde en begaafdheid vir die toneel te hê. Hoewel daar 'n groot aantal stukke verskyn het, was die oorgrote meerderheid van hierdie sogenaamde dramas en toneelstukke nie veel meer nie as historiese melodramatiese stukke of grapperig van aard, en dat die dialoog maar met min aksie ondersteun is.

Enkele skrywers het egter goeie Afrikaanse dramas gelewer. Vergelyk byvoorbeeld Leipoldt se *Somer en sterk*, *Die heks* en *Die laaste aand*, verwerkings van sy monoloog,

asook Grosskopf met al sy tegniese detail in sy realistiese werke. Enkele geslaagde eenakters was byvoorbeeld Fagan se *Ousus*. Binge (*ibid*) voer verder aan dat die Afrikaanse toneel hoofsaaklik beoefen is deur dilettante, debatsverenigings en kultuurverenigings wat met propagandistiese bedoelings vlugtige of vaderlandse stukke opgevoer het.

Daar het 'n goeie wisselwerking gekom tussen toneel en skryf van nuwe dramas en daar het veral in die latere jare voor die 1950 telkens nuwe lewe gekom met die verskyning van 'n hele aantal eenakters en kortspelle en, onder die invloed van die radio, ook hoorspele. Grosskopf het 'n lewendige eksperimentele drang gehad en hy kan as 'n pionierskrywer gereken word (Binge, 1969: 102, 103, 169, 179, 190). Ander bekende later dramaturge soos Uys Krige, W.A. de Klerk en Gerhard Beukes het spoedig op die toneel verskyn (Binge, 1969: 227, 229). Verskillende van hierdie eenbedrywe toon dramatiese talent, maar die kragte skiet nog te kort wanneer die skrywers hulle wil waag aan die breër geboude drama.

3.3 Die begin van die professionele Afrikaanse teater en oloop na die stigting van die Nasionale Toneelorganisasie (NTO).

Pieter Fourie sou tydens sy kinderdae min blootgestel word aan opvoerings van die NTO. Tog is dit nodig dat na ontwikkelings op toneelfront gekyk word om insig te kry in die problematiek van hierdie tydperk in die toneelgeskiedenis. Vele van die sake sou weer na vore tree in sy latere jare op toer met sy eie geselskap. Hierbenewens gee die verslag oor die stand van sake perspektief op die stand van Afrikaanse dramaturgie en die aard van opvoerings waaraan veral plattelandse gehore blootgestel is. Hy sou hierdie gehore op sy toere later kom vermaak.

In hierdie afdeling word veral gefokus op redes vir die ontstaan van die NTO en die oorsake en gevolge van die stigting van Streeksrade. Uiteraard word die sosio-ekonomiese en politieke sisteme en die invloed daarvan op die Afrikaanse dramas in die Afrikaanse teater kortliks aangeraak.

Voor die stigting van die NTO is verskeie pogings aangewend en aanvoerwerk deur vele betrokkenes, aan die regering gerig om hulle van die belang van professionele toneel te oortuig.

Uiteraard het Paul de Groot, André Huguenet, en die Hanekoms ook voorheen hulle brood verdien met professionele opvoerings, maar die meeste van hulle akteurs was nie juis professioneel opgelei nie. Hanekom se “jongspan” – sy dogter, Tilana, Eghard van der Hoven en Johan Fourie, voorheen by Huguenet, stig in 1951 ‘n semi-professionele “Toneelorganisasie” en reis soms in twee afdelings. P.P. Breytenbach stig die Krugerdorpse Munisipale Vereniging vir Drama en Opera wat ook begin beweeg na professionele teater (*ibid*).

Die teaterpionier, P.P. Breytenbach, speel vanaf 1948 ‘n reuse rol in die bedinging van staatsteun vir die Afrikaanse teater en ‘n proefneming volg met die stigting van die NTO, soos die Nasionale Toneelorganisasie in die volksmond bekend gestaan het. Gereelde jaarlikse toere deur afsonderlike geselskappe in Afrikaans en Engels sou gereeld volg regoor die land.

Die stryd tot die stigting van die NTO was nie ‘n maklike een nie.

Dat die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog beslis nie die belangstelling in die toneel negatief beïnvloed het nie, is duidelik uit ‘n kongres wat FATSA in 1940 gehou het waar die saak van ‘n nasionale beroepstoneel weer aangeraak is:

Die openbare waardering en belangstelling in die drama kan verder bevorder word in die ontwikkeling van nasionale toneel. Gereelde besoeke van ‘n reisende geselskap van Suid-Afrikaanse toneelspelers sal van die grootste waarde wees veral vir die toneelverenigings. Toneelkrag vir so ‘n geselskap sou voorsien word deur die Amateurtoneelvereniging en die nasionale doelstelling van so ‘n Nasionale toneel sal wees om begaafde Suid-Afrikaanse kunstenaars wat ‘n toneelloopbaan wil volg, op te lei (Dommissie, 1998: 36).

Hermien Dommissie beskryf verder in *Voetspore* (1998) dat sy op haar toer verskillende besoekende oorsese toneelspelers weer na hulle lande van herkoms laat terugkeer het. Daar het ‘n dringende behoefte ontstaan aan staatsondersteunde toneel, onafhanklik van kommersiële belange en met medewerking van die pers, veral die Afrikaanse pers,

en groeiende oortuigingsveldtog is op tou gesit. Uiteraard was die gedagtes van die amateurs ook in hierdie stadium gefokus op Nasionale toneel. Die beroepstoneelspelers, aan die ander kant, het egter ook vinnig gevorder. Veral die Reddingsdaadbond wat intussen probeer het om die Afrikaanse geselskappe te koördineer, het besondere rol gespeel in die beroepstoneel.

Die mees toonaangewende Afrikaanse en Engelse professionele toneelspelers het in Februarie 1942 in Johannesburg bymekaargekom om samesprekings te voer. Persone teenwoordig was onder andere P.P. Breytenbach, wat later besondere rol sou speel in die stigting van die Nasionale Toneel en die pionier was vir die stigting van FATSA, asook Hermien Dommissie, Anna Neethling-Pohl, Leon Kühn, Sagan, Mario Alexander, die bekende speler André Huguenet, Hendrik en Matilda Hanekom, W. du P. Erlank en sy vrou, W.E.G. Louw, John Connol, Miles Hawke en W. Patrick Jones (Dommissie, 1998: 36).

Na verskeie vergaderings deur hierdie groep is memorandum opgestel wat deur bemiddeling van die destydse Administrateur van Transvaal, mnr. J.J. Pienaar, aan die sentrale regering voorgelê is. Die doelstelling van die memorandum is geformuleer om 'n staatsteater in die lewe te roep met die doel om reeds bestaande talent saam te trek, nuwe talent te ontdek en om tesame met die universiteite, biblioteke, kunssentra en skole 'n "nuwe intellektuele brandpunt in die Unie van Suid-Afrika te skep" (*ibid*).

Hermien Dommissie (*ibid*) bespreek in dieselfde bron spesifiek die stand van dramaturgie wanneer sy duidelik toon dat die fout vir swak dramas gesoek moes word by die ontwikkelingsgang van die toneel, wat meegebring het dat ons dramaturge aangewese was op die amateurtoneel met al sy beperkinge ten opsigte van aanbieding en speelvermoëns. Dit is die enigste kontak, reken sy, wat die meeste van ons dramaturge met die lewende toneel gehad het en wat hulle dan geskryf het, was noodsaaklik gemik op die omstandighede en die moontlikhede van die amateurgroepe.

Sy identifiseer nog 'n rede vir die lae stand van die dramaturgie van daardie tyd, naamlik die gebrek aan 'n formele kursus in dramaturgie. Só 'n kursus was op daardie stadium nie deur universiteite aangebied nie, ook nie aan opleidingskole nie. Kennis van dramaturgie kon nie uit die skrywers se duime gesuig word nie, hulle kon ook nie altyd staatmaak op blote inspirasie nie. Sy bepleit dit destyds dat dramaturgie 'n vak is wat in

'n skool geleer moet word, verkieslik deur praktiese omgang met die lewende toneel. Vir die aspirantdramaturg bestaan daar op daardie stadium egter geen opsies nie, selfs nie eens binne die geledere van die NTO nie (Dommissie, 1998: 36-38).

Dommissie (*ibid*) laat haar besonder sterk uit oor die stand van die toneel wanneer sy noem dat, ten opsigte van die inhoud, die Afrikaanse drama nog nie veel verder gevorder het as Melt Brink en Langenhoven nie. Sy vergelyk ook die stand van die toneel met internasionale werke, byvoorbeeld die dramatiese *Death of a salesman* van Arthur Miller en Brecht se *Mother Courage*. Sy staan verstom oor die geweldige trefkrag wat die nuwe vorme en aanbiedingstyle en metodes van aanbieding aan die internasionale toneel verleen het. Sy voel dat die Afrikaanse toneel se realisme en naturalisme tot die Victoriaanse tydperk en die kleinburgerlike drama hoort.

Interessant genoeg, sou Pieter Fourie se eerste trefferstukke, *Faan se trein* en *Faan se stasie*, inderwaarheid ook as realisties, naturalisties en as kleinburgerlike drama beskryf kon word. Dieter Reible skryf op die agterste flapteks van *Ek, Anna van Wyk* (1986) soos volg: "Dramas word nie meer op die gewone manier van die laaste jare geskryf nie. Die naturalistiese milieu-stukke... die dokumentêre teater is iets van die verlede." Inderwaarheid sou dit blyk dat daar tog in die toekoms ruimte sou wees vir dié tipe stukke.

Van Dommissie se idees oor vernuwing in die stand van Afrikaanse dramaturgie het egter aanvanklik min gekom. Die tyd was blykbaar nie ryp nie en die oorlogsomstandighede is geblameer. In 1945 verskyn die verslag van die Unie Onderwysdepartement oor opvoeding van volwassenes in Suid-Afrika. Die kommissie het die waarde van toneel as opvoedingsmiddel besef en het die President en Onder-President van die Federasie van Amateurtoneelverenigings in Suidelike Afrika uitgenooi om getuienis te kom aflê. Op hierdie wyse is daar aan FATSA erkenning gegee as mondstuk van die georganiseerde amateurtoneel. Dr. G.W. Eybers, die voorsitter van die kommissie en later Direkteur van Opvoeding vir Volwassenes, was 'n groot toneelliefhebber en 'n geesdriftige voorstander vir 'n staatsondersteunde skema vir die toneel.

In Januarie 1947 word 'n onderkomitee benoem om 'n memorandum op te stel oor die stigting van 'n Nasionale Toneel. Teenwoordig op die vergadering was weer P.P. Breytenbach as die sameroeper, Eybers, Anna Neethling-Pohl, Mel Burke en S. Naudé

as sekretaris. 'n Breedvoerige skema is voorgelê en 'n tweede, kleiner skema is uitgevoer. Daar is besluit dat vir dié doel 'n bedrag van £400 en 'n voorskot van £3 000 gestem sal word. Dat daar tweespalt was oor die verteenwoordiging in hierdie organisasie is duidelik. Van die professionele spelers het gevoel dat dit teenstrydig met professionele etiket sou wees vir beroepspelers om onder amateurs op te tree. Na verdere samesprekings tussen die groepe is 'n oplossing gevind en die komitee het aan die Minister van Onderwys voorgelê dat die volgende persone benoem moet word: André Huguenet, die vooraanstaande Afrikaanse akteur wat op daardie stadium professioneel in *Hamlet* gespeel het, Anna Neethling-Pohl, leidende amateurregisseuse, wat ook betrokke was by *Hamlet*, Leontine Sagan, bekende regisseuse van die vasteland van Europa, Engeland en Suid-Afrika, Mel Miles Hawke, 'n vooraanstaande toneelpersoonlikheid wat in *Die bou van 'n nasie* die rol van Piet Retief vertolk het en gedurende die oorlog aan die hoof van die vermaaklikheidsseenheid van die Unie Verdedigingsmag gestaan het, asook Donald Inskip, wat Direkteur van die Kleintheater van die Universiteit van Kaapstad was, en reeds 'n toneelskool aan daardie inrigting gestig het. Nog lede was J.J.P. Optenhoff, sekretaris van die Kommissie van Onderzoek in Opvoeding vir Volwassenes en P.P. Breytenbach van FATSA.⁵

Hierdie skema is slegs as 'n eksperiment beskou en indien die eksperiment sou slaag, dan sou die groter skema vir die nasionale toneel aangeneem word. Van belang hier is dat al die toneelkragte in die land, Engels sowel as Afrikaans, saamgesnoer moes word. Die opdrag was om regisseurs vir Engelse en Afrikaanse opvoerings aan te stel, asook die ander aanstellings wat nodig sou wees om hierdie eksperiment in werking te stel. Die toneelstukke moes gekeur word, goedkeuring van reisplanne moes plaasvind en daar moes onmiddellik voorbereidings getref word sodat toere in Januarie 1948 in aanvang kon neem.

'n Verdere taak van die groep was om alle probleme wat struikelblokke mag wees in die weg van die eksperimentele toergroepe, vir Afrikaans en Engels onderskeidelik, op te los. Na afloop van die eksperiment moes 'n verslag opgestel word wat as 'n byvoegsel sou dien tot die oorspronklike memorandum oor die nasionale toneel vir oorweging deur die Kommissie.

⁵ Vir 'n volledige verslag na die aanloop en stigting van die NTO, vergelyk Rinie Stead se artikel in *Die Breytie-boek* (Hauptfleisch, 1985: 65-67).

Aanvanklik is slegs drie aanstellings gemaak – André Huguenet, Anna Neethling-Pohl en Leontine Sagan. In 'n referaat voor die Suid-Afrikaanse Akademie oor die Nasionale Toneelorganisasie noem P.P. Breytenbach egter dat hierdie keuses onmiddellik probleme veroorsaak het. Daar was, volgens hom, vooraanstaande akteurs en aktrises wat aanvanklik ook gestrewe het na 'n staatsondersteunde toneel, maar in die beginstadium nie 'n voet wou verroer nie, behalwe om tydig en ontydig in die pers verklarings te maak dat hulle uitgelaat sou wees. Die grootste probleem was dus wie ingesluit en wie uitgelaat sou moes word. Voor die amptelike stigting van die NTO is hierdie netelige kwessie nie opgelos nie. Breytenbach noem in hierdie selfde referaat dat daar geen amptelike kantoor en geen administratiewe personeel vir sekretariële en boekhouwerk was nie en dat alles in sy privaat kantoor oor naweke gedoen is. Dit is duidelik dat die departement uit die staanspoor uiters simpatiek gestaan het en baie hulpvaardig was. Die drie verkose lede het in Oktober 1947 op 'n propagandareis deur die land gegaan. Skole, kolleges en verenigings is toegesprek en terselfdertyd is talent gesoek vir insluiting by die eerste toer. Die toer het getoon dat die tyd ryp was vir die stigting van die NTO, omdat die publiek die NTO sou verwelkom as deel van hulle kulturele lewe. Uiteraard het die bedrywighede van FATSA in die voorafgaande jare die aanvoorwerk deeglik voltooi (Staed, 1985: 65-67).

Breytenbach noem in *Die Breytie-boek (ibid)* dat die gewaarwording van die volk getrou vertolk is deur die openbare pers en by uitstek deur die Afrikaanse koerante, wat by wyse van weeklikse rubrieke, inleidingsartikels en nuusberigte onbepaalde ruimte afgestaan het aan die toneelkuns. In Februarie 1948 is daar in die Kleintheater in Kaapstad onder groot opskrifte die eerste toer van die NTO aangekondig. Die stukke was *Altyd my liefste* en *Dear Brutus*. Hierdie opvoerings is bygewoon deur die Goewerneur-generaal, destydse Eerste minister, sowel as die leier van die opposisie, wat op daardie stadium D.F. Malan was, asook verskeie kabinets- en parlamentslede. Die toon was duidelik: die staat en die toneel was een. Na vyf maande is 150 opvoerings in 32 dorpe gehou en kon 'n verslag aan die Departement voorgelê word. Dit was 'n besondere prestasie dat die groep binne die beperkings van die begroting gebly het. Vir die volgende reis is 'n bedrag van £9 500 toegewys, en die instelling van 'n sentrale kantoor en administrasiekoste het aandag gekry. Die beheerraad is uitgebrei. F.C.L. Bosman, die bekende toneelhistorikus, en S.H. Pellissier is benoem om die Afrikaanse kulturele belange te verteenwoordig. Miles Hawke en Elizabeth Sneddon, latere Hoof van

die Universiteit van Kaapstad se Dramadepartement, het die Engelse kulturele belange verteenwoordig. André Huguenet en Anna Neethling-Pohl het die Afrikaanse beroepstoneel, en Leontine Sagan en Marda Vanne die belange van die Engelse beroepstoneel verteenwoordig (*ibid*).

Die amateurtoneel is op Engelse vlak deur Donald Inskip verteenwoordig en die Afrikaanse amateurtoneel deur P.P. Breytenbach. J.P. Theron en J.J.P. Optenhoff het die Unie Onderwysdepartement verteenwoordig. Na die tweede toer met *Nag in die wind gebring* deur W.A. de Klerk en *An Inspector Calls* deur J.P. Priestley het die organisasie heelwat vlotter verloop en meer dorpe is besoek (*ibid*).

Aangesien reise meer as 'n jaar vooruit beplan moes word, is 'n voorstel aan die Minister van Onderwys voorgelê om 'n toelaag van £15 000 per jaar vir drie jaar goed te keur. Hierdie bedrag het dit moontlik gemaak dat daar nie meer per trein gereis is nie, maar dat Spoorwegbusse gebruik is. Met die oog op afwisseling en met in agneming van die geskiktheid van spelers, is die stukke ook in Afrikaans opgevoer. Dat hierdie lang reise besonder uitputtend vir die akteurs was, word in besonderhede geboekstaaf deur André Huguenet in *Applous* (1950).

Spoedig is besluit dat die Nasionale Toneel opgedeel moet word in sentra, te wete Johannesburg, Kaapstad, Pretoria, Durban, Bloemfontein en Grahamstad. Die feit dat die universiteitstede gekies is, het dit vir universiteite moontlik gemaak om kleinteatres op te rig met 'n een-pond-vir-een-pond-skema. Dekor en kostuums sou dan by hierdie toneelskole vervaardig word, wat die reiskoste aansienlik verminder het.

Toneel bestaan egter nie net uit die regisseur en spelers nie, en die NTO het binne sy eie raamwerk 'n opleidingskema vir personeel ingestel vir die verskillende vertakkings van die organisasies, soos akteurs, tegnisi, sake en publiseitsbestuurders. Intussen is ook 'n toneelkursus by die Universiteit van Kaapstad ingestel en drie beurse is aan begaafde studente toegeken. Veral Jan Cronjé (1950: 78–82) gee 'n deeglike relaas van die omstandighede waaronder die NTO-kunstenaars moes toer en werk.

P.P. Breytenbach lê egter sy vinger op die slagaar van die toneel. Hy noem dat toe daar besluit is om 'n inheemse Afrikaanse toneelstuk vir die tweede reis te kies, daar nie 'n beskikbare stuk was nie. Die aandag is opnuut gevestig op die gebrek aan 'n doeltreffende Afrikaanse toneelliteratuur. Dit was dan ook sy oortuiging dat daar in Suid-

Afrika nooit 'n bloeiende toneel kon bestaan nie tensy ons die skrywers het wat 'n eie inheemse drama, gewortel in die Suid-Afrikaanse bodem, kan skep nie. Hy noem verder dat toneelskryf nie lonend genoeg is nie en dat die jong skrywers op ander terreine meer winsgewende en minder geestesarbeid verrig. Hy beveel aan dat die tyd aangebreek het dat een of meer dramaturge afgesonder moet word met 'n spesifieke opdrag om hom of haar uitsluitlik aan die skryf van drama, die moeilikste vorm van die letterkunde, te wy. Vergelyk sy pogings om nuwe skrywers aan te moedig om hulle stukke voor te lê (Staed, 1985: 67).

Volgens Hermien Dommissie (1998: 32) het die ouer garde dramaturge soos Fagan, Schumann, Grosskopf, D.F. Malherbe en selfs Leipoldt, asook baanbrekers soos Harm Oost, Melt Brink en Langenhoven geskryf vir en in opdrag van die amateurtoneel en hulle bydrae was van oneindig groot waarde. Die tradisie is voortgesit deur Uys Krige, W.A. de Klerk en Gerhard Beukes. Dommissie voel egter dat die treurige waarheid was dat die beroepstoneel hom in die verlede nie beywer het vir die ontwikkeling van 'n eie dramaturgie nie en inderwaarheid daarop neergesien het. In teenstelling hiermee het die amateurs besef dat die toneel nie bloot as 'n vermaaklikheidsvorm gesien moet word nie, maar tot 'n betekenisvolle kunsvorm verhef sal word wanneer die inhoud letterkundige waarde het en verband hou met die gemeenskap. Daarom het die amateurs naas die aanmoediging en ondersteuning van ons eie land se dramaturge, ook gesorg vir deeglike vertalings van klassieke werke uit die dramaliteratuur van die wêreld. Die volledige lys van oorspronklike en vertaalde stukke wat die NTO opgevoer het, toon volgens Staed (1985: 70-72) 'n groot persentasie vertaalde stukke.

Dommissie (1998: 32) noem verder dat P.P. Breytenbach ook die gebrek aan infrastruktuur soos geskikte sale wat beskikbaar is vir toneelopvoering, geïdentifiseer het en aangedui dat verhoë ontoereikend ingerig is. Hy bring spoedig hierdie saak onder die aandag van munisipaliteite. Die finansiële implikasies van 'n toneelopvoering word ook deur hom geïdentifiseer en Breytenbach noem dat dit in 1950 ongeveer £5 000 gekos het om 'n toneelstuk op die planke te bring voordat die skerm die eerste keer gelig kan word. As die salarisse en vervoerkoste, die bou van dekor en aldus meer in ag geneem word, maak hy dit baie duidelik dat die toneel nie sonder staatsteun bo kan uitkom nie. Vergelyk ook sy stryd met die Onderwysdepartement om meer geld en steun vir opvoedkundige projekte (Staed, 1985: 68).

Volgens Hermien Dommissie (1998) was van die groot probleme dat daar min spelers was wat as opgeleide spelers beskou kon word en daar was vir die beroepstoneel nie tegnici nie, geen teatergeboue of noemenswaardige teateroerusting nie. Ook was daar min prestige vir die sogenaamde teatermanne en -vroue wat die beroepstoneel in sy pioniersjare gedra en aan die lewe gehou het. Dommissie meen daar was in hierdie jare nie werklik sprake van 'n teaterkultuur nie, omdat die meeste gehore die teater bloot besoek het soos 'n vermaaklikheidsbesoek aan die sirkus. En dan moes hulle volgens haar, in opdrag van André Huguenet, "... tydens 'n opvoering mooi buig vir die barbare in die gehoor!" (1998: 34).

Sy noem verder dat die deursnee-Afrikaner in hierdie tyd min geduld gehad het met eksperimentering. Die Afrikaner verkies, volgens haar, 'n realistiese of 'n naturalistiese weergawe van die werklikheid soos hy dit ken en self ervaar. Kuns moet vir hom 'n weergawe wees van herkenbare dinge uit sy eie omgewing en ervaringsveld. Hulle is nie ontvanklik vir lewensopenbaringe buite hulle persoonlike tyd- en plekgebonde wêreld nie.

In 'n ander artikel, "Braakland" (1954: 76) skryf Dommissie verder dat ook die dramaturge van die tyd vasgevang was in die realisme in die gebondenheid aan bloot plaaslike waarhede. Die dramaturgie het volgens haar nog nie wegbeweeg van die realisme van die einde van die negentiende en die begin van die twintigste eeu nie.

Ook op organisatoriese vlak het die NTO spoedig probleme begin ondervind. Teen die middel van die vyftigerjare skryf Hermien Dommissie in die hoofstuk "Die vooraand van verandering" in "Voetspore" (1998:80) dat die NTO nie aan die verwagtinge van die Afrikaanse toneel voldoen het nie. Toneelspelers met maandelange toneelreise deur die platteland moes sonder betaalde vakansies of voorsiening vir pensioene klaarkom, terwyl die kantoorpersoneel binne die NTO begunstig is.

Ook het die swerwersbestaan waaraan die akteurs onderwerp is, sy tol begin eis. Dit was duidelik dat die tyd vir desentralisasie aangebreek het en 'n komitee van ondersoek is aan die einde van September 1961 bekend gemaak om die NTO te ondersoek. Onder voorsitterskap van mnr. C.L. de Bruin en ander lede soos dr. Gerhard J. Beukes, dr. Vernon Schreurer, prof. G.P.J. Trenkelman, prof. Donald Inskip, mnr. Marius Jooste en mej. Hermien Dommissie word 'n vergadering in die kantore van die NTO in Pretoria gehou. Die belangrikste besluite wat geneem word, is dat die NTO in vier streke verdeel

moes word, dat die nuwe streke deur eie rade beheer moet word, en dat daar 'n koördinerende en toesighoudende liggaam oor die vier rade aangestel sou word, voorlopig die Sentraalraad genoem. Die besluit is geneem dat die skema oor 'n tydperk van twee jaar in werking gestel moes word, dat die opleiding van akteurs, aktrises en tegnisi, wat 'n noodsaaklike vereiste was, moet begin en dat die Streeksrade die nodige fasiliteite moes bekom sodat die stelsel in 1962 in werking kon tree. Finansies is toegestaan teen R40 000 per jaar per streek en R20 000 vir die Sentrale streek.

Ook op die terrein van publikasie van nuutgeskrewe toneelstukke moes daar nuwe planne gesmee word.

In dié tydperk blyk dit dat die ander dilemma vir dramaturge, naamlik om hulle dramas gepubliseer te kry, ook aandag geniet het. Mev. Nellie Kruger (1951: 17-18) stel dit dat uitgewers in die vorige 50 jaar die druk van die Afrikaanse drama gesteun het. Sedert Melt Brink begin skryf het, het 400 dramas en stukkies toneelwerk in Afrikaans verskyn, waaronder die bekendste en die beste dramas deur A. Franken, Jan Cilliers, Preller, Conradie, mev. M. Jansen gelewer is. Langenhoven tel ook onder die eerstes en na hulle Grosskopf, Fagan, Eitemal, Klein-Jan van Bruggen, D.F. Malherbe, Leipoldt, W.A. de Klerk, P.W. Schumann, Schlengemann, Fritz Steyn, Uys Krige en Gerhard Beukes. Kruger noem ook N.P. van Wyk Louw en D.F. Malherbe wat nasionale voordragspele geskryf het, asook die verskillende klassieke werke wat deur L.H. du Plessis, Theo Wassenaar, J.P.J. van Rensburg, T.J. Haarhoff en J.A. Ross vertaal is. Twee Shakespeare-dramas is in die vroeë vyftigerjare al deur I. L. Coetzee en een deur D. F. Malherbe vertaal. Vergelyk ook Staed (1985: 68) en Binge (1969: 245-253) se data hieroor.

Dit blyk egter dat in die tyd van die NTO minder van inheemse werke gebruik gemaak is. Die eerste 14 stukke wat deur die NTO op die planke gebring is, lees soos 'n vertaallys: *Brutus* deur Barry, *An Inspector Calls* van J.P. Priestly, *Die Godsmen* deur Frans Molmar, *The glass menagerie* deur Tennessee Williams, *Candida* deur Bernard Shaw, *Hassan* deur James Roy L. Flecker, *The cocktail party* deur Harold Pinter, *Altyd my liefste* deur Lessing, *Nag het die wind gebring* deur W.A. de Klerk (die enigste Afrikaanse drama), *Die indringer* deur Dorothy Branden, *Minnaar onder die wapen*, 'n vertaling van Shaw, *Macbeth* deur Shakespeare, *Oupa Brompie* – ook 'n vertaling – deur Percival en Rodgers en *Die vrek*, 'n vertaling van Molière (Binge, 1969: 245-253).

Dat dramaturgie onder Afrikaanse dramaturge dringend aandag moes kry, was duidelik. Die eerste Hoof van die Dramadepartement aan die Universiteit Kaapstad, Leonie Pienaar (1951: 26) skryf in haar artikel in *Helicon* oor die dramaturg se posisie en rol, dat die dramakuns in die eerste plek 'n koöperatiewe kuns is. Daar moet volgens haar onthou word dat die dramaturg se kuns, in teenstelling met die ander skeppende kunste, in 'n hoe mate afhanklik is van 'n aantal faktore buite die beheer van die skrywer.

Sy beveel aan dat die aspiranttoneelskrywer vroegtydig bewus moet word van die beperkinge en die moontlike kortwiek waaraan die vrug van sy pen onderhewig kan wees. Sy beklemtoon veral dat die dramaturg in die teater moet staan en repetisies moet bywoon.

Beukelaar (1951: 28) spreek sterk kritiek uit teenoor die stand van die Afrikaanse drama op daardie stadium. Hy stel dit duidelik dat ons dramaskrywers en regisseurs en akteurs oorskat word. Hy is in 'n mindere mate krities oor die kostuums en ontwerp. Die kreatiewe kern van die toneel, gebou om die dramaturgie, naamlik die akteurs, die regisseurs en die dosente, bly die hoofsaak in sy kritiek en in hierdie opsig word, volgens hom, heeltemal tekortgeskiet. Op toneelliteratuurvlak vra hy ernstig na wat daar is waarop ons jonger letterkunde so danig trots kan wees. Vreemd genoeg, mag hy nie dramaturge se name noem nie, maar daag dan ook die redakteur van *Helicon* uit om die naam van slegs een skrywer wat besondere talent het, te noem. Hy noem dat ouer skrywers soos Leipoldt en Grosskopf maar swak afsteek teen Eugene O'Neill, wat hy self reken niks meer as 'n tweederangse figuur teen die Europese dramaturge is nie! Dan vergelyk hy die plaaslike skrywers met Ibsen en Strindberg en stel dit dat dit heiligsennis sou wees om ons pennelekkertjies in dieselfde asemteug as diesulkes te noem. Volgens hom is ons dramas eenvoudig net nie kuns nie: "Dit is te krampagtig; te gemaak; daar is geen werklike karakteruitbeelding en geen menseskepping in die ware sin van die woord nie (*ibid*). Dit is volgens hom pure "poppekassery" – hoe slim ook al.

In ons jonger toneelletterkunde is daar, volgens Beukelaar, nie eens een werklike lewende karakter nie, maar wel 'n "klomp opgetakelde poppe en buiksprekers". Maar daarvoor, sê hy, is nie talent nodig nie, net vernuf. Groot draaiboekskrywers het blykbaar ook dieselfde talent, maar hy pleit dat spesifiek die dramakuns in perspektief gesien moet word en dat daar nie 'n bohaai oor die jong skrywers gemaak moet word asof hulle wie-weet-watter-groot-geeste is nie. "As verskaffer van goeie volksdrama wat ook sy nut

het as voorlopers wat die Afrikaners toneelbewus kan maak, verdien hulle ons dank maar absoluut niks meer as dit nie” (*ibid*).

Wanneer hy die stand van regie in Suid-Afrika takel, is Beukelaar (*ibid*) dankbaar dat die Afrikaanse toneel erken dat hulle nog geen regisseurs opgelewer het nie. Volgens hom is daar gebrek aan agtergrond, tradisie en ervaring. Oor die arme akteurs reken hy dat hulle oorgevoelig is vir kritiek en dat hy rye en rye name van sogenaamde akteurs en aktrises, beroeps- en amateurspelers kon noem om die standpunt te bewys. Volgens Beukelaar is die peil van die toneelspel besig om te daal. Daar is volgens hom te min selfkritiek, minder selfdisipline, minder estetiese strewe en minder erns as wat daar 20 jaar vantevore in die 1930's sou gewees het. Dit is 'n gejaag na salaris; elke Jan Rap en sy maat speel volgens hom toneel en word hemelhoog opgehemel. Die tyd was volgens Beukelaar ryp vir kritiek – genadelose en meedoënlose kritiek. Hiermee sou hy aansluit by N.P. van Wyk Louw wat ook teen 1961 die stand van die Afrikaanse prosa bevraagteken het en gepleit het vir 'n kritiese ingesteldheid.

Op die gebied van die kindertoneel was die Afrikaanse toneel gedurende die vyftigerjare besonder bedrywig (Coetser, 2000: 3–9). Bekende skrywers soos A. de Wet, Maxie de Villiers, J.M. van der Merwe, Stella Blakemore, Talita Faure, Stefnie Faure, De Wet Laubscher, Japie Hesse, Laura Joubert, N.E Rothman (MER), Riekie Postma, P.G. Pienaar, J.C. Gauché, P. Retief, F.W. Boonzaaier en Heleen P. de Klerk het wel 'n hele aantal kinderverhale en fantasiespele, waaronder gedramatiseerde sprokies, allegorieë en folkloristiese stof, geskryf. Enkele van die kindertoneelstukke wat besonder populêr was, is *Sneeuwitjie* van Maxie de Villiers, *Die mieliedogter* deur Rothman en De Wet Laubscher en T. C. Pienaar se *Die reënboog end*. (Vergelyk ook Coetser, 2004).

Venter (2007: 49-54) noem dat tienertoneel ook op Afrikaanse toneelgebied bedrywig was met stukke en skrywers soos *Samesprake vir skoolkinders* deur A.J. van Zyl, *Die ondeunde knaap* deur Stefnie Faure en *Die nuwe meisie* deur Boonzaaier, om maar enkeles te noem. In die sosiale en kulturele verenigingslewe word ook werke op amateurvlak aangebied. Enkele voorbeelde hiervan is Gauché se *Samesprake vir skoolkinders* en Langenhoven se *Die kinderparlement*. Meiring se *Parlementsitting* word as een van die meer geslaagde spele beskou. Onder die etiese en godsdienstige temas is 'n aantal spele geskik bevind vir die Jongeliedeverenigings en Sondagskole. Hieronder val Annemarie Wessels se *Onskuldig gestraf en andere toneelstukkies vir kinders* en

Louw se *Haar grootste offer*. Vir kindertoneel is daar ook enkele spele met die huislike en die persoonlike lewe as motief. Die geslaagdes hier is Gauché se *Japie uit die sleutel en vier ander toneelstukkies*, J. de Groot se *Jan Lustig* en Toon Jansen (1935) se vertaalde kinderstuk *Onder die Indiane*.

In 1952 kom daar 'n nuwe wending in die Afrikaanse teater. W.A. de Klerk se *Die jaar van die vuur-os* word vir die eerste keer opgevoer. Verbasend genoeg handel die stuk oor rasseprobleme slegs vier jaar nadat die Nasionale Party aan bewind gekom het. Spoedig skryf Bartho Smit belangrike dramas in Afrikaans, die ernstige *Moeder Hanna* (1956) en die opspraakwekkende *Die vermincktes* (1960). Die Goue era van Afrikaanse teater sou spoedig aanbreek.

Tydens die Geloftefees in 1961 by die Voortrekkermonument het opvoerings, waarin veral temas wat om die Voortrekkers gesentreer het, die gaste vermaak. Die Nasionale Toneelorganisasie het in dieselfde jaar van republiekwording ontbind (Dommissie, 1976: 257). Wat die inhoudelike van die vroeëre toneelstukkies betref, kan geoordeel word dat dit hoofsaaklik om lokale sosiale probleme gegaan het en dat daar eers in latere jare begin is om na die nasionale sosiale en politieke temas te beweeg. Die tyd was ryp vir die stigting van die Streeksrade.

3.4 Die stigting van die Streeksrade (1962).

Die jaar 1962 word 'n opwindende jaar vir teater in Suid-Afrika. Johannesburg se Staatsteater open en die NTO word vervang deur Provinsiale Streeksrade, naamlik TRUK in die Transvaal, SUKOVIS in die Vrystaat en KRUIK in Kaapstad. In Natal is die oorheersend Engelse raad as NAPAC gestig. Spoedig sou SWARUK in die destydse Suidwes volg. Teaterpraktisyns geniet die voordele van vaste jaarkontrakte en beter toegeruste teaters, asook die administratiewe infrastruktuur. Maar die staat beheer die Streeksrade en die latere onpopulêre komitees wat artistieke vryheid van kunstenaars kon beheer, sorg vir hewige kopstampery en ongelukkigheid.

Nuwe era en bloeitydperk in die geskiedenis van die Afrikaanse toneel en die kunste in die algemeen het aangebreek. Weens die fokus van die studie word nie ingegaan op al die aktiwiteite van die Streeksrade nie. Die fokus sal in hoofstuk 6 hoofsaaklik val op

Pieter Fourie se artistieke betrokkenheid en eie skryfwerk by KRUIK, TRUK en ander instansies.

Ook opgeleide regisseurs kon toetree tot die Afrikaanse toneelwêreld. Nuwe dramaturge soos André P. Brink, Bartho Smit, Chris Barnard en P.G. du Plessis het na vore getree met opwindende nuwe Afrikaanse dramas.

Verdere hupstoot vir die ontwikkeling van die Afrikaanse toneel was die instelling van dramadepartemente, ook spesifiek by die Afrikaanse universiteite van Pretoria, Stellenbosch en Bloemfontein. Vir afgestudeerde studente van die dramadepartemente was daar vir die eerste keer beroepsekerheid. Volgens 'n onderhoud met Pieter Fourie (2003a) het die aanstelling van die Belgiese teaterkundige, Jo Gevers, as Hoof van die Dramadepartement aan die Universiteit van die Vrystaat in Bloemfontein ook 'n groot verandering meegebring in die leerinhoud van die dramadepartemente en die opleiding van spelers.

Op die professionele toneelfront sou alles egter nie net maanskyn en rose wees nie. Pieter Fourie sou moes kennis neem van die politieke omstandighede waarmee hy en medekunstenaars gekonfronteer sou word. Daar word in hoofstuk 6 spesifiek teruggekom na hierdie sake en hoe dit sy skryfwerk beïnvloed het.

Apartheidswetgewing hou in dat net blanke teaterkunstenaars en skrywers vir die Streeksrade kon optree en uiteraard is die teaters nie toeganklik vir nie-blankes nie. Teen 1963 begin die weerstand teen apartheid uit internasionale oorde opbou. Die internasionale *Playwright's Boycott* word teen Suid-Afrikaanse kunstenaars ingestel weens die apartheidsbeleid deur die regering en die laaste Streeksrade word amptelik gestig. Van besondere belang is dat die Publikasiebeheerraad deur die Publikasie en Vermaaklikheidwet (*Wet 62 van 1963*) ingestel word. 'n Span sensuursensors kon opvoerings, rolprente en boeke beoordeel en na wat na hulle mening die openbare sedes of staatsveiligheid bedreig, verbied. In die koerantwese was daar tot 'n mate beperkings op beriggewing oor die ANC en soortgelyke organisasies. Die verdelingsproses tussen inheemse kultuur- en taalgroepe was teen dié tyd in volle swang – met latere tragiese gevolge vir die land en die kunste.

Die belangrike drama van Chris Barnard, *Pa, maak vir my 'n vlieër, Pa*, verskyn in 1964 en die belangrikste politieke drama deur 'n kleurlingdramaturg, naamlik *Kanna hy kô hystoe* word deur Adam Small gepubliseer, maar sou eers jare later, van 1974 af, met blanke Streeksraadspelers opgevoer word. N.P. van Wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver* is 'n opdragproduksie vir die 1966-Republiekfees. Die politieke tema en die opspraakwekkende woorde, 'Wat is 'n volk', laat dr. Verwoerd se bloed kook. Jaap Steyn (1998: 1034) beskryf die insident in detail. Die gelukkige huwelik tussen die staat en die professionele teater begin ernstige krake wys.

Die voorafgaande skets oorsigtelik die ontwikkelingstand en -klimaat van spesifiek die toneelwêreld waaraan Pieter Fourie as kind, skolier en werker in die poskantoor blootgestel is. Hy sou in 1961 inskryf as B.A.-dramastudent op Stellenbosch. Sy artistieke ontwikkeling as student, betrokkenheid by die professionele teater en hoe die voorafgaande gebeure sy werk sou beïnvloed, word later in die studie bespreek.

3.5 Ander invloede: politiek, ekonomie, letterkunde, wetlike en religieuse sisteme uit die ou bedeling.

In hoofstuk 4 sal aangetoon word dat Pieter Fourie as kind en jong werker maar min aan amateur- en professionele teater blootgestel is. Die sosio-ekonomiese, religieuse, wetlike en politieke sisteme waarbinne hy grootword sou 'n groter impak op sy lewe, sy lewensbeskouing en latere artistieke werk uitoefen. In hoofstuk 6 word spesifiek gekyk na die impak van al hierdie invloede op sy skryfwerk en lewe.

Fourie word groot gedurende die opkoms van die Afrikanernasionalisme. Giliomee (2007) se kritiese ontledings van die Afrikaner se geskiedenis, identiteit en kultuur bevestig in hoe 'n mate die blanke Afrikaner as magtige beheergroep sedert veral 1948 in Suid-Afrika gegroei het. Die Afrikaner is ten volle in beheer van die ekonomie, die politiek en die kerk. Ook bogenoemde sisteme sou neerslag vind in Fourie se lewensbeskouing en sy fyn oog vir die invloed daarvan op die Afrikaner sou kosbare bronne vir sy temas en karakterskepping in sy skryfwerk bring.

In 'n *Halfeeue van Afrikanerprestasies* van Dekker (1950) verskyn 'n reeks artikels wat dié besondere tydperk in ons geskiedenis en die sisteme wat 'n bepalende invloed op Fourie

kon uitoefen, bespreek.⁶ Eerstens word 'n oorsigtelike beeld gegee van die politieke geskiedenis en klimaat waarbinne Fourie hom as kind, as jong man en later as teaterpraktisyn bevind het. Uiteraard sou die voorafgaande politieke gebeure en klimaat ook later moontlik neerslag vind in sy skryfwerk en lewensuitkyk.

Suid-Afrika het binne vyftig jaar gegroei van twee min ontwikkelde kolonies en twee uitgeroeide republieke tot 'n welvarende, soewereine, onafhanklike eenheidstaat met 'n permanente regering wie se wetgewende magte onder die mees ongebonde in die wêreld was. Tydens die heropbou na die Anglo-Boereoorlog vanaf 1902 tot en met Uniewording in 1910, het die Britse administrateurs in die voormalige republieke hulle beywer om die Boerevolk wat alles verloor het, weer op die been te bring. Die goudnywerheid was spoedig weer op dreef, 'n eenvormige spoorwegstelsel is ingestel en doeane-geriewe vir die vier kolonies is spoedig opgelos. Politieke eenheid tussen Boer en Brit het verbeter. Groot veranderinge het ook op ekonomiese gebied plaasgevind. Tydens die vier dekades voor Uniewording het Afrikaners hoofsaaklik as boere op die teel van vee en akkerbou gekonsentreer. Ekonomiese aktiwiteite het omgeswaai na mynbou, handelsbedrywighede en uitbreiding van die spoorweg. Die ekonomie was veral toegespits op die rykdom en die koopkrag van die Witwatersrand (Vergelyk ook Giliomee, 1981; Giliomee, 2007).

De Kock (1950: 34) beskryf dat 'n totale menslike verskuiwing van 1911 tot 1936 begin plaasvind het en dat die persentasie blanke stadsbewoners van die land van 31% tot 48% gestyg het. Van belang is hier dat die vroeëre kundigheid, kennis en vaardighede van boere oorbodig geraak het. Vergelyk byvoorbeeld Faan en sy vader se kennis van dambou wat deur stootskrapers oorgeneem is in *Faan se trein* (1975).

Sadie (1950: 53 & 58) bereken die bevolkingprofiel in 1950 soos volg: Blankes (21. 2%), "Naturelle" (68%), Asiate (2. 6% en Kleurlinge (8. 2%). Hy voorspel ook dat teen die jaar 2000 Blankes (3. 9%), "Naturelle" (66. 9%), Asiate (3. 9%) en Kleurlinge (9. 2%) van die bevolking sal uitmaak. Teen 1950 word apartheid as geregverdig gesien, veral as Coertze (1950: 59-66) se artikel oor Naturelle-ontwikkeling gelees word. Veelwywery, die lobolastelsel en geloof in voorvadergeeste noop Coertze (*ibid*) om die oorgrote

⁶ Die reeks artikels beskryf onder andere die finansiële ontwikkeling, vervoerwese, handelontwikkeling, mynwese, onderwys en opvoeding, arbeidsake, "naturellesake", maatskaplike voorsorg, taalontwikkeling, letterkunde, die groei van die kerk en sendingsake, kunsprestasies en volksorganisasies in Suid-Afrika vanaf 1900 tot 1950. Uit die reeks artikels is dit duidelik dat die Afrikaner 'n stewige magsgreep op die land uitgeoefen het.

meerderheid as “heidene” af te maak wat leef van “...veeteelt, pikbou [met skoffelpik te ploeg en saai op klein skaal] en veldkos” (*ibid*).

‘n Reeks apartheidswette⁷ wat die verskuiwing van mense, grondonteiening, beperking van besit- en stemregte vir nie-blankes, sou inhou, sou stelselmatig tot in 1967 deur die parlement gevoer word. Die verskuiwing van mense sou ook ’n politieke kleur kry. De Kock noem dat die bekendstelling van die sogenaamde Bantoegrondwet⁸ van 1913 (Wet 27 – Naturelle-landwetsontwerp), een van die belangrike wetsbepalings van die Botha-regering was. Volgens De Kock (1971: 48) was die hooftake van hierdie wet:

... om [te sorg dat] die verdorwe voordele van die Westerse kultuur en ervaring nie verswelg sou word deur volkere wie se kultuur nog so primitief en konserwatief was dat dit nie van daardie peil af opgehef kon word sonder jarelange beplanning en oneindige geduld nie. Met die stigting van die Nasionale Party in 1913 is verdere regeringswetgewing wat daarop gemik was om die beweging van Indiërs en Indiërimigrasie te beperk, ingestel – voordele wat natuurlik gelei het deur die geslaagde tegniek van lydelike verset deur M.K. Ghandi (*ibid*).

Reeds in 1927 is die eerste Ontugwet (Wet 5 van 1927) in die Parlement deurgevoer. Meer oor die wet wat later aangepas sou word tot Wet op Verbod van Gemengde Huwelike (Wet 55 van 1949).

In 1927 gee die Naturelle-administrasiewet (Swart Grond Wet (Wet 27 van 1913) soos aangepas in 1927, volle erkenning aan stambeheer en is ’n stap in die rigting van eie bestuur. In 1931 word in die Kaap die *Bungu* of Verenigde Algemene Raad van Transkeise gebiede ingestel. Die Bantoegrondwet is reeds in 1930 deur onder andere Hertzog, Minister van Naturellesake, opgestel en met die Naturelle Trust en Landwet in 1936 (Wet 18 van 1936) deur Hertzog verder aangevul. Dit het beteken dat gebiedsverdeling tussen bantoes en blankes ingestel is. Sowat 8,9 miljoen hektaar grond is in die vier provinsies geskeduleer as gebiede wat permanent en onvervreembaar as bantoegebied erken sou word. Dit het bepaal dat geen bantoe grond kon koop van

⁷ Die reeks wette word apart in die bibliografie aangedui as apartheidswetgewing volgens jaar van instelling.

⁸ Ook later bekend as die Swart Grondwet soos aangepas in 1927.

iemand wat nie 'n bantoe is nie en omgekeerd. Volgens de Kock (*ibid*): “Albei rasse se belange is volgens die wet beskerm en hierdie bantoestamme is op hierdie wyse bewaar teen die vervreemding van die ekonomie deur blankes”. Die impak van hierdie beperkings en apartheidsdenke sou later drasties in Pieter Fourie se dramas onder die loep kom.

Die hele kwessie van partypolitiek en broedertwis tussen die Natte van die Nasionale party en die Sappe van die Verenigde Party, wat in Pieter Fourie se dramas na vore sou kom, is deur die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in Augustus 1914 aangevuur. Die Rebelle onder Afrikaners, en die feit dat volkshelde soos generaal De Wet gevange geneem is, generaal Koos de la Rey per ongeluk aan die Rand doodgeskiet is, generaal Christiaan Beyers in die Vaalrivier verdrink het en die teregstelling van Jopie Fourie as Kaapse rebel is volgens Pieter Fourie druk bespreek in sy ouerhuis en in die klein gemeenskap waarbinne hy grootgeword het (Fourie, 2003a). Temas soos Afrikanerskap sou later in Fourie se *Die joiner* (1976) na vore kom.

Rasse-opstande het ook spoedig gevolg. Volgens De Kock (1971: 49) is 163 swart mense in die Bulhoek-bloedbad by Queenstown in Mei 1921 gedood en gewond deur masjiengeweevuur nadat dié groep swart mense die polisie met geweld bedreig het. Volgens Giliomee (2007)⁹ was meer mense dood en gewond.

Tog blyk dit of die armbankevraagstuk van groter belang was vir die Afrikaner as die sogenaamde “Bantoesake”. Opvallend is dat Fourie se eerste volkstoneelstukke, *Faan se trein* en *Faan se stasie*, ook op die armbankevraagstuk konsentreer.

Die regering het hom in hierdie maatskaplike oorgangsperiode van die tyd meer beywer om werkgeleenthede vir blankes te skep (Vgl. Giliomee, 1981; Giliomee, 2007). Die groei van 'n volksbesef onder die Afrikaners is volgens De Kock (*ibid*) hoofsaaklik toe te skryf aan onder andere Malan:

⁹ Volgens Giliomee (2007) het Smuts 'n polisie-eenheid van ongeveer 800 man in Mei 1921 na Bulhoek gestuur en 'n ultimatum is aan die opstandelinge uitgevaardig om te ontruim. 'n Aanval deur die opstandelinge met kieries, assegaie en swaarde is begroet deur polisievuur wat 180 mense gedood en 100 gewond gelaat het. Na die voorval is na Smuts as die “slagter van Bulhoek” verwys.

Die jare van samesmelting van 1934 tot die aanvang van die Tweede Wêreldoorlog is veral gekenmerk deur die fenomenale groei van die figuur Malan. Malan het toenemende ondersteuning ontvang van Afrikaanse kultuurleiers en Afrikaanse Calvinisme wat nog altyd 'n beslissende rol gespeel het in die ontwikkeling van die volksbesef.

Die eerste spore van apartheidswetgewing (Wet 18) wat in 1936 in die Parlement bespreek is, en sake soos "Bantolestemreg en -grondbesit", wat in Hertzog se manifest van 1925 uiteengesit is, is aanvanklik verwerp, maar Malan het sedert 1933 die simbool geword van Afrikanernasionalisme. Aan die een kant het humanitêre onreg sy beslag gekry teenoor ander rasse en aan die ander kant is twee nie-politieke bewegings gestig om Afrikanerbelange te bevorder. Ook die Reddingsdaadbond¹⁰ het die Afrikaanse teatergroepe ondersteun.

Die Ossewa-Brandwag is op Saterdag, 4 Februarie 1939 deur 'n groep besielde Afrikaners in die konsistorie van die NG-Tweetoringkerk in Bloemfontein gestig (Van der Schyff, 1991). Binne Afrikanerkringe het die Ossewabrandwag aanvanklik as suiwer kulturele beweging ontstaan, ten spyte van sy semi-militêre dissipline, en die Tweede Wêreldoorlog het verdere verdeeldheid onder Afrikaners gesaai.

Volgens die Tomlinson-verslag van 1955 het die ekonomie verbasend gegroei en veral die mynwyse het baie ontwikkel (Vergelyk Giliomee, 2007: 219-227). Teen 1949 het by die 40 000 blankes en 300 000 nie-blankes in goudmyne alleen gewerk. In ander myne het oor die 12 000 blankes en 130 000 nie-blankes gewerk:

Die beleid van politieke, ekonomiese en maatskaplike segregasie wat Hertzog in sy manifest van 1925 uiteengesit het, was die basis vir sy wetsontwerpe wat Bantoe-stemreg en -grondbesit administratief uitgekakel het. Hoewel die platteland dus ontvolk het, het die besit van die plase onder blankes van 76 000 in 1917 tot ongeveer 114 000 in 1947 gestyg, 'n toename dus van 100% (Tomlinson, 1955:17).

Verdere humanitêre onreg het spoedig gevolg. Die veelbesproke "Vaspenwet" of,

¹⁰ Ds J.D. Kestell het in Oktober 1939 by die volkskongres in Bloemfontein voorgestel dat afgevaardigdes 'n volksorganisasie, die Reddingsdaadbond, stig met 'n Christelik-Nasionale grondslag om die finansiële en mensevermoëns van Afrikaners te mobiliseer tot voordeel van die Afrikanervolk.

algemeen bekend as die “Ghettowet” (Wet 28 van 1946, Wet op Grondbesit van Asiatische en Verteenwoordiging van Indiërs), was daarop gemik om stemreg en verteenwoordiging aan Indiërs te verleen, maar ook terselfdertyd om die reg van Indiërs in te kort om in sekere gebiede eiendom te besit en te bewoon. Volgens De Kock (*ibid*) het apartheid reeds ’n alombekende woord in Suid-Afrika geword. Dit was duidelik dat die isolasietydperk van Suid-Afrika spoedig sou begin, wat ook ’n invloed sou uitoefen op die beskikbaarheid van opvoerreëte van drama uit die buiteland:

Op 26 Mei 1948 kom ’n nasionale party aan bewind met Malan as leier. Hy sou dan ook Eerste Minister wees van 1948 tot 1954. Die spil van die beleid was ’n formule van politieke en maatskaplike afsonderlikheid of apartheid vir die Blanke-, Kleurling-, Indiër- en Bantoe-bevolkingsgroepe ter handhawing en beskerming, bestendiging van die Blanke ras as draers van die Christelike beskawing in Suid-Afrika en om die Blankes in staat te stel om ’n rol te vervul van verantwoordelike voorgedyskap waarmee die ander groepe op ’n vreedsame wyse gelei kon word tot uiteindelijke vryheid (*ibid*).

van die Afrikaner in sy eie Afrikanerlaer het begin – ’n pad wat rampspoedige politieke en sosiale gevolge vir die Afrikaner in die toekomst sou inhou soos wat Giliomee (1981 & 2007) aandui. Van belang in die studie is dat die onregte van uitbuiting en inperkings op nie-blanke medeburgers later vrugbare temas in Fourie se dramas sou word. Vergelyk veral *Die Plaasvervangers* (1978) en *Ek, Anna van Wyk* (1986).

Die paranoia in regeringskringe en in die Afrikanervolk sou spoedig lei tot die Wet op die Onderdrukking van Kommunisme (Wet 44 van 1950). Kommunisme was ook verbode in vakbonde.

Spoedig volg drastiese maatreëls ter wille van wet en orde en die Strafwysigingswet (Wet 8 van 1953) word gevolg deur die Wet op Openbare Veiligheid (Wet 3 van 1953) wat die afkondiging van ’n noodtoestand moontlik sou maak. Die Russiese konsulaat in Pretoria sluit in 1956 en prominente ANC-lede word in hegtenis geneem op aanklagte van hoogverraad. Die Groepsgebiedewet (Wet 41 van 1949) stel aparte woongebiede daar en teen 1950 word die bevolkingsregister ingestel, wat voorsiening maak vir rasseklassifikasie volgens die Bevolkingsregistrasiewet (Wet 30 van 1950).

Rassevermenging en gemengde huwelike word verbode na instelling van die Wet op Verbod van Gemengde Huwelike, (Wet 55 van 1949) en Die Ontugwet (Wet 21 van 1950).

Werkafbakening vir blankes en halfgeskoolde arbeid asook die voorsiening van aparte geriewe by openbare plekke is aan die orde van die dag.

Gilliomee (2007) en Coetzee (1971) noem dat die Wet op Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers (Wet 46 van 1951) die manlike kleurlingstemgeregtiges in die Kaapprovinsie ook op 'n aparte kieserslys geplaas het, net soos Hertzog se wet in 1936 dit ten opsigte van die "Bantoe" gedoen het. In 1950 word dr. Verwoerd Minister van Naturellesake. In 1958 volg hy vir dr. J.G. Strydom op as Eerste Minister. Volgens De Kock (1971: 49) het Verwoerd die hele apartheidsfilosofie akademies deurdink:

Nadat Verwoerd 'n studie gemaak het van Bantoe-geskiedenis, Bantoe-tradisies, hulle eienaardighede en die manier waarop die Bantoe dink en voel, was Verwoerd oortuig dat die ontwikkeling van die Bantoe nie gebaseer moet word op uitbreiding van sy politieke regte in mededinging met die Blanke nie, maar dat dit op die tradisionele gesag en orde van 'n eie volksgroep sou moes geskied. Spoedig volg die Wet van Bantoe-owerhede van 1951 vir die vestiging van 'n piramide-struktuur vir die gesag van Bantoe-stamowerhede.

De Kock (*ibid*) toon verder aan dat dr. Verwoerd se Wet op Bantoe-onderwys in 1953 (Wet 34 van 1953) onderwys vir swart leerders effektief uit die hande van kerke en sendingverenigings geneem het wat onder toesig was van die onderskeie provinsiale owerhede. Spoedig begin gedwonge verskuiwings met die instelling van die Wet op Hervestiging van Naturelle (Wet 69 van 1954) en miljoene swartmense in Suid-Afrika word hervestig. Met die koms van die Wet op Bevordering van Bantoe-selfbestuur in 1959 (Wet 46 van 1959) was die apartheidswetgewing feitlik voltooi en in 1963 verkry die Transkei selfregering.

Nodeloos om te sê dat die volgende wette die sosiale orde en verhoudinge tussen rasse en kultuurgroepe oor latere dekades sou versuur: Die Wet op die Hervestiging van Naturelle (Wet 49 van 1953); Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe (Wet 49 van

1953); Wet op die Hervestiging van Naturelle (Wet 69 van 1955) en die Wet op Gemeenskaplike Kleurlingreservate (Wet 3 van 1961).

Internasionale weerstand teen die politieke bestel en die onderdrukking bou volgens Giliomee (2007) op. In antwoord op die Britse Konserwatiewe Premier, mnr. Harold MacMillan se *Winds of Change*-toespraak op 3 Februarie 1960, druk dr. Verwoerd (1963: 319) hom duidelik uit oor die posisie van die Afrikaner in Suid-Afrika:

Ons beskou onself as 'n deel van die Westerse wêreld en 'n ware Blanke staat in Afrika, nieteenstaande die moontlikheid daarvan om aan die swartman in ons midde 'n volle toekoms toe te ken. Ons beskou onself as onontbeerlik vir die blanke wêreld, ons is die skakel tussen swart en wit, ons is wit, maar ons is in Afrika. Ons het verbintenisse met beide, en dit is ons besondere plig om dit te beseef.

Giliomee (2007) noem verder dat op 21 Maart, 1960 die Sharpeville-slagting plaasgevind het. Die PAC se optog waartydens swartes hulle "pasboeke" sou verbrand, het gewelddadig geraak en die beangste Suid-Afrikaanse Polisie (SAP) het 69 mense doodgeskiet en 178 beseer. Coetzee (1971) beskryf hoedat Suid-Afrika ook vooraf deur sporadiese onluste in 1959 gekenmerk is. Die onluste is volgens hom aangeblaas deur die PAC. Wetgewing dwing die African National Congress spoedig ondergronds. Veral die pasboekstelsel was 'n belediging vir swartmense. Op die webblad van die ANC, *History of the African National Congress, 1912-1990*, word soos volg berig oor die gebeure:

The anti pass campaign precipitated the notorious Sharpeville massacre of 21 March, 1960, an event that received widescale media coverage for the police opening fire on an unarmed crowd, killing 69 people and wounding 186. After this, the government banned a host of organisations, including the ANC and the PAC and declared a State of Emergency.

Onluste breek op dieselfde dag by Langa uit met 30 000 swartmense wat van Langa en ander nabygeleë woonbuurte na Kaapstad marsjeer. Die optog is sonder geweld gekeer. Suid-Afrika word as die muishond van die wêreld gebrandmerk weens sy

apartheidsbeleid. Verwoerd trek sy formele aansoek om voortgesette lidmaatskap van die Statebond terug en die Republiek van Suid-Afrika kom op 31 Mei 1961 tot stand. Teen daardie tyd was Suid-Afrika reeds weens sy apartheidswetgewing geïsoleer.

Intussen gaan die toneelwêreld in Suid-Afrika sy gang en planne word beraam vir die stigting van die Streeksrade in 1962. 'n Mens sou onwillekeurig wou sê dat die tafel vir die Groot Konsert gedek was. Die feit bly staan dat al hierdie onregte ryk materiaal vir skrywers en dramaturge, insluitend Pieter Fourie, sou word. Hierdie situasies was die breë politieke agtergrond en klimaat waarbinne Fourie opgegroeï en waaraan hy as jong kunstenaar blootgestel was. Die noue verband tussen politiek en die kerk is die volgende aspek wat aandag verdien.

Een van die sterkste kenmerke van Pieter Fourie se dramas is sy ontbloting van en afsku aan valse godsdienstigheid en die misbruik van godsdiens vir eie gewin. Vergelyk veral *Die koggelaar* (1988), *Ek Anna van Wyk* (1986) en selfs die vroeëre *Faan se trein* (1975). Die saak word verder in die studie tydens die breër besprekings van sy dramas weer te berde gebring.

Hoe die Christen-Afrikaner apartheidswetgewing met Christenskap en welsyn kon versoen, is vir die buitestaander onbegryplik. Volgens Cronjé (1971: 34) word die Afrikaner se beheptheid met apartheid verder versterk wanneer hierdie sake amptelik onder bespreking kom tydens 'n kerkkongres wat spesiaal hiervoor byeengeroep is toe:

... bespreking tydens kongres in Bloemfontein in 1923 tussen die NG Kerke byeengeroep is waarin veral aandag gegee is aan die ontvolking van die platteland, die armoede van die stedelike Blanke en die konkurrensie van Nie-blankes met Blankes.

Ook die Suid-Afrikaanse Nasionale Konferensie oor Na-oorlogse Beplanning en Maatskaplike Welsynswerk in September 1944 in Johannesburg, het volgens Cronjé (*ibid*) "ineengestort omdat Afrikaanse universiteite, kerke en vroueverenigings genoodsaak was om hulle aan deelname van hierdie byeenkoms te onttrek, omdat die reëlingskomitee daarop aangedring het dat Nie-blankes sowel as Blankes aan die beraadslagings moes deelneem".

Op 'n volgende kongres van die NG Kerk insake die Naturelle-vraagstuk in April 1950 te Bloemfontein, aanvaar die kongres dat algemene rassesseiding as rigsgaande vir die oplossing van die Naturelle-vraagstuk moet dien. Volgens Nicol (1950: 117-120) sien die kerk en spesifiek die NG Kerk hom nie net as "... verantwoordelik teenoor sy Blanke lidmate nie, maar ook vir die sending onder die heidene".

Nicol (*ibid*) noem egter dat in aanmerking geneem moet word dat die behoefte onder ons eie mense, bedoelende hier blanke mense, ook groot is. Die koste van die eie daaglikse behoeftes, en die teenkating wat van baie kante verneem word wanneer opofferinge gedoen word om die evangelie aan heidene te bring, moet in ag geneem word. Dit is volgens hom bepaald merkwaardig dat die kerk sy sending tot so 'n mate kon uitbrei. "Orals waar ons kerk posgevat het, is begin met heidensing so as gou moontlik" (*ibid*). Hy toon verder aan dat die aantal sendingkerke aangegroei het in die laaste 40 jaar tot 80.

Die NG Kerk is in elke provinsie by die Naturelle-onderwys betrokke en in die Vrystaat het die kerk verreweg die sterkste mag en die beheer van die geamalgameerde skole, onder die Departement van Onderwys, verkry. Dat daar teenkating teenoor sending onder die gemiddelde Afrikaner was, is duidelik. Volgens Nicol (1950: 121) moet daar veral rekening gehou word:

... met die feit dat daar nog baie ouens onder ons lewe wat deelgeneem het aan die Kaffir-oorloë [sic] en die feit dat die betowering van die afstand nie vir ons bestaan om 'n onegte lig oor die sending te werp nie. Dit is voorwaar treffend dat die NG Kerk en die Afrikanerdom die heidensing deur die loop van die jare met soveel krag voortgesit het en met soveel opoffering uitbrei.

Nicol (*ibid*) verontskuldig dan ook die kerk teen die oorsese aanklag dat Suid-Afrika geen meegevoel met die "inboorlinge" het nie, met die feit dat daar volhard word met die volksendingwerk. Die vernaamste prestasie van die kerk op die gebied van armesorg en die taak wat hy daar verrig het, was om die oë van die volk as geheel en van die owerheid in die besonder te vestig op 'n sinkende deel van die volk. Hy stel dit dan ook so dat, as dit nie vir die bewarende invloed van hierdie liefdevolle diens was nie, Suid-Afrika se armes seker vandag almal kommunisties-gesind sou wees (*ibid*).

Nicol huldig verder ook die perspektief dat die Afrikanerdom nog die kerk daadwerklik steun. Hulle is trots om die kerk te help in sy ondernemings, hulle doen graag opofferings om plekke van aanbidding op te rig en beskou dit as 'n eer om sy evangeliedienaars te laat oplei en te ondersteun.

Pieter Fourie sou hierdie perspektief in 'n totaal ander lig stel met die gemanipuleerde poppies wat 'n kleurlingkinderkoortjie voorstel wat by die Sondagskool sing in *Ek, Anna van Wyk* (1986). Die skreiende woorde van die Hallelujaliedere: "Was my witter as sneeu ..." en "Gee vir hom 'n pennie ... vir die Sindeling!" kom later onder die loep.

Ook binne Suid-Afrika neig die Afrikaner blykbaar om hom van alle ander kultuurgroepe, insluitende ander blankes, te isoleer. In sy artikel oor Afrikaanse Volksorganisasies skryf dr. N. Diederichs (1950: 143-148), latere staatspresident, onder andere soos volg oor die prestasies van die Afrikaner voor 1950. Hy noem enkele organisasies soos die ATKV, die Akademie vir Kuns en Wetenskap, die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging, die Voortrekkers, die F.A.K. en dies meer en sê dan dat bogenoemde Afrikaanse organisasies almal een belangrike gemeenskaplike kenmerk vertoon. Hulle is almal uitinge van die Afrikaner se strewe om as eie selfstandige volk erken te word en as sodanig te bly voortbestaan:

Die Afrikaner het nog altyd geweier om sy identiteit as volk prys te gee, die strewe tot volk wees is dikwels deur ander groepe as vyandigheid en sensasionalisme bestempel. Vir homself was dit egter nog nooit iets anders nie as die wil nie om homself te bly en hom van ontaarding en ondergang te bewaar. Wanneer sy organisasie 'n eksklusiewe en soms militante karakter geopenbaar het, dan was dit alleen wanneer hy homself bedreig gevoel het. As die gevoel van bedreiging nie bestaan nie, het hy homself nog altyd uiters gereed getoon vir samewerking met ander groepe getoon (Diederichs, 1950: 147).

Vergelyk ook Diederichs (1950:143-148) se bespreking van die rolle van Afrikaanse Volksorganisasies soos die Vroue-organisasies, die Helpmekaarbeweging en die Reddingsdaadbond teen die jare 1950.

Diederichs (*ibid*) noem dat die organisasies vir die Afrikaner 'n wapen word wat hy in die stryd om homself te handhaaf, sal gebruik. Hy stel dit verder dat, omdat hy nooit soos ander volke die voorreg gehad het om alleen in 'n staat van sy eie sy nasionale aspirasies ten volle uit te leef nie, hy daarvoor uiting moet soek in die beweging wat hy te voorskyn geroep het. Daarom is daar in die geskiedenis van verenigingslewe in 'n groot mate die geskiedenis van die volk opgesluit, en is elke werklike volksorganisasie nie slegs 'n wapen in die stryd nie, maar ook 'n mylpaal op die pad van die land se geskiedenis.

Die Afrikaanse kerke se taak hier was in hierdie jare veel meer as 'n bloot kerklike liggaam. Hulle was altyd ten opsigte van die volkslewe wagters op Sionsmure. Hy beklemtoon hulle invloed op die volkslewe en aandeel in al die organisasies wat hierbo genoem is en dat hulle invloed nooit ten volle besef sal word nie. Insgelyks was die Nasionale Party as organisasie vir die Afrikaner veel meer as 'n party met net 'n politieke karakter. "Die NP is die draer van sy vryheidsideale, nie alleen op staatkundige gebied nie, maar ook op elke ander terrein van die lewe" (*ibid*).

Ironies genoeg, sou hierdie wagters op Sionsmure ook te voorskyn kom in toneelkomitees, sensuurrade en politici wat beheer sou uitoefen op die vryheid van skeppende kunstenaars soos Bartho Smit, Adam Small, Athol Fugard, Breyten Breytenbach, Pieter Fourie en vele ander. Daar moet in berekening gebring word dat die reeks artikels hierbo aangehaal en bespreek, reeds in 1971 gepubliseer is en gelees moet word as verteenwoordigend van denkrigtings gedurende daardie tyd. Dit skep egter die beeld van die omstandighede waarbinne skeppende kunstenaars moes werk. Soos reeds gestel, het hierdie sisteme en rigiede denke juis die dramatiese materiaal ook vir Afrikaanse dramaturge en ander kunstenaars geword in die skep van betrokke drama en ander betrokke kunsuitinge. Dit is teen hierdie agtergrond dat die protes van die Sestigters¹¹ as literêre beweging byvoorbeeld ook gesien moet word. Eers teen 1994 word die sensuurwetgewing op literatuur van die wetboeke geskrap (Kannemeyer, 2005: 551, 554).

¹¹ Brink se *Aspekte van die nuwe prosa* (1975) omskryf die literêre idees van die groep. Adam Small en Bartho Smit is die vernaamste Sestiger-dramaturge wat debuteer. Small se polities gelaaide *Kanna hy ko' hystoe* (1965) ontbloot die wreedheid van volksverskuiwing. Smit was 'n slagoffer van owerheidsensuur en sensuur deur teaterinstansies wat sy werk nie wou (kon) opvoer nie. Opvoering van opdragwerke soos *Bacchus in die Boland* (1974) is ook gestaak.

In 'n toekomspektief deur De Lange (1950: 48) word insiggewende voorspellings gebied. Soos ook Sadie (1950: 53-58) waarsku De Lange teen die oorstroming van immigrante en 'naturelle' van die gevestigde blanke in Suid-Afrika. Volgens hom is die eerste van die afweermiddels wat vir die Afrikaner beskikbaar is die behoud van die Afrikanerdom, nieteenstaande alle verruiming. Hy voorsien selfstandigheid in 'n gegronde rassebeleid en 'n gevestigde onverwyderbare blanke gemeenskap in Afrika. Tweedens voorsien hy 'n verafrikaansing en die verbetering van die bevolkingsverhouding tussen Afrikaans- en Engelssprekendes.

Sy derde visie is een van 'n gevolglige geleidelike ontwikkeling van afsonderlike blanke- en 'naturelle'-beskawingsgebiede in Suid-Afrika, maar dan ook onder voortdurende leiding van die blankes (*ibid*).

De Lange se vierde visie is een van intieme samewerking met die Weste en die ontwikkeling van Afrika op die grondslag van 'n Afrikaanse rassebeleid, want hy neem aan dat geen denkbare graad van gemeenskaplike Westerse beskawing die fundamentele lojaliteit teenoor die eie nasie en ras kan of mag ondermyn nie; ook dat 'n mengsel en gelykstellingsbeleid alleen kan uitloop op chaos, botsings en uiteindelik deur oorwig van die "Naturellemassas" op die borswering van Afrika.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die Afrikaner homself dus geïsoleer gevind het van 'n internasionale wêreld. Die kerk en staat het absoluut een geword as gesagstruktuur en teenkating van andersdenkendes is beslis nie geduld nie.

Hermien Dommissie (1998: 87) som die situasie soos volg op:

Diensbaarstelling van die kunste aan die apartheidsideologie met die publikasieraad en sensorskap as handlangers het gaandeweg al sterker na vore getree. Enige verwysing na of openbaring van die noemenswaardigheid van die Nie-blankes is effektief uitgeblokkeer in watter vorm ook al van die geskrewe of die gesproke woord. Persvryheid het nie meer bestaan nie, maar ook die vryheid van denke van die man op straat, meestal sonder dat hulle eens daarvan bewus was, het gesneuwel. Die onderwerping van die denke van die individue aan 'n politieke ideologie in Suid-Afrika en die geestelike hoewel minder fisieke ontmensliking van anderskleuriges was in wese

net so effektief toegepas en met ewe vernietigende gevolge as die ideologieë van Hitler, Stalin en Mao.

Sy noem ook verder dat selfs blanke denke onderwerp moes word aan die Verwoerdiaanse volkskonsep, wat gelei het tot 'n uitbarsting na die aanbieding deur TRUK van N.P. van Wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver*, waarin die menswaardigheid, eerbaarheid en heldemoed, ook van die Afrikaner se oorlogsvyande, na vore gekom het. Meer hieroor later. Daar sal later weer na hierdie belangrike insident gekyk word.

Volgens J.C. Steyn (1998: 13) het Verwoerd genoem dat die plig van die skrywers en digters was om die heldedade van hulle geslag te besing en dit uit te jubel dat hulle van dié volk is wat wondere kan verrig.¹² Dit het natuurlik volgens Dommissie (1997: 88) 'n opskudding onder letterkundiges en dramaturge veroorsaak en die inneem van standpunte deur koerante en die publiek het ook nie uitgebly nie. Dat daar 'n botsing tussen die staat en die dramaturge van die tyd sou moes kom, is duidelik, veral as die uitspraak aan die begin van hierdie hoofstuk in ag geneem word, wat impliseer dat die kunstenaar hom nie kan onderwerp aan 'n staatsdenke van enige aard ook al nie.

As die Nar (die teater) van die Koning (die staat) stilgemaak word, bly die Koning oningelig met tragiese gevolge vir die land en sy inwoners.

Presies hoe gevaarlik veral politieke ideologie vir die skeppende kunstenaar kan word wanneer dit by artistieke (ver)oordeel(ing) kom, word gedemonstreer deur die vele Afrikaanse en Engelse dramas en toneelopvoerings wat in Suid-Afrika gesensuur is en/of verbied is. Dieselfde geld vir die vele Swart Afrika-dramas en toneelstukke wat betyds die boodskap wou tuisbring en doodgesmoor is. Dit is egter 'n onderwerp vir 'n studie op sy eie en slegs die tersaaklike insidente vir die studie word later bespreek.

¹² In sy artikel *Pluimsaad: Geskil oor die kuns in 'n tyd toe twyfel gevrees is* in *Die Burger* van 9 Oktober beskryf J.C. Steyn (1998: 13) die hele polemieë rondom die feesdrama en die latere versuurde verhouding tussen Verwoerd en N.P. van Wyk Louw. Die vertroue tussen die staat en die kunstenaar het sy eerste groot terugslag weg.

In sy artikel, die “Ontwikkeling van ons Letterkunde” skyn dit asof Dekker (1950: 107-111), sy gesonde oordeel en objektiwiteit behou het. Hy loof byvoorbeeld die Engelse skrywers van die tyd soos Olive Schreiner wat hy nie as alleen pro-Boer nie, maar ook pro-Bantoe beskou, en Doris Lessing se *The grass is singing*, wat vraagstukke van die tyd uit ’n nie-rassige gesigspunt beskou. Ook *Cry the beloved country* van Alan Paton val onder hierdie groep. Interessant hier is Dekker (*ibid*) se oproep dat die Afrikaner objektief moet wees, soos wat die Engelse skrywer(s) objektief is. Hy noem egter dat die Engelse nasionalisme anders as die Afrikaanse nasionalisme is en nie uit ondervinding in Afrika gebore is nie, en daarom is die Engelse nasionalisme in ’n sekere sin afsydig. Daarom kan hulle afsydig objektief na die omstandighede kyk. Hoe lank hierdie byna passiewe toestand volgens hom sou voortduur, kon niemand voorsien nie, maar vir die oomblik gee dit vir die Engelse skrywer in sekere opsigte ’n voordeel van objektiwiteit.

Dekker (*ibid*) waarsku teen selfoorskating, maar hy voel ook dat daar vertroue vir die toekoms moet wees, want hy beskou ’n bloeiende kuns as ’n bewys van ’n gesonde volksbestaan.

Ironies hier is die feit dat die bloeiende kuns wat nie met staatsdenke sou inval nie, net eenvoudig die mond gesnoer sou word of buite die amptelike sisteem teater moes skep, byvoorbeeld in die Ruimte/Space-teater in die Kaap. Op die terrein van die prosakuns het die Sestiger-skrywers kort daarna die land verlaat om uit ’n nuwe objektiewe oogpunt na Suid-Afrika te kyk en in hulle skryfwerk en ander aktiwiteite ernstige politieke kwessies te berde te bring. Uiteraard was skrywers soos Breyten Breytenbach, André P. Brink, Uys Krige, Jan Rabie en ander lede van die Sestigters as volksvreemd uitgejou. Die ironie is dat Jan Rabie reeds in 1952 in 21 geskryf het oor die noodsaaklikheid van kommunikasie tussen die witman en die swartman wat saam een huis in Suid-Afrika moet bou. Vergelyk die skreiende uitroep van die swart man: “Kom uit, Baas . . . Kom uit na my...” aan die einde van die kortverhaal, *Droogte*, uit die bundel. Die bundel, 21, is eers jare later in 1956 gepubliseer. Vele swart skeppende kunstenaars moes in hierdie jare in ballingskap gaan.

Pieter Fourie het egter nooit die land verlaat nie. Tydens die onderhoud stel hy sy redes vir die besluit duidelik: “Nee ... Ek wou die bestel van binne beveg” (Fourie, 2003a). Hy was nie alleen nie. Temple Hauptfleisch (1997: 57) bevestig die oortuiging dat die Afrikaanse teater homself in sy eie taal, naamlik Afrikaans moes bevry van die

beperkinge gestel:

For both practical and ideological reasons a significant body of this work was written in Afrikaans, as part of the struggle to establish a formal literature and a political future for the language and its speakers. The writers include highly accomplished playwrights who over the years produced a number of trenchant studies of Afrikaners and Afrikaner issues for the various theatre companies. Among them are J.F.W. Grosskopf, W.A. de Klerk, N.P. van Wyk Louw, Bartho Smit, P.G. du Plessis, Chris Barnard, André P. Brink, Pieter Fourie, Deon Opperman and Reza de Wet.

Hauptfleisch en Steadman (1984: 11) beskryf kortliks die verdere bevryding van Afrikaanse teater tussen 1959 tot 1977:

This period can almost be said to have a definite starting point: 1959 – the year in which Bartho Smit’s first drama, *Moeder Hanna*, was first performed. It was the last years of the NTO, and close to the beginnings of the new, better-funded regional Performing Arts Councils. It was to be the period of the young actors, the young writers, working for a young and vital state theatre. It was also a period of introspection and rebellion. In many ways it was a golden age for Afrikaans playwrights, a time which was to produce some of the great masterpieces of the Afrikaans – and indeed the South African theatre. And, as with its beginnings, we can almost assign a date for its end: 1976 – the year television arrived in South Africa, and the year of the Soweto protests.

Ter afsluiting moet die steun van Engelse teaterpraktisyns aan hulle Afrikaanse eweknieë nie onderskat word nie. Tog was daar heelwat ongelukkigheid oor die voordele wat Afrikaanse teaterpraktisyns geniet het wat binne die bestel gebly het, al is sommige van hulle dramas en opvoerings ook as kontroversieel geag. Dit blyk dat ‘volksvreemde’ kunstenaars met groter agterdog bejeën is. Kruger (1999: 101) stel dit ten beste:

Worrying that Afrikaans theatre might be unable to survive without state support, the PAC’s appealed to the ethnic if not political loyalty

of Afrikaner intellectuals. Even plays deemed too provocative for performance were published by subsidized presses. On the other hand, controversial plays by white English speakers and, even more, by Blacks writing in English, could expect no such support. Ethnic attachment to the *volk* was no guarantee of obedience to the state, however. In the late 1960s and 1970s, young Afrikaans intellectuals, among them André P. Brink, formed the *Sestigers* (Sixties Writers) to criticize their elders, and no less an elder national figure than N.P. van Wyk Louw defied Verwoerd's call for literature to "praise the achievements of Afrikaner patriots". Louw's play, *Die pluimsaad waai ver*, commissioned for the first Republic Festival in 1966, deviated from the sacred history of the "Second War of Independence" to offer a nuanced account of the Anglo-Boer War ... Despite these disputes between *verkrampste* [narrow-minded] and *verligte* [enlightened] members of the *volk*; however, Afrikaans writers were largely exempt from censorship.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die politieke, ekonomiese, letterkundige, wetlike en religieuse sisteme in noue verband met mekaar staan en rigtinggewende rolle speel in die stigting en werking van die verskillende organisasies en verenigings wat met die teater te doen gehad het, en 'n invloed sou uitoefen op toekomstige denkwyses. Dat die atmosfeer wat deur bogenoemde sisteme in die land geskep is ook Pieter Fourie as jong seun, as student en as teaterkunstenaar asook sy denke en latere lewensbeskouing sou beïnvloed, blyk 'n redelike aanname te wees. In die volgende 2 hoofstukke word spesifiek ondersoek ingestel na sy opgroeiare op die platteland, sy persoonlike geskiedenis en watter sisteme en insidente 'n invloed sou kon uitoefen op sy latere lewensfilosofie en skryfkuns.

HOOFSTUK 4: PIETER FOURIE – 'N PERSOONLIKE GESKIEDENIS TOT VOOR SY STUDENTEJARE EN LATERE PROFESSIONELE TEATERPRAKTISYN.

4.1 Inleiding.

Die oorsig in hierdie hoofstuk fokus meer spesifiek op Pieter Fourie se persoonlike geskiedenis van sy kinderdae tot en met sy besluit om B.A. Drama te gaan studeer aan Stellenbosch. Van belang is veral watter persoonlikhede en gebeure 'n bepalende invloed op hom as jong mens en as latere skeppende kunstenaar. Die mate waartoe o.a. huislike omstandighede, politieke, ekonomiese, wetlike en religieuse sisteme invloede sou uitoefen op sy lewe, sy kunstenaarskap as akteur, skrywer en administrateur kom onder die loep. Soos in hoofstuk 1 genoem is onderhoude 'n belangrike bron vir die meer persoonlike inligting oor Fourie se lewe en lewensbeskouing.

4.2 Kinder- en jeugjare op skool.

Pieter Fourie is op 3 April 1940 op Philippolis gebore as 'n doodgewone Afrikaanse seun van ouers wat dit nie breed gehad het nie, maar as tipiese Afrikaanse gesin van die tyd gereken kon word. Sy pa, Frederick Nicolaas Johannes Fourie, het net tot in standerd 4 skoolgegaan en sy moeder, Isabella Susanna Fourie, het matriek voltooi. Sy vader was eers 'n pik en graaf-padwerker op eerste teerpad tussen Colesberg en Philippolis. In 1946 verhuis die gesin na Luckhoff, so 50 kilometer suid van Koffiefontein in die Vrystaat. Hier werk sy vader as 'n karweier en vellesmous. Hy het na homself verwys as eerder 'n vervoerkontraakteur (Fourie, 2003a). Prof. Merwe Scholtz (2000), Departementshoof van die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Kaapstad en latere boesemvriend van Fourie, sê in 'n Suid-Kaap Stereo-onderhoud tydens Fourie se 60ste verjaardag aan Gerrit Geertsema, vorige Hoofdirekteur van TRUK, dat Pieter Fourie die hoogste agting vir sy vader en sy moeder gehad het en dat hy dié karaktereienskap van Fourie altyd hoog waardeur het.

Fourie het sy vader in die meeste van sy groot besluite geraadpleeg. Sy vader se lae formele opvoedingspeil was nie vreemd vir die tydperk nie. Dat die jong Pieter besonder sensitief gestaan het teenoor die wêreld en as kind reeds insig openbaar het in die ironieë van die wêreld om hom is duidelik. Die magiese wêreld van die toneel het hom reeds van vroeg af gefassineer. Hy het altyd heel eerste in die tou gestaan as daar 'n

stofwolkie op Luckhoff met André Huguenet se geselskap afkom en dan het hy graag tydens die opvoering die gordyn oop- en toegetrek:

Ek het my toneeldebuut gemaak as 'n gordynsakker op Philippolis vir André Huguenet. Hy't gesê ek het 'n aanvoeling vir hoe om die gordyn te laat sak (Olivier, 2003).

Hy het veral die kunstenaars as snaakse wesens beskou wat op die dorp aangekom het. Hierdie mense was anders as die plattelandse dorpenaars om hom. Hierdie eerste blootstellings aan kunstenaars en opvoerings was die vonk vir sy belangstelling in die teater (Fourie, 2003a).

Binne die wêreld waarin hy grootgeword het, noem hy dat so 'n toneelopvoering werklik 'n groot geleentheid was, want hy sien homself as 'n doodgewone Karoobossie of 'n Vrystaatse ysterklip wat nie eintlik van iets buite sy wêreld geweet het nie. Van kuns het Fourie maak min geweet as kind aangesien die mure hoofsaaklik versier was met prente en uiteraard *Die Smalle en die Breede Weg*. Hy het in 'n huis grootgeword waarin, as daar klassieke musiek gespeel is, sy pa onmiddellik die radio afgeskakel het. Ook krieket is as uitheems beskou en dan is die radio ook afgeskakel. Dat sy vader moontlik pro-Duitsland tydens die Tweede Wêreldoorlog kan nie met sekerheid gestel word nie. Tog bied die volgende gebeurtenis wat Fourie onthou so 'n moontlikheid.

Hy onthou dat daar in daardie dae 'n sangeres was met die naam, Erna Zack¹³ was. As sy begin sing het, het sy pa net gesê, "O, Here," en gehardloop en die radio onmiddellik afgeskakel. Op 'n vraag of die sangeres Joods was, het hy "Ja" geantwoord. Die voetnota bespiegel juis ook oor die moontlikheid. Fourie noem dat hy eintlik kultuurloos in 'n doodgewone onderdorpse familie grootgeword het (Fourie, 2003a).

¹³ Erna Sack was 'n beroemde operasangeres wat aan die Praagse konservatorium en in Berlyn sang studeer het. Haar loopbaan het haar oor die wêreld heen laat reis en sy het verskeie klankopnames gemaak wat oor die radio uitgesaai is. Na die 2de Wêreldoorlog het sy ook S.A besoek en landswyd opgetree. Haar nooiensvan was egter Weber, en daar is gegis dat sy dalk Joods was, hoewel sy juis, ironies genoeg, in Duitsland haar naam gemaak het. Sy keer eers na die oorlog in 1950 terug na Wes-Duitsland. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Erna_Sack.](http://en.wikipedia.org/wiki/Erna_Sack)) [Afgelaai op 15 Desember 2011]

In die 2003 onderhoud was hy bereid om die insident wat hom in teater laat belang stel het, wat hy in 'n informele gesprek met my in 1998 vermy het, op te klaar. Daar het iets drasties in sy lewe gebeur wat sy hele lewe verander het en wat hom, volgens sy woorde, "... aan die einde van die dag van hom 'n kultuurmens gemaak het en in die kultuur laat belangstel het" (Fourie, 2003a). Hy het 'n Afrikaanse onderwyser gehad wat hy nie by die naam wil noem nie, wat 'n aantal vrye keuses gegee het om 'n opstel te skryf en toe Fourie vir hom in alle erns vra of hy maar oor droogte kan skryf, het die onderwyser het vir hom geantwoord: "Ag, dit sal nie nodig wees nie, plak maar net 'n foto van jousef in die opstelboek" (*ibid*). Dit het vir hom as kind in standerd 7 'n geweldige emosionele knou toegedien. Op die vraag of dit 'n rede was waarom hy vroeg uit die skool wou gaan, was sy antwoord 'n kort en kragtige, "Ja."

Dat die natuur en veral die droogtes 'n besondere invloed op die jong Fourie op die platteland gehad, is duidelik. Hy noem die redes waarom hy in *Die koggelaar* (1988) terugkom na hierdie droogte. In dié stuk is die droogte nie net die droogte in die natuur waarmee hy grootgeword het nie, maar ook sy bewuswording as kind van 'n geestelike en kulturele droogte in sy omgewing. Later sou hierdie bewustheid van droogte ook die politieke droogte wat later by die Afrikaner ingetree het, insluit. In *Die koggelaar* (1988) spreek hy juis hierdie droogtes aan.

Hy maak egter ernstige aanklag teenoor die onderwyser wat hom so krenkend beledig het. "Dit is nou die man wat jou die liefde vir jou taal moet gee. Dit is nou die man!" (Fourie, 2003a).

Daarteenoor het hy 'n wetenskaponderwyser gehad vir wie hy oneindig respek gehad het. Hierdie Oom Jan Lutter, wat 100 jaar oud geword het en op Franschhoek afgetree het, was volgens Fourie 'n besondere sterk individu wat 'n groot indruk op hom gemaak het deur waardering vir die kunste in die jong seun aan te wakker:

Jan Lutter het sy studies in Duitsland voltooi en dit was in die dae van apartheid waarin *job reservation* 'n groot rol gespeel het. Dit was 'n skande vir 'n witman om 'n messelaar te wees. Hy sou wel die voorman kon wees. Ek was op hierdie stadium in standerd 8 en daar word toe gebou aan die skoolsaal op Philippolis wat genoem is na Marthinus Theunis Steyn – nogal 'n groot ironie dat dié verligte man,

veral as jy hom met Kruger vergelyk, se naam op die skool van die konserwatiewe Philippolis pryk. In dié tyd is daar aanbouings gedoen aan die skool en daar was 'n klompie Italiaanse krygsgevangenes wat as messelaars daar gewerk het. In dié tyd van apartheid met werkreservering waarin 'n blanke nie sy hand aan dagha sou sit nie, het hierdie klomp manne as handlangers opgetree. Hulle het die dagha [sement] gemeng en gebou. Vir hierdie buitelanders was dit natuurlik nie 'n skande om met die hande te werk nie, maar vir 'n witman was dit 'n skande. In die tyd was hulle besig om te kap en te bou en dagha aan te maak terwyl die Italiaanse krygsgevangenes areas en operas sing. Die Afrikaanse onderwyser het die venster toegetrek en gesê: “Hoor net hoe die verdomde spul uitlanders lawaai, net soos 'n klomp dronk hotnots op 'n Vrydagaand” (*ibid*).

Onmiddellik daarna was hy egter in die Skeinatklas by oom Jan Lutter en daar staan die wetenskaponderwyser op en hy sê:

‘Hoor hier hierso, kêrels, hoor hierso, stil, stil, stil. Kom ons maak die vensters oop’ Alle werk in die klas is toe gestaak, die vensters is oopgetrek en daar word toe geluister na die Italiaanse krygsgevangenes wat operas en areas sing totdat hulle klaar is. Toe hulle klaar gesing het, sê die onderwyser vir hulle: ‘Dit is nou kultuur. Nie tiekiedraai en volkspele nie’ (Fourie, 2003a).

Pieter Fourie sê dat hy die insident nooit sal vergeet nie: “Jy kon 'n speld hoor val. Hierdie klomp boerkinders wat hulle hele lewe amper nie geweet het van iets soos 'n opera nie ...” (*ibid*).

Dié onderwyser het vir hulle 'n wêreld oopgemaak. Terwyl hulle na die Italianers luister, sou hy ook noem dat as hulle eendag by 'n ballet kom, hulle na *Swan Lake* moes gaan kyk. Hy het volgens Fourie vir hulle inligting gegee oor teater in die algemeen en selfs teaterdissipline aangeraak. “Byvoorbeeld waar klap 'n mens hande en waar nie. ‘Hier kan jy hande klap’, was sy woorde ‘en jy hoes nie in die teater nie” (*ibid*).

Fourie is in sy jeugjare gereeld blootgestel aan werklike, tradisionele boeremusiek en hy reken dit is net so mooi soos Beethoven. Hy beskou Boeremusiek as Afrikanerkultuur:

Ou maat, ek sal vir jou sê dit is kultuur. Mense kan nou maar vir my sê ek is *common*, maar dit is wortels. Hendrik Susan en Dawid de Lange. As kind kon ek die mense nog sien optree, want hulle het getoer (*ibid*).

Sy blootstelling aan musiek kom uit sy kinderjare as banjo-, konsertina-, trekklavier- en boerekonsertinaspeler. “Ek was eintlik ’n speler gewees. Ek het in die skoolorkes gespeel en ek het banjo, konsertina en trekklavier gespeel, maar ek was eintlik ’n boerekonsertina-speler gewees” (*ibid*).

Eers veel later het hy liefde, waardering en begrip verkry vir veral Beethoven. Dat Pieter Fourie ook musiek as inspirasie sou gebruik en dat musiek dikwels ironiese kommentaar lewer op die situasie in die drama, word ten beste gedemonstreer in sy latere dramas *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Post mortem* (1992).

Vir tiekiedraai en boeredanse het hy maar min ooghare gehad. “Ag, hier so in die begin was dit lekker, maar nee wat, dit was taamlike gekkigheid” (Fourie, 2003a).

Veral die georganiseerde Volkspeler in sy jeug werk weer teen die uniekheid van die individu in en hy beskou dit “... as ’n geforseerde ding. Hulle het hom [volkspeler] mos gebring uit Oostenryk uit, of waarvandaan het hulle hom gebring? Hy is net gehou as ’n saambindende faktor met lang rokke en toe kappies. En om darem openlik aan ’n meisie se hand te kan vat” (*ibid*).

Op die vervelige platteland sou enige besoekende vermaaklikheidskunstenaar natuurlik ’n opskudding in die klein verorsaak. Of dit nou toorkuns was of ‘konsert’, of Charles Jacobie met sy wit perd, sy cowboy-uitrusting, twee silwer rewolwers om sy heupe en ’n glimmende kitaar om sy nek was (die brandewynbottel was in die saalsak weggesteek), die opwinding vir die jong Fourie was betowerend:

Ook Doc Wilson het deur die *magic* van die teater ’n baie groot invloed op my lewe gehad. Kyk, Wilson was seker die grootste ghoeroe van die toorkuns in Suid-Afrika. Hy was so ’n ou man met so ’n witkop wat die platteland getoer het soos Al Debbo¹⁴ en daardie

¹⁴ Al Debbo (1924-2011) was ’n legendariese akteur, komediant in 20 Afrikaanse films en sanger met liedjies soos *Sonbrilletjies*, *Hasie*, *Tantes van Nantes*, *Brakke van Turffontein* en *Bolandse nooientjie*. Hy is in 2009 deur die S.A. Akademie bekroon met ’n erepenning vir sy bydrae tot die Afrikaanse film.

ouens toe ek kind van so 5–6 jaar was. *One night stands*. Al daardie dinge wat daar gebeur het – *magic*, alles impulse vir later (Fourie, 2003a).

Fourie sou later tydens sy landswye toere dikwels weer van die ou kunstenaars en ridders van die grootpad raakloop. “Charles Jacobie¹⁵ was omtrent ’n tydgenoot van my, ouer as ek, maar toe ek getoer het, het Charles ook getoer. Ons het baie kere so by mekaar verby gery en soms naby mekaar uitgekome dan hou ons sommer naweek saam en ‘party’ en so aan” (*ibid*).

Op ’n vraag of dit die vrye lewe van die akteurs wat op die dorpe aangekom het, wat hom die meeste gefassineer het, en of dit die toneelstukke self was wat vir hom ’n ontsnappingswêreld gebied het, antwoord hy soos volg: “Nee, dit was ’n te groot, vreemde wêreld buite die dorp wat hulle ingebring het. Die transformasie het my geweldig gefassineer. Daar kom vanmiddag ’n man hier aan en vanaand herken jy hom nie op die verhoog met sy pruik, baard en snor nie!” (*ibid*).

Tog erken hy dat dit nie net die transformasieproses was wat hom geweldig beïndruk het nie. Hy noem dat die magiese ontsnappingsmoontlikhede vir die kunstenaar vanuit die alledaagse realistiese bestaan en realiteite van die dag, hom besonder bekoor het. In daardie tyd het hy reeds begin gediggies skryf. Hy weet self nie waarom nie, maar noem dat hierdie drang om te skryf instinktief by hom opgekom het (Fourie, 2003a).

Alle toneelblootstelling as kind en op skool was hoofsaaklik aan die rondgaande toneelgroepe soos die Hanekoms, Johan Fourie, André Huguenet en hy noem dat hy as kind enkele opvoerings van NTO op die platteland gesien het. Hy noem egter dat die saaltjies se geriewe op die platteland nie vir die NTO voldoende was nie en dat die NTO klein dorpie dikwels oorgeslaan het. Ongelukkig het hy nooit vir Paul de Groot sien speel nie, want die groot akteur het toe al die land verlaat. Wat die kunste in die breë betref, is hy buiten aan amateur toneelopvoerings, maar min blootgestel aan ballet en klassieke musiek as kind en ook as jong man. Hy beskou terugskouend hierdie aspek as ’n swakheid in sy mondering as kunstenaar. “Eintlik tot vandag toe is dit die een groot swak mondering in my hele wêreld van die kunste. Ek kon eintlik net ’n mooi kar waardeer” (*ibid*).

¹⁵ Charles Jacobie was ook bekend as die Singende Beesboer.

Sy liefde vir ou motors is vroeg reeds by hom ingeplant. Opvallend hoe die nostalgie na die reuk van ou motors later in sy dramas na vore sou kom. Volgens hom is die “... mooiste kar wat ek ooit gesien het ’n 1959 Cadillac, presies dieselfde as wat Elvis gehad het. Die dokter in Philippolis het een gehad en daai kar was vir my ongelooflik gewees” (*ibid*). Fourie sou 30 jaar wag voordat hy ’n identiese motor sou koop. Meer detail hieroor in Hoofstuk 6.

Sy fyn waarnemingsvermoë van mense het reeds as jongman begin. Volksfeeste sou net die plek wees waar hy die Afrikaner onbewustelik kon bestudeer. Hy het natuurlik as kind nooit ’n “Dingaansfees” (Geloftefees) gemis nie.

In die tyd was daar op politieke terrein heelwat woelinge binne die Afrikanergemeenskappe. Die politieke tweespalt tussen die Natte en Sappe van die tydperk kon hy glad nie verstaan nie. “Van kleins af, omtrent hier van 7, 8 jaar kon ek die hele politieke besigheid nie verstaan nie, dit was vir my totaal bisar” (*ibid*).

Apartheid kon hy nog minder verstaan want in die praktyk was apartheid op die platteland eintlik onmoontlik. Hulle was byvoorbeeld 17 wit seuns saam op skool, heeltewel te min vir ’n rugbyspan. “In daardie tyd het ons dan in die klein begin met gemengde sport. Dit was ook professionele rugby, want in die lokasie was daar honderde bruin en swart seuns en om ’n span te kry moes ons 15–15 aan ’n kant wees. Dan het ons sewe outjies uit die lokasie gehuur, maar natuurlik hulle sewe bestes vir ons span, en die bruin spelers is dan ’n tienie betaal om in die span te speel. So het ons beroepsrugby en gemengde sport toegepas” (*ibid*).

Dat die apartheidswetgewing, wat hy as onverstaanbaar ervaar het, duidelik neerslag sou vind in van sy dramas soos *Faan se trein* (1975) is duidelik. In *Faan se stasie* (1976) praat Faan van die poskantoor waarin ’n tweede deur ingebreek moet word. Dan vra hy dan ook: “Hoekom neuk julle ’n tweede deur in, die lintels is nie sterk genoeg nie, die ding gaan val.” Dit was vir hom net bloot onlogies dat ’n poskantoor twee voordeure moes gehad het. Uiteraard spreek die politieke ironie van ‘die ding gaan val’ en ‘die lintels is nie sterk genoeg nie’, vanself. Vir was invloed van apartheid wat tot op skoolvlak in die klein dorpie deurgesuur het onverstaanbaar. “Hierdie gemengde rugbywedstryde moes egter nie-amptelik wees. Wedstryde was nie op skoolgronde toegelaat nie, maar is op ’n leë stuk erf buitekant die dorp gespeel” (*ibid*).

Dit was egter vir die jong seuns 'n doodnatuurlike ding om saam te speel. Tydens hierdie doodnatuurlike saamspeel met die Bruinmense het hy ook groot vriende met van hulle gemaak. Hy sê dat hy net een wit vriend gehad het en die ander vyf of ses was almal uit die lokasie en daar is gereeld oor en weer gekuier.

Vandag is van hulle nog steeds boesemvriende. Sy jeugvriend, Galole, het later sy eerste verhoogbestuurder geword toe hy na universiteit gaan toer het. Een van sy grootste Kleurlingvriende moes hy reeds op skool aan die dood afstaan. Die insident het 'n besondere invloed op sy lewe gehad. Vir hom was Joekie Jan, wat deur die weerlig doodgeslaan is terwyl hulle eendag na die pot goud onder die reënboog buitekant die koppie van Luckhoff gaan soek het, nie 'n Bruinman of 'n anderskleurige buite sy gemeenskap nie, maar 'n persoonlike vriend. Hy het hom as mens gesien. Hoe Fourie later Bruinmense en Swartes as driedimensionele karakters in selfs hoofrolle in sy dramas sou teken, kom later onder die loep. Die punt is dat nie-blanke in die tydperk bloot as tipes of figurante in Afrikaanse dramas en toneelstukke voorgekom het en altyd deur wit akteurs met grimering gespeel is.

'n Ander maat van hom, Abel, was die betrokke dag met die weerlig-insident by en hy was vir 'n paar dae, tot groot kommer van die jong Fourie, bewusteloos. As hy sou sterf, sou hy twee van sy beste jeugvriende verloor. Fourie het tot vandag kontak met Abel, wat wonderbaarlik herstel het en vandag as leraar in De Aar optree.

Soos die Ierse skrywer, J. M. Synge, wat die meeste van sy verhale en dramas uit die afgesonderde Ierse Weskusgemeenskap in die Aran eilande opgeteken het, het Pieter Fourie ook gereeld weggeloop na die sogenaamde 'strooise' om na hulle stories te gaan luister. Tydens sy kinderjare ontdek hy die totaal ander leefwêreld van die nie-blanke inwoners van die land deur sy kuiers by bruin jeugmaats in die strooise in die lokasie. Hier sou hy stories hoor en mense leer ken wat hom gefassineer het. Hy noem dat hy as kind vreeslik verveeld was met die wit Afrikanerwêreld om hom. Dit het hom niks gebied nie. "Alles was te gesegmenteerd, dit was so geforseerd, dit was so dood en die Kleurlingwêreld was spontaan en het vir my iets van menswees oopgemaak" (Fourie, 2003a).

Elke naweek is hy saam met 'n vriend uit na die plaas, Stryddam, in die Luckhoff-distrik, waar 'n ou swartman vir hom stories vertel het. Hierdie besondere swartman en sy vrou

is later die karakters Koela en Vya in sy drama, *Die Plaasvervangers* (1978). Die meeste van Pieter Fourie se karakters is ware karakters uit sy kinderdae en hy gebruik graag hulle werklike name in sy skryfwerk. (Vgl. Faan in *Faan se trein in 1975*)

Spoedig sou die jong seun ook sensitief begin raak oor die onreg van apartheid en hoe dit met die Christelike godsdiens versoen kon word. Hoewel hy die normale godsdienstige opvoedingspatroon op skool deurloop het, het hy ook sterk 'n bewustheid van die invloed van apartheid in kerksake begin ontwikkel. Hy het as kind Kinderkrans en Sondagskool bygewoon en is voorgestel en aangeneem. Tog was daar in sy eie woorde "... ook vir my so 'n stukkie mislikheid betrokke. Ek dink dit kom baie sterk uit in Anna van Wyk – daai Kinderkrans-ding" (*ibid*). Fourie verwys spesifiek na die ironiese toneel waar die bruin kinders as gemanipuleerde poppies sing dat hulle witter as sneeu gewas wil word om aanvaarbaar te wees as Christene – so asof die (vel)kleur as voorwaarde sou geld.

Hy noem dat hy as kind van tien al die ironie van veral sekere Gesange en Psalms en die geleenthede waartydens dit gesing is, opgemerk het:

Die ironie was altyd vir my 'n sterk ding en ook vir my die snaaksste ding as kind. Ek was al 10, 12 jaar oud toe het ek elke keer by begrafnisse amper gestaan en lag, so 'gesmile' het, jy weet. Daar is mos twee groot goed wat by elke begrafnis gesing word, Ps.146 – *Prys den Heer* en dan Ges. 7 – '... die kleinste wurmpie voed hy, sorg vir die groot Heelal.' Dit was vir my die snaaksste ding onder die son om daar te staan en te sing en afskeid te neem van 'n groot mens en dan praat jy hier nog van die kleinste wurmpie – daai ironie-ding het by my bly steek en loop dwarsdeur al my werke (*ibid*)..

Ook die apartheid, self by begrafnisse, was vir hom as kind onverstaanbaar:

Direk daarna sing die Kleurlinge, normaal weg aan die kant van die begraafplaas. By ons mag hulle nie in die begraafplaas gekom het nie. Hulle het langs die draad aan die buitekant gestaan en ja, ek kon hierdie goed nooit verstaan nie. Want dit het my as kind gepla en die opregtheid wat van anderkant die draad gekom het en die eerlike emosies getoon deur sterk Kleurlingmans teenoor die beklemmende

stilte van die wit mense by die begrafnis – dit het my altyd *gerattle* (*ibid*).

Dit blyk of hierdie streep om valsheid in Godsdienste raak te sien reeds deur sy oupa Smit jare vantevore aangewakker is. Hy noem dat sy oupa, wat totaal ongeletterd was en nooit 'n dag op skool was nie, 'n briljante man was wat onder andere vir homself Hebreeus geleer het. Dat dié Ignasius Smit, 'n baie groot invloed op sy lewe gehad veral wat godsdienste betref, is duidelik. Vandat Pieter Fourie omtrent nege jaar oud was, het hulle nie meer kerk toe gegaan nie, maar moes hulle kerk hou in die oupa se huis. Hy het baie spesifieke idees gehad oor godsdienste en Fourie noem 'n insident toe daar so 'n jong predikantjie op Luckhoff aangestel is en waar die oupa skynbaar besluit het dat hy meerdere kennis en begrip van godsdienste gehad as die jong predikant:

Hy het die mannetjie uitgeluister vir een of twee preke en toe met hom gaan praat. Hy het vir hom gesê: “Jong jy is 'n kind, jy het hier uit Openbaringe gepreek en kinders kan nie aan Openbaringe vat nie. Jy sal 'n bietjie moet lig loop hierso, want as jy weer aan Openbaringe vat op die preekstoel dan is daar moeilikheid” (Fourie, 2003).

Die predikant het dit toe gewaag om so 'n paar maande later weer uit Openbaringe 'n preek te lewer en oupa Ignasius Smit was reg vir hom:

Hy het vir hom met 'n karwats binne die kerk van die preekstoel gaan afhaal en toe het hy die langswep ook by gehad en die mense het vir hom gekén. Toe het hy die hele kerkraad van die bult af daar die dorp ingejaag en dit was absoluut 'n konsternasie gewees. Nee, hy het vir hulle daar afgejaag met hierdie manelle met die punte wat lyk soos 'n klomp swart kraaie wat so net-net wil opstyg toe hulle daar afgaan en van daardie dag het hy elke Sondag kerk in sy eie huis gehad en die hele familie was verplig. Ons was 'n groot familie, al die broers en susters en vyf kinders en hulle kinders, en hy het self die orrel gespeel en gesing (*ibid*).

Vir Pieter Fourie sou die teater later die swep word waarmee hy die valse misbruik van godsdienste in die gemeenskap sou raak slaan. Hierdie opstandigheid teen veral valse godsdienste blyk later deur Pieter Fourie oorgeërf te word en te voorskyn kom in veral *Ek*,

Anna van Wyk (1986) en *Die koggelaar* (1988). Tog sien hy terugskouend dat hierdie optrede van sy oupa in die kerk ook later swaar sou dra aan ironie. Die oupa is in 1961 oorlede toe Fourie 21 en 'n eerstejaar aan Stellenbosch was:

Die ironie was met sy sterfte. Toe hy die dag sterf, was hy alleen en toe kry hulle hom eers na hy al drie dae dood in sy stoel gesit het. En toe het hy al so geruik dat hulle hom nie uit die kerk kon begrawe nie en toe het die hele gemeente gesê dit is die vinger van God omdat hy die kerk verwerp het. So sorg die Here nou dat hy nie uit die kerk begrawe kan word nie (Fourie, 2003a).

Finansieel het die familie dit nie breed gehad nie, maar hy noem dat almal in daardie tyd swaar gekry het aangesien almal finansieel begin herstel het na die 1933 droogte en die Depressie. By hom is daar egter geen bitterheid oor daardie jare nie en Fourie sien terugskouend eerder dat armoede 'n positiewe invloed op sy jeugjare gehad het. Weereens sien hy die komiese in hulle arm jare:

Dit was 'n algemene ding, maar daar was iets moois daarin. Jy weet daardie tyd het jy Sunlight-seep gekry. Daar was so 'n sonskyn op hom en daar was so 'n dinges gewees dat as die koekie seep nie skuim nie jy 'n prys van 'n £1 000 pond ontvang of so, jy weet. My ouers het net Sunlight-seep gekoop om daardie £1 000 pond in die hande te kry (*ibid*).

Sy ondervinding van om met die basiese dinge klaar te kom teenoor geldgierigheid sou later weer kop uitsteek in veral sy volksdramas. As skrywer van volksteater kom sy kennis van veral hande arbeid op die platteland sterk na vore. Faan in *Faan se trein* (1975) weet hoe om planke te saag, rieme te brei en skoene heel te maak. Fourie se einste oupa Smit was ook skoenmaker van die dorp en het die hele dorp se skoene versool, skoene gemaak en rou leer verwerk. Politoer het hulle nie gekoop nie. Fourie vertel met nostalgie.

... en dan was ons werk as kinders maar altyd om te loop en stukkies geroeste spykers en geroeste blik op te tel en dan is dit nou afgeskuur tot 'n fyn poeier en dan gemeng met bokvet en dan het jy die kleursel

gehad en dit ingevryf in die leer en dan het jy 'n mooi bruin skoen gehad (*ibid*).

In latere jare verskyn 'n oom Gert, wat sy broek so hoog optrek dat 'n mens sy mooi skoene kan sien, as karakter in *Mooi Maria* (1980).

Blykbaar was sy ander oupa ook ietwat eksentriek en had so half en half 'n klap van 'n Oosterse geloof saam met die Bybel weg gehad. Die oupa Du Toit wat op Waterkloof buite Philippolis gewoon het, het 'n ding oor miere gehad.

Miere was by hom 'n heiligdom. Jy as kind het nie aan 'n mier geraak nie. En ook as hy geloop het, het hy so geloop dat hy nie een raak trap nie. Al om die daardie klein goeijies. En dan is daar vir jou gepreek: "Gaan terug na die Bybel toe, jy weet, die miere, hulle is die mense wat werk en aan 'n werker raak jy nie" (Fourie, 2003a).

Dit blyk dat die kleindorpse bestaan tog ook sy eie eksentrieke persone en insidente gehad het wat later met vrug deur Fourie herroep kon word in sy skryfkuns. Na die ongelukkige insident met die Afrikaanse onderwyser besluit Pieter Fourie om in standerd 8 die skool te verlaat. Ook finansiële redes sou hiertoe bydra, aangesien Luckhoff se skool op daardie stadium net tot standerd 8 gegaan het. Hy sou dus op Philippolis moes skoolgaan en al die koshuisgeld en vervoer heen en weer oor naweke sou vir die familie moeilik wees om by te bring. Tog noem hy self daar ook so 'n bietjie avontuurlus by betrokke was om self geld te verdien vir die familie. Die letsel wat die onderwyser hom toegedien het, sit egter vlak onder die oppervlak. "Ek dink daar was tog maar verveling ook in, jy weet, want dit is toe wat hierdie ding al klaar gebeur het ... soos ek gesê het, in standerd 7 met hierdie Afrikaanse onderwyser en daai goed" (*ibid*).

Dit was nie destyds nie vreemd vir seuns om in daardie tyd met standerd 8 uit die skool te gaan nie, aangesien standerd 8 as 'n redelike geleerdheid beskou is.

Volgens hom het hy op skool nooit enige ambisie gehad om verder te studeer nie of die teater as loopbaan te oorweeg nie. Daar was geen rolmodel binne die familie en hy het maar die situasie so aanvaar. Tog het hy uitgesien na die wyer wêreld daar buitekant die kleindorpse bestaan waaraan hy blootgestel was.

4.3 Die skoolverlater en posman – Bloemfontein (1956).

Vir 'n jong man met slegs standerd 8 en geen familieplaas waarop geboer sou kon word nie, sou 'n loopbaan in motorwerktuigkunde, die Spoorweë of die Poskantoor 'n logiese keuse wees. Hy doen aansoek by die Poskantoor om as posbode opgelei te word en tot sy en die familie se groot vreugde slaag sy aansoek. Die plattelandse seun was gereed vir die groot wêreld daarbuite en sou geld verdien. Hy sou begin werk as vyftienjarige briewebesteller. Met net 10 sjielings in sy sak het hy op die trein geklim, op Springfontein oorgeklim en op Fauresmith opgeklim Bloemfontein toe. Hy moes vir die treinbed betaal en hy verduidelik sy finansiële sake en sy aankoms in die groot stad soos volg:

... ek dink dit [die bed] was een-en-ses gewees. Toe het ek darem so 8 sjielings en 'n sikspens oor toe ek daar aankom. Nou moet ek 'n taxi kry en vra vir 'n ou waar is die Dan Pienaar Tehuis? Toe wys hy vir my daarso. Ek spaar toe maar my geldjie en loop (*ibid*).

Die stadslewe moes as 'n taamlieke kultuurskok vir die jong Fourie gekom het. Geld vir drank en rondkuier het die jong Fourie nie eintlik gehad nie. Onder sy ouers se oë uit en weg van die beklemmende leefwyse op die platteland, was hy gereed om sy vlerke te spreid en nuwe avonture aan te durf.

Man, toe kry ek een van die ander perde daar met wie ek 'n kamer gedeel het. Sy naam was Darius van der Walt. Hy sê toe ons moet die aand gaan fliëk. Ek dog toe, hel, dit sal lekker wees om een keer in jou lewe in 'n fliëk te wees. Dit was die ou Ritz. Net langs die ou Ritz was 'n kroegie en daar het ek my eerste drankie gedrink. Dit was 'n Jan Groentjie. Toe ek hom vra wat 'n Jan Groentjies is, toe sê hy dit gaan baie lekker wees, so soet (*ibid*).

Fourie se opleiding in Bloemfontein behels toe eerstens om 'n posbode te word. Hy word toe later 'n Pos- en Telegraafklerk, graad 2, op proef. Morsekode was onder andere een van die dinge wat hy moes ken vir die skryf van telegramme. Weereens praat hy oor die swaar dae agter die Morsekode- apparaat met humor.

Dit is dié dat ek vandag nog so paar slap polsies het, dit lyk soos 'n moffie s'n. Dit is die eerste ding wat jy moet leer as jy telegrafie doen.

Jou polse moet absoluut vir ure aanmekaar kan beweeg sonder om uit tyd te raak. Dit is soos 'n akteur wat moet leer om sy stem te gebruik (*ibid*).¹⁶

In dié tyd het Fourie glad nie meer kerk toe gegaan nie en noem hy dat hy geheel en al met die NG Kerk gebreek het omdat hy die "... *acting* glad nie [kon] vat nie, dit was vir my te veel" (Fourie, 2003a). Hy noem dat hy wel nou en dan nog na die Engelse kerk gegaan het. "Die Engelse kerk was vir my opreg en daar was vir my 'n sekere ritueel daarbinne gewees wat ek in die NG Kerk totaal gemis het. Die NG Kerk was baie *boring*" (*ibid*).

Veral sy blootstelling as kind in die klein plattelandse gemeenskap het duidelik 'n uitwerking op hierdie lewensbeskouing ook in sy jaar in Bloemfontein gehad. Hy verduidelik soos volg:

Ja, ek was versigtig vir die kerk – veral die NG Kerk. Omdat ek dit [die NG Kerk] geken het en omdat in so 'n klein dorpie ken jy elke mens individueel. Dan staan daardie ou op en hy bid en jy weet mos hoe is daai ou se lewe daar aan die buitekant. Ek kon nooit daardie skynheiligheid, huigelary en hoerering en al hierdie goeters hanteer nie. Miskien het ek daarop oorreageer, maar dit was my lewe gewees (*ibid*).

As jong man het Fourie vinnig by die Bloemfonteinse gemeenskap ingeskakel en aangesien dit volgens hom ook die "*heyday* van die *ducktails* was", het hy spoedig deel geword van die eendstertkultuur. Op 'n vraag of hy 'n regte *ducktail* was, twyfel Fourie ietwat.

Ja, kyk nou nie swaaiend en bloedslanend nie, maar as ek terugdink daaraan, dan was 'n ou maar een. Jy het hierdie *stovepipes* gedra, pienk sokkies en Brillcream-hare. Daar was 'n plek gewees, die Dan

¹⁶ Sy opleier in Morsekode was Cyril Slabbert, vader van die bekende aktrise, Cyrelene Slabbert, wat in die tagtigerjare die karakter van *Leana* sou speel in Franz Marx se bekende sepie *Agter elke man*. Fourie noem dat sy opleier (Slabbert) hom op stadium in die Sciëntologie wou insleep. Vir hierdie religieuse denominasie met sy vreemde ideologie het die jong man van die platteland nie kans gesien nie. Vir enige vorm van kerk was hy ietwat versigtig.

Pienaar Tehuis vir Christelike Jongelinge van die platteland waar ek gebly het. Nou almal wat daar gebly het was ons outjies wat in die Poskantoor gewerk het, die *shunters* op die Spoorweë, die *appies* wat toekomstige motorwerktuigkundiges sou wees en dit was jou totale milieu gewees (Fourie, 2003a)

Dié tydperk tussen almal wat swaarkry en nie die geleentheid gehad het om verder te studeer nie, het egter 'n invloed op sy lewensbeskouing en skryfwerk uitgeoefen. Sy bewustheid van die gewone mens wat dit nie breed het nie, kom in die meeste van sy dramas na vore.

Nou ja, miskien het dit ook iets te doen met die feit dat ek vir die *underdog* gaan. Die *underdog* is nogal baie sterk in my sisteem en daardie outjies was die *underdogs*, ons, nie hulle nie, ons. En die wonderlike ding is ... jy het niks, jy het nie geld nie en die enigste vermaak wat jy saans het, is om op Hoffmanplein te gaan sit. Seker een van die mooistes in die land met sy pragtige groen bome en bankies, die spuitfonteine en natuurlik die Salvation Army-orke wat elke aand gespeel het. Dan gaan sit jy maar daar en luister na die Salvation Army-orke (*ibid*).

Die sosiale milieu in die stad het hemelsbreed verskil van dié van die platteland. In dié tydperk in Bloemfontein is die bekendste groepe verdeel in wat hy noem die "... Troskies¹⁷ wat om die plein jaag met hulle Cadillacs en die Brown-brothers" (Fourie, 2003a). Jare later sou Fourie die bekende skrywer, Stephen Le Roux (skuilnaam Etienne Leroux), aan die *gangs* voorstel en Le Roux sou hierdie kennis gebruik in die skryf van *Die mugu*. Meer daaroor in hoofstuk 4. Blykbaar was die Brown-brothers die mees gevreesde groep

Hulle was die grootste *gang* wat Bloemfontein ooit gehad het. Hulle was absoluut gevrees in die middel-vyftigerjare. Die pa was 'n bouer en dan die vier of vyf seuns. Hulle het in Monumentstraat, net as jy so afsak oor die koppie, die derde straat regs gebly. As daardie Brown-

¹⁷ Bill Troskie sou vir jare die BMW handelaar in Bloemfontein wees. Sy broer Boet word die eienaar van Mimosas Films, wat o.a. *The Gods must be crazy (1 en 2)* sou laat maak en versprei.

brothers die dorp gevat het, jy weet, die ouens staan byvoorbeeld in 'n tou van 'n kilometer lank vir 'n opspraakwekkende fliek soos *Jailhouse Rock* en dan stap daai pa en sy seuns en gaan staan heel voor, koop kaartjies en stap in sonder dat iemand roer of 'n woord sê (*ibid*).

Uiteraard het die kuiery by die jong dames nie uitgebly nie. Dat hy taamlik onskuldig was op skool, is duidelik en hy noem dat hy twee of drie lang kyse gehad het. Hoewel sy latere vrouekarakters soos Anna in *Ek, Anna van Wyk* (1986), deur kunstenaars gereken word as een van die mees komplekse karakters in die Afrikaanse drama, blyk dit of Fourie op daardie stadium vroue maar moeilik verstaan het.

Hulle het my geïnteresseer, maar ek het hulle nog nie verstaan nie. Ek verstaan hulle vandag nog nie. Mense wat my werk lees, kry die indruk ek verstaan hulle, maar persoonlik verstaan ek hulle nie. Ek dink ek het ervaring daarvan en kennis, maar ek begryp hulle nou nog nie, veral nou in die hedendaagse lewe is dit totaal verwarrend. As jy vir 'n vrou nou die deur oopmaak, dan vra sy vir jou wat jy van haar wil hê. As jy aan die regterkant van die sypaadjie loop, aan die straatkant, dan dink sy jou "male chauvinis vark". Ek is 'n groot ou vir *women's lib*; in baie van my werk, soos in *Anna van Wyk*, kom dit baie sterk na vore, maar hierdie is vir my ekstreme dinge wat ek nie kan begryp nie (Fourie, 2003a).

Tydens sy jaar in Bloemfontein het Fourie begin om die vroue te probeer verstaan – en daarmee was van die medebewoners in Dan Pienaar Tehuis blykbaar taamlik behulpsaam. Uiteraard het komiese insidente nie uitgebly nie.

Ons kuiierplekke was op die plotte. Ons het by die plotmeisies gekuier. Daar het die manne hulle kontakte gehad. Van die Sunlight-seep gepraat: ons het almal mos klein dingetjies; daai groen seep kom tot vandag toe nie naby my huis nie. Ek kan nie daardie reuk verdra nie, want 'n ou het ook maar so in 'n boek gesien of in 'n boek gelees van jy byt 'n meisie so aan die oor en werk so bietjie met jou tong daar rond. Here, ons is juis een aand op een van hierdie plotte daar by Tempe en ek het nou hierdie meisiekind daar buitekant en ek dog ek gaan ook

hierdie oortegniek *try*, maar toe byt ek toe so in die Sunlight-seep in.
Ga! (*ibid*).

Dit blyk dat die sosiale lewe in die plote die jong Fourie aanvanklik taamlik weggehou het van hoër kultuursake.

Tog word hy in die stad, wanneer hy dit kan bekostig, algaande blootgestel aan rolprente en teater. Die eerste werklike professionele opvoering wat hy in 1960 in Bloemfontein bygewoon het, was 'n klug van N. P. van Wyk Louw, *Nie vir geleerdes* (1963). Daar was blykbaar een snaakse reël in was wat hom tot vandag bybly. "Ek het gedink 20 jaar later sal 'n motor 60 myl per uur ry en dan dink ons dit is vreeslik vinnig" (*ibid*). Verder in die hoofstuk kom Fourie se fassinatie met motors weer ter sake as gekyk word na ander belangstellings wat die jong man gehad het wat sou deurskemer in sy dramas.

Een spesifieke NTO opgevoerde professionele toneelstuk in Bloemfontein van N.P. Van Wyk Louw, *Koning eenoog of Nie vir geleerdes deur* (Louw,1960), met professionele spelers onder spelleiding van Truida Pohl/Louw¹⁸ bly hom by. "Schalk Jacobs het nog daarin gespeel, toe was Schalk so 'n jong akteur gewees. Dit het my baie beïndruk" (Fourie, 2003a). Fourie is onseker wie die regisseur was, maar dit kon heel moontlik Truida Louw, N.P.van Wyk se Louw se vrou, wees

Hy onthou ook 'n toneelstuk deur die bekende André Huguenet, naamlik die opvoering van *Dracula*, wat nuwe wêreld vir die jong Bloemfonteiner laat oopgaan het.

Dracula... en daai goeters en dan was daar, o ja, een van André Huguenet, *Belinda is doofstom*. Dit het my geweldig gefassineer om te dink dat 'n persoon wat nie 'n enkele woord op die verhoog sê, 'n hoofrol kan speel en net heel laaste sê sy dan haar naam. Al die *magic* van hierdie dinge het my vasgevat, maar bitter min ook maar gaan kyk, want 'n ou kon dit nie bekostig nie (*ibid*).

¹⁸ Truida Louw het in 1959 toneelstukke afgerig vir die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging en die Akademie vir Dramakuns. Saam met Aletta Gericke en Renee van der Walt het sy twee rolprente gemaak, *Man in die Donker* en *Huis op Horings*. Sy is in 1973 deur die Akademie vir Wetenskap en Kuns met 'n erepenning vir toneelwerk vereer. (<http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2004/08/22/R1/29/18.html>) [Afgelaai op 17 Desember 2011]

Hoewel die amateurtoneel in die jare besonder bedrywig was in Bloemfontein, het hy aanvanklik glad nie in toneel belanggestel of as amateur gespeel nie. Sy blootstelling as amateurspeler sou eers later in Sasolburg volg.

4.4 Verplasing na Wolwehoek (1957).

'n Jaar later word Fourie uit Bloemfontein na die Poskantoor op Wolwehoek verplaas. Die plekkie kom weer na vore in die bekende toneel in *Faan se stasie* (1976) met die ou oom en tannie wat tussen Wolwehoek en Colebrook ry saam met die dronkie wat daar by hulle in die kompartement inkom. Dat Wolwehoek 'n tydperk van verveling vir Fourie na die bedrywige tyd in Bloemfontein was, is duidelik.

Jy sien, nou sit 'n ou daar afgesonderd. Ons is vyf mense op Wolwehoek. Dit is die Stasie-, die Sinjaal- en die Posmeester en die Telefoniste en ek is sommer nou alles – Posmeester en Seëlverkoper en alles. Dit is 'n dorpie met vyf mense wat permanent daar bly. Nou het ons ook maar niks te doen nie en ons is jong laaities. Dan wag ons nou vir die treine en dan klim ons in die aand op die trein en die Stasiemeester gaan mos nou saam en die Sinjaalman bly agter. Dan sit ons nou in die *saloon*, want dan het ons nou 'n kroeg en so ry ons Vereeniging toe en op Vereeniging klim ons nou af en klim op 'n ander trein terug en dan kom ons vanaand weer terug Wolwehoek toe. Dit was nou ons kroeg gewees (Fourie, 2003a).

Tydens Fourie se tydperk op Wolwehoek het 'n tragiese insident plaasgevind wat 'n besondere effek op hom gehad het. Colebrook was so 9 km van Wolwehoek af en hy was nog daar met die Colebrook-ramp. Dit was 'n verskriklike tyd – veral vir die families van die 440 mense wat sewe dae onder die grond vasgekeer was. Fourie onthou dat 'n Tungsten-boor uit Amerika laat kom is waarmee hulle kon deurgaans sodat die vasgekeerdes lug kon kry. “En hulle het 'n mikrofoon laat sak en van die ouens het nog die kreungeluide gehoor en toe later is 'n kameratjie ook laat sak, maar nou ja ...” (*ibid*).

Terugskouend reken Fourie dat hy tydens hierdie ramp vir die eerste keer bewus geword het van werklike tragedie en die mag van die noodlot. In die tyd het mense natuurlik ook heelwat geluister na die Briels wat oor die ramp gesing het. “Ek het daarvan gehou” (*ibid*).

Sy eensaamheid op Wolwehoek het hom met nostalgie laat terugverlang na die plattelandse bestaan en ou motors waarmee die bekendes van sy kinderjare gery het. Hy noem dat sy liefde vir ou motors reeds as kind begin het, en later in sy skryfwerke en persoonlike lewe as jong man sterk gestalte begin kry het. Die nostalgie oor ou motors is opvallend in Fourie se latere dramas en sy beskrywings van ouer motors en modelle uit sy jeug. Vergelyk maar Faan se beskrywings van die Hudson Terraplane in *Faan se trein* (1975).

Hier op Wolwehoek het vir die eerste keer bewus geraak het dat hy: "...dieper oor die lewe begin dink het. Daar was meer in die lewe as om in 'n treinkroeg heen en weer te ry" (*ibid*). Gelukkig sou hy nie lank op Wolwehoek bly nie. Die nuwe stad, Sasolburg, sou binne die volgende paar jaar om die nuwe fabriek wat brandstof uit steenkool sou raffineer, gebou word. 'n Poskantoor sou een van eerste geboutjies wees wat opgerig is.

4.5 Verplasing na Sasolburg (1957): Eerste amateurrol

Fourie se lewenspad sou eers vreemde draaie loop voordat hy sy eerste toneelervaring as akteur sou opdoen. Hy word in 1958 van die vervelige Wolwehoek na Sasolburg toe verplaas en speel vir die eerste keer in 'n amateuropvoering. Die aanloop tot die gebeurtenis word op sy beste deur Fourie self verwoord:

Dit was 'n insident wat in die poskantoor plaasgevind het. Ek was die enigste een daar. Die posmeester kon nie daar wees nie en die dametjie op die toonbank was ook nie daar nie. Ek het op die Bantoe-tonbank seëls verkoop en sy op die ander toonbank en dan was die Posmeester ook nog daar gewees. In daardie dae was Sasolburg nog klein gewees. Die poskantoor was so 'n opslaan houtgeboutjie met 'n brandkluis. Eendag toe ons daar kom, toe staan die brandkluis en die geboutjie is weggewaai deur 'n stormwind. Ek het dit eenkeer vir Daniel Hugo in 'n onderhoud vertel en toe sê hy: "Ja, deesdae kom jy in die oggend daar, dan is alles weg, tot die poskantoor ook" (Fourie, 2003a).

Dit blyk dat Fourie maar half teen sy sin in die toneelwêreld ingeboender is.

Dit is toe die Posmeester weg was en die meisie op die wit toonbank ook en ek moet instaan en nou het ek mooi gehoor dat as sy antwoord, dan sê sy: “*Post office*, poskantoor, fonogramme, *phonograms*, goeiemôre, *good morning*” Jong en ek trek daar los, maar in my Engels van daai tyd, en dit is vandag nog nie veel beter nie, en die vrou voor my kan dit nie glo nie. En sy sê: “I would like to send a phonogram to Uitenhage” (*ibid*).

Uiteraard moes die Engelse uitspraak vir Fourie geklink het na iets soos “Youtinhêg”.

Ek sê toe: “Sorry, sorry is this Uitenhage [Youtinhêg] in the Union of South Africa?” Sy vra toe of dit die “Post Office” is. Ek sê toe: “Ja dit is die Post office.” Ek het nog nooit gehoor dat Uitenhage nou Uitenhage [Youtinhêg] kon wees nie. Ek het dan op Luckhoff grootgeword waar daar nie een Engelssprekende was nie. Hulle is nog vandag toe die Volkswagenmense en dit is Uitenhage (*ibid*).

Blykbaar was die dame taamlik in die gesig gevat en het die Poskantoor uitgestorm. Min sou Fourie weet dat dieselfde dame sy toneelloopbaan sou begin. Hy vertel self verder wat gebeur het:

Toe kom sy die volgende dag in om te kom kla oor hierdie bobbejaan wat agter die toonbank is en sy sien hierdie jongman staan en hulle kort 'n man om polisieman te speel in die stuk. Sy sê toe sy gaan nie moeilikheid veroorsaak nie, maar dan moet ek in die stuk kom speel. So het ek op die verhoog beland. Ek beskou myself nie as 'n goeie akteur nie, Ek dink ek is naas ..., ek sal nou nie name noem nie, ek dink ek is die tweede grootste ‘ham’ in Suid-Afrika. Dit was die eerste keer dat ek my voete op 'n plank gesit het, behalwe in 'n skoolkonsert toe ek 'n vlinder gespeel het omdat daar te min meisies was (*ibid*).

Só beland Fourie op Sasolburg in die amateurgroep onder leiding van die regisseur, Mercia Dutton, die stigter van die groep. Hy is nou nog met die egpaar, Bobby en Mercia Dutton, bevriend en het hulle jare later weer op Kapteinskloof ontmoet. Hy sou later daar in *Diener en die daggaboorn* (1961) van Heleen de Klerk speel vir 'n amateurgroep wat hy gestig het.

Sy belangstelling vir die teater was geprikkel, maar daar was nie 'n manier hoe die jong Fourie sy loopbaan in die Poskantoor kon kortknip nie. Finansiëel sou hy dit nie kon bekostig nie, maar sy verlange na sy tuisdorp en sy eie mense sou spoedig die rede wees waarom hy Sasolburg wou verlaat.

4.6 Terug na Koffiefontein en ontmoeting met Renée en Stephen le Roux (1958).

In 1958 versoek Fourie 'n verplasing van die Posdiens om bietjie nader aan sy ouers te wees, aangesien albei sy ouers nog geleef het. Hy word na Koffiefontein verplaas, 'n paar kilometer van Luckhoff. Hierdie besluit was 'n belangrike keerpunt in sy lewe. Twee insidente staan uit. Hier sou hy vir Renée en Stephen Le Roux¹⁹ ontmoet wat hom geïnspireer het om terug te gaan skool toe en universiteit toe te gaan.

In sy onderhoud noem hy dat twee insidente op Koffiefontein sy lewe ingrypend verander het:

Ek het vir die Poskantoor daar gaan werk. Daar ontmoet ek twee mense. Stephen (Etienne Leroux) en 'n swart kliënt wat my die leviëte in die suiwerste Engels voorlees toe ek hom as "Outa" aanspreek. Die waardige swartman antwoord hom toe in perfekte Engels: "Listen here, my boy. I'm also a human being, and absolutely sure you haven't got the right to treat me like a baboon." Daardie dag is die saad geplant om 'n skrywende humanis te word. Dis Stephen wat my teruggejaag het skool toe om te matriculeer (*ibid*).

Toeval het 'n belangrike rol gespeel in sy ontmoeting met die egpaar. Verveling en die kreatiewe impuls om sy tyd te verwyd sou die deurslag gee. Die verloop word soos volg deur hom verklaar.

Koffiefontein in 1958? Daar sit 'n ou verveeld agter die toonbank en jy het niks te doen nie. Jy weet hierdie *sheets* teen die kant wat jy kry met die posseëls? Teen die kant is daar so stuk met patroontjies in. Ek het niks te doen nie, dan lek ek hulle nat agter en sit dit op 'n stuk papier, dan maak ek sulke mosaïekgoeters. Dan sien ek later ek kan

¹⁹ Renée het kuns studeer aan die Michaelis Kunschool by die Kaapstad Universiteit. Sy was stigterslid van die Bloemfontein Groep en is tans professionele kunstenaar asook residensiële kunstenaar vir die argitekte Revel Fox & Genote in Kaapstad. Haar man Stephen Le Roux skryf onder die skuilnaam Etienne Leroux.

'n huisie hieruit maak as ek die goedjies so plak. En eendag kom Renée, Stephen se eerste vrou, daar in en vra toe wat ek maak? Ek sê, nee, ek maak 'n huisie en so begin ons gesels en so aan. Sy vra toe vir van die goed wat ek klaar gemaak het en ek gee vir haar een saam. Sy het in daardie dae nog onder die naam Renée Malherbe geskilder, maar vandag skilder sy onder die naam Renée le Roux en is een van ons topkunstenaars in die Kaap (Fourie, 2003a).

Dat Renée le Roux verseker die jong man jammer gekry het wat net heeldag in die Poskantoor sit en nuttelose papiertjies plak, is duidelik. Fourie besef vandag dat hierdie ontmoeting sy lewe totaal in 'n ander rigting sou rig:

Toe kom sy terug na my toe en vra my om te probeer skilder of beeldjies te maak. Ek vertel haar toe dat ek sulke versies skryf. Sy vra toe daarvan om vir haar man te wys. Toe het ek nog nie vir Stephen geken nie (*ibid*).

Fourie besit toevallig een baie skaars foto van Le Roux waarop Le Roux nie sy gebruiklike donkerbril op het nie. Blykbaar is dié gewoonte aangeleer. Fourie onthou sy eerste ontmoeting soos volg: "Snaaks, hy't nie 'n donkerbril gedra toe ek hom in die poskantoor ontmoet het nie Stephen het maar sy oë beskerm agter sy donkerbril teen die wit kalkstrate van Koffiefontein (*ibid*). Maar miskien kon die wegskuil agter die donkerbril 'n ander rede soos hunkering na privaatheid inhou. Thys Human (2004: 40) verwys bv. na Hennie Aucamp se kortverhaal "Armed Vision" (1970) waar die verteller tot die gevolgtrekking kom dat een van die skrywer se belangrikste verdedigingsmeganismes 'n gewapende blik is: "Armed Vision, dis die ding. Met of sonder die kontaklense. Met of sonder bril. Afstand behou. Waarneem, nie waargeneem word nie. Nie weerloos wees nie" (p18).

Stephen het na die versies gekyk en toe het hulle hom uitgenooi plaas toe. Spoedig het hulle groot vriende geword en Le Roux het duidelik meer potensiaal in Fourie gesien as om 'n poskantoorwerker vir die res van sy lewe te bly. Fourie is dankbaar om te sê: "Hy het my geïnspireer om terug te gaan skool toe en die gedagte geplant dat ek dalk kan

skryf in die toekoms. Stephen het op daardie stadium klaar geskryf aan *Die eerste lewe van Collet (ibid)*.²⁰

Voordat Fourie egter weer begin skoolgaan het sou sy ondervindings as posman in Bloemfontein 'n jaar of wat tevore vir Stephen le Roux se skryfwerk van pas kom.

Fourie se kennismaking met en kennis van die eendstertkultuur in Bloemfontein die paar jaar tevore het Stephen le Roux gefassineer en spoedig was Fourie 'n gereelde gas op sy plaas, *Ja-Nee*, so 16 kilometer buite Koffiefontein op die Petrusburgpad na Bloemfontein. Stephen le Roux het op die plaas aan sy tweede boek *Die mugu* (1958) begin werk. Fourie vertel self verder oor sy bydrae tot die omstandighede rondom die skryf van die boek:

Ek het hom natuurlik baie gehelp met sy tweede boek, *Die mugu*. Dit het te doen met die *ducktails* en die gesegde, 'Go man, go'. Toe het ek hom my geskiedenis vertel en dat ek in Dan Pienaar Tehuis in Bloemfontein was en dat dit basies is waar die manne vertoef. Maar hy wou hoor hoe praat die manne en hulle ontmoet. Hy het 'n pel in Bloemfontein, dr. Stegman, gehad (Fourie, 2003a).

Uit die aard van sy belangstelling in motors was Fourie ook daarin geïnteresseerd om die dr. Stegman te ontmoet, want hy was die bekende doktor wat die snelheidsrekord tussen Kaapstad en Bloemfontein en Petrusburg en Bloemfontein in daardie dae gehou het met sy Mercedes 300SL. Volgens Fourie het dr. Stegman 'n partytjie gereël in sy dubbelmotorhuis in Dan Pienaar vir die ontmoeting van Stephen le Roux en die groep eendsterte. Dat dit inderwaarheid 'n vreemde partytjie sou wees, is duidelik.

In daai tyd was [Dan Pienaar] 'n vreeslike "grand" deel van Bloemfontein en ek moes die manne kry om partytjie toe te kom. Daar het Stephen nou vir die eerste keer in sy lewe deurmekaar geraak met die *ducktails*. Met sy heupswaaiery met 'n *sheila* op die maat van "Jailhouse rock" verstuit hy 'n enkel en loop blykbaar weke daarna nog mank. Hy was vir maande daarna in gips en krukke. Dit was 'n baie interessante periode. Daarvandaan het ons baie groot vriende gebly tot aan die einde van die dag (*ibid*).

²⁰ *Die eerste lewe van Collet* is reeds in 1955 deur Culemborg in Kaapstad gepubliseer.

Le Roux het uiteraard vir Pieter Fourie aan die lees gekry. Sy eerste boek, *Die eerste lewe van Collet* (1955), het hy [Fourie] goed verstaan, maar volgens homself *Hilaria*, (1957) nie heeltemal nie. Hierdie kennismaking met meer gevorderde literatuur sou heeltemal buite sy normale blootstelling aan die voorgeskrewe boekies val wat hy tot in standerd 8 gelees het. Sy belangstelling in die ernstiger letterkunde was geprikkel. Le Roux het op daardie stadium al vir Fourie "... dinge begin wys, sleutelwoorde waarvoor 'n man moet uitkyk – byvoorbeeld as hy skryf en 'n naam gebruik moet jy weet dit is nie 'n toevallige naam nie, soos Edelhart en Henry van Eden van die Paradys en Edel is werklik die ou met die edel hart" (Fourie, 2003a). Le Roux het hom ook blootgestel aan veral Dolf van Niekerk se skryfkuns en Fourie beskou dit as belangrike prikkel vir hom as kunstenaar. "Ek het besef die klein realisme kan uit ander groot goeters gehaal word" (*ibid*).

Vir die jong Fourie het die wonder van woorde oopgegaan en hy het op 'n ontdekkingspad van taal en taalmoontlikhede gegaan wat hy later ook in sy werk toegepas het. Hy noem dat hierdie subtiele verskuilings in taal baie handig te pas gekom het in die dae van hewige sensuur. "'n Ou moes dinge verskuil sê" (*ibid*). Fourie kon nie vir 'n beter leermeester vra as daardie towenaar van woordspeling en satire, Leroux, nie.

Met die verskyning van *Die koggelaar* (1988) het Fourie Stephen Le Roux se raad oor die tegniek van subtiele woordspeling onder die neuse van die Sensuurraad vervolmaak. So is Boet Cronjé se telefoonnommer byvoorbeeld 1948 in die Koggelkaroo. Die datum dra die politieke era van die Nasionale party by implikasie in, maar meer daaroor later. In hoofstuk 6 meer hieroor.

Fourie het tot in hierdie stadium as telegrafis geen ander wêreldliteratuur gelees nie, en slegs in Afrikaans gelees. Hy noem egter dat hy reeds in Bloemfontein "... iewers rooi ligte sien flikker" het en begin lees het (Fourie, 2003a).

Op aandrang van en met die bemoediging van die Le Roux egpaar besluit Fourie finaal om by die Poskantoor te bedank en om in 1958 terug te gaan skool toe. Fourie was reeds negentien jaar oud met sy terugkeer na standerd 9 en in Matriek reeds twintig. Hy noem dat hy as jong man ietwat verveeld begin raak het in die klas. In 'n informele onderhoud met my op 27 Augustus 2007 in Bloemfontein laat hy hom soos volg uit hieroor: "Weinig akademiese insidente van belang het by die skool plaasgevind, maar die

feit dat die proefonderwyseresse twee jaar jonger as ek was het nogal interessante gevolge ingehou!” (Die onderhoud is ongelukkig nie opgeneem op band nie).

In sy matriekjaar bring Fourie sy eerste besoek aan ‘n professionele teateropvoering, *Nie vir geleerdes* deur N P van Wyk Louw in die Stadskouburg in Bloemfontein.

Fourie en Stephen Le Roux sou lewenslang vriende bly. In hoofstuk 5 word verwys hoe Fourie jare later weer terugkeer het na Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* (1980) en sy karakter as hoofkarakter gebruik in sy verhoogverwerking, *Gert Garries - 'n baaisiekel babelas* (ongepubliseer). Ook sy verwerking van *Die mugu vir PACOFS*²¹ in 2003 kom in die hoofstuk onder die loep.

Hy voltooi sy matriek in 1960 op twintigjarige ouderdom en deur Stephen Le Roux se bemiddeling verkry hy ‘n studiebeurs van die Onderwysdepartement en besluit om aan die Universiteit van Stellenbosch te gaan studeer. Die jong man was oorgehaal om te studeer en die opwindende studentelewe te gaan beleef.

Opsommend blyk dit dat die jong Fourie reeds as skoolkind ‘n sensitiwiteit getoon teenoor kwetsende gedrag – of dit nou na hom persoonlik gekom het in die vorm van ‘n onderwyser se afjak – of onreg teenoor andere. Sy blootstelling aan die onverstaanbare apartheid het heel moontlik meegehelp met sy later bewustheid van sosiale onreg. Juis daarom sou die teaterervarings waaraan hy as kind blootgestel is die perfekte droomwêreld word waardeur hy as kind betower is. Die finansiële omstandighede tuis dwing hom as jong ontvanklike seun vroeg reeds blootgestel te word aan die werklikheid van die groter stad met sy karakters en leefwyses wat hy nie op die beskermende klein dorpie ervaar het nie. Sy eerste rol as speler op Sasolburg en sy blootstelling aan literatuur deur veral die Le Roux egpaar op Koffiefontein prikkel sy verbeelding so dat ‘n nuwe belangstelling in kennis lei tot sy voltooiing van sy skoolloopbaan. Hoewel hy op sy lewenspad tot op daardie tydstip soms vreemde weë bewandel het, lyk dit tog of hy meer gereed was om die Universiteitslewe met meerder lewenskennis as sy eweknieë aan te pak. Lewenskennis en ondervinding - wat broodnodig is vir die skeppende kunstenaar.

²¹ Na 1994 is is besluit dat SUKOVS/PACOFS voortaan slegs as PACOFS bekend sou staan. Opvoerings vóór 1994 word nog as onder SUKOVS aangedui.

HOOFSTUK 5: PIETER FOURIE SE STUDENTEJARE (1960-1964).

5.1 Inleiding.

Met sy onderwysbeurs as enigste finansiële steun registreer Pieter Fourie in 1960 as 'n B.A.-dramastudent aan die Universiteit van Stellenbosch met die hoofvakke Drama, Afrikaans, Geskiedenis en Filosofie. Ironies genoeg sou die baanbreker van Afrikaanse toneelspel Gert Borstlap, wat onder die verhoognaam as André Huguenet bekendheid verwerf het, in dieselfde jaar sterf.²² Die toneelpionier vir wie Fourie as kind in Philippolis die gordyne getrek het se gordyn het finaal gesak.

Op politieke en sosiale terrein was dit ook 'n paar dramatiese jare wat tydens Fourie se studietyd voorgelê het. In Oktober 1960 besluit die Unie se stemgeregtigdes dat Suid-Afrika 'n republiek moet word en op 31 Mei 1961 word die land amptelik die Republiek van Suid-Afrika. Die land onttrek hom ook uit die Statebond. In die tweede helfte van die twintigste eeu waai die winde van verandering so fel oor Afrika dat die wêreldmening al hoe sterker teen kolonialisme draai. Soos feitlik met elke voormalige Europese kolonie wat onafhanklik geword het, verhewig die druk op Suid-Afrika om sy apartheidsbeleid te laat vaar en algemene stemreg in te stel.

Maar op die veilige Stellenbosch-kampus steur die jong Fourie hom aanvanklik min aan die dinge van buite. Finansiële oorlewing was sy eerste prioriteit: "Jong, jy moet verstaan en het nou wel die beurs gehad wat vir die studies betaal het, maar nou was ek darem 'n man wat darem aan 'n bietjie geld gewoond was as posman. Vir die rookgoedjies en so sou ek moes plan maak" (Fourie, 2003a). Hy sou spoedig sy plan gereed hê.

Hy gaan in sy eerste jaar tuis in die Bergville-koshuis en loseer daarna privaat. In sy onderhoud met Ilse Salzwedel (2006: 35) noem hy dat hy 'n kolekamer met 'n grondvloer teen R3,00 per maand gehuur het en begin het om sy eerste 'bordeel' te open om vir sy losies, rookgoed, kos en drank te betaal. "Ek huur hom tussen vyfuur en sewe-uur uit as opsitplek vir studente. Kompleet met 'n orgidee in 'n wynglas voor die bed. Vir 'n rand per aand. My 'besigheid' by Soeteweide 3 was besonder suksesvol!"

Spoedig sou hy ook by studente- en kampuspolitiek betrokke raak. Fourie word medestigter en voorsitter van SAAK – die eerste apolitiese en areligieuse

²² André Huguenet (1906-1961) is op 15 Junie 1961 dood in sy suster se huis in Bloemfontein aangetref en in die Memoriambegraafplaas te Bloemfontein begrawe.

studentevereniging op Stellenbosch. Medelege was tydgenote soos die bekende liberale Van Zyl Slabbert en Jannie Gagiano, wat later die verbode ANC in Zambië sou gaan ontmoet. Die organisasie (SAAK) het onmiddellik die wind van voor gekry:

Dit was die eerste studenteorganisasie op die Bos wat apolities en areligieus was. Jy moet onthou, Verwoerd was op sy politieke kruin, en die land was verdeel in Nat en Sap. En om sommer net 'n *statement* te maak, nooi SAAK summier vir dr. Albert Luthuli om die eerste spreker te wees, wetende dat hy nie toegelaat sou word om te kom nie (Salzwedel, 2006: 34).

Dr. Albert Luthuli was op Stanger in huisarres: "Maar SAAK nooi hom nogtans as eerste spreker en as hy dan nie kan kom nie, word die eerste spreker Jan Rabie met sy toespraak *Die Evolusie van Nasionalisme* (Fourie 2003a). Fourie, Jan Rabie en sy vrou, Marjorie Wallace, sou oor jare heen lewenslange vriende bly. Latere sprekers by SAAK sluit in Senator Robert Kennedy en Anton Lubowski.²³ Fourie is, volgens Salzwedel hierna deur die rektor uitgeskel as 'n 'kommunis' en 'n 'pienk liberalis'.

Op kampus het Fourie gou 'n bekende figuur geword. Die ouer eerstejaar wen in sy eerste jaar op kampus die senior redenaarsbeker – 'n ongehoorde gebeurtenis in die geskiedenis van die kampus. Sy voorstel en toespraak veroorsaak konsternasie as hy as eerstejaar op 'n Monstervergadering die mosie indien en motiveer dat eerstejaars geen stemreg mag hê in studenteraadsverkiesings nie. Sy motivering was dat hulle [eerstejaars] hoofsaaklik in "engelfabriek" koshuise soos Dagbreek ingeprop word en deur primariusse, wat hoofsaaklik Tokkelokke was, geïndoktrineer word vir die Afrikanersaak en vir Volk en Vaderland. Vergelyk ook Terblanche (2008) wat ook die saak aanhaal. Die redenaarsbeker sou hy ook vir die volgende drie jaar verower. Maar na daardie eerste opspraakwekkende toespraak het hy twee studentlyfwagte nodig gehad om op die kampus rond te beweeg (Salzwedel, 2006: 35).

²³ Advokaat Anton Lubowski was die eerste wit SWAPO-lid en is in Windhoek deur Donald Acheson in opdrag van die Burgerlike Samelewingsburo (BOSS) vermoor op 12 September 1989. Genl. Magnus Malan beweer dat Lubowski foutiewelik vermoor is en dat hy SWAPO geïnfiltreer het as agent vir die Suid-Afrikaanse regering (Waarheids- en Versoeningskommissieszaak: CT/00001. 3-24 April, 1996).

Tog was dit vir hom moeilik om na jare van onafhanklikheid as werkende man weer by die vaste reëls en roetine van kampuslewe as student in te skakel. Hy draai nie doekies om oor sy frustrasies daar nie:

Stellenbosch staan bekend as 'n liberale universiteit, maar daai tyd was hulle maar baie verkramp. As 'n mens in perspektief terugkyk: jy kon as eerstejaar tot 6 uur saans uitgaan of jy mag net op sekere terreine beweeg en jy mag nie in 'n kamer of 'n vertrek ingaan nie en nie buitekant die grense van die kampus beweeg nie – ag al daardie goeters. Die belaglikheid van daardie tye het my ook gekrap. Met 'n derdejaarmeisie kon jy uitgaan tot twaalfuur in die aand. Die eerste restaurant wat oopgemaak het was onder in Dorpstraat, net so links af, met 'n dranklisensie. Alhoewel die restaurant binne die grens geval het, het die universiteit 'n proklamasie uitgebring dat die restaurant buite die grense van Stellenbosch is. So jy kon nie 'n meisie soontoe vat nie omdat daar drank verkoop was. Hierdie belaglikhede waarmee ons besig was terwyl ons die hoë branders van kennis wou ry, het my verskriklik geïrriteer (Fourie, 2003a).

Tog sou sy blootstelling aan die verskillende hoofvakke en veral bekende akademiese figure op die kampus 'n bepalende invloed op sy lewensbeskouing en veral sy latere skryfwerk uitoefen. Die leeskultuur wat Stephen le Roux by hom aangewakker het, veroorsaak dat hy ook buite sy ingeskrewe vakrigtings begin lees.

Veral die briljante en liberale geskiedenisdosent, J St. Elmo Pretorius, het 'n besondere invloed op Fourie se lewensbeskouing gehad. “Hy't my 'n ondersoekende kykie gegee op die geskiedenis van die Afrikaner – van die Groot Trek af tot alles daarna” (Salzwedel, 2006: 35).

Tydens sy studiejare het Fourie al 'n bietjie begin dig en al wou hy aanvanklik nie juis toneelspeel nie, wou hy graag ernstig begin skryf. Dit is waarom hy Afrikaans-Nederlands as een van sy hoofvakke saam met Drama gekies het. Volgens hom was die Dramadepartement maar eintlik net 'n “voordragdepartement”. In sy tweede jaar is 'n volwaardige Dramadepartement gestig. In die dramadepartement maak hy kennis met

die werk van Bertolt Brecht en “... al hierdie dinge wat ons nog nooit van gehoor het nie. Dit het die hele Europese wêreld vir ’n mens oopgemaak” (Fourie, 2003a).

In sy latere jare op universiteit het die Griekse mitologie en nog later die Egiptiese mitologie hom begin fassineer. Hy het ook volkekundige boeke en veral geskiedenisboeke gelees. Hy was in daardie stadium geweldig geïnteresseer in boeke oor Afrika, soos A.C Hollis se *The Masai: their language and folklore* (1905).

Tog het hy nie sy .dramagraad klaargemaak nie. Aan die einde van sy tweede jaar sit hy sy studie in Afrikaans-Nederlands en Geskiedenis voort. Hy ontwikkel ’n amper fanatiese belangstelling in die Zoeloe-koning, Tjaka, se geskiedenis en skryf sy eerste versdrama met dieselfde titel. Meer oor dié stuk later.

5.2 Digkuns en die invloed van D.J. Opperman en W.E.G. Louw.

D.J. Opperman was die Hoof van die Departement Afrikaans-Nederlands en hy het, volgens Fourie, pas sy diglaboratorium begin (Salzwedel, 2006: 35). Fourie het dadelik gesprong om deel van die uitgelese groep studente te wees. Fourie word opgeneem in Prof. D.J. Opperman se Letterkundige Laboratorium en hy beskou hom as sy mentor:

Die heel eerste een [lesing] wat hy gehad het, was ek in gewees. Dit was baie verrykend. As ’n mens praat van iets oor te dra, was hy seker een van die swakste dosente wat daar was, want hy was baie kripties, baie kort en self vir my, wat drie jaar voor die ander eerstejaars in ouderdom was, was hy te vinnig. Maar later het jy besef dat hy besig was om al sy prikkels uit te gooi en dat jy met jou kop verder self moes werk (Fourie, 2003a).

5.2.1 Fourie ontwaak as digter.

Onder Opperman se leiding begin Fourie met entoesiasme dig en slaag daarin om van sy gedigte gepubliseer te kry. Hy debuteer as digter in *Sestiger* met drie kort gedigte in 1964. In *Handgranaat* word die pen tussen tande getrek, die granaat se koers en krag van die gooi bepaal, die slagpen skiet oop, die ontploffing volg en die resultaat van vernietiging en dood word heel behendig beskryf.

HANDGRANAAT

*Die dood kry lewe tussen tand en tand –
oorweeg sy groeikoers in die palmskaal –
skiet wortel op. 'n Hopie klip, soldaat en sand
pol verruklik oop in stingels vleis en staal.*

(Fourie, 1964)

Blaasbalk, op dieselfde bladsy, weerspieël Fourie se fyn waarnemingsvermoë. Hy beskryf 'n eenvoudige gebruiksartikel in 'n gestroopte styl, wat ook Fourie se latere dramatekste ook sou kenmerk.

BLAASBALK

*Ornamenteel vernis teen 'n kaggelmuur,
die ribberomp met riempie ingebind,
om winteraand uit koue kole as te vind
van hitte, hande en geriemde spier.*

(*ibid*)

In die derde gedig slaag Fourie daarin om die plofkrag van die enkel woord ten beste in te span.

EK NEEM AFSKEID

*want
niks is volkome nie
net jy
daarom misluk jy*

sels in jou

eet

bad

en slaap

misluk jy

word vrugte die straatkreet van ventertjies

jou bad 'n wasklip langs die sloot

elke roos 'n knoetsige kussing

en die varing

'n laken vol skeure

(ibid)

In 1965 verskyn vier van sy gedigte in *Standpunte*. Die gedig oor die denkende slak en sy weerwraak tref weens die eenvoud en die versigtige beweging wat in die gedig opgesluit lê.

SLAK

Ek steel my oë

op die loer

en sien die swaar houtlepels

roer

in skottels

arikreukels,

mossels

en perlemoer.

En weet: ook ek,

die broosgeskulpte walg,

sal nog my drekspoor slym

tot langs die wit servette en die wyn.

(Fourie, 1965a)

In sy gedig, *Kaffervinkjag*, in *Standpunte* later dieselfde jaar kom sy belewenisse as kind in Luckhoff sterk na vore. Ook sy jeugmaat, Ghaloewé, kry stem in die gedig. Ter wille van die rym het hy die spelling verander.

Die verwysings na die rituele van voëltjiejag in sy kinderjare sou jare later weer in die afskeidswoorde van Faan in *Faan se trein* weerklink as Faan om vergiffenis smee en noem dat hy nooit 'n kwikstertjie geskiet het nie. Die algemene bygeloof onder jong seunsjagters op die platteland was dat jy nooit 'n kwikstertjie mog skiet nie. Sou jy dit doen sou jy nooit kon Hemel toe gaan nie. Ook die skiet van tortelduiwe en veral lemoenduifies was taboe omdat hulle ook onskuldige voëls was wat nie vrugteboorde leeggevreet het nie.

KAFFERVINKJAG

Met die klippies uit my eerste rek

kon ek net veertjies grond toe trek,

toe't Ouboet by die watersloot

die groot geheim aan my ontbloot:

*“Vat ma se meelsif in die stoepafdak
en kuikenmielies uit die oopoor sak;*

*vang kwikstertjie Sondag in jou wip
en laat hom drie keer in jou palm pik;*

*ook ‘n uitgegroeide kaffervink langs die spruit,
maar trek versigtig elke vliegveer uit.*

*Eers dán met elke klip sal jy
‘n kepie in jou mik kan sny.”*

*Toe skree ons klonkie, Ghaloewé:
“Jy lieg! Tokkelossie, hy’t my self gesê:*

*‘Laksman se hartjie rou insluk
en die dood sit wydsbeen in jou mik.”*

(Fourie, 1965b)

Fourie volg dit op met twee kort gedigte later in die jaar in *Standpunte*. In die eerste gedig keer hy weer terug na die tema van die vernietigingskrag van bomme. Hier is die saboteur meer afsydig en geslepe.

TYDBOM

Argeloos agter klankdig glas
stotter ek kras
my moordkreet
met die weet
dat ek brute
minute
afspit, oopwond
in sooie sekondes
waar my stelte klak-kliek
saamloop na die chaos-mosaïek.

(Fourie, 1965c)

Sy tweede gedig, in dieselfde bundel en op dieselfde bladsy, is 'n meer gemoedelike en eenvoudige gedig oor visvang.

Visstok

Ek werp my broodjie op die water
en wag ontspanne, slaprug, houtgerus...
tot die rugmurg gespanne later
kromtrek met die groot droomvis!

(*ibid*)

Sy mentor, D.J. Opperman, kies ook die humoristiese gedig, *Die geskil*, vir publikasie in sy nuwe bundel *Stiebeuel 2*. Fourie se humor en behepthed met insekte en diertjies, wat

ook in *Hansie die Hanslam* (1970) en *Mooi Maria* (1980) na vore sou kom, se voetspore lê reeds in dié gediggie.

Die Geskil

*Op een Januarie negentienhonderd drie en sestig
het in die skadukryt van 'n appelkoosblaar,
'n balbyter en wipgatmier mekaar
(ietwat onregverdig volgens die grens van gewig)
beetgepak, en soos rofstoei-akteurs oor die rooi sand baljaar –
nou sleep jý my;
nou trap ék jou;
éérs die arms wring,
dán wip en byt en spring!
Allawêreld! Daar volg nou selfs 'n nuwe greep:
die “hande viervoet sleep”.
Sonbesie, kom L.M. presies
met die klok na elke ronde,
totdat balbyter beduie – nie meer so opgewonde:
“Jy wip jou gat te gou, Wipgatmier!
Pas op, ek raak my naam nou waardig hoor...
nee wag, laat ons nie staan en kop verloor.
Vergeet dit kêrel, luister hier.
Dis féés man... Nuwejaar ou broer!*

Kom ons gaan jol... of loer

vir 'n sopie. Jy weet ek's moeg.

Miskien's daar ietsie by die Leivoor Kroeg!"

En so het hulle ewe bakgat – die een s'n geel, die ander gryswit –

'n ou geskil in 'n lekker sopie agter die blad gesit.

(Fourie, 1965d)

Hiermee sou Fourie ook sy digkuns wat gepubliseer is voorlopig tot einde bring. Hy sou wel weer 'n kort gedig vir die dagprogram van Luckhoff se kerk tydens die honderdjarige bestaansfeesvieringe in Maart 1993 skryf. Die gedig het egter verlore gegaan en by navraag aan die dominee van die Luckhoffgemeente kon die program ook nie meer opgespoor word nie.

Tog blyk dit dat Opperman se invloed in die diglaboratorium tydens Fourie se studentejare, later neerslag sou vind in sy dramas. Opperman se invloed op Fourie se geneigdheid om te sny aan reeds voltooide toneeltekste is duidelik. In die meeste van die tekste getuig sy skryfstyl van woord-ekonomie soortgelyk aan die digkuns. Hy het veral geleer om baie kripties om te gaan met sy dialoog. Selfs die belangrike insemiasietoneel is byvoorbeeld in die eerste opvoerings van *Die koggelaar* (1988) gesny. Hieroor is hy vandag spyt en noem dat as die stuk weer opgevoer sou word, hy dit definitief sou inhou. "n Ou was in daardie tyd baie bang vir sensuur" (*ibid*).

Om keurig met woordkeuse om te gaan, te herdink en te herskryf was Opperman se raad aan studentedigters. Dieselfde D.J. Opperman sou in 1975 aan Fourie sê, toe hy hoor dat Fourie die stuk *Faan se trein* (1975) binne drie dae geskryf het: "Ou Piet, dink net hoe goed sou dit gewees het as jy drie weke daaraan bestee het!" (Salzwedel, 2006: 35).

5.2.2 Fourie en W.E.G. Louw se uitnodiging aan hom om artikels oor toneel te skryf.

Op Universiteit het prof. W.E.G. Louw ook bygedra om sy toekomstige loopbaan aan te help. Volgens Fourie is hy in sy finale studentejare verskeie kere genooi vir Sondagmiddag etes by W.E.G. Louw aan huis in Belvederélaan in Oranjesicht. Fourie is

o.a. genooi om bydraes te lewer vir *Die Burger* se legendariese bladsy twee van die kunsblad wat onder redaksie van W.E.G. Louw gestaan het.

Een van die mees indrukwekkende bydraes van Fourie (1964) in *Die Burger* verskyn is 'n artikel onder die reeks *Ons volkstoneel* onder redaksie van W.E.G. Louw. Fourie se artikel *Gehore met 'Vrymoedigheid' Pa Sale Vol* (sic). In die artikel bepleit hy soos volg:

Dit sou jammer wees as die volkstoneel, met sy reeds min of meer gevormde karakter. In die opbou van ons provinsiale streekstoneel onderskat of heeltemal geïgnoreer word. Per slot van rekening was private geselskappe sedert 1924 dié bepalende en vormende faktor in ons Afrikaanse toneellewe. Dit is 'n historiese feit, en organiseerders moet dit nie heeltemal uit die oog verloor nie.

Hy noem dat net in één maand daardie jaar in 1964 meer as negeduisend mense Johan Fourie se opvoering van *Oom Kobie en die Engelse weduwee* bygewoon het. Wat hy ook met bevestig is dat Johan Fourie se geselskap – die laaste wat nog onafhanklik besit en bestuur word in die laaste 23 jaar byna een miljoen myl deur Suid-Afrika gereis het en 307 plekke besoek het nl. 149 in Kaapland, 51 in die Vrystaat, 72 in Transvaal, 12 in Natal en 23 in Suidwes. Die gemiddelde opkoms was 297 per vertoning.

Tydens sy studentejare gaan soek Fourie antwoorde in die Karoo oor die gehore se toewyding aan volkstoneel. Vir drie dae volg hy die opvoering van *Hester die maltrap*, Vra sy vrae aan gehore hoekom hulle 'konsert' toe kom? Die eenparige antwoord? "Ons het die vrymoedigheid om te kom" (*ibid*).

Fourie besef in die artikel dat artistieke besluite by streekstoneelrade die feit in gedagte moet hou. Hy stel voor dat hulle een uit drie stukke uit volkstoneel kies en dit balanseer met ernstiger werke, ook uit die internasionale toneelskat om ook stedelike gehore te lok om met 'vrymoedigheid' teater toe te kom: "Hou veral anti-Christelike stukke en 'n oordosis dieptesielkunde of absurde teater op 'n afstand. Dit sal in die huidige tydstip eerder as voëlverskrikkers dan as volksverkwikkers dien" (*ibid*). Hy sluit sy artikel af dat sy voorstel nie beteken dat streekstoneel suiwer kommersiële instellings moet word nie, maar dat balans gehou moet word en toneel nie net aangebied word vir die intellektueles en kultuursnobs nie.

Hierdie kennis van die plattelandse gehore en die belang van volksteater sou Fourie met vrug kon toepas met sy eie toneelgeselskap, sy werk as Artistieke Hoof van Toneel by Kruik en in sy latere skryfwerk van volksteaterstukke.

Van die ander resensies van professionele opvoerings in die Kaap is beskikbaar in die Skrywerskamer in die UV- Sasolbiblioteek. 'n Hegte vriendskap het ontstaan en Louw sou ook later 'n rol speel by sy aanstelling by KRUIK. Die wedersydse vertroue in mekaar se artistieke oordeel sou ongelukkig later 'n lelike knou kry met die *Germanicus* insident in 1971 by KRUIK wat in 6.6.3 bespreek word. Fourie is egter dankbaar vir die vertroue en leiding wat W.E.G. Louw in sy studentejare aan hom getoon het.

5.3 Die invloed van die filosowe: Johan Degenaar en Martinus Versfeld.

Op universiteit is Fourie se denke ook deur ander bekende figure geskaaf. Hy het filosofieklas by prof. Johan Degenaar geneem: "Hy't my kop as eerstejaar oopgeskiet vir die wêreld" (Salzwedel, 2006: 35). Tydens my onderhoud lug Fourie sy mening oor dié groot denker soos volg: "Hy het 'n baie groot invloed op my kuns en denke gehad. Baie prikkelend gewees. Hy was natuurlik ook vir daardie tyd die grootste anti-establishment op die personeel van die universiteit gewees" (Fourie, 2003a). Terugskouend beskou Fourie vir prof. Johan Degenaar as dié formidabele filosoof in die land in daardie tyd. Degenaar kon volgens hom tendense uitlê en Athol Fugard, wat hy later ontmoet het en uiteraard sy dramas gelees het, kon tendense dramaties neerskryf en op die verhoog vertolk. Op 'n later stadium ontmoet Fourie die ander groot Kaapse filosoof, Marthinus Versfeld, wat toe al 'n redelik bejaarde man was. Weereens kom hy sterk onder die indruk van Marthinus Versfeld se strewe na eenvoud en gestrooptheid, soos so treffend te boek gestel in *Tyd en dae* (1982) en *Klip en klei* (1968).

Dit is oënskynlik so bedrieglik eenvoudig, maar so diep en in sy persoonlike lewe ook so weerspieël. Hy het geleef soos 'n *peasant* en het sy eie kruietuintjie gehad waarvoor hy so lief was. Hy het sy eie tee gemaak. Voorwaar 'n groot merkwaardige man (Fourie, 2003a).

Ook 'n latere vriend was die oudkoerantredakteur van *Die Burger*, wyle Schalk Pienaar, wat op 'n vraag van Fourie oor wat die korrekte Afrikaanse term vir *establishment* sou wees "... want gevestigde orde het vir my snaaks geklink," sou antwoord, "Ek dink gevestigde horde klink beter" (Salzwedel, 2006: 35).

5.4 Dramadosente en invloed.

Fourie se klas het met die Griekse teatergeskiedenis begin en die ontwikkeling van die teater tot die moderne teater kronologies bestudeer.

Ook sy latere dosent, Jo Gevers, wat bekendheid in Suid-Afrika en later in België sou verwerf as voorste regisseur, akteur, vertaler, toneelbewerker, teaterdosent en lektor het 'n groot invloed op sy ontwikkeling as dramastudent uitgeoefen. Gevers doseer aanvanklik aan die Universiteit van Stellenbosch (1962-1965) en word later senior lektor en eerste hoof van die Departement Drama, U.O.V.S. (1965-1968). Hy word onder andere artistieke direkteur van die Suid-Afrikaanse Teater Studio in Bloemfontein vanaf 1966 tot 1968 voordat hy en sy bekende akteursvrou Anna, na België terugkeer.²⁴ Onder sy leiding is die genoemde Afrikaanse dramadepartemente volgens Fourie, Dramadepartemente, drasties verbeter met meer aandag ook aan toneelspeltegnieke in plaas van die vorige klem op voordragtegnieke. Na 'n debakel in Bloemfontein waar dramastudente saans vroeg in die koshuis moes wees en die universiteitsowerhede nie kon insien dat daar saans gerepeteer moes word nie, gooi Jo Gevers die handdoek in by die Universiteit van die Vrystaat. Hy gaan na Kaapstad en Stellenbosch, waar hy vir jare 'n leidende rol in die artistieke prestasies van die Dramadepartement van Stellenbosch en by KRUIK speel.

Ook Pieter Fourie vind baat by hierdie dosent uit Europa. Hy beskou die opleiding wat van die begin van die klassieke teater tot en met die Goue Eeu van die Spaanse teater gestrek het as besonder vormend vir sy kunstenaarskap. Fourie verander in sy derde jaar sy kursus en slaag sy graad met Afrikaans/Nederlands en Geskiedenis as hoofvakke. Uiteindelik sou hy ook sy honneursgraad met Afrikaans-Nederlands as hoofvak behaal.

Ook buite die dramadepartemente het sake in die professionele teater vinnig begin vorder. In 1962 is die Streeksrade gestig en verskeie teaters, soos byvoorbeeld die

²⁴ Jo Gevers sou by KRUIK en SUKOVs verskeie regieprojekte aanpak en later in meer as tagtig produksies as regisseur waarneem by die Nederlandse Toneel, die Arena Teater en die Arkel Teater Arca in Gent, die Malpertuis Teater in Tielt, die Koninklike Skouburg in Antwerpen, die Fakkelteater in Antwerpen die Teater Antigone te Kortrijk. Hy beklee die poste Artistieke Adviseur by die Arena Teater en Direkteur van die Teater Antigone te Kortrijk tussen 1985 en 1988. (<http://jogevers.be/afgelaai> 10 Mei 2011).

Stadskouburg, is in Bloemfontein gebou. Ongelukkig is verskeie ou teaters soos die Grand Teater, ook in Bloemfontein, afgebreek. Uiteraard het politieke of akademiese figure se name, eerder as kunstenaar pioniers se name, die nuwe teaters versier. Ook die nuwe universiteitsteater op Stellenbosch het die tendens nie vrygespring nie. Fourie voel vandag dat veral die teaterpioniers met die naamgewing beter vereer kon word: “Die H.B. Thom, die Universiteit Stellenbosch se teater, is na ’n geskiedenisman vernoem. Die Wynand Moutontheater op die Vrystaatse Universiteitskampus wat in 1984 gebou is, is vernoem na die vorige UOVS rektor en ons land se eerste atoombombouer” (Fourie, 2003a). Met die bou van nuwe teaters in die tagtigerjare sou hierdie tendens weer kop uitsteek. Meer daaroor later.

Die invloed wat Jo Gevers en Fred Engelen tydens sy studentejare op Stellenbosch op Fourie gehad het, was groot. Met die vrydenkende Jo Gevers het hy baie goed oor die weg gekom, maar Fred Engelen was volgens hom te rigied, in die sin dat hy baie min individualiteit vir die spelers toegelaat het.

Hy [Fred] het gearriveer by ’n eerste repetisie, die teks voorgelees terwyl al die spelers daar sit en dan het hy elke rol vertolk met intonasie vir elke rol. Dan is jy ’n papegaai agterna. Jo het dit baie wyer oopgegooi. Maar wat Fred jou geleer het, was dat jy werk moet insit in die teater, dat jy jou literatuur moet ken en dat jy self moet kan dekor bou as dit nodig is en byvoorbeeld ’n pruik kan maak. Dit was van onskatbare waarde (*ibid*).

Fred Engelen se vrou, die beroemde Tine Balder, was ook ’n baie goeie aktrise met ’n vreemde en heel anderste Europese speelstyl as die realistiese speelstyl waaraan hulle gewoond was. Sy was veral baie gesteld op grimering en het grimeerkuns vir die studente onderrig. Dit was volgens Fourie baie leersaam en ’n aangename ervaring om saam met dié professionele dame te kon speel. “Ek het net drie keer saam met haar as juffrou Edelwater gespeel. Patrick [Mijnhardt] het altyd gesê ‘juffrou Maagdlike-piepie’ vir juffrou Edelwater. Die Oosterse speelstyl waarin *Lady Precious Stream* gespeel is, het die spelers gedwing om verder te eksperimenteer buite die realistiese speelstyl wat aan die orde van die dag was.

5.5 Eerste invloede na samewerking met professionele spelers: Kaapse teaterstukke as student.

Dat Fourie uiteindelik met akteurs en speelstyle waarmee hy nog nooit gekonfronteer was nie, begin eksperimenteer het, het uiteraard sy artistieke visie verbreed. Een voorbeeld van hoe ongeknusteld die jong Fourie was, is dat hy byvoorbeeld nie eers geweet het wat die spotwoord vir kunsmatige oorspelery, naamlik 'ham', was nie. Hy verduidelik dit aan die hand van 'n komiese insident toe hy as deel van 'n jong akteursgroep in 'n professionele aanbieding vir die Tussentydse Streeksrade kon deelneem.²⁵ Die ongeknustelde Fourie en ander jong spelers het egter nog nie die 'binnetaal' van die teater geken nie:

Ek en Frans Marx het daarin gespeel en nou sit ons saans in die kleedkamer. Patrick Mijnhardt het net teruggekom uit Europa, maar ons het nog nooit die woord 'ham' gehoor nie. Patrick sê die aand vir Frans: 'Here Frans, jy is die beste 'ham' wat ek in my lewe gesien het. Frans blom [van trots] en ek is groen van jaloesie! (Fourie, 2003a).

Tydens Fourie se studentejare het Fred Engelen uitsonderlike moeite gedoen om die jong spelers ook na Kaapse teaters te neem. "As daar enige stuk in die Kaap is vir die Kleinteater of enige ander besoekende geselskap moes ons gaan. Ons het André Huguenet se laaste 'performance' nog in *The Prisoner* van Bridget Boland as 'n groep daar gaan kyk. Geweldig baie stukke gesien" (*ibid*).

Fourie het die grootste respek vir rolmodelle wat hy as jong student en akteur sien speel het. Daarom ook sy ongelukkigheid met die name van teaters wat nie die ou pioniers erken nie, soos hierbo bespreek. Hy beskou byvoorbeeld vir Siegfried Mynhardt as die persoon wat seker deur die meeste aanpassings in speelstyl in sy lewe moes gaan. Hy het van Londen tot in die kleinste dorpie in Suid-Afrika gespeel en moes aanpas by al die verskillende teaterstyle. Hy kon, volgens Fourie, suksesvol in al die vermaaklikheidsmediums en genres, wat van formele teater tot film strek, oortuigend speel. Veral vir Siegfried Mynhardt se realistiese vertolkings in film het Fourie baie

²⁵ Die Tussentydse Streeksrade is aan die einde van die NTO se bestaan informeel ingestel, hoofsaaklik om die biblioteekprogramme aan te bied en het aan die professionele groep in die Kaap 'n mate van artistieke onafhanklikheid van die NTO, wat in Pretoria gesetel was, gegee. Die gebruik, om as onafhanklike groepe sonder inmenging of beheer van die sentrale NTO op te tree, kan dus as voorloper na die onafhanklike formele instelling van die later Provinsiale Streeksrade beskou word.

respek. Van die ouer akteurs was volgens hom nog baie teatraal en die elokusiestyl het nog sterk op die voorgrond getree:

As jy na André Huguenet se ou films kyk soos *Hans die Skipper*, dan sien jy selfs die grote Huguenet was maar een helse 'ham'. Selfs op die verhoog, was dit altyd tog so teatraal! Ons ouens het na Siegfried en Johan Nell opgekyk as die twee manne wat dit reg kon doen. Siegfried kon aanpas by die tyd en by die verskillende speelstyle en genres. Hy het geweet hoe om vir film te speel, hoe om vir televisie te speel en hy het geweet hoe om vir die verhoog te speel. Hy was 'n absolute *role model* vir my in die sin dat wanneer ek regisseur is ek dit nastreef. As speler self kan ek nie heeltemal daarin slaag nie, maar hy is vir elke speler in die land 'n rolmodel (*ibid*).

In die laaste instansie gaan dit vir Fourie oor eerlikheid en gestrooptheid van enige pretensie in spel, ongeag die tipe stuk waarin gespeel word en of die aanbieding in die realistiese of stilistiese styl aangebied word.

Fourie erken dat sy volksteaterstukke soos *Faan se trein* (1975), *Faan se stasie* (1976) en *Mooi Maria* (1980) realistiese dekorstelle en realisme as speelstyl impliseer, maar beklemtoon dat daardie eerlikheid wat Siegfried Mynhardt (1906-1996) en Johan Nell (oorlede in 1968) as voorbeeld stel, valse oorspelery kan voorkom. Albei die spelers is reeds oorlede en die legendariese Kaapse akteur Johan Nell sou 'n karakter word in Fourie se latere drama *Elke duim 'n koning* (2001) en hy moet nie verwar word met die Johann Nel – let op die spelling van die naam en van – wat tans professionele akteur in die Kaap is en op professionele verhoë landwyd speel nie. Wat wel hier van belang is, is die voorbeeld wat hierdie spelers vir Fourie as dramastudent was. Hy beklemtoon dat hulle voorbeeld hom vroeg: "... gespeen het van kunsmatige teatraliteit".

Tydens my ervaring as speler in *Kyk hoe hol hulle* by SUKOVS in 1984, waar Fourie as regisseur opgetree het, het die spelers bewus geraak van Fourie se verwerping van kunsmatige teatraliteit. Tydens terugvoernotas vir die opvoering is gereeld gevra vir eerlikheid en gestrooptheid in spel. Woorde soos: "Nee wat jong, speel hom net soos hy is, dit is nie konsert nie," was dikwels raad aan akteurs wat wou uitvis wat Fourie van hulle vertolkings dink.

Hierdie strewe na gestrooptheid en eenvoud sou later in sy skrywersloopbaan sterk na vore kon in dramas soos *Ek, Anna van Wyk* (1986), *Die koggelaar* (1988), *Post mortem* (1993), *Groot wit roos* (1989b) en ander dramas in die stilistiese styl. Hy som sy siening soos volg op.

Het ek ooit 'n stuk geskryf wat dekor in het? Ja, ek moes seker daar by die komedie en volksteater. Ek dink al my latere stukke begin op 'n kaal verhoog. Nee, dit is vir my totaal oorbodig en dan in die woord self ook 'n absolute gestrooptheid en eenvoud, maar dit gaan vir my in alle kuns om die eerlikheid, die gestrooptheid en die eenvoud (Fourie, 2003a).

Fourie glo dat ook in stilistiese stukke, soos byvoorbeeld in die Oosterse teater, spel nog steeds eerlik en gestroop behoort te wees van pretensie, ongeag die grootsheid van die styl en die intensiteit van die spel. Hy noem dat die blootstelling aan Kabuki-styl, wat hy die eerste keer in 'n opvoering van *Rashomon* by die Universiteit van Kaapstad gesien het, hom as student beïndruk het met die eenvoud en gestrooptheid in alles. Vandag trek hy die belang hiervan verder as die teaterkuns. "Dit is hoekom ek van vroeg af mal is oor Sandveldmeubels. Ek sit nou en dink aan die gestrooptheid van digkuns en daardie gestrooptheid wanneer dit by teater kom. Daar lê tog vir my 'n verband tussen die twee" (*ibid*). Vermoedelik het Fourie se blootstelling en deelname aan D.J. Opperman se diglaboratorium op universiteit die saad begin saai om dialoog te stroop tot in sy essensie in sy latere dramas.

Soos bo gestel, het Fred Engelen sy studente gereeld na Kaapse teaters geneem en die blootstelling het blykbaar ten goede gewerk vir die jong man van die platteland. Veral Leonard Schach het blykbaar van die mees opwindende werk, veral uit Broadway in Amerika, na Suid-Afrika gebring. Fourie reken hom as 'n groot foendi van die Engelse teater, alhoewel hy produksies op die been gebring het wat min vernuwende artistieke eise aan homself as innoverende regisseur gestel het. Fourie (2003a) motiveer sy uitspraak soos volg:

Hy was die vervolmaking van 'n kopieerder. Elke produksie wat jy van hom gesien het, soos *Night of the Iguana* was 'n absolute fotostatiese kopie van die produksie wat hy daar anderkant gesien het.

In dié tyd het Robert Mohr, wat later professor en Hoof sou word van die Universiteit van Kaapstad se Dramadepartement, volgens Fourie as 'n uiters innoverende regisseur na vore getree en hy het hom as student besonder beïndruk. Van die regieprojekte wat hom bybly, is *Hamlet* en *Richard III* wat hy aangepak het met Cobus Rossouw in die hoofrolle. Ander latere stukke met Mohr as regisseur was volgens minder Fourie geslaagd:

Sy *Dracula I* het nou nie so goed gewerk nie, maar Robert het 'n baie groot invloed op my gehad met sy werk buite die normale soort van styl – hierdie soort van gestileerdheid en gestrooptheid van hom. En nogtans het hy alle respek aan die teks getoon. Ek dink dit was 'n groot oorgangstydperk in die toneelaanbieding (*ibid*).

In hierdie oorgangstydperk sou ook Fourie na sy studies, as professionele teaterkunstenaar, 'n bydraende rol speel. Voorlopig kan net genoem word dat Fourie op Universiteit ook blootgestel was aan Afrikaanse stilistiese teater of 'gestileerde teater' soos hy dit noem. Veral Uys Krige se *Goue kring* (1956) het hom as student beïndruk. Hy beskou Krige reeds op universiteit as een van die grootste voorlopers wat verby die absolute realisme begin skryf het. Veral die gebruik van simboliek in *Goue kring* (1956) en die eerste tekens van die eksistensialisme in Uys Krige se *Alle paaie lei na Rome* (1949), wat lank voor *Waiting for Godot* (1965) geskryf is, het hy as vernuwend ervaar. Fourie was deeglik bewus van die feit dat die realistiese amateuropvoerings waaraan hy as kind blootgestel is, beslis nie die enigste styl was wat in teks en op die verhoog kon werk nie. Die nuwe style het ook nuwe uitdagings aan hom gestel.

Teen die tyd dat Pieter Fourie sy eerste drama aanpak, het verskeie persone en blootstelling aan 'n verskeidenheid van teaterproduksies in uiteenlopende style hom reeds gevorm. Hy poog dan ook om sy eerste stuk, *Tjaka*, wat eers in 1976 gepubliseer is, in 'n soort van Griekse styl te probeer skryf.

5.6 Die skryf van *Tjaka* (1976) en die politieke sisteem daaromheen.

As derdejaarstudent skryf Pieter Fourie in 1963 sy eerste versdrama, *Tjaka* (1976). Hy noem dat die prikkel vir die skryf van die stuk gekom het toe hy in Bloemfontein begin lees het oor die swart stamme van Afrika. Later op universiteit bestudeer hy die Griekse teater en mitologie en doen deeglik navorsing oor hierdie veldheer voordat hy begin skryf. Die blootstelling aan die Griekse mitologie by die Dramadepartement aan die

Universiteit Stellenbosch oortuig hom van die gepastheid van die versdrama en die styl van die Griekse tragedie vir sy eerste poging. Die ooreenkomste tussen groot veldhere en tragiese figure uit die Griekse tragedies en *Tjaka* was vir hom opvallend:

Die hele rituele ding en so aan en toe ek nou werklik op *Tjaka* begin ingaan, toe sien ek die moontlikhede daarin. Ek het dit op universiteit begin skryf en dis jare later gepubliseer ... Ek het hierdie historiese navorsing oor hom gedoen, alles gelees wat ek moontlik kon lees oor die man, want hy is gereken as militêre strateeg in dieselfde klas as Bismarck, Garibaldi en Napoleon. Dis daardie ooreenkomste wat ek gesien het en weereens die ironie, want sy laaste sterwenswoorde was: "Ek sien die swawels kom" (Fourie 2003a).

Die swaels sou uiteraard die skepe uit Europa wees. Tog het Fourie nie die stuk geskryf met 'n moontlike opvoering daarvan in gedagte nie. Dit blyk dat Fourie as student reeds daarvan bewus was dat die stuk vir die politieke en teatersisteme van die tyd nie aanvaarbaar sou wees nie. Die politieke klimaat van die tyd, en die feit dat hy swart teater vir die wit teatergemeenskap en akteurs geskryf het, sou 'n voorlegging van die stuk vir opvoering in die voet skiet. Vrae wat by hom opgekom het was: "Wie sou die stuk oor 'n Zoeloekoning opvoer? Wie sou die spelers wees? Ek het hom vir myself geskryf. Ek het geweet daar is nie 'n kat se kans om hom opgevoer te kry nie" (Fourie, 2003a).

Tjaka is blykbaar nooit in Suid-Afrika opgevoer nie, maar dit is darem jare later in 1976 deur Perskor in Johannesburg in Afrikaans gepubliseer. Ook DALRO se opvoeringslys toon geen teken dat *Tjaka* sedertdien opgevoer is nie. Fourie is verheug dat die teks nog onder die aandag van akteurs in Suid-Afrika is. "Carel Trichardt [dosent aan die Dramadepartement van die Universiteit van Pretoria] bel my nou die dag in ekstase. Hy sê 'n student kom doen daar 'n ding uit *Tjaka* uit. Hy het nie geweet ek het ooit so 'n stuk geskryf nie" (Fourie, 2003a).

Die manuskrip is deur Sheila Killian, 'n senior lektor in Engels aan die Universiteit van Kaapstad vertaal en aan uitgewers voorgelê. In 1976 publiseer Longman/Penguin die stuk in Engels onder die titel *Shaka*. Die stuk is blykbaar volgens Fourie iewers in Afrika in Engels opgevoer. "Die uitgewer het egter 'n "r" agter die Fourie aangesit sodat dit 'Fourier' gelees het en dit nie duidelik kon wees dat die stuk deur 'n Suid-Afrikaner

geskryf is nie”(ibid). Dit is nie duidelik of Fourie dalk hier die regisseur se spelling van sy van op die reklamemateriaal bedoel nie, want in die Engelse publikasie van die teks is sy van as ‘Fourie’ korrek gespel.

In die onderhoud vertel Fourie met trots dat Marisa Keuris van UNISA se Departement Afrikaans haar bewondering vir die teks te kenne gegee het toe sy vir hom *Perspektief en Profiel* (1999: 447-455) se bladproewe laat lees het waarin sy dramaturgie beskryf word. “Daai vrou skryf *Tjaka* so hoog aan. Daai tyd was dit so afgeskryf, want daar was net twee ouens wat versdrama mag geskryf het en dit was Opperman en Van Wyk Louw” (Fourie, 2003a).

Vreemd genoeg, sou Fourie se eerste drama toe hy student was, *Tjaka*, nie oor die Afrikaner handel nie en van tipiese realistiese volksdrama is daar geen sprake in hierdie versdrama nie. Soos bo gestel, is die drama ook nooit in Suid-Afrika opgevoer nie. Fourie se ‘stukkies’ wat hy vir sy toedae met sy geselskap sou skryf, beskou hyself as “vingeroefeninge vir vermaak” (Fourie, 2003a) en hulle is nooit gepubliseer nie. Sy eerste deurbraak as volksteaterskrywer sou eers kom met die *Faan*-stukke.

Fourie noem dat hy later as Artistieke Direkteur Toneel vir KRUIK (1966-1986) nie eers die moontlikheid van ’n opvoering van sy eerste drama oorweeg het nie. Die stuk het blykbaar ’n stille dood gesterf. Interessant genoeg, sou *Tjaka* as karakter weer jare later in *Om tienuur maak die deure oop* (1987) tot groot konsternasie vir die Boere as ’n spook van die verlede (in sy volle impi-drag, spies en skild ingesluit) oor die verhoog stap!

5.7 Enkele invloede van buite die kampus.

Fourie se toenemende bewuswording van die politieke omstandighede in die land het hom krities laat begin kyk na ook die Afrikaner en sy leefwêreld. Hy noem dat hy Afrikanervolkfeeste as student, ook later as gevestigde skrywer, met verskuilde bedoelings bygewoon het. Hy het dit as ideale geleentheid gesien om die Afrikaner as kultuurgroep te gaan observeer. Hy was volgens hom beslis as tweedejaarstudent by die Republiekfeesviering in 1962:

Ja. Ek was daar. Tot hier in die tagtigerjare, maar dit het ek bloot gaan besoek vir nostalgie aan my kinderdae en om te kyk of ons mense al

bietjie vorentoe gegaan het en of hulle nog maar presies dieselfde dinge doen wat hulle daardie tyd gedoen het (Fourie, 2003a).

Tydens die Republiekfees in Bloemfontein gebeur 'n insident wat dadelik Fourie se verbeelding geprikkel het. Voorlopig word hier verwys na die wit duif wat dr. Verwoerd aan die einde van sy toespraak sou vrylaat. Die simboliek van die 'vredesduif' en die ironiese feit dat die duif nie wou vlieg nie, vind later neerslag in Fourie se *Die plaasvervangers* in 1978. Meer daaroor later.

Hierdie kritiese ingesteldheid teenoor die politiek sou later kenmerkend van feitlik al Fourie se dramas word. Hy merk ook later in die onderhoud op dat dieselfde met Chris Hanu se begrafnis gebeur het. "Die twee wit duiwe wat vrygelaat is, het ook net eenvoudig op Hanu se kis in die graf gaan sit" (*ibid*).

Gedurende sy studentejare het verskeie ontwikkelings en gebeure op politieke terrein en in die teaterwêreld plaasgevind. Die Wet op Gemeenskaplike Kleurlingreservate (Wet 3 van 1961) word deurgevoer. In 1962 word die Provinsiale Streeksrade gestig, Johannesburg se Staatsteater open en die Stadskouburg in Bloemfontein nader voltooiing. Bartho Smit se *Putsonderwater* verskyn in 1962 en sensuur begin in die volgende jaar met die Publikasie- en Vermaaklikheidwet (Wet 62 van 1963). Vanuit die buiteland begin die weerstand teen die apartheidsbeleid opbou en die internasionale *Playwright's Boycott* word teen Suid-Afrikaanse kunstenaars ingestel in 1963. Chris Barnard se belangrike drama, *Pa, maak vir my 'n vlieër*, *Pa* word in 1964 gepubliseer.

5.8 Oorgangstyd in spel en teater: Studente studeer af, eksperimentering en nuwe skrywers.

Teen die einde van 1964 behaal Pieter Fourie sy B.A. Honneurs met Afrikaans en Nederlands as hoofvakke. Dit was tyd dat hy die professionele teater betree – 'n toneelwêreld wat totaal verskil het van die gemoedelike realisme wat hy as kind in plattelandse toneelopvoerings gesien het. Gedurende sy honneursjaar in 1964 het hy reeds tydens vakansies begin toer met *Wie is die moordenaar?* Sy eie vertaling van Gilbert Lennox se *Close Quarters*. In die toneelstuk vir twee is die vrouerol eers deur Ilse Eybers en later deur Christene Basson gespeel (Fourie 2003a).

Ook op die vlak van Afrikaanse drama het daar vernuwing gekom. In 1965 verskyn *Kanna hy kô hystoe* deur die bruin skrywer, Adam Small. Die opspraakwekkende drama en die komplikasies oor die opvoering daarvan word later in die studie bespreek. Samuel Beckett se *Waiting for Godot* verskyn in dieselfde jaar. Op 19 Julie 1965 verneem Suid-Afrikaners van die tragiese verdrinking van die jong Afrikaanse digteres, Ingrid Jonker.

Wat die professionele profiel van spelers betref het daar ook 'n gedaantewisseling plaasgevind. Die dae van amateurgroepies wat deur die platteland toer was, met uitsondering van enkeles, verby. Die eerste professionele en akademies opgeleide spelers, Pieter Fourie ingesluit, het in hierdie jare afgestudeer aan dramadepartemente landswyd, soos die Universiteite van Bloemfontein, Durban, Grahamstad, Kaapstad en Stellenbosch wat reeds in 1962 gestig is. Formele opleiding deur professionele dosente, soos die buitelanders, Jo Gevers en Tine Balder, het veel bygedra tot die nuwe standaard van kundigheid onder die nuwe span professionele spelers wat nou met hulle beroepe kon begin.

Verskeie van die ouer garde spelers het vir die eerste keer werksekerheid by die pasgestigte Streeksrade in 1962 gehad. Professionele spelers soos Siegfried Mynhardt (1906-1996), André Huguenet (1906-1961), Patrick Mijnhardt (1932-2007) en Hermien Dommissie (1916-2010) het teaters in die buiteland besoek en is blootgestel aan nuwe tendense in aanbiedingstyle en spel.

Fourie moes uitspring en na sy studentejare dringend 'n werk kry. Vir die onderwys het hy nie kans gesien nie en sy geloof in die teater het hom laat besluit om nie die dadelik by die Streeksrade betrokke te raak nie.

5.9 Die Pieter Fourie-toneelgeselskap: Toere van Januarie 1965 tot einde 1966.

Vir eers kon Fourie die ingryping en beperkings wat politieke en teatersisteme op hom sou uitoefen, ontsnap deur ná universiteit nie dadelik by die Streeksrade aansoek te doen nie. Hy soek eerder sy heil in plattelandse toere met 'n eie toneelgeselskap. Hy betrek weer sy twee studentemaats wat saam met hom in sy honneursjaar getoer het:

Hy stig sy eie toneelgeselskap, die Pieter Fourie-toneelgeselskap, waarmee hy die platteland deurreis. Christine Basson en Ilse Eybers Pentz [medestudente] was twee van die lede van sy geselskap. Hulle

repertorium sluit stukke in wat hy self skryf en regisseur. Dit is ook hier waar hy regte drama leer ken het – “die klein behoeftes van mense, die passie van die *performance*” (Terblanche, 2008).

Pieter Fourie se besluit begin eintlik as ‘n waagstuk as ‘n mens in ag neem dat die jare van toergroepe op die platteland aan die uitsterf was. Uiteraard was finansiering en keuses van opvoerings wat geskik was vir die plattelandse gehore en toerbeplanning ‘n uitdaging. Maar daar was ‘n mark wat gereed was om ontgin te word. In 1965 begin Fourie op eie stoom met sy plattelandse toere. Volgens hom het hy artistiek opgewasse gevoel om mee te ding met die paar groepies wat op die platteland oorgebly het. Finansiële het hy geen ander keuse gehad nie:

Die professionele geselskappe wat daar was, was maar baie klein. Meestal is gebruik gemaak van vryskutspelers en ek het nog altyd gehou van ‘n avontuur en ‘n mal ding en ons het eendag net daar gesit en gesels en beseft hier is nie werk vir ons nie. Ek en Christine Basson en Marie Pentz het bymekaargekom en gesê ek kan skryf, sommer die regie ook doen, ‘n *lorry* bestuur en ek ken die platteland en die Karoo en so aan. Ek sou gaan probeer geld leen en dan kyk ons of ons nie kan kos koop nie. Ek sal ‘n *lorry* koop met ‘n karavaan en dan vat ons die pad en kyk. Toe vat ons die pad... (Fourie, 2003a).

Op die beplande toere sou hy waardevolle kennis van onder andere organisasie, bemerking en veral die plattelandse gehore opgedoen. Van meer belang is moontlik dat hy die Afrikaner as volk en hulle kultuur besonder goed kon ervaar. Fourie is as ‘t ware terug na sy wortels op die platteland. Uit dié ondervinding sou hy in later jare besonder baie inspirasie put vir sy skryfwerk.

Hy leen die geld vir ‘n vragmotor en karavaan by ‘n vriend van sy pa, wat as borg instaan. Hulle beplan dat die meisies in die karavaan sal slaap en hyself sou voor in die lorry slaap “... en so aan en darem so nou en dan partykeer in die hotel. Daardie hele ou treurmare” (*ibid*).

Hierdie besluit van Fourie sou lei tot ‘n belangrike tydperk van eksperimentering met die skryf, en regie van en die spel in eenvoudige, hoofsaaklik komiese volkstoneel. Hulle vertrek die eerste jaar op 5 Januarie met hulle eerste opvoering, en begin en eindig die

toere daarna ook jaarliks op 5 Januarie en 15 Desember. Teen alle verwagtinge in oorleef die toneelgroep met wisselende mate van artistieke en finansiële sukses.

Die eerste dilemma vir die Pieter Fourie-toneelgeselskap was natuurlik om 'n goeie stuk in die hande te kry. Fourie wou geen vertalings doen nie en net sy eie stukke sou opgevoer word. In die drie jaar wat hulle sou toer, het Fourie sy eerste vingeroefeninge vir die skryf van ligte komedie en klug agter die rug gehad. Sy toerstukkies was tiperend van baie rondreisende geselskappe. Na al die jare onthou hy nie eintlik die detail van die inhoud nie en die oorspronklike tekste het na vele trekkery ook weggeraak. Hy noem dat hy die smaak van die plattelandse gehore geken het en daarom die stukkie in die styl van die eenvoudige gemoedelike realisme geskryf het.

As praktiese teaterpersoon is die stukke met 'n klein rolverdeling van drie spelers geskryf: "Dit was afgryslieke titels. *Die onbegraafde lyk* en *Die wakker wewenaar* in 1965." Oor die belangrikheid van die titel was daar by hom geen twyfel nie: "Om gehore te trek was die titel natuurlik meer belangrik is as die inhoud! Watter verveelde plaasvrou wil nou nie *Die wakker wewenaar* sien nie? O, ja! En dan *Vergewe ons ons skulde* as opvolg in 1966" (Fourie, 2003a).

Uiteraard sou finansies ook beperkende rol speel wat kostuums, rekwisiete en dekor betref. Die uitdagende, maar fisies uitputtende rol om self die dekor te bou en af te breek sou hom spoedig dwing om eerder van suggestie as realisme gebruik te maak. Ook van die huur van repetisielokale was daar nie sprake nie. "Ons het altyd op Luckhoff by my ma-hulle in die huis gebly en daar instudeer. In die stadsaaltjie het ons gerepeteer en sommer in my pa se motorhuis die dekor gebou. Geen infrastruktuur nie, maar so is aan die werk gespring."

Soos die toere vorder, skryf hy vars materiaal en hulle repeteer sommer op toer of per geleentheid tydens Desembervakansies by sy ouerhuis. Met verdere titels soos *Gee terug my pen* en *Ester die maltrap*, is lekker, maklike konserte gehou. Fourie gebruik hier die woord 'konsert' met nadruk en noem dat vermaak die hoofsaak was. "Ons het goed gedoen, baie op die mou van Johan Fourie se tipe stukke en daai lot wat ek as kind gesien het" (*ibid*).

Praktiese oorwegings het inderdaad 'n beperkende rol gespeel wat inhoud en die opvoering self betref. Hy vertel graag van die chaos waarmee hulle in so 'n opvoering moes rekening hou:

Maar dan moes 'n ou dit ook so doen, want ons was net drie. Nou skryf ek die stuk sodat wanneer daar beligtingverandering, of wanneer daar 'n klankeffek is, dan kan daar net twee spelers op die verhoog wees, want die een moet agter wees, want ons kon nie 'n verhoogbestuurder bekostig om dit te doen nie. Ek speel al die mansrolle. Ek begin eers met 'n jong rol sodat ek voor by die *box office* kan wees dat hulle my nie kan verneuk met my geld nie. Dan kom ek altyd op die verhoog eers so tien minute nadat ek die geld getel en weggesteek het in die kleedkamer. Dan gaan ek sommer op soos ek daar voor gestaan het as die jong man. Dan skryf jy die stuk so dat jy weer 'n sewe minute breek kry om die predikant te word – jou hare nat te maak met 'n middelpaadjie en 'n klein brilletjie op en so aan (Fourie, 2003a).

Van bemarking het Fourie reeds as student baie geleer wanneer hulle na opvoerings gaan kyk het by sy akteursvriend, Johan Fourie, wat vroeër self met sy eie groep op die platteland getoer het. Die strategie het volgens Pieter Fourie basies die volgende behels. “Sê maar ons is oor vier weke op Pofadder, dan sit ons met die telefoonboek van Pofadder en stuur 'n brosjure aan elke ou op Pofadder wie se adres ons in die telefoonboek vind. Dit was basies ons bemarking” (*ibid*).

Slegs eenvoudige plakkate is gemaak en logika oor veral die tydsberekening van opvoerings het spoedig op die toere ingetree:

'n Mens weet byvoorbeeld dat in groot distrikte soos Loeriesfontein of Brandvlei waar die boere sommer so 80 km ver bly, hy nie in die middel van die week sal inkom om 'n stuk te kom kyk nie. Jy moet daar speel óf op 'n Maandagaand as hy op die Maandagoggend die kinders skool toe gebring het, óf op 'n Vrydag as hy die kinders kom haal by die koshuis (*ibid*).

Ook posdae en betaaldae het belangrike rol gespeel in hulle beplanning en bemarkingstrategie:

Dan begin hierdie ding uitkring na baie van hierdie dorpies wat drie dae in die week posdag het. Daai dorpies moet jy kry op 'n dag wat hulle die pos kom uithaal. Dan gaan jy na die *payday*-strategie toe. Die ou spoorwegwerkers in daardie dae het altyd betaling gekry op die 25ste. Die geld brand in daardie manne se sakke. Teen die 30ste is daar niks. As jy vir die spoorweggemeenskap speel, moet jy tussen die 25ste en 29ste van die maand speel en dan raak dit heeltemal absurd, want die 25ste as die manne nou groot *pay* geslaan het, dan is jy altyd op De Aar, want daar was die grootste saamtrek gewees. Nou ry jy van De Aar na Noupoot toe. Jy ry drie, vier dorpe verby om môreaand Noupoot te slaan. Van Noupoot af ry jy weer drie, vier dorpe verby om Cookhouse te slaan sodat jy binne daardie eerste vier dae al hierdie groot gemeenskappe het en dan speel jy vir stampvol sale – tog te lekker (Fourie, 2003a).

Self natuurelemente en boerderybedrywighede moes in ag geneem word:

Nood leer bid en jy weet natuurlik in die Swartland bly jy weg as dit oes- of ploegseisoen is. Oesseisoen in die Boland en skeertyd in die Vrystaat is uit. Johan Fourie het hierdie goed vervolmaak en hy het my baie van daardie geheime gegee (*ibid*).

Om volkskrywer van veral volksteater te wees, moet die skrywer sy mense ken. Die belangrikste ondervinding wat Fourie in dié tyd op die platteland opdoen, is seker sy verbreding van die kennis van die tipiese Afrikaner en die ander inwoners van die land, asook sy kennismaking met vele karakters en stories van die verskillende gemeenskappe wat hy besoek het. Uiteraard sou van hierdie karakters en van die insidente wat hy beleef het, of waarvan hy gehoor het, vrugbare materiaal in sy latere skryfwerk word. Vergelyk ook Terblanche (2008).

Dit lyk nie asof die groep in groot kompetisie met die Streekrade was nie, aangesien die Streekrade nie eintlik op die platteland getoer het nie. Hulle plattelandse toere herinner nogal sterk aan die gebruik van die amateurgroepe wat veral in die 1930's so geblom

het. Die enigste verskil was nou dat daar van die swerwende amateurgroepe ná die stigting van die NTO en die Streeksrade bitter min oorgebly het. Een so 'n groep wat tot in die laat sestigs en vroeë sewentigs uitgehou en getoer het, was James Norval²⁶ en sy vrou Anna Cloete, met onder andere hulle dogter, Paddy Norval, in die rolverdeling. Fourie het groot respek gehad vir die ou toneelpioniers. Die Norval-toneelgroep is later deur Fourie by KRUIK gekontrakteer om op die platteland namens KRUIK te toer:

Ja, ek het vir hulle werk gegee. Hulle was ware toneelpioniers. Ander kompetisie op die pad was hoofsaaklik Die sirkusse van Pagel, en Boswell, die country-sanger Charles Jacobie, Al Debbo met sy eenmanvertonings, die towenaar met die wit baard, Doc Wilson, en natuurlik die buikspreker Jannie de Bruin met sy beroemde poppe, Jackie Jackson en Tommy Thompson²⁷. Ook Johan Fourie²⁸ het nog in dié tyd privaat met 'n toneelgroep getoer (Fourie, 2003a).

Na drie jaar van toer op die platteland het die voortdurende rondreis en die nomadebestaan sy tol begin eis onder veral die twee dames in die geselskap en hulle het besluit om hulle loopbane by die Streeksrade te probeer voortsit. Die tydperk van relatiewe vryheid van beperkende sisteme op Fourie se artistieke loopbaan was vir eers verby. Sou hy inval by die staatsgesteunde teater, sou hy die reëls van die bestel moes leer aanvaar of daarteen rebelleer, met soms positiewe gevolge vir die teater en soms negatiewe gevolge vir homself.

²⁶ In 1967 is James Norval deur die Akademie bekroon met 'n erepenning vir toneelkuns. Ekself het in die laat sestigerjare nog 'n opvoering *Kind van die see* deur die Norval-toneelgroep in die ou Stadsaal langs die destydse groentemark in Kimberley beleef.

²⁷ 'n Video van die bekende buikspreker kan besigtig word by http://www.youtube.com/watch?v=5E3_x7S_sl0

²⁸ Paul Eilers, bekende akteur, radioman en regisseur van onder andere *Stuur Groete aan Mannetjies Roux* (2012) begin sy loopbaan as vragmotorbestuurder en akteur by Johan Fourie se groep. Hy het drie jaar saam met Johan Fourie getoer.

HOOFSTUK 6. PIETER FOURIE SE PROFESSIONELE LOOPBAAN (1966-2011).

6.1 Inleiding.

Hierdie hoofstuk belig op kronologiese wyse Pieter Fourie se lewensgeskiedenis en professionele loopbaan vanaf sy aanstelling op 12 Desember 1966 by KRUIK en sy persoonlike en artistieke lewenspad daarna tot en met 2011.

Die volgende belangrike saak ten opsigte van objektiwiteit – veral in hierdie hoofstuk – moet duidelik gestel word. Weens die aard van die studie en my noue verbintenis met die werk van Fourie oor baie jare op artistieke gebied, word die volgende werkswyse gevolg om die objektiwiteit van die studie te verhoog. My eie persoonlike en daarom moontlik subjektiewe (dus: literêre) kritiek word geplaas naas die meer objektiewe weergawes van resepsies (dus: literatuurwetenskap) van resensente.²⁹

In hierdie hoofstuk word ook dikwels verwys na resensies van Fourie se opgevoerde toneelstukke. Dikwels gee die opskrif van 'n resensies in 'n neutedop te kenne wat die impak van 'n opvoering op die betrokke resensent was. Waar gepas, word die opskrif in ook binne hierdie manuskrip aangetoon. Daar word dus van die normale verwysingsprosedure afgewyk waarvolgens slegs die resensent se van, jaartal en die bladsynommer waar die resensie in die koerant verskyn in die manuskrip normaalweg aandui word. Normaalweg word die volle gegewens in die bibliografie aangedui, wat dan ook in hierdie studie die geval is.

Eerstens word 'n kort oorsig gegee van die stand van die politieke omstandighede in die land op die tydstip toe Fourie in 1966 by KRUIK aangestel is.

6.2 Veranderinge op politieke en sosiale gebied.

Tydens Pieter Fourie se laat skooljare, sy tyd aan die universiteit en gedurende sy toerjare op die platteland het die politieke en sosiale omstandighede en klimaat, na die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948, sistematies verander om die apartheidsidee van dié party te ondersteun. 'n Hele reeks wette, wat later ook 'n invloed

²⁹ Ek het verskeie van die oorspronklike handgeskrewe manuskripte van Fourie se werke gelees, terugvoering gegee en telefoniese en informele gesprekke oor die stukke met hom gevoer voordat die stukke finaal gestalte gekry het in teks en/of op die verhoog. Daarbenewens het ek die regie waargeneem van sommige van sy stukke, daarin gespeel en ook in ander toneelstukke onder sy regie as akteur opgetree.

sou uitoefen op die teatersisteme en Fourie se skryfwerk, is sistematies ingestel om apartheid te bevorder en artistieke vryheid in te perk.

Reeds teen 1927 is die Ontugwet (Wet 5 van 1927) ingestel en teen 1936 word die Ontwikkelingstrust en Grond Wet (Wet 18 van 1936) deur die Parlement deurgevoer. Spoedig volg die Wet op Beperking van Handel en Okkupasie van Grond (Transvaal en Natal) (Wet 35 van 1943) en die jaar daarna die Wet op Vakleerlinge (Wet 37 van 1944). Teen 1945 begin die regering om wit gebiede skoon te maak van swart mense met die Swartes (Stadsgebiede) Konsolidasiewet (Wet 25 van 1945). Op finansiële terrein word die knyp tang vasgedraai met die Loonwet (Wet 27 van 1945) en teen 1949 volg die gewraakte Wet op Verbod van Gemengde Huwelike (Wet 55 van 1949). Die menslike onreg van dié wet sou een van die hoof temas in Fourie se latere skryfwerk word. Teen 1950 volg die Bevolkingsregistrasiewet (Wet 30 van 1950) en die Groepsgebiedewet (Wet 41 Van 1950).

Die Rooi Gevaar word as bedreiging gesien en enige politieke teenstand word onderdruk. Die Wet op Onderdrukking van Kommunisme (Wet 44 van 1950) volg die vorige wet spoedig op in dieselfde jaar. Met die Wet op Swart Bouwerkers (Wet 27 van 1951) word verdere ekonomiese beperkings op swart bouers gestel. Apartheid kry sy wetlike politieke angel met die Wet op Aparte Verteenwoordiging van Stemgeregtiges (Wet 46 van 1951).

Swartes het as gevolg van verstedeliking en die uitbou van mynbedrywighede toenemend om stede begin plak. In reaksie hierop publiseer die Nasionale Party die Plakkerswet (Wet 52 van 1951) om die tendens te probeer beheer. Die Wet op Swart Owerhede (Wet 68 van 1951) word ingestel en dit vergemaklik die instelling van die Paswet (Wet 67 van 1952) om bevolkingsgroepe se bewegings te beperk. Opstand hierteen word onderdruk met die Wet op Openbare Veiligheid (Wet 3 van 1953). Aparte onderwysstelsels word met die Wet op Swart Onderwys (Wet 47 van 1953) ingestel en arbeid word gereserveer vir blankes met die Wet op die Reëling van Swart Arbeidsverhoudinge (Wet 48 van 1953). Om die skeiding in praktyk glad te laat verloop volg die Wet op Aanwysing van Aparte Geriewe (Wet 49 van 1953). Hierdie wet verbied, onder andere, teaterbywoning van swart mense in wit teaters. Die effek hiervan kom veral met die Adam Small-dilemma later in die studie onder die loep.

Die groot en tragiese volksverskuiwing waaroor Small teen 1965 in *Kanna hy kô hystoe* sou skryf is 'n direkte reaksie op die Wet op die Hervestiging van Swartes (Wet 19 van 1954), die Swartes (Stadsgebiede) Wysigingswet (Wet 16 van 1955) en die Groepareas Ontwikkelingswet (Wet 69 van 1955).

Die Ontug Amendementwet (Wet 21 van 1950) versterk wettige optrede teen enige rasvermenging. Soos genoem sou dié wet nuttige prikkels vir Fourie se latere skryfwerk verskaf. Die sterkste aanklag teen hierdie wet was seker Athol Fugard se *Statements After an Arrest Under the Immorality Act* (1972) wat duidelik die Sensuurraad, wat die Publikasie en Vermaaklikheidwet (Wet 62 van 1963) moes toepas, laat regop sit het. Uiteindelik is enige verdere teenkanting en opstande teen regeringsbeleid finaal onderdruk met die Terrorismewet (Wet 83 van 1967).

In die jaar wat Fourie by KRUIK aangestel is, was die belangrikste ontwikkeling, ná die vroeëre gemaklike verhouding tussen die staat en die teater, die versuring van hierdie verhouding en die agterdog oor die rigting waarin die teater ontwikkel het as gevolg van betwyfeling van en kritiek op die staat. Die skeur is ingelui na die debakel tydens die Republiekfees in 1966 oor N.P. van wyk Louw se *Die pluimsaad waai ver* wat dr. Verwoerd se bloed laat kook het. In dieselfde jaar is dr. Verwoerd in die Parlement vermoor.³⁰

Fourie moes die leisels by KRUIK oorneem in onstuimige politieke omstandighede. Vervolgens word die stand van die professionele teater wat Fourie as Hoof van Afrikaanse Drama sou 'erf' kortliks behandel.

6.3 Die stand van drama en teater teen 1966.

Op die tydstip toe Fourie aangestel is, het die bostaande wetgewing reeds 'n bepalende en beperkende invloed op kunstenaarsvryheid uitgeoefen. 'n Moeilike pad het vir Fourie voorgelê. Dramas soos Bartho Smit se *Christine* en *Die Verminktes* het reeds in 1960

³⁰ Op 6 September 1966 steek Demitrios Tsafendas dr. H.F. Verwoerd met vier messteke in die Parlement dood (Scholtz, 1967: 13)

verskyn, maar kon nog nie opgevoer word nie. Ook sy *Putsonderwater* in 1962 sou dieselfde pad loop. Chris Barnard se *Pa, maak vir my 'n vlieër, Pa*, verskyn in 1964 en *Kanna hy kô hystoe* deur Adam Small word in 1965 gepubliseer, maar word ook nie opgevoer nie.

Van die ander dramaturge was gelukkiger dat hulle werk wel opgevoer kon word, miskien juis omdat kritiek teen die politieke bestel vermy is. Tog moes jy reg stem of dit sou teen jou tel by literêre bekronings. Fourie beskou veral Uys Krige, wat 'n bekende Sap was, se *Goue kring* (1956) as een van die eerste stukke wat verby die absolute realisme gestrek het. Krige se *Goue kring* (1956) het reeds tekens van die Spaanse teater, gevul met simboliek, getoon. Fourie beklemtoon dat hy Uys Krige se *Alle paaie lei na Rome* (1949) as sy beste werk beskou:

Wat interessant is, [is dat] min mense nog daarvoor geskryf het. Dit [*Alle paaie lei na Rome*] was eintlik 'n voorloper vir *Waiting for Godot* en Uys het dit 'n hele klompie jare voor *Godot* geskryf. Maar hy was polities nie aanvaarbaar nie, hy was 'n Sap gewees tot die dag van sy dood. Die Akademie het darem hier teen die einde vir hom 'n prysie gegee vir sy vertalings wat hy³¹ gedoen het (Fourie, 2003a).

Carstens (2009: 404 & 405) kom tot die gevolgtrekking dat “alhoewel dit nêrens in 'n brief of verslag staan nie, die ‘simpatiekgesinde’-bepaling waarskynlik die Keurkomitee daarvan weerhou het om 'n bekroning aan Uys Krige te maak”. Van Coller (2011) werp meer lig op die teenkanting vir die toekenning aan Krige. Hy noem dat daar skynbaar wél direkte inmenging was toe die Akademie dit in 1966 oorweeg het om Uys Krige met die Hertzogprys vir drama te bekroon. Hy noem dat Carstens (2009: 404 en 405) dit stel dat:

Krige was fel gekant teen die destydse regering se verskuiwing van 65 000 bruinmense uit Distrik Ses en het hom ook in die openbaar skerp uitgespreek teen die inperking van mnr. Ian Robertson, toe

³¹ Die Hertzogprys is 'n bekroning wat toegeken word deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Uys Krige was wel in 1941 benoem vir die Hertzogprys, maar geen toekenning is gedoen in dié jaar nie. In 1974 is *Uys Krige* bekroon vir 'n keur uit sy gedigte en in 1985 weer bekroon vir sy drama *Die lewe is alleen draaglik as 'n mens 'n bietjie dronk is* (1984). Hy is egter oor die hoof gesien in 1941, 1948, 1952 en 1963.

Voorsitter van die National Union of South African Students (NUSAS)".

Van Coller (*ibid*) haal Carstens verder aan wat noem dat Goosen, die destydse Hoof Uitvoerende Beampte van Die Akademie, beweer dat minister B.J. Vorster op 31 Mei 1966 die Akademie 'kwaai laat skrik' het deur te sê: 'Bekroon hom (Krige) en julle sal seerkry', en dat Vorster gedreig het om Krige te arresteer sodra die Akademie hom bekroon". Volgens die artikel kon Vorster se woorde geïnterpreteer word as 'n dreigement dat hy die staatsubsidie sou staak (Carstens, 2009: 404 & 405). Hoe dit ook al sy, Fourie was beïndruk met Krige se werk wat van die realisme begin wegbeweeg het.

Robert Mohr het, volgens Fourie, innoverende regie in die Kaap onderneem wat, soos Krige se dramas, weggebreek het van die realisme waaraan gehore gewoond was. Resensente en die publiek wat met die innoverende werk van Robert Mohr gekonfronteer is, het aanvanklik moeilik daaraan gebyt. Fourie (2003a) onderstreep die moontlikheid soos volg:

Die resensente en publiek het maar later besef wat aangaan en bygekom, want hulle was vir 'n leeftyd blootgestel aan wat Van Wyk Louw 'gemoedelike lokale realisme'³² genoem het. Dit was vir hulle vreemd gewees en baie sterk Amerikaanse invloede is ingebring. Die jong avant-garde tipe ding en so aan. Alles was een smeltkroes van nuwe idees, nuwe style, nuwe vorme bymekaarbring – wat broodnodig was op daardie stadium en sommige van hulle het later 'n geweldige invloed op my gehad in my tyd by KRUIK.

Dit was ook die tyd van eksperimentering met nuwe materiaal en veral opvoeringstyle. Veral Jannie Gildenhuis word, teen sy sin, as baanbreker van die eksperimentele teater in Afrikaans beskou deur medekunstenaars soos ook deur sy tydgenoot, Fourie. In sy

³² Volgens Fourie het N.P. van Wyk Louw die term 'gemoedelike lokale realisme' veral gebruik in sy lesings oor prosa en in sy *Berigte te velde: opstelle oor die idee van 'n Afrikaanse nasionale letterkunde* (1938). Vergelyk ook Van Wyk Louw se uitsprake hieroor in *Vernuwing in die prosa* (1961:73).

onderhoud na die toekenning van 'n Erepenning vir sy bydrae tot Suid-Afrikaanse toneel deur die S.A. Akademie in 1993 laat Gildenhuis hom as volg uit hieroor:

'Mense het dit eksperimentele teater genoem. Ek haat dit as mense my teater eksperimenteel noem. Teater is teater. Ons was net sewe akteurs, maar ons kon enigiets onder die son doen. As jy jou liggaam en stem kan beheer, kan jy berge versit (Pople, 1994).

Finansiële invloede sou ook 'n rol speel in verdere eksperimentering. Jannie Gildenhuis het by KRUIK veral met sy regie van Griekse teater en sy liefde vir die Franse teater met sy Molière-opvoering van *Die jakkalstreke van Scapino*, op uitdagende wyses geëksperimenteer. Fourie laat hom soos volg uit oor die noodsaaklikheid hiervan. "Uit geldnood daai tyd, ook vir die jeugteater en so aan, moes hy stiler op dekor en kostuums en dinge en dan ook in speelstyl en so aan. Jannie was beslis die voorloper" (Fourie, 2003a).

Gerrit Geertsema noem in 'n informele gesprek op 19 Augustus 2007 op Stilbaai in Fourie se huis dat Jannie Gildenhuis slegs R600 produksiekoste sou ontvang vir 'n biblioteekprogram en dat die dekor, kostuums en rekwisiete alles daaruit betaal moes word. Hy moes 'n produksie met dié bedrag op die planke bring en was dus gedwing om te stroop en te eksperimenteer.

Uit die bostaande is dit duidelik dat, anders as met sy medekunstenaars in die professionele teater by KRUIK, Pieter Fourie in sy toerjare met sy eie geselskap vrye teuels gehad het om te doen wat hy wou doen sonder om hom aan al die politiek en besprekings te steur. Hy kon met sy gemaklike realistiese toneelstukkies 'n loopbaan voortgesit het sonder bekommernisse oor dié sake. Hy besef egter terugskouend dat hy sou stagneer en nuwe uitdagings vir ontwikkeling het geroep:

Ons kon nie so voortgaan nie. Ons het jaar na jaar voortgeploeter en dit was nie 'n lewe nie. Ek het begin dink om maar professioneel te gaan speel. Ek het oom Schalk Theron by SUKOVSKY gekontak en 'n afspraak gemaak. Hy't geweet van my. Ek kon organiseer en ek kon oorleef omdat ek my gehore en my mense geken het. Die teatermense in die Kaap en in Bloemfontein het dit geweet. Maar dit was 'n ander wêreld

waar ek by KRUIK sou instap. Dit was 'n moeilike merrie, maar ek het haar gery! (Fourie, 2003a).

6.4 Fourie se problematiek as Afrikaanse Toneelhoof en later as Artistieke Direkteur Toneel by KRUIK.

Hierdie afdeling belig die interne problematiek en uitdagings binne KRUIK waarmee Fourie eers as Hoof van Afrikaanse Drama, later as Hoof van Drama vir beide die Afrikaanse en Engelse dramagroep, en uiteindelik as Artistieke Direkteur te kampe gehad het. Sy werk as dramaturg sou met verloop van tyd toenemend vir hom belangrik word. Vir eers moes hy die leisels vasvat as toneelbestuurder, administrateur en regisseur.

6.4.1 Die aanloop tot sy aanstelling.

Die aanloop tot Fourie se aanstelling by KRUIK bevestig sy vorige stelling dat die teatermense van Bloemfontein en dié in die Kaap van sy artistieke sukses en ook sy kundigheid as organiseerder van sy toergroep bewus was. Maar vir eers sou hy akteur by SUKOVS wou word.

Pieter Fourie sou in 1966 as akteur by SUKOVS in Bloemfontein begin en sy aanstelling was reeds gefinaliseer. Sy pad sou egter 'n ander draai neem. Volgens Fourie het dinge vinnig gebeur:

Ja, en toe kom dit in die koerant [*Die Volksblad*] en die volgende dag toe bel KRUIK my en toe sê hulle kom. Ek het die aand op Kestell gespeel. Toe vra hulle my om die volgende dag in Bloemfontein te wees en toe het ek met hulle gaan praat en toe het hulle [KRUIK] my aangestel (Fourie, 2003a).

Dit blyk dat die bekende oom Schalk Theron (1912-),³³ eerste Toneeldirekteur by SUKOVS, sy akteur kwyt was nadat KRUIK se Voorsitter van die Toneelkomitee, Mnr H. de G. Fourie die aanbod aan Fourie in die ou Cecil Hotel in Bloemfontein gemaak het.

³³ Dié merkwaardige stapper en avonturier het op een-en-tagtig 17,000 voet teen Kilamandjaro uitgeklim en toe tou opgegooi (Die Burger 30 April 1997: 15). Hy woon in 2003 in Oudtshoorn en trek later nader aan die Kaap.

Fourie is op 12 Desember 1966 aangestel as Geselskapsbestuurder weens sy ondervinding as onafhanklike toergroepopleier die vorige drie jaar. Ses maande later het Laurie van der Merwe weens siekte uitgetree. Daar was 'n mate van kontroversie met sy aanstelling en dit was vir Fourie 'n ongemaklike situasie:

Dit is ook 'n hele lang storie. Ek kan dit maar net vinnig sê. Hulle het vir my die pos aangebied as Artistieke Direkteur Afrikaanse Toneel. Eintlik wou hulle van Laurie ontslae raak. Ook nie eintlik ontslae raak nie, maar sy gesondheid was nie meer baie goed nie en hy was baie Engels georiënteerd en sy huistaal was ook Engels. Toe besluit hulle om dit te skei, hulle sal 'n Engelse Artistieke Direkteur hê en 'n Afrikaanse een. Toe gee hulle vir Laurie die keuse en toe kies hy die Afrikaanse een. Toe het hulle my klaar aangestel en weet toe nie wat om vir my te sê nie. Toe maak hulle my Geselskapsbestuurder en ses maande later toe word ek wel Artistieke Direkteur (Fourie, 2003a).

Erika Terblanche (2008) gee op LitNet 'n bondige opsomming van Fourie se aanstelling by KRUIK in 1966 as bestuurder van die Afrikaanse toneelgeselskap. Sy noem dat hy in 1967 Hoof geword van die Afrikaanse Toneelafdeling. Sy brei soos volg uit oor sy werksaamhede:

In 1968 word hy aangestel as artistieke direkteur by KRUIK, 'n posisie wat hy vir sestien jaar beklee. Hy regisseer in 1969 sy eerste stuk vir KRUIK: *Fando en Lis* van Arrabal. Sy onortodokse en vindingryke regiebenadering laat gehore dikwels regop sit. Hy regisseer in die sestiger- en sewentigerjare heelwat vertalings van bekende oorsese dramas soos *Die selfmoordenaar* (Erdmann), *Die twee laksmanne* (Arrabal), *'n Kop vir die strop* (Feydeau), *Die huwelik van mnr. Mississippi* (Dürrenmatt), Shakespeare se *Othello* en *Roulette* en *Arme moordenaar* van Kohout. Met *Roulette* besluit hy om, net soos in *So 'n liefde*, die stel te stroop van visuele ornamentasie wat afbreuk mag doen aan die trefkrag van die stuk (*ibid*).

In hierdie studie word in meer detail ingegaan op die problematiek wat Fourie sou ondervind in die jare wat hy hoof was en veel meer persoonlike ervarings sal met die

leser gedeel word. Voorlopig gee Terblanche (2008) egter 'n oorsigtelike beskrywing. Sy noem dat Fourie in 1978 as Artistieke Direkteur vir ook die Afrikaanse en Engelse toneelafdelings aangestel is, ongeag kritiek daarteen omdat Fourie Afrikaans was. Die kritici was bang dat die Engelse teater 'n tweede plek sou moes inneem en dat sy Afrikaner-agtergrond 'n verlaging van taalstandaarde sou meebring.

6.4.2 Spelers en binnepolitiek.

Een van sy eerste take was om spelerskontrakte te hernu. Daar moet verstaan word dat verskeie akteurs reeds by KRUIK gevestig was en dat sy aanstelling van buite die Staatsgesteunde teatersisteem besliste spanning onder die akteurskorps veroorsaak het. Hulle was reeds gevestig as professionele akteurs en Fourie is gereken as 'amateur' wat op die platteland getoer het. Die feit dat van die spelers in Drama en Toneelkuns gegradueerd was en die feit dat Fourie wel gegradueerd was, maar slegs opleiding in die vakgebied tot op tweedejaarsvlak gehad het, het verdere ongemak vir die akteurskorps veroorsaak.

Die eerste saak wat hy sou moes hanteer, was die binnepolitiek en vrese van die kunstenaarskorps binne KRUIK.

Selfs binne die toneelgeselskap het paleisrevolusies soos in enige teater wêreldwyd, ook maar van tyd tot tyd gebroei. Een rede was Fourie se keuse om van die ouer pioniers terug te bring in die groep. Ander faktore, soos sy ouderdom van 26 en dat hy oor die koppe van sommige van die meer gevestigde akteurs aangestel is, sou ook spoedig begin krap. Ook in ander Streeksrade, waar hulle later sou werk, het 'n groepie akteurs bekend gestaan as die Driemanskap. Hoewel die een lid later met 'n nuwe lid vervang is, was die Driemanskap by KRUIK in Fourie se tyd verteenwoordig deur Jannie Gildenhuis (1929-1999), Limpie Basson (1930-2008) en Ernst Eloff (1932-2010). Aan die begin het hulle vir Fourie ietwat probleme gegee. Hy verduidelik sy aanvanklike dilemma soos volg:

Aan die begin, ja, het hulle seker gedink, "Hel, wie is hierdie klein mannetjie?" Ek was 26 jaar oud toe ek daar aangestel is. Toe is hulle darem al ervare manne. Op 'n stadium het die Driemanskap bedank. Hulle wou ook oor sekere dinge inspraak hê, soos wie in 'n geselskap

aangestel word en wie nie. Ek het gevoel, nee, daar moet 'n hiërargie wees. Daar is bestuur wat daarvoor besluit en bestuur moet die verantwoordelijkheid neem. Maar ek het die wêreld se respek vir al drie van hierdie persone en ons is tot vandag toe nog vriende. Dit was tot op daardie stadium, wil ek amper sê, hulle besluit wat word opgevoer en toe was dit ewe skielik anders (Fourie, 2003a).

As in ag geneem word dat veral Jannie Gildenhuis³⁴ op daardie stadium as die voorloper van eksperimentele teater in Suid-Afrika beskou is, sou 'n mens die mate van gebelgdheid van die akteur en latere groot regisseur kon verstaan. Wat Fourie nie noem nie, is die feit dat die Driemenskap hom as heteroseksuele man in 'n leiersposisie in 'n mate as 'n bedreiging beskou het. Hulle vrese dat hy teen hulle sou diskrimineer was ongegrond. Fourie en Jannie Gildenhuis sou later jare hegte vriende word en Fourie het hom twee weke voor sy dood tuis in Helderberg by sy familie gaan besoek. Tog was die saak van moontlike diskriminasie een van die eerste sake wat hy moes takel.

6.4.3 Diskriminasie teen homoseksuele persone.

'n Saak wat in die tydperk besonder sensitief hanteer moes word, was die vrees dat daar gediskrimineer sou word teen veral homoseksuele kunstenaars in die teater. Fourie was openlik bekend as heteroseksueel. Dat daar in daardie tyd heelwat homoseksuele akteurs landswyd was wat by die Streeksrade betrokke was, is 'n feit. Enige aanvanklike vrese dat Fourie as bestuurshoof teenoor kunstenaars met homoseksuele voorkeure sou diskrimineer, is spoedig die nek ingeslaan en gemoedere het vinnig gekalmeer. Hy verduidelik sy siening oor die netelige saak soos volg:

Ek het in my hele lewe nooit teen *gays* gediskrimineer nie. Ek het miskien meer *gays* aangestel as enige iemand anders en gebruik as regisseurs, ook in hoofrolle, en so aan. Maar 'n mens moet die ding in 'n baie breër perspektief sien. Dit was 'n tyd in ons geskiedenis toe dit amper 'n vloekwoord was. Dit was uitgestote mense. Dit is mense wat met die teater as die enigste beroep waarin hulle tuis kon voel kon assosieer, want as 'n *weirdo* word jy aanvaar. Met die gevolg die

³⁴ In 1993 ken die SA Akademie 'n Erepenning vir Toneelkuns en die Gerhard Beukes-prys aan Gildenhuis toe.

mense was baie beskermend teenoor mekaar en het rondom mekaar saamgedrom en geskaar en vir mekaar gesorg wat heeltemal uit hulle oogpunt gesien vir hulle posisie binne die samelewing heeltemal verstaanbaar was, maar ons was besig met 'n groter *issue*. Ons was besig met die teater en jy kon nie 'n man uithou bloot omdat hy *straight* was nie. Ek dink dit was een van die groot dinge waar ek gekom het en gesê het dit gaan hier bloot eenvoudig oor talent en klaar (Fourie, 2003a).

Tog stem hy saam dat die vrees dalk 'n rede vir die aanvanklike onsekerheid onder sommige spelers was. “Ek dink daar was baie spanning en definitiewe teenkating teen sekere aanstellings wat ek gemaak het van *straight* ouens en so aan. Maar dit het nie vir my gegaan oor die feit of hulle *straight* was of nie. Dit het vir my bloot gegaan oor die feit dat dit die beste talent is wat daar is” (*ibid*).

Daar moet in ag geneem word dat daar ook in die breër gemeenskap, en die algemene situasie in die land soos dit toe was, ‘gevaarlik was’ om as homoseksueel geëtiketteer te word. Hier praat ons nie van net 'n paar individue in die akteurswêreld nie. Fourie besluit egter om tog nuwe aanstellings in sy akteurskorps te maak. Dit het natuurlik bygedra tot spanning binne die akteursgroep wat reeds binne KRUIK aangestel was.

6.4.4 Die terugbring van ou teaterpioniers: Hiërargie, akteursopstande, aanstellings van Afrikaanse teenoor Engelse akteurs.

Fourie het hom nie deur die Driemanskap van stryk laat bring nie en het dadelik begin om, na sy mening, die beste talent in die land vir die geselskap bymekaar te kry. Hy begin onmiddellik om talentvolle spelers – ook van die ou pioniers uit die NTO-dae aan te stel:

Die talentvolle Johan Nell was een van die eerste persone wat ek aangestel het. Ek het al die ou pioniers probeer terugkry wat toe in die woestyn was. Ek het James Norval, sy vrou Anna Cloete, Wena Naudé en Pieter Geldenhuys aangestel (*ibid*).

Met Laurie van der Merwe se uitgetrede Toneelhoof het Fourie waargeneem as Artistieke Direkteur. Hy was verantwoordelik vir die keuses van onder andere akteurs,

regisseurs, stukke en algemene artistieke beleid. Na sy drie jaar van toer met sy eie ligte toneelstukke spring hy weg en gee sterk aandag aan die klassieke teater. Hy het nou die finansiële steun gehad en kon die kommersiële teater vir eers op die agtergrond skuif. Dat hy waagmoed aan die dag gelê het, is duidelik as 'n mens na die keuses kyk wat Fourie opgevoer het:

Ek het *Die Stoele* van Ionesco, *Exit the King* as *Koning sterf* met Jo Gevers as regisseur gedoen, *Die Idioot* van Dostoyevsky, *Richard III* en *Tartuffe* van Molière binne die eerste 3 jaar, nog in die ou Hofmeyerteater, laat opvoer en ek dink ek het ek baie opwindende werk gedoen (*ibid*).

Die feit dat Fourie egter van die ou teaterpioniers aangestel het, het groter stof opgeskop onder sy kunstenaarskorps. Hy stel dit self in perspektief:

Ja. Daar was baie duidelik kontroversie daaroor. Ek het van die jonger mense laat gaan, aangesien ek gevoel het hier sit mense wat 'n leeftyd aan die teater gegee het en wat nou in die woestyn sit en ek wou hulle terugbring. Ek het Wena Naudé teruggebring, ensovoorts. Ek het op verskeie vlakke sekere risiko's geloop, maar ek het ontsettende respek vir die verlede en wat hierdie mense gedoen het vir die teater en ek is tot vandag toe nie spyt dat ek hulle teruggebring het nie (Fourie, 2003a).

Die vraag bestaan of daar enigsins 'n hiërargie tussen spelers in die teater moet wees en of dit nie beperkings stel op artistieke vryheid en groei nie. Fourie soos volg uit hieroor:

Daar moet 'n hiërargie wees. Net soos daar in 'n familie hiërargie is, of in 'n besigheid, so moet daar ook in die teater hiërargie wees. Daar moet senior mense, veterane, opkomende mense en juniors wees. Ek dink die teater werk so, 'n mens kan nie oornag 'n ster word deur kunsmatige blootstelling nie (*ibid*).

Fourie is veral bekommerd oor die hedendaagse eendag-sepiesterre in televisiereekse. Die teaterhiërargie is vir 'n nuwe groep spelers in 'n groot mate verlore. Fourie se probleem destyds by KRUIK was egter dat die jong akteurs wat deur pioniers vervang is,

sou moes gaan. Van hulle is weg uit die Streeksraad en moes noodgedwonge werk soek in die privaatsektor. In hierdie tydperk het die Ruimte/Spaceteater in die Kaap en die Dinkteater in Pretoria ontstaan en van die jonger akteurs het daar werk gekry teen karige salarisse en met byna geen werksekuriteit nie. Tog het die privaatteaters opwindende werk sonder staatsinmenging opgevoer. Meer oor die ontstaan van hierdie teaters later.

Fourie noem dat van die jonger akteurs ook nuwe teatergroepe wou stig. Sommige spelers wou ook by nie-Staatsgesubsidieerde teater aansluit as gevolg van die absolute beklemmende gees van sensuur wat daar op daardie stadium binne die staatsgesubsidieerde teaters aan die opbou was: “Dis waarvoor mense doodeenvoudig net nie kans gesien het nie. Toe het hulle uitbeweeg en op hulle eie gegaan” (*ibid*).

Die feit dat daar by KRUIK ook ’n Engelse en Afrikaanse geselskap was, kon probleme veroorsaak. Fourie se beleid hieroor is eenvoudig: “Aan die ander kant weer was taal vir my net doodeenvoudig taal gewees as hy verstaanbaar is. Ek was nog nooit fanaties byvoorbeeld oor Afrikaans nie. Vir my het dit gegaan oor talent” (Fourie, 2003a).

Só stel hy byvoorbeeld vir Paul Slabolepszy, wat nêrens ’n aanstelling in ’n Engelse teater kon kry nie, aan en stuur hom op ’n spesiale kursus in Afrikaanse spraak. “Na ses maande was hy perfek gewees en hy kon baie goeie Afrikaans praat, want hy kom uit die noorde van die Transvaal” (*ibid*).

Die universiteite se oudisiestelsel vir nuwe akteurs het daarop berus dat die Toneeldirekteure van die verskillende Streeksrade na oudisies sou kom by die universiteite. Hier moes veral gewaak word teen provinsialisme en taalvoorkeure. Fourie noem dat hy bewus was daarvan dat hy dikwels Kaapse kunstenaars aangestel het en wel ’n paar uit Pretoria. Hy verdedig die saak soos volg: “Ek het verskeie Engelse akteurs ook in die Afrikaanse geselskap aangestel en dan was daar die gevoel van jy skeep die studente van Stellenbosch of Bloemfontein af. Vir my het dit net gegaan oor die talent” (*ibid*).

Fourie is oor die algemeen goed deur die breër kunstenaarsgroepe aanvaar as Hoof van Drama en later Artistieke Direkteur. Binne die kunstenaarskring het hy oor die jare lewenslange persoonlike vriende van o.a. die skrywers Uys Krige (1910-1987) en Jan Rabie (1920-2002), Rabie se bekende kunstenaarsvrou, Marjorie Wallace (1925-2005), die digters Breyten Breytenbach (1939-) en Ingrid Jonker (1933-1965) en die skrywer en

dramaturg, André P. Brink (1935-) geword. Van sy lewenslange akteursvriende was veral Louw Verwey (oorlede in 2008) 'n akteur vir wie hy oneindig baie respek het as mens, dramaturg en akteur. Sy vriendskap met die dramaturg, Bartho Smit³⁵, wat soveel keer die sensuurbyl by KRUIK moes voel, sou hy koester. Fourie het Smit se weduwee, Kita Redelinghuys³⁶ jare na sy dood nog gaan besoek as hy in Melville sou kom. Cobus Rossouw en Sandra Kotzé is ook van sy jarelange vriende en met die skryf hiervan word die vriendskap in stand gehou en Fourie en sy vrou toer dikwels saam met die egpaar. Die spelers soos Rossouw, Kotzé en Jannie Geldenhuys was almal reeds gevestigde akteurs by KRUIK en ietwat ouer as Fourie. Hierdie teatervriende, wat Fourie 'ware' kunstenaars noem, sou hom nie probleme gee by KRUIK nie. Hy moes egter versigtig te werk gaan in sy keuse van toneelproduksies.

6.4.5 Sensuromseiling met ou akteurs en stukke met nuwe style.

Die feit dat Fourie ouer mense aangestel en klassieke stukke opgevoer het, was ook in 'n mate 'n veilige maneuvre om die sensuurbyl te vermy. Die persepsie het tog bestaan dat die rebelle buite die staatstoneel geopereer het. Blykbaar was dit egter 'n artistieke uitdaging vir Fourie om juis om die beperkings te werk:

Ja, die ouer spelers was 'n veilige uitkoms, want jy kon met hulle toor in jou interpretasie. Soos byvoorbeeld die aanbieding van *Titus Andronicus*. Pieter Geldenhuys het Titus gespeel en Pieter Joubert het destyds Aaron, die swart man, gespeel en dan was daar 'n sodomietoneel ook nog gewees met Levinia. Jy moes alles verskuil doen (Fourie, 2003a).

Veral Pavel Kohout se *August August* was nogal 'n waagstuk indien die politieke ondertone in berekening gebring word. Dieselfde politieke ondertone van die Praagse Lente wat van Januarie tot 20 Augustus 1968 sou duur, en wat ook na vore kom in *August August*, was absoluut relevant in Suid-Afrika. Fourie se waagmoedige keuse was

³⁵ Bartho Smit (1924-1986) het studeer aan die Universiteite van Stellenbosch en die Sorbonne, Parys. Hy ontvang die Hertzogprys vir Drama in 1978.

³⁶ Redelinghuys (1922-1994) het drama studeer in Parys aan die Sorbonne en in Londen aan die Douglas Webber-dramaskool, waar sy as die beste student aangewys word. Ná haar studie speel sy vanaf 1957 vir die NTO, vanaf 1962 vir TRUK in o.a. *Moeder Hanna* (Smit, 1974) en later in onder andere *Seepsteenbateljon* vir televisie. Sy is op 3 April 1994 oorlede (Strydom, 1994: 22).

nie beperk tot die klassieke nie. Hy het ook komedies aangepak wat byvoorbeeld die misbruik van skynheiligheid ontbloot soos *Tartuffe* van Molière (1622-1673). “Dit het die skynheiliges met hul vroom gesigte nogal gegooi. Jy weet daardie huigelaar is die grootste hoereerder met die godsdienst” (*ibid*).

Hoewel Fourie waagmoed aan die dag lê met die keuse van nuwe stukke was hy nog steeds ongemaklik met sy eie skryfwerk en die moontlike aanbieding daarvan deur KRUIK, aangesien hy as Artistieke Hoof die keuses van produksies moes aanbeveel.

6.4.6 Die skryf van *The Parents* en die artistieke problematiek daaromheen.

In 1966 skryf hy sy eerste ernstige drama, *The Parents*. Die stuk is die eerste bekende gay drama wat in Suid-Afrika geskryf is. Sy eerste dilemma is dat hy die stuk nie deur KRUIK kon laat opvoer nie: “Ek beplan die artistieke program en gee die geld vir die produksie en hier is dit nou my eie stuk. En dit nogal deur ‘n *straight* ou wat ‘n *gay* drama skryf vir spelers binne KRUIK wat *gay* was. Sou hulle dié blootstelling in die stuk kon waag? Dit was die eerste probleem” (Fourie, 2003a).

Hoewel hy die staatsgesteunde teater bedryf en in KRUIK se diens staan, voel hy nie gemaklik met die moontlike bestel se beperkinge op artistieke vryheid nie. Net soos hy as student *Tjaka* geskryf het, met die wete dat die stuk nie binne die destydse politieke en teaterbestel opgevoer sou word nie, skryf hy sy tweede stuk, *The Parents*, weer met die wete dat die staatsgesteunde KRUIK se raad nie die nuwe stuk sou opvoer nie. As Artistieke Direkteur voel hy ook ongemaklik daarmee om sy eie stuk, *The Parents*, aan sy eie instansie voor te lê om opgevoer te word. Sy oplossing vind hy in die onafhanklike *Space/Ruimte-teater* wat in 1969, drie jaar na sy aanstelling, tot stand gekom het.

Die ironie bly egter dat die Artistieke Hoof van Toneel by KRUIK buite sy eie teater ‘n opvoeringsgeleentheid moes gaan soek. Weerstand teen die beperkte artistieke vryheid binne die staatsteatersisteem was aan die opbou. Die ontstaan van die *Space/Ruimte-teater* en die Dinkteater in Pretoria bring juis die latere kernprobleme binne die Streeksrade ten opsigte van sensuur en artistieke vryheid in perspektief.

6.4.7 *Space/Ruimte-teater* en die Dinkteater teenoor Streeksrade: Staatsinmenging en revolusie.

Fourie (2003a) wys op die ironie dat op die oomblik toe die Streeksrade ingestel en staatsondersteunde teaters begin funksioneer het, stig splintergroepe onafhanklike teaters stig om die beperkende kloue van veral politieke, ekonomiese en sensuursisteme wat in plek was, of sou kom, te ondermyn en/of vry te spring. Een so 'n teater was die Ruimte-teater, of die *Space*, soos dit in die Kaap bekend was. In die Transvaal is die Dinkteater gestig. Die impak wat die sukses van die *Space/Ruimte* teater op die bywoningsyfers van die Nico Malanteater gehad het, word verder in die studie weer bespreek.

Die *Space/Ruimte-teater* was in wese 'n anti-establishment teater wat in die Kaap deur Yvonne Bryceland en haar man Brian Ashbury, die fotograaf, begin is. Volgens Fourie het Athol Fugard ook 'n baie groot aandeel hierin gehad en uitstekende teaterproduksies is daar opgevoer met skrywers, regisseurs en spelers wat veral teen die politieke beleid van spesifiek Apartheid gerebelleer het. Hoewel Fourie vir KRUIK gewerk het, het hy tog besondere waardering vir die onafhanklike teaters se filosofie oor artistieke vryheid:

In die begin was dit die eerste waaragtige teater in die sin van waar ons aan die einde van die eeu staan in Suid-Afrika. Want hulle het die hele totale wêreldliteratuur ingebring, hulle het hulle dinges afgegee aan enige sensuur of enigiets en net voortgegaan en finansiële oorleef. Dit was die groot teateropwinding in die Kaap en dit het skitterende regisseurs en spelers opgelewer soos Paul Slabolepszy, Pieter Dirk Uys – al daai mense vir wie daar nie elders 'n plek was nie (*ibid*).

Die beperkings binne die Streeksrade was vir die meeste van dié kunstenaars, volgens Fourie, onaanvaarbaar. “Hulle was te liberaal, te uitgesproke met teksmateriaal en te gewaagd in speelstyl” (*ibid*). Vir die kunstenaars binne die Streeksradestelsel was daar groter beroepsekerheid, maar allerlei beperkings deur komitees en staatsinmenging het vrye kreatiwiteit gekortwiek. Die staat het die beursie vasgehou en daardeur sy mag uitgeoefen.

Die filosofie van die *Space/Ruimte-teater*, naamlik om onafhanklik te bly en sensuurbeperinge van enige aard uit te daag, sou later ook in Fourie se beleidsvoorstelle na vore kom met die instelling van die ATKV-Kampustoneel, en die KKNK. By die destydse streeksrade het staatsdenke het op velerlei maniere na vore gekom – die mees blatante miskien deur die naamgewing van teaters wat eerder politieke figure as teaterkunstenaars sou vereer. Die saak sou weer in 1971 kop uitsteek.

As afleiding van al die politieke woelinge om hom en sy daaglikse administratiewe take as toneelhoof en regisseur ontvlug Fourie na kreatiewe skryfwerk.

6.4.8 Skryfwerk vir KRUIK: Fourie se *Hansie die Hanslam* (1970).

6.4.8.1 Agtergrond.

Fourie se dilemma As skrywer en as Artistieke Direkteur: Toneel vir KRUIK staan Fourie in hierdie tyd voor taamlike dilemma. Aan die een kant vind hy die staatsinmenging en die beklemmende artistieke beperkinge by KRUIK van so 'n aard dat hy die reeds genoemde *The Parents* (ongepubliseerd) voorlê aan die *Space/Ruimte-teater* wat die stuk suksesvol opvoer. Aan die ander kant skryf hy veilige kinderstukke soos *Hansie die hanslam* in 1968 wat in 1970 deur J.L. van Schaik Beperk gepubliseer word en volg dit op met die ongepubliseerde *Husse met lang ore* en *Luilummel en Flenterpiet* in 1970 en 1972. *Hansie die hanslam* is ook die enigste kinderstuk wat in 1970 deur J.L. van Schaik gepubliseer is.

As Artistieke Direkteur van KRUIK identifiseer Pieter Fourie reeds in 1966 die nypende tekort aan opvoerbare Afrikaanse kindertoneelstukke. Uit moedeloosheid besluit hy om *Hansie die hanslam* (1970) te skryf en in 1968 op te voer. Dit was 'n veilige stuk waarmee geen toneelkomitee probleme kon hê nie. Die stuk was Fourie se eerste kommersiële suksesvolle kinderstuk. *Hansie die hanslam* word een van die grootste kinderteatertreffers in die kindertoneelgeskiedenis by KRUIK en later landswyd by verskeie opvoeringsinstansies in Suid-Afrika. Uiteraard maak KRUIK baie geld en Fourie word weer sy pos binne die organisasie gegun. Voorlopig was die strydbyl begrawe. "Kinderstukke was 'n veilige opsie. Die sensuurmense sou wragtag niks daaraan kon doen nie" (Fourie, 2003a).

6.4.8.2 Oorsprong en idee vir *Hansie die hanslam*.

Die oorsprong van die intrige *Hansie die hanslam* gaan haal Fourie weer by sy kinderdae in sy tuisdorp Luckhoff:

Daar was 'n behoefte vir nuwe kinderstukke en toe gaan ek weereens terug na my kinderdae toe in Luckhoff en dit is amper 'n ware verhaal. 'n Ou het nou maar die name bygesit en so aan. Elke jaar kry ek my tantieme daar van bo af. Ek kan nie glo dat dit mense nog fassineer nie (Fourie, 2003a).

Die tema van wreedheid teenoor diere, die finansiële uitbuiting van die slagter en die liefde tussen Marie en haar mak Hansie die hanslam sou kinders in verskeie teaters oor die land heen vir baie jare aangryp. Die intrige van die verhaaltjie is eenvoudig en toeganklik vir kinders en hulle ouers. *Hansie die hanslam* en die dogtertjie, Marie, bly doodgelukkig by haar oupa. Die wrede slagter kom kuier, lek sy lippe af vir Hansie, die vetste skaap in die hele land. Sy plan is dat Hansie geslag moet word! Met slim en skelm planne probeer die slagter om Hansie in die burgemeester se pot te kry. Maar die moedige Hansie en Oupa se slim planne red die hanslam uit die slagter se hande, tot groot vermaak van die kinders wat byvoorbeeld in die 1990-opvoering deur die Universiteit van die Vrystaat se Dramadepartement lustig saamgeblêr het om ou Rondomlelik te bespot.

Die dramatiese konflik word verder versterk deurdat twee opponerende groepe in die stuk gevorm word. Rondomlelik en sy vrou, Liesbet, staan saam as die antagoniste en hulle kom te staan teen die protagoniste, Hansie, Oupa en Marie. Soos in enige fantasiestuk kan Hansie natuurlik praat. Gehoordeelname is deel van die opvoeringstegniek en die kinders red die hanslam deur op die veiling 'n paar muntstukke op die verhoog te gooi sodat Hansie aan die einde van die stuk weer in Marie se besit kom. Interessant genoeg, sou die 'skaap wat kan praat' weer as Knaplat in *Die koggelaar* (1988), verskyn. Meer daaroor in die bespreking van *Die koggelaar*.

6.4.8.3 Opvoeringsgeskiedenis en reaksie op die stuk.

Die DALRO-lys toon 12 professionele produksiehuise en amateurgroepe aan wat oor die jare, en tot so laat as 1994, nog die stuk opvoer. Die SUKOVS- en KRUIK-opvoerings word nie op die lys aangedui nie en 'n mens vertrou dat opvoerrechte direk van Fourie verkry is. As in ag geneem word dat daar vele opvoerings van 'n kinderproduksie plaasvind, sou 'n mens die stelling kon waag dat, met die uitsondering van Verna Vels se *Liewe Heksie*-reeks wat vir die verhoog verwerk is, *Hansie die hanslam* vir vele kinders en hulle ouers uit die vorige era seker die tweede bekendste kinderstuk in Afrikaans is.

Hierdie toneelstuk is destyds al oor die hele Suid-Afrika deur SUKOVS en KRUIK professioneel opgevoer en SWARUK (1979) het die stuk aan die kinders van Suidwes bekendgestel.

Onder die opskrif *Hansie die hanslam* skryf 'n onbekende joernalis in *Die Suidwester* (1979: 2) hoe die kaskenades van Hansie die hanslam kindergehore nog altyd laat skaterlag – "... soms blêr hulle van pure genot lustig saam met Hansie". Die toerplan vir Suidwes neem die stuk uit Windhoek na onder andere Koës, Karasburg, Keetmanshoop, Bethanie, Lüderitz, Swakopmund, Narraville en Walvisbaai. Ek twyfel of 'n ander Afrikaanse kinderstuk ooit weer so wyd getoer het!

Fourie volg die sukses van *Hansie die hanslam* kort daarna op met ongepubliseerde *Husse met lang ore* in 1989 en *Luilummel en Flenterpiet* in 1970, wat wel by DALRO beskikbaar is.

6.4.9 Ontmoeting en troue met Liz Dick; Fourie se Europese toer in 1969 en die invloed van Europese regisseurs.

Intussen het nuwe verwickelings ook in Fourie se persoonlike lewe ontstaan.

6.4.9.1 Troue en finansiële gemoedsrus.

In 1968 ontmoet Fourie vir Liz Dick³⁷ toe sy as eerstejaartjie 'n program vir *The Alchemist* in die Kleintheater aan die Universiteit van Kaapstad aan hom verkoop: "Ons raak twee maande later verloof en ek woon in Clifton. Ek het nou wel nie 'n verloofring

³⁷ Liz Dick is in die tyd vas aangestel as aktrise by KRUIK. Sy sou in haar loopbaan vele hoofrolle in veral Tsjechov-dramas by KRUIK en ook SUKOVS speel. Sy word later 'n bekende televisie-aanbieder by die SAUK in Johannesburg.

nie, maar wel 'n 1950 Ford Prefect en dis nou dit. Ons trou op 2 April in 1969 en woon 'n paar jaar in Claremont, daarna in Oranjezicht en tot in 1981 in Tamboerskloof" (Fourie, 2003a). Twee dogters word later uit hierdie huwelik gebore, Tanya Petrofna op 19 Februarie 1971 en Mashinka op 22 Julie 1977. Fourie en sy vrou besluit om die twee kinders te vernoem na karakters uit Anton Tsjechov se dramas. Die gesin het ook vanaf die begin van 1971 'n strandhuisie op Rooi Els besit.

Finansieel het dit met hom goed gegaan. Sy liefde vir ou meubels en motors kon hy nou begin uitleef. Vir Liz Dick kon hy 'n 2.4 liter Jaguar koop. Voor sy troue het hy 'n 1948 Buick Special met 'n agtsilinderenjinn besit. Volgens hom is die "... mooiste kar wat ek ooit gesien het 'n 1959 Cadillac, presies dieselfde as wat Elvis gehad het. Die dokter in Philippolis het een gehad en daai kar was vir my ongelooflik gewees" (Fourie, 2003a).

Sy lewensideaal om self so 'n motor te besit is 30 jaar later vervul:

Ek het hom vir 5-6 jaar gery en toe verkoop. Dit gaan verder as karre; dit gaan oor meubels, maar karre veral. Ek is mal oor ou motors, in die eerste instansie vir die gehalte en in die tweede instansie vir die reuk daarvan. Ek is baie mal oor ou karre. My nuutste motor wat ek in my hele lewe gehad het, was 20 jaar oud en dit is hierdie Mercedes wat ek nou in 2003 het, daai rooie. Die ander was almal 30-40 jaar oud (*ibid*).

Meer oor ander motors wat na vore sou kom in sy dramas en wat hy self sou besit later.

6.4.9.2 Europese toer en nuwe invloede.

Ook op artistieke gebied was 1969 vir Pieter Fourie 'n opwindende jaar. Hy regisseer sy eerste stuk vir KRUIK naamlik, *Fando en Lis* van Arrabal. In hierdie jaar vertrek Fourie as Artistieke Direkteur: Toneel vir KRUIK op 'n teaterbesoektoer aan Europa. Die ontdekking en belewing van die Europese teater sou 'n drastiese invloed op sy siening van die teater uitoefen. Hy besoek verskeie teaters in Europa, en ontmoet die regisseurs, Dieter Reible en Peter Kleinsmiedt.

Hy ontdek die Tsjeggiese dramaturg Pavel Kohout³⁸ se werk en besluit om Kohout, se stuk *August August* by KRUIK te laat opvoer. Regie sou deur Peter Kleinschmidt, die bekende Duitse regisseur wat hy spesiaal na KRUIK vir die produksie bring, waargeneem word. Fourie reken self dat Kohout as dramaturg en Reible as regisseur die grootste invloed op sy latere dramaturgie sou hê. Kohout se invloed vind veral later neerslag in Fourie se strukturering van die dramatiese gegewe in *Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar* en *Groot wit roos*. Die studie keer terug na hierdie aspek in die kronologiese ondersoek na sy werk. Verla die eenvoud van Kohout se teateraanslag wat Fourie in Europa ervaar, word deur Fourie beklemtoon:

Kohout se grootste enkele invloed op my dramaturgie was op die gebied van struktuurskepping en die totale eenvoud daarvan. Om eintlik vir die mense op die verhoog te demonstreer hoe werk die teater en om hulle nie te probeer bluf met 'n klomp dekor, kostuums en alles nie. Net om die woord te laat spreek en die karakters bloot te stel (Fourie, 2003a).

Hy vergelyk Bertolt Brecht se vervreemdingstegniek met die meer beheerste vervreemding wat Kohout in sy stukke demonstreer. Hy redeneer dat Brecht totale vervreemding wou inbring. Hy wou die gehoor as 'n kudde met 'n kudde-instink breek en die gehoorlid as individu daar laat sit en intellektueel dink oor die stuk. Fourie meen dat Kohout op 'n manier besig was om dieselfde te doen. Ook hy wil die vervreemding inbring, maar om nog die kudde-gevoel in die gehoor te behou.

Fourie se mate van vervreemding in sy latere stukke vanaf verla *Ek Anna van Wyk* streef ook daarna om die gehoor as kudde saam te snoer. Hy verduidelik sy siening soos volg:

As jy hom [die gehoor] as kudde verloor, dan het jy nie werklik teater nie. Dit is die ding wat ek al die tyd probeer het. Ek het met ander woorde hierdie gestrooptheid ingebring, hierdie vervreemding ingebring, maar my materiaal waarmee ek gewerk het, my storie, karakters en dialoog waarmee ek gewerk het was nog amper

³⁸ Kohout, die Tsjeggiese skrywer en dramaturg was lid van die Kommunistiese Party en betrokke by die Praagse Lente. In 1970 is hy uit sy tuisland na Oostenryk verban.

naturalisme gewees. Dit was onmiddellik toeganklik vir jou gehoor. So ek het daai huwelik probeer maak in al my stukke sedert *Mooi Maria*. Ek meen die twee Faans was nog absoluut realisme (*ibid*).

In dieselfde tyd as wat Fourie vernuwende tendense in die teater bestudeer en invoer, moes hy deeglik rekening hou met die reaksie van sy eie akteurskorps en regisseurs, asook die moontlike effek wat die veranderinge op die instelling sou inhou. Sy direkte hoofde en die Raad van KRUIK moes versigtig hanteer word. Die belangrikste egter was hoe gehore en mense van buite die teater moontlik sou kon reageer.

6.4.9.2 Die invoer van Europese regisseurs.

Die aanstelling van buitelandse regisseurs soos Peter Kleinschmidt, wat aanvanklik voorheen ook regie vir die Dramadepartement van die Universiteit van Kaapstad gedoen het, was soms in omstredenheid gehul. Kleinschmidt se vars Europese teaterstyl het vreemd op die oog en oor geval vir die Suid-Afrikaanse en veral Afrikaanse gehore. Veral die absurde drama *The Chairs* (1962) van Ionesco, met die meganiese herhaling van aksie en taaldisintegrasië het gehore wat aan die realisme gewoond geraak het, onkant betrap.

Fourie stel dit dat hy in sy teaterbeplanning uitsprake gemaak het teen die rigiede sisteem wat veilige teater wou voorstaan. Hy moes sy veranderinge slim en berekend uitvoer. In die volgende paar jaar sou hy voortgaan om die Europese teatertradisies voortdurend by KRUIK vars te hou. In 1969, tydens die reeds genoemde teatertoer oorsee, ontmoet hy vir Dieter Reible in Frankfurt, Duitsland. Die opvoerings wat hy sien en teaterpraktisyns wat hy ontmoet, maak 'n groot indruk op hom:

Op daardie stadium was daar die vier groot rebelle wat 'n hele nuwe revolusie begin het in die Duitse teater. Dit was Peter Stein, wat seker tot vandag toe nog die grootste regisseur ter wêreld is, en Kai Braak, Klaus Peyman en Dieter Reible. Ek het 'n produksie van *Richard II* deur Reible daar gesien en ek het hom oortuig om uit te kom Suid-Afrika toe om sy eerste KRUIK-produksie hier aan te bied. Die eerste een was die Breyten Breytenbach-vertaling van *Titus Andronicus* in 1969. Later het ons ook *King Lear* gedoen vir die Nico Malanteater wat hy ook in 'n Afrika-konteks geplaas het. (Fourie, 2003a).

Die Europese invloed het uiteraard Fourie se siening en gebruik van die teater van realisme in sy eerste werke en die meerdere gebruik van meer gestileerde teater in sy latere dramas beïnvloed. Die kulturele boikot het blootstelling aan ander teatertradisies gekortwiek. Fourie noem dat hy op die toer blootgestel is aan ook die werke van Max Frisch en Dürrenmatt, Peter Handke se *Klaas wil baas wees*, Alexei Arbasof se *Arme Marat*, Nicolai Erdman se *Die selfmoordenaar*, en andere. Die meeste van die stukke is in Afrikaans vertaal en deur KRUIK opgevoer:

En dan agter die ystergordyn. Ons kon baie moeilik opvoerrechte kry in daardie jare. Maar daar was geen wetlike verpligting dat jy opvoerrechte moet kry vir werk van agter die ystergordyn nie, want hulle het nie werke vanaf die Weste erken nie. Toe het ek daar gaan rondkrap. Toe kom ek op die werk van Pavel Kohout en dié van Erdman af. Dit het toe vir my 'n hele nuwe wêreld laat oopgaan en ja, dit was baie verrykend gewees en die gehore tuis het dit net so verrykend gevind. Resensies en bywoning het dit baie duidelik gewys. Vir die spelers was dit 'n baie groot uitdaging om onder hierdie Europese regisseurs te werk (Fourie, 2003a).

Van die huidige regisseurs wat die voorreg gehad het, is onder andere Marthinus Basson en Ilse von Hemert. Fourie reken dat baie van vandag se middeljarige Suid-Afrikaanse regisseurs is in 'n sekere mate deur hierdie mense geïnspireer en gevorm. Hierdie groot inspuiting en die hele speelstylverandering is volgens hom te danke aan die invloed van veral Reible:

Ons het toneel gespeel in hierdie land en daai mense sê 'n mens moet toneel dink of toneel sê. Reible se eerste ding as hy op sy knieë gaan voor 'n speler en hy begin met hom praat, is, *don't act, please don't act, say the words, just say the words*. Dit het 'n pragtige ding van anders speel gebring, wat ook 'n goeie voorbereiding was vir ons akteurs, want toe die televisie kom, toe is hulle gereed daarvoor. Dis nou ons jong geslag (Fourie, 2003a).

Dis is egter duidelik dat die veranderinge nie in 1969 en 1970 orals ewe maklik aanvaar is nie.

6.4.10 Resensie- en gehoorreaksie: *Titus, Equus* en *Amadeus* as uittarting?

Fourie moes as Hoof van Toneel ook gehoorbywoning bevorder. Aan die een kant wou hy die getroue meer konserwatiewe teatergangers behou, maar aan die ander kant wou hy die vernuwing op die toneelfront wat hy in Europa ervaar het na Kaapstad en KRUIK bring. Om die twee sake in balans te bring, het sy eie uitdagings geskep. Een van die belangrikste sisteme werksaam in die teater, is die mate van aanvaarding deur gehore en gehoorreaksie op 'n opvoering. Het hierdie Europese kultuurskok nie veral die plattelandse en die nie-teatermens vervreem nie? Volgens Fourie se waarneming in daardie tyd was hulle eers vervreemd, maar tog gefassineer. Selfs gereelde teatergangers in die stad het dieselfde reaksie getoon. Tog het *Titus Andronicus* die hoogste programverkope gehad en later is selfs swartmarkkaartjies verkoop. Oor die programverkope laat hy hom soos volg uit:

Elke ou het 'n program gehad om agter te skuil, want daar was soveel wreedheid en soveel bloed op die verhoog, as 'n ou voel hy kan nie meer kyk nie, dan druk hy net sy program voor en kyk weer as hy voel dit is veilig. Maar dit was opwindend gewees. Daar was self in daardie tye 'n artikel in die *London Times* deur Owen Williams gewees oor die ensemble in die Kaap oor hierdie werk wat ons doen (Fourie, 2003a).

Hy noem ook dat KRUIK werk hier opgevoer het voordat dit op enige ander plek in die Weste opgevoer is. Hy het byvoorbeeld twee Arrabal-stukke in die Kaap opgevoer voordat Arrabal se werk in Engeland opgevoer is. Ook van Erdman en Kohout se werke het hulle eerste opvoerings buite Oos-Europa in Suid-Afrika beleef.

Dit spreek duidelik dat onder Fourie se artistieke leiding daar taamlik waagmoedig met keuses vanukke en die aard van opvoerings omgegaan is, ongeag die sisteem van beheerrade en die breër onderdrukkende politieke tendense van die tyd. Tog het sekere insidente nie ongesiens verbygegaan nie.

Fourie noem dat daar in die aanvanklike jare geweldig baie probleme met beheerrade was. Hy vertel van 'n insident wat plaasgevind het terwyl hulle aan André P. Brink se stuk, *Pavane*, gewerk het:

Die Generaal Balthazar is die karakter waarom die hele ding draai. Dan was daar B. J. Vorster [Balthazar] en ek was baie stout gewees en kon goed stemme namaak. Toe die radio-uitsendings gedoen word waar Balthazar dan praat, het ek vir John Vorster nagmaak en dit het my amper my werk gekos, maar dit was baie opwindend en 'n baie interessante en gevaarlike tyd. Maar dit is goed, die teater moet gevaarlik wees (Fourie, 2003a).

Hierdie voorkeur vir 'gevaarlike teater' het Fourie in 1969 tydens sy oorsese toer met die studenterevolusies in Europa in Parys by die Sorbonne ontwikkel. Hy het hom bevind waar Jean Louis Barault uitgeskop is uit die teater waarin hy gewerk het. "Toe het hy mos in 'n ou stoeigimnasium gaan werk, want hulle is nêrens in 'n teater toegelaat nie en die gevaar van hierdie polisie hierbuite en die polisie in die deure wat 'n man enige oomblik kan arresteer, was 'n wonderlike element" (Fourie, 2003a). Fourie wou dieselfde opwinding in die teater in Suid Afrika laat ervaar. Dit sou nie sonder teenkanting van owerheidskant gebeur nie.

6.5 Op die tuisfront: Sestigters, nuwe teaters en teatername.

6.5.1 Tuis met die Sestigters.

Terwyl Fourie oorsee was, breek die einde van 1969 aan. Op die tuisfront, en veral in hulle woonstel, Marivan Court, nommer 4 het dit op oujaarsaand volgens Fourie (*ibid*) heel vrolik gegaan:

Die Sestigters³⁹ neem op 31 Desember 1969 heelnag in hierdie woonstel afskeid van die magiese *Sestigters* op 'n manier wat Oscar Wilde sy lippe sou laat lek. Stephen le Roux skop 'n venster stukkend, hy nooi Sandra Kotzé om saam met hom vanaf die balkon tot in die see te spoeg [a la Jock Silberstein] en daarna vandaliseer hy ons nuwe klanktoestel. Hy het alles twee dae later vervang. Ek en Liz was in Europa en Cobus Rossouw en Sandra Kotzé het ons woonstel opgepas.

³⁹ Prominente skrywers wat as die Sestigters bekend staan is onder andere die prosaïste, Etienne Leroux, André P. Brink en Jan Rabie; die digters, Ingrid Jonker en Breyten Breytenbach en die dramaturge, Adam Small en Barho Smit.

6.5.2. Opskuddings oor die Baxter- en die Nico Malanteater.

Op die toneelfront sou Fourie ook vir 'n paar opskuddings sorg met sy keuse van regisseurs en sy artistieke program. Die groot opgewondenheid was egter oor die moderne (en peperduur) Nico Malanteaterkompleks⁴⁰ wat in 1970 aan die aanbou was en met groot fanfare en kontroversie op 19 Mei 1971 geopen sou word. Hier sou Fourie vir die res van sy artistieke loopbaan by KRUIK moes fyntrap om sy hoofde tevrede te hou. Terselfdertyd het die debakels om die Baxterteater, die Joseph Stoneteater en die Nico Malanteater opslae in kunstekringe in die Kaap gemaak.

Fourie was in dié tyd Direkteur van Toneel by KRUIK en is seker die mees gepaste persoon om ook agter die skerms, by wyse van spreke by die Baxterteater, in te kon inloer. Dr. Baxter het in sy bemaking vir die bou van die Baxterteater dit baie duidelik gemaak dat die teater vir alle rasse oop sou wees.

The Baxter Theatre Centre, designed by Jack Barnett, opened on 1 August 1977. It came into being as the result of a bequest from the late Dr W. Duncan Baxter who, in his will, bequeathed an amount of money to the University of Cape Town for the purpose of establishing a theatre which would, in the words of Dr Baxter, "develop and cultivate the arts in Cape Town and the adjacent districts" (Baxter).

Fourie onthou die polemiekie wat oor hierdie "the adjacent districts" sou losbars:

Dawid Bloomberg, wat nou onlangs baie in die nuus was vir sy assosiasie met Sol Kerzner en die toekenning van die dobbelregte, was 'n prokureur. Hy was betrokke by die boedel en ook 'n knap teaterpersoon, regisseur en prokureur. Hy het baie duidelik uitgewys dat in hierdie Baxterbemaking [vir die bou van die Baxterteater] al die mense van Kaapstad insluit moes word. Die 'mense van Kaapstad'

⁴⁰ Dat die teater slegs vir blankes gereserveer was, sou tot politieke teenkanting lei. In Maart 2001 is die kompleks herdoop tot Artscape/Kunstekaap.

het impliseer dat die teater vir alle rasse oop sou wees. Toe sê Verwoerd: “Nee dankie man, wat jou geld ons stel nie daarin belang nie.” Toe moes hulle hul eie fondse kry. Kan jy glo, in daardie tyd R13 miljoen! Die Nico is gebou vir R13 miljoen! (Fourie, 2003a).

Die Universiteit van Kaapstad het later die grond vir die Baxter geskenk vir die bou van die professionele teater wat ‘n besondere geskiedenis van artistieke gehalte in opvoerings oor al die jare opgehou het. Vele veelrassige opvoerings vir veelrassige gehore het oor die jare daar plaasgevind en is vandag nog ‘n kroonjuweel van Kaapstad.

Die invloed van politieke figure op die besluite van die dag het ‘n verstommende effek – ook op die kunstebedryf gehad. Tog sê Fourie moes Verwoerd nooit onderskat word nie en hy het destyds deur sy slim plan gesien:

Verwoerd was slim-dom of dom-slim, hoe jy hom ook al wil beskryf. Sonder dat daar ‘n vinger gewys kan word, want hy weet toe die kontroversie is klaar rondom ‘die mense van Kaapstad’ aan die gang. Toe gaan bou hy eers die Joseph Stoneteater in Athlone met ‘n ouditorium, *catwalks* en *flies* in die dak in, kleedkamers, alles. Toe sit die bruin gemeenskap in die Kaap met die beste teater. Toe skenk hy die grond van die staat vir die bou van die Nico Malan. Nou het hy die vure al klaar doodgeslaan voor die tyd. Dit is siek. En die groot ironie van alles: Net na die skenking van die grond is Verwoerd in 1966 vermoor. Met die Nico Malan se opening in 1971, sit ons toe in die Kaap met drie teaters wat ons nie nodig gehad het nie. Toe is alles gemors (*ibid*).

Ook die naamgewing van die Sand du Plessisteaterkompleks in 1983 kom later onder die loep. Wat Fourie teen die bors stuit is die naamgewings tydens die bou van die reusagtige skouburges dwarsoor die land. Op die Nico Malan in Kaapstad, die Playhouse in Durban, die Pretoria Staatsteater en die Sand du Plessisteater in Bloemfontein sou die staat sy stempel vir ‘n naam afdruk.

Pieter Fourie wou in die tyd toe die teaters gebou is, voorstel dat die Nico Malanteater in Kaapstad die naam van André Huguenet moes dra. Nico Malan was egter die

Administrateur van Kaapland. Vir Fourie het duidelik verstaan dat die naamgewing van die teater 'n sensitiewe een sou wees en dat die bou van die Nico Malan afhanklik was van befondsing. Die Staat sou meer tevrede mees die naam en het die finansiële steun toegesê (Fourie, 2003a).

Oor veral die oprig van die latere luukse teaters landswyd, wat 'n steen des aanstoots vir die kunstenaars wat buite die status was, spreek Fourie (*ibid*) hom sterk uit:

Ek dink geld was volop, dit was hierdie magsdronkheid wat daar was en ek dink dit was 'n mate van vertoon – materiële vertoon – hoe materieel hierdie Afrikaner volk nou is. Kyk, ons sit hier met 'n Nico Malan in Kaapstad, terwyl die Nasionale Teater in Londen nog moet aansukkel en die ou Vic in Londen het nog nie 'n ordentlike teater gehad nie, toe bestaan die Nico Malanteater al. Daar was 'n paar nuwe teaters in Duitsland gewees, maar om ander redes. Na die oorlog was alles platgeskiet en hulle moes van nuut af opbou. Die Kaapse geskiedenis was siek tot in sy wese. Die Baxter-testament was daar en die geld is nagelaat vir 'n teater vir die mense van Kaapstad. Die Kaap kon 'n teater gratis kry, die fondse was daar.

6.6 Sensuurinvloede op artistieke vryheid: Die opening van die Nico Malanteaterkompleks en die debakel om *Christine* (1971).

6.6.1 Sensuur en Beheerraad.

Sensuur het soms Fourie se artistieke vryheid as Toneeldirekteur beïnvloed – veral wat die keuse van produksies betref het. Fourie meen dat artistieke binnepolitiek – ook deur skrywers in magsposisies buite die teater – sake vir hom in 1971 moeilik gemaak het. Met die openingsbeplanning van die Nico Malanteater sou dit die eerste keer wees dat Fourie deur 'n afdankingskrisis in die gesig gestaar word. Die latere geleenthede waarby hy afgedank en heraan gestel sou word, word kronologies in die studie bespreek. By al drie insidente het interne belange tussen politici, die Beheerraad en kunstenaars ook 'n rol gespeel.

6.6.2 Toneelkomitees: Artistieke beperkinge.

Teen 1971 was die sogenaamde Toneelkomitees aangestel wat 'n wakende oog oor die keuses van opvoerings by al die Streeksrade moes hou. Eintlik was hierdie komitees maar 'n verlengstuk van die Nasionale Party wat die sensuurriglyne van die Publikasie en Vermaaklikheidwet (Wet 62 van 1963) moes toepas. Keuses van stukke met veral politieke ondertone van kritiek, soos Bartho Smit se *Putsonderwater* is reeds in 1969 verbied by KRUIK. Soos reeds genoem, sou nie-blanke karakters en veral idees en temas wat Apartheid sou bevraagteken, nie in teks of opvoerings geduld word nie. Uiteraard is sensuur ook toegepas op inhoud of uitbeelding wat skade sou inhou vir die moraliteit van die volk. Sulke sake sou ook naaktheid, seksuele suggestie en die gebruik van onweloweglike taal wees. Die internasionale *Playwright's Boycott* teen Suid-Afrikaanse kunstenaars en opvoeringsinstansies het ook sy tol begin eis. Om opvoerrechte van buitelandse dramaturge te verkry, het toenemend problematies geword.

Fourie was veral na sy oorsese toer in 1969 pynlik bewus van die beperkinge wat die toneelkomitees op sy keuses kon stel. Daarby het hy die skade begryp wat internasionale isolasie aan teaterontwikkeling in Suid-Afrika en aan teaterkunstenaars se loopbane kon berokken. Alles omtrent die toneelkomitees was egter nie vir Fourie net negatief nie.

Hoewel die toneelkomitees in die sewentiger- en veral in die tagtigerjare deel van die beheersisteme binne die Streeksrade, en dikwels die doodsteek van artistieke vryheid was, wys Fourie daarop dat ook besonder kundige mense op die toneelkomitee by KRUIK gedien het. In 1971 en 1972 was Jack Theron Direkteur van KRUIK met Chris Swart as Adjunk, terwyl Pieter Vos as Sekretaris opgetree het. Die Skakelhoof was Mike Cloete en die Kontroleur van Produksies Simon Swindell. Op die Toneelkomitee het J.D.P. van der Merwe, R. Ahrenson, D. Bloomberg, G. Butler, A.J.B. de Klerk, D.P. Inskip, A.C. Meyer, P.S. Meyer, L. Mowbray, L. Pienaar, H. van der Merwe Scholtz, W.J.B. Slater, E.J. Steytler, Rosalie van der Gucht en P.H. van Zyl gedien (KRUIK-programme, 1971-1972).

Fourie noem dat van die verligte mense en sterk ingeligte mense wonderlik ondersteunend was, maar hulle was maar net adviseurs en 'n opvoering kon deur die

Uitvoerende Komitee gestop word. Hy noem enkele name van persone wat hy glo die nodige respek verdien, omdat hulle hulleself uitstekend van hulle taak gekwyt het:

Daar was fantastiese mense gewees soos Merwe Scholtz,⁴¹ baie oopkop, 'n man wat die teater baie goed ken, 'n wêreldburger is, harde Afrikaner, Broederbonder. Dan het ek 'n man soos Dawid Bloomberg gehad, Rosalie van der Gucht [Hoof van die Dramadepartement, Universiteit van Kaapstad] en ek het Donald Inskip gehad. Hulle het my sterk gesteun en sterk gedra, maar dan het jy nog altyd hierdie politieke poppe gehad op die Uitvoerende Komitee van die Hoofraad. Daar was politieke aanstellings deur die Administrateurs en die Administrateurs was weer politieke aanstellings deur die regering en daar is die ding gesmoor (Fourie, 2003a).

Hy stel verder dat die groot stoppers van produksies die sogenaamde voorsitters van die rade gewees het en dié was altyd die Administrateur van die Provinsie. “In die Kaap was dit beslis Lapa Munnik gewees” (*ibid*). Vir Munnik se opvolger, minister Gene Louw, het Fourie respek:

Dit was Gene Louw wat die deure begin oopmaak het. Ek dink as daar een politikus is wat 'n mens krediet voor moet gee, dan is dit vir hom. Met sy regsagtergrond kan 'n mens onmiddellik verstaan dat geregtigheid en die soort van ding 'n rol gespeel het (*ibid*).

6.6.3 Opening van teater en polemië om *Christine*.

Die effek wat die eerste konfrontasie oor die opening van die teater in 1971, op sy verhoudings met sy vorige rolmodelle gehad het, stem Fourie tot vandag ongelukkig. Hy noem dat W.E.G. Louw, wat op die Hoofraad van KRUIK was, bitter graag wou hê dat die Nico Malanteater met *Germanicus*, sy broer [N. P. van Wyk Louw] se stuk moes open: “Ek het gesê hy [die Nico Malanteater] moet open met 'n inheemse stuk, maar 'n nuwe stuk en van 'n werklike dramaturg, want met die grootste liefde en respek, Van

⁴¹ Prof. Merwe Scholtz was voorsitter van die Letterkundekommissie van die S.A. Akademie en lid van die Publikasiekomitee in 1963 tot 1977. Hy het bedank as lid van die Sensuurraad na die *Magersfontein*, *Magersfontein!*-debakel. Sy vrou Rita, was ook literêre sensor (McDonald, 2009).

Wyk Louw is nie 'n dramaturg nie" (Fourie, 2003a).

Uiteraard was dit seker een van die skokkendste dinge wat ooit in Suid-Afrika vir en van die beroemde Louw-broers gesê is! En dit nogal aan 'n lid van die Hoofraad van KRUIK. Dit was die begin van bittere woelinge by KRUIK met die ander betrokkenes. Fourie verduidelik verder:

Toe het ons die opdrag aan Bartho [Smit] gegee vir *Christine*. Daarvan af aan het die binnedinge begin roer om *Christine* van die binnekant af te verongeluk. Dit is nie die Sensuurraad van buitekant af nie, dit is die binne-sensuur. Wat toe daar gebeur het, is dat ego's ter sprake gekom het. Familie het ter sprake gekom en daar is toe besluit dat as dit nie met Van Wyk Louw kan open nie, dan open dit nie met enige ander Suid-Afrikaanse dramaturg nie. Dit is moeilik om oor hierdie dinge te praat omdat daai mense nie meer leef om hulleself te verdedig nie. 'n Mens wil eintlik nie te veel daarvoor uitbrei nie, maar dit was binnewoelinge gewees, soos ek jou van die Joseph Stoneteater gesê het. Dit is alles deel van die meesterplan van hierdie walglike wit meerderwaardigheid wat so lekker vet uitgeëtter het (Fourie, 2003a).

Ter wille van die geskiedenis noem Fourie dat die insident vir hom persoonlik ook 'n moeilike saak was, want op universiteit was hy die "witbroodjie in wording" van prof. W.E.G. Louw. Hier word verwys na die etes by die befaamde professor en Fourie se resensies vir *Die Burger* onder Louw se redaksie tydens sy studentejare. Louw was vroeër ook instrumenteel in sy aanstelling by KRUIK. Na die *Germanicus* insident was die gort egter gaar. Die vete het volgens Fourie persoonlik geword:

Die feit is, dat nadat *Germanicus* nie gedoen is nie, jy elke enkele resensie kan gaan lees wat hy [Louw] geskryf het oor my of oor die Afrikaanse toneel – dit was soos 'n totale oorlog teenoor my. Dit is as gevolg van daardie binnegevegte en dat hulle toe alles moontlik probeer het om van my ontslae te raak, want dit was kort voor die opening van die Nico Malanteater byvoorbeeld. In elk geval, met hierdie mag en sensuurding waarvan ek praat was dit net nodig dat 'n

telefoon opgetel word in Pretoria en jy [die KRUIK-raad] word voorgesê om ontslae te raak van daardie “kommunis” (*ibid*).

Veral die wyses waarop sensuur toegepas is en die tydsberekening daarvan stuit hom tot vandag teen die bors. Die insident verwys natuurlik na die kansellasië van Bartho Smit se *Christine* (1971) in 1971 met die opening van die Nico Malanteater.

Sensuur het altyd op 'n laat stadium ingekom jy weet, soos by al die Bartho Smit-stukke wat ek wou gedoen het. *Putsonderwater*, se opvoering is die vorige jaar afgestel. *Christine* wat aanvanklik as opdragstuk geskryf is om die Nico Malanteater te open, is hier teen die einde afgeskiet. Dit is binne-sensuur. Dit is politieke sensuur, iemand tel 'n telefoon op in Pretoria en sê dit is af en dan is dit af. Die werklike Sensuurraad self, as jy daarin kon slaag om 'n ding op die planke te kry, ja, het ook baie te sê gehad. Dit was moeilik, maar dan het 'n ou geleer hoe om die spel te speel (Fourie, 2003a).

Op 3 Maart 1987 word *Christine* se verbanning die voorblad van *Die Burger* aangekondig. Ongelukkig word die joernalis – miskien om verstaanbare redes – nie genoem nie. Onder die opskrif *Omstrede drama in Nico Malan* staan die (nou ietwat komiese) rede: “Dit is verbied nadat die destydse Administrateur, mnr. A.H. Vosloo, beswaar gemaak het teen 'n naaktoneel en 'n man wat op 'n pot sit”.

6.6.4 Fourie se eerste afdanking en skryf *Faan se trein*.

Fourie se reaksie op die manier waarop hulle Bartho Smit behandel het sy en kritiek op die kansellasië van *Christine*, wat die Nico Malanteater sou open, het veroorsaak dat hy in 1971 begin skryf aan sy eerste trefferstuk, *Faan se trein*. Hy het die tyd gehad, want die stuk is geskryf tydens een van drie geleenthede waarby hy deur die KRUIK-raad afgedank is:

Die Burger-opskrif het gesê, “Fourie op verpligte verlof”. Toe het ek huis toe gegaan en net geweet ek moet my kop bymekaar hou en vir myself besig hou en ek het in drie nagte die hele *Faan se trein* klaar geskryf. Ek het nie eers gedink aan 'n opvoering nie, nee. Net om myself besig

te hou en hy het in my laai gelê en om die waarheid te sê ek het vergeet daarvan soos Leipoldt destyds met *Die heks*. Hy het hom mos aanvanklik in Engels geskryf (Fourie, 2003a).

Hy lê sy eerste *Faan*-stuk eers in 1975 na publikasie aan KRUIK voor vir die oorweging van 'n produksie. Ook sy volgende trefferstuk, *Faan se stasie* in 1976 ontglim nie die oë van die Sensuurraad nie. Ironies genoeg sou die skerp oë van Kruger en Fick en die Sensuurraad direk bydra tot die opvoering van *Faan se Trein*. Meer oor die omstandighede waaronder die twee stukke in 1975 en 1976 sou open en die reaksies daarop later in dié hoofstuk.

6.6.5. Heraanstelling by KRUIK

Die reaksie op Fourie se afdanking was fel en die saak moes opgelos word. Fourie meen dat die aanslag op sy artistieke integriteit in 1971 met die *Christine*-insident totaal ongegrond was:

'n Kommissie van ondersoek is aangestel en hulle het gedink hulle gaan 'n man verneder, hom breek en jy sal maar net van die toneel verdwyn. Ek het net my man gestaan en na 'n ondersoek aan die einde van die dag het daar heelparty ander mense van KRUIK gegaan en is ek onvoorwaardelik heraangestel (*ibid*).

Na die heen en weer geskarrel van afdanking en heraanstelling en die perskonferensie wat mnr. Pietie Loubser, Lid van die Uitvoerende Raad, belê het, is die verskille hoofsaaklik besleg, maar die saak het nie gaan lê nie. Fourie se keuses van stukke is besonder fyn dopgehou en die slagmesse is geslyp. Sy voorstelle oor *Seder val in Waterkloof*, en *Kanna hy kô hystoe* sou Fourie in die toekoms weer in konflik met die toneelkomitees en magspersone bring.

6.6.6 Vertaling open die Nico Malanteater.

Uiteindelik is N.P. van Wyk Louw se *Germanicus* (1969) nie aanvaar vir die opening van die Nico Malan nie. Die kompleks open met Uys Krige se vertaling van *Koning Lear* (1971) en Nerina Ferreira se vertaling van George Feydeaux se *Hond se gedagte* (ongepubliseer).

Aan die een kant was daar die tragiese gebeure oor *Christine*, maar aan die ander kant ook komiese ontwikkelinge. Die opvoering van *Hond se gedagte* sou ook nie sonder komiese insidente verloop nie.

Feitlik al Fourie se stukke van die sewentigerjare sou in sy strandhuis by Rooi Els geskryf word. Soms is hier selfs oudisies gehou. Ook hier lê spore van *Hond se gedagte*: “In Januarie 1971 is die sementvloere nog klamnat toe Franz Marx met ‘n jonge Pierre van Pletzen daar aankom vir Pierre se oudisie in die voorkamer! Sy voetspore sit nog daar in die sement!” (*ibid*).

Die dag na Nerina Ferreira se negentigste verjaarsdag vertel sy aan Amanda Botha (2011: 7) in *Volksblad* dat sy destyds vir Pieter Fourie gesmeek het dat haar huishulp tog die kleedrepetisie van *Hond se gedagte* kan bywoon. Teen die apartheidreëls van die teater laat Fourie haar daardie aand in die donker inglip tussen al die ander gehoorlede wat na die repetisie kom kyk het. Volgens Ferreira gee die huishulp toe glo regdeur die opvoering luidkeels raad aan haar oor wat die ander karakters agter haar rug doen en wat hulle oor haar skinder as sy nie op die verhoog is nie!

6.7 *The Parents* (1971) nie opgevoer in die Nico Malanteater.

Die toepassing van sensuur het Fourie ook persoonlik geraak. Aan die een kant sou hy wel veilige kinderstukke kon skryf en opvoer, soos wat hy later die jaar sou doen. Aan die ander kant is hy as skrywer en as Artistieke Direkteur: Toneel vir KRUIK in hierdie tyd in dilemma. Die ironie was dat hy in ‘n nuwe Nico Malanteater tot sy beskikking het, maar kan nie sy, *The Parents*, wat drie jaar terug voltooi is, hier durf opvoer nie. Voorlopig kan net genoem word dat die *gay*-tema in die stuk hom oortuig het dat KRUIK nie die stuk sou kon aanbied nie.

Hy sou al die jare moes wag voor die stuk suksesvol in die *Space/Ruimte* teater opgevoer is. Die stuk is van die min Fourie-dramas wat nooit gepubliseer is nie. Meer oor die *Space/Ruimte* teater en die opvoering van *The parents* daar later.

6.8 *Luilummel en Flenterpiet* (1971)

6.8.1 Agtergrond.

Fourie volg die sukses van *Hansie die hanslam* in 1971 op met die ongepubliseerde *Luilummel en Flenterpiet* en KRUIK is hoogs tevrede met die sukses van hierdie kinderstuk. Ook sy *Husse met lang ore* in 1989 laat die geldkoffers vir KRUIK mooi bult. Al die tekste is by DALRO beskikbaar.

6.8.2 Opvoeringsgeskiedenis.

Luilummel en Flenterpiet is die volgende jaar onder regie van Pieter Dirk Uys opgevoer en die opvoering was besonder kleurryk. Geen inskrywings verskyn op die DALRO-lys nie en daar word aangeneem dat Fourie opvoerrechte direk met KRUIK onderhandel het. Dat die stuk nie weer op die DALRO-lys verskyn nie, impliseer dat dit nie daarna weer opgevoer is nie.

6.8.3 Idee vir en intrige van *Luilummel en Flenterpiet*.

Weereens speel die stuk aanvanklik op die platteland af. Die eerste bedryf vertel die verhaal van 'n seuntjie en sy pratende donkie wat besluit om by die sirkus aan te sluit. Van die karakters in die stuk is onder andere 'n skilpad en 'n slang. Die tweede bedryf is 'n kleurrike sirkus waarin die slim donkie al die ingewikkelde toertjies van die Lippizanerperde perfek namaak en hulle twee verwerf groot roem verwerf. Fourie (2003a) reken terugskouend dat hy op die idee van 'n sirkus gekom het nadat hy *August August* van Pavel Kohout gesien het, wat ook in 'n sirkus afspeel.

Uiteraard sou pratende diere kinders se verbeelding prikkel en hulle sou moontlik die stuk geniet. Wat egter opvallend is, is dat min reklamedekking en reaksies in koerante op die stuk verskyn het.

6.8.4 Reaksie.

Baie min resensies van die stuk verskyn en dit lyk of 'n volledige afdeling nie aan die stuk gewy hoef te word nie. Hoewel *Husse met lang ore* nie so populêr soos *Hansie die hanslam* was nie, reken Olivier (1989: 4) onder die opskrif "Husse is regte medisyne" in

Die Burger van 24 Maart positiewe kommentaar oor die opvoering. Ook Pienaar (1989: 6) berig op 6 April in *Oosterlig* dat die Husse kom kuier en Thamm (1989 se kopskrif sê alles. “Let’s see more of the Husse antics” in *Cape Times* van 24 Maart. *Luilummel en Flenterpiet* was vir eers Fourie se laaste kinderstuk in die sewentigerjare. Volgens Fourie (2003a): “... het hy nogal lekker geloop, maar nie naasteby so goed soos *Hansie* nie. Daai donkie het hom doodgepraat en ’n vroeë dood gesterf”.

Hy sou *Husse met lang ore*, sy laaste kinderstuk, eers teen 1989 aanpak.

6.9 Veilige keuse soos Bart Nel (1973) by KRUIK en die invloed van die Space/Ruimeteater op KRUIK.

6.9.1 Bart Nel.

Die jare 1972 en 1973 het min kontroversie opgelewer en die Toneelkomitee was blykbaar grootliks tevrede met Fourie se artistieke program by KRUIK. Fourie (2003a) laat hom soos volg hieroor uit: “Ek weet nie of hulle versigtig was om in te gryp na die vorige afdankingsdebakel nie. Of dit kon wees omdat ek dalk ook versigtiger keuses gemaak het”. Erika Terblanche (2009: 1) skryf dat Fourie Van Melle (1887-1953) se *Bart Nel* vir die toneel verwerk en by KRUIK op die planke gebring het. In die hoofrolle was Pieter Joubert (as Bart Nel) wat blykbaar die forsheid wat met Bart geassosieer word, kortgekom het. Teenoor hom was Babs Laker se vertolking as Fransiena onvergeetlik. “...oortuigend, met fyn aanvoeling en subtiliteit” (*ibid*). Herman Engelbrecht se mening oor Fourie se verwerking word deur Terblanche soos volg aangehaal:

Fourie het die verwerking met groot piëteit aangepak, maar die stuk was enersyds weens die tallose kort tonele te fragmentaries om ooit ’n artistiek bevredigende geheel te word, en andersyds het die klem op die uiterlikhede, truuks, ’n verlies aan diepte tot gevolg gehad (*ibid*).

6.9.2 Frustrasie oor eie werk se opvoeringsmoontlikhede.

Fourie was ietwat gefrustreer deur die feit dat hy nie sy *Faan*-stuk wat in die laai bly lê het, kon en wou voorlê vir opvoering nie, aangesien hy die bestuursposisie beklee vanuit waar die artistieke program opgestel moes word. Die feit dat die vorige twee kinderstukke vir hom heelwat tantieme in die sak gebring het, sou die besluit nog moeiliker maak: “Jy

weet, ek het net gevoel mense sou dalk sê daar sit hy en voer net sy eie goed op. So, ek het maar net my *job* gedoen wat ek moes doen” (Fourie 2003a).

6.9.3 Rasbeleid by Nico Malanteater en invloed van die *Space/Ruimteteater*.

Fourie was ook gefrustreerd met die politieke teenkanting teen die Nico Malan se beleid dat alle bevolkingsgroepe nie toegelaat is nie. Intussen het die populariteit van die *Space/Ruimteteater* en die werk wat daar opgevoer is, toegeneem. Dié teater, aanvanklik in Bloedstraat, wat later verskuif het na die YMCE-gebou in Langstraat 44, het onder die stigters, Brian Ashbury en sy vrou, Yvonne Bryceland, uitdagende werk aangebied met privaat steun en alle rasse was welkom. Blykbaar was die *The Space/Die Ruimte/Indawa*⁴², soos die teater later genoem is, tussen 1972 en 1979 besonder aktief. Astbury se boek met dieselfde titel het in 1979 moontlik privaat gepubliseer en die bron kon nie opgespoor word nie. Ongelukkig moes dié teater sonder staatsteun se deure weens finansiële redes gesluit moes word. Fourie onthou die goue jare by die *Space/Ruimteteater* jare soos volg:

Hulle kon stukke doen soos Athol Fugard se *Statements After an Arrest under the Immorality Act*, Kani, Ntshona en Fugard se stukke wat hulle self ontwikkel het soos *The Island* en *Sizwe Bansi is Dead*. Uitdagende werk, soos Donald Howarth se *Othello Slegs Blankes* en Fatima Dike se eerste dramas is daar opgevoer. Omtrent al Pieter Dirk Uys se eerste politieke satires het daar debuteer. En ons sit met die beklemmende stelsel by KRUIK (Fourie, 2003a).

Die ander probleem was dat van die beste regisseurs en spelers bereid was om eerder artistieke vryheid as finansiële sekuriteit na te jaag en hy kon hulle nie oorreed om by die Nico Malanteater in sy geselskap aan te bly of te kom werk nie:

Hulle was almal een of ander tyd vir 'n stuk of twee en ander later permanent soontoe. Noem maar op. Yvonne Bryceland, Winston Ntshona, Athol Fugard, John Kani, Barney Simon, Pieter Dirk Uys, Richard E. Grant, David Kramer, Bill Flynn en Paul Slabolepszy wat

⁴² Die *Space/Ruimte* is weer op 1 September 2008 oopgestel as deel van die Kaapstadse Stadsraad se inisiatief om die middestad weer te ontwikkel.

later saam groot dinge op die verhoog gedoen het. Die kleurlingspelers Bill Curry en Denise Newman. Streeksraadspelers soos Marius Weyers, Marthinus Basson, Fiona Ramsay, Percy Sieff, Fatima Dike, Blaise Koch, Ian Roberts, Henry Goodman, Trix Pienaar, Grethe Fox en Neil McCarthy. Ook my ou staatmakers op toer soos Christine Basson. Mavis Taylor, wat later by die Kaapse Universiteit se Dramadepartement was, Maralin van Reenen, Thoko Ntshinga, Dawie Malan, Keith Grenville, Jacqui Singer, Roger Dwyer en nog baie ander! (Fourie, 2003a).

Fourie noem verder dat hy hulle nie kon kwalik neem nie: “Ek meen my eie *The Parents* moes ek daar laat opvoer en dit oor die *gay*-ding” (*ibid*).

6.10 *The Parents* opgevoer in die *Space/Ruimteteater*.

Op die vraag hoekom hy *The Parents* in Engels wou skryf, motiveer Fourie sy besluit soos volg: “Die feit die *gay*-tema sterk in *The Parents* na vore kom, sou dalk veiliger en makliker in Engels ’n opvoeringsgeleentheid in die Ruimteteater bekom. Fourie erken dat hy met die stuk eintlik ’n mate *van* selfsensuur en binne-sensuur by KRUIK as Toneelhoof toegepas het: “Ek moes my eie beklemmende staatsinstelling omseil. Juis oor die homoseksualiteit waaroor die stuk sou handel. Daarom die Engels. Afrikaners is ook in daardie tyd nie veronderstel om *gay* te wees nie, sien” (*ibid*). Ironies genoeg speel die Afrikaanse akteur Paul Malherbe een van die hoofrolle in die *Space/Ruimteteater* se opvoering. Henry Goodman het die regie waargeneem. Die stuk het egter nie in die vergetelheid weggeraak nie:

Ek hoor nou die dag vertel ’n ou wat ’n tesis doen oor *gay* dramas in Suid-Afrika, Niel le Roux, dat ek die eerste *gay*-stuk geskryf het. Dit was *The Parents*, maar dié het ek toe in Engels geskryf vir die *Space/Ruimteteater* wat Henry Goodman gedoen het en Shaun Taylor het daarin gespeel. Maar ek moes in Engels skryf, want ek het geweet in Afrikaans het hy nie ’n kat se kans nie. Ek het hom toe later [1984] in ’n Afrikaanse weergawe op ATKV-Kampustoneel gedoen as *Beeld van ’n seun*. Ek het toe baie daaraan verwerk. Selfs in Engels

moes hy 'n hele paar jaar wag tot dit eintlik die planke in die *Space* gehaal het (Fourie, 2003a).

6.11 KRUIK in 1974: *Die Ryk Weduwee*, *Equus* en *Kanna hy kô hystoe*.

Na die oënskynlik rustiger jare by KRUIK in 1972 en 1973 sou die vonke behoorlik later spat in 1974. Die sensuurstelsel sou behoorlik uitgedaag word.

6.11.1 'n Veilige begin.

Die jaar begin heel rustig en dit lyk of selfs Uys Krige as SAP se werk darem aanvaarbaar word vir die owerhede. Uys Krige word in hierdie jaar bekroon met die Hertzogprys vir 'n keur uit sy gedigte. By die geleentheid word Uys Krige se ou en veilige komedie, *Die Ryk Weduwee* (1953), weer opgevoer deur KRUIK: "Dit was met Louise Mollet-Prinsloo, Cobus Rossouw, Anna Cloete, Marie Pentz, Juanita Swanepoel, Pierre van Pletzen en Mees Xteen in die rolverdeling. So 'n lekker veilige stukkie sien" (Fourie, 2003a).

6.11.2 Opslae met *Equus*.

Dan begin die uitdaging van die sensuurstelsel. Veral Pieter Toerien bied as onafhanklike privaatorganisasie *Equus* (1974) met naaktonele en al in die Nico Malan Operahuis aan. Hoewel Fourie nie self betrokke is by die opvoering nie, maak die stuk tog opslae. Om resensies vir die Kaapse opvoering op te spoor blyk 'n onmoontlike taak te wees. Self die Koninklike Nasionale teater in die Old Vic in London noem nie dat die stuk deur Toerien in 1973 na Suid-Afrika gebring is nie. Die rede hiervoor is miskien dat die Internasionale kultuurboikot teen Suid Afrika nog geldig was. Hoe dit ook al sy die stuk speel en die en die oorspronklike Britse speler, Peter Firth, speel die rol van die pasiënt, Alan Stang. In die Kaap, en later ook in Bloemfontein waar ek die stuk in die Stadskouburg gesien het, het die opvoering opslae gemaak. Ongeag die naaktoneel kon die toneelkomitees nie die onafhanklike Toerien-produksie by KRUIK en SUKOVS stop nie.

6.11.3 *Bacchus in die Boland* en *Kanna hy kô hystoe*.

Alles lyk, ondanks die reaksie op *Equus* op die oog af vreedsaam by KRUIK. Bartho Smit se *Bacchus in die Boland* word in die jaar gepubliseer, maar word nie opgevoer nie. Die

stuk sou ook moes wag totdat die politieke klimaat verander. In 1972 word *Kennis van die aand* van André P. Brink verbied.⁴³

Om die bruin skrywer, Adam Small, se *Kanna hy kô hystoe* (1965)⁴⁴ binne die staatsgesteunde teaters op te voer, sou 'n perd van 'n spreekwoordelike ander kleur wees. Danie Botha (2003: 4) en Jan Prinsloo (2003: 3) noem dat die stuk reeds in September 1971 by SUKOVS 'n speelvak beleef het:

Middel 1971 was Mollet-Prinsloo die eerste Makiet in *Kanna hy kô hystoe* vir SUKOVS-toneel onder regie van Johan Botha. Johan Bernard het vir my en Louise die twee hoofrolle aangebied. Die res van die rolverdeling was: Trudi Taljaard (Kietie), Henk Hugo (Diekie) en George Barnes (Jakob). Die kleiner rolle is vertolk deur Anton Welman, Cobus Visser, Marina Geertsema en Elize Cawood (*ibid*).

Die opvoering is in die eerste klein eksperimentele teatertjie, die André Huguenet-teater, in die ontvangslokale van die Presidensie in Bloemfontein opgevoer. Die reaksie was oorweldigend: “Daardie openingsaand het ons tussen die oë getref en die hele Bloemfontein was met terpentyn besmeer. Soos witgatspreus het hulle te kere gegaan om kaartjies in die hande te kry” (*ibid*). In 1976 is die stuk weer deur SUKOVS in die Stadskouburg opgevoer met onder andere Babs Laker, Ernst Eloff en Martinus Basson in die hoofrolle met Mavis Taylor as regisseur.⁴⁵ In dieselfde jaar het Wilna Snyman die hoofrol in die TRUK-opvoering gespeel.

Fourie het kennis geneem van die sukses van die stuk by SUKOVS. Na die ongelukkigheid met die opening van die Nico Malanteater het hy besluit om eers te wag tot die stof gaan lê het. As SUKOVS die stuk kon doen, sou KRUIK ook die stap neem en ammunisie gereed hê sou die toneelkomitee in die Kaap daarteen optree. Die groot

⁴³ Die verbod lei tot 'n appelsaak in die Kaapse Hooggeregshof wat Daantjie Saayman, Brink se uitgewer, aanhangig sou maak (Botha, 2006).

⁴⁴ In Junie 1974 word dit weer in die Alexandertheater in Johannesburg opgevoer en TRUK moes 'n permit kry sodat Adam Small dit kon bywoon.

⁴⁵ Ek het my eerste professionele rol in dié opvoering gespeel. Mavis Taylor, die regisseur, het vier dae voor die opening onverwags besluit om na die Grahamstadfees te vertrek en Billy Egan en Johan Bernard moes dringend ingryp om die opvoering van 'n fiasko te red.

deurbraak teen rasse-sensuur by KRUIK in die Kaap kom deurdat Fourie besluit om *Kanna hy kô hystoe* van Adam Small op te voer. Pieter Fourie besluit om self die regie waar te neem. Die armoede, die uitsetting van die gemeenskappe uit Distrik Ses, die onreg van Apartheid en die impak wat die aksies op families, vriende en gemeenskappe gehad het, sou nou uiteindelik in die stad waar Adam Small die stuk geskryf het, gesien kon word. Adam Small besluit om nie die openingsaand by te woon nie, aangesien hy gekrenk is oor die kritiek dat die stuk wat deur 'n bruin man geskryf is oor bruin mense, opgevoer word in 'n teater waar bruin mense nie welkom is nie. Die stuk open op 22 November 1974 in die Nico Malanteater met blanke akteurs in die rolverdeling: "Sandra Kotzé was my Makiet en Cobus Rossouw het Kanna gespeel" (Fourie, 2003a).

Vir Pieter Fourie se regie het W.E.G. Louw volgens Botha (2003: 4) net lof gehad. Ook oor die spelers oordeel Louw gunstig. Oor Sandra Kotzé as Makiet meen Louw soos volg: "Algaande het die ou vrou met die ouderwetse kopdoekie in die ou rystoel uitgegroeï tot 'n tenger maar byna heroïese gestalte... Sy was 'n lewende werklikheid... Daarmee het sy haar plek onder ons voorste aktrises ingeneem" (*ibid*).

Die aanloop tot die eerste opvoering in die Kaap en Fourie se verskuilde agenda om die stuk te gebruik om die oopstelling van teaters te bevorder, is 'n stuk teatergeskiedenis op sy eie:

Die hele oopstelling van die Nico Malanteater was baie fyn en sluk berekend. Met *Kanna hy kô huistoe* het 'n mens geweet daar gaan 'n helse bohaai wees dat die skrywer self nie die stuk mag kom sien nie (Fourie, 2003a).

KRUIK se besluit om die bruin skrywer, Adam Small, se *Kanna hy kô huistoe* in 1974 aan te pak was deel van 'n groter waagmoedige plan van die teaterbestuur in die staatsteaters. Die stuk is ook by SUKOVIS en TRUK opgevoer. Fourie sê dat die stuk spesifiek landswyd aangepak is as:

... die soort van ding wat 'n mens as instrumente begin gebruik. Ons het opvoerings gedoen, want jy het geweet daar gaan 'n bohaai wees om 'n bruin of swart akteur deur 'n witte met 'n geveerde gesig te laat speel. Al hierdie dinge het gehelp om die druk toe te pas. Ons moes

ou Lammie Snyman druk! Die manne wat ek mee te doen gehad het, was hy en Jannie Kruger. Hulle was verskriklik gewees (*ibid*).

Met die opvoering van *Kanna hy kô hystoe* (1980) het Fourie die 'bekendstelling' van die kleurling op die verhoog beplan soos hy jare later ook die bruin aktrise, Sharleen Surtie Richards, se 'bekendstelling' in sy komedie, *Die proponentjie*, sou beplan.

Ek het beplan om Sharleen Surtie Richards aanvaarbaar te maak omdat sy die gehore sou laat lag. Dan is dit mos reg met die wittes. Jare tevore, het ek met *Kanna hy kô huistoe* ook die Nico Malan se oopstel beplan het – al was dit met wit spelers gedoen. Jy stel hierdie lokvalle vir 'n man. Jy weet, jy ken mos van muisvalletjies en slagysters as jy skoolkind is. Jy weet jy gaan in dit trap en jy weet in watter paadjie stel jy hom. Die muis weet nie, maar vang gaan jy vir hom vang! Jare terug het ek gesien mens kan so half deur die komedie die kleuring op 'n Suid-Afrikaanse verhoog aanvaarbaar maak (Fourie, 2003a).

Uiteindelik het die opvoering van *Kanna hy kô huistoe* veel bygedra tot die normalisering van insigte in die menswees van alle kultuurgroepe in die land en die finale oopstelling van teaters teen 1987. Small se stuk word sedertdien landswyd opgevoer en was in 2003 weer een van die trefferstukke by die KKNK (vgl. Botha, 2003:4).

6.12 *Faan se Trein* gepubliseer en op die professionele verhoog (1975).

Nadat die teks van *Faan se Trein* jare in sy laai gelê het, was die omstandighede ryp vir die trefferstuk om die planke te haal.

6.12.1 Agtergrond.

Die jaar 1975 sou die jaar wees waarin Fourie sy deurbraak as professionele dramaturg maak. Dat die stuk die planke gehaal het, was eintlik 'n vreemde sameloop van omstandighede. Voorheen in die studie is aangedui dat W.E.G. Louw na die *Putsonderwater*-insident in 1969 en die *Christine*-debakel in 1971 Fourie se voorstelle vir opvoerings begin bevraagteken het en volgens Fourie ook Bartho Smit se *Bacchus in die Boland* in 1975 wou kelder. *Putsonderwater* is reeds in 1962 gepubliseer en *Bacchus in die Boland* in 1974, maar sensuur het die stukke van die planke gehou.

Die opdragstuk, *Bacchus in die Boland*, deur Bartho Smit is om politieke redes deur die KRUIK-raad gekanselleer. Al die spelers was klaar gekontrakteer en Cobus Rossouw herinner Fourie toe aan die teks van *Faan se trein* met sy opmerking dat daar naasteby dieselfde soort karakter in *Faan se trein* as in *Bacchus in die Boland* is. Fourie trek toe die teks uit die laai en lê dit voor:

... en so het hy [*Faan se trein*] vir die eerste keer op die planke gekom. Toevallig het die kaarte reg geval en die spelers was daar. As *Bacchus in die Boland* nie verban was of binne sensuur afgehaal was nie, sou *Faan se trein* seker nooit opgevoer gewees het nie (Fourie, 2003a).

6.12.2 Opvoeringsgeskiedenis.

Vir die ernstige teaterkunstenaars, teatergangers en ander kunstenaars, maar veral vir algemene publiek, wat bitter min in die teater sou kom, is die naam Pieter Fourie en *Faan se trein* sinoniem. Met *Faan se trein* (1975) het die Afrikaanse teater weer na sy mense gekom – nie net in teaters nie, maar ook in skoolsale en ander saaltjies regoor die land soos in die jare van die ou toergroepe tussen 1924 en die laat vyftigerjare. Maritz (200) berig dat die stuk in 1975 deur 80000 mense gesien is – en dit nog voor die nasionale toer begin het. “Daarna is die klassieke stuk deur impresario’s opgeraap en nog tienduisende mense het dit gesien” (*ibid*). *Faan se trein* beleef ‘n lang geskiedenis op die verskeie verhoë sedert 1975 en sal verseker in die toekoms weer en weer opgevoer word.

6.12.2 Ontstaan.

Soos reeds wyd bekend, kom die ware karakters uit Fourie se jeugwêreld en is die stuk geografies heeltemal gesetel in sy tuisdorp, Luckhoff. Hy het nie eens die name verander nie. Van die karakters soos Truia het onlangs nog geleef. Dit was die ware Faan, oom Frik en almal van hulle wat daar by die dam op Luckhoff gewoon het.⁴⁶

Fourie het van jongs af ‘n deernis vir regte Faan gehad. In sy toerjare met sy eie geselskap het jare gelede in 1965 Grahamstad by Faan gaan inloer. “Ons was so vier dae daar gewees en toe het ek en Christine Basson hom gaan besoek. Ek het hom

⁴⁶ ‘n Handgeskrewe kopie van Fourie se brief oor die regte Faan se familie word in die argief by NALN bewaar.

gesien in sy ou wit uniformpie. Ek kon sien hy treur ook. Dat hy hom doodgetreur het, dit is die waarheid, maar vir die res in my stukke oor Faan is daar baie verbeelding in” (*ibid*). Fourie sou bv. in die latere *Faan se Stasie* (1976) noem dat hy na ‘n inrigting in Pretoria gestuur is, terwyl Faan in werklikheid na Grahamstad is.

Vir *Faan se Trein* (1975) het Fourie wel klein aanpassings hier en daar aan die gebeure gemaak, maar die intrige is basies ‘n absoluut presiese weergawe van die mense en gebeure wat hy geken het. Die verlange na die ou dae en veral ou motors kom veral na vore in die beskrywings van die Hudson Terraplane en meubels in die twee *Faan*-stukke. Dit gaan vir Fourie nie net oor nostalgie nie – dit gaan ook oor die feit dat elke motor of meubelstuk in die verlede ‘n eie identiteit het en ‘n storie vertel. Ook sy opvolgstuk in 1976, *Faan se stasie* (1976) sou op die werklikheid gebaseer wees. Meer oor die stuk later.

6.12.3 Tema, struktuur en styl.

Waar dit in *Faan se trein* (1975) en *Faan se stasie* (1976) tematies gaan oor die waardigheid van die *underdog*, handel dit ook oor die verbondenheid van die kleindorpse platteland aan sy nering en bestaan binne ‘n vinnig veranderende omgewing. Die eenvoudige, maar opregte enkeling bevind hom skielik in ‘n plek waar ou beroepe en ‘n veilige bestaan onder moeilike finansiële omstandighede nie meer moontlik is nie. Die armes word uitgebuit en vir die eerlike, naïewe mens met respek vir die natuur en medemens is daar nie meer plek nie. Uiteraard het Fourie se eie grootwordjare en kennis van die leefwyse van die karakters neerslag gevind in die stukke wat grootliks op die werklikheid gegrond was.

Struktuurgewys hou Fourie aanvanklik by die formule van die *well-made play* met kronologiese tydsverloop en herkenbare kleindorpse karakters wat met deernis geskryf is, binne ‘n herkenbare realistiese stel. Kostumering, byklanke en handeling wil so na aan die realistiese kom as moontlik en sowel gekultiveerde as ongekultiveerde gehore kan met die gegewe identifiseer. Fourie slaag daarin om ‘n nostalgiese wêreld van die platteland en sy onskuldige mense op te roep. Die natuur en outydse waardes staan op die voorgrond. Vergelyk byvoorbeeld Faan se beroep op God om hom genadig te wees omdat hy nooit ‘n kwikstertjie geskiet het nie. Fourie skeep Faan en sy mense as aardse, opregte mense met geen spoor van nydigheid of eiewaan nie. Hierteenoor word Faan

gekonfronteer met die vases en die rykes, soos die dokter se vrou wat die armes uitbuit. Hierdie goue draad van onreg en die ontbloting daarvan sou 'n kenmerk van al Fourie se latere dramas word.

Dat die realistiese – amper naturalistiese – styl die volksteaterstuk sou pas vir teikengehore in die stad en ook op die platteland, was verseker. Fourie het sy gehore goed leer ken gedurende sy toere op die platteland met sy eie toneelgroep. Tog meen Fourie dat die stuk spontaan by hom opgekrom het en dat hy bloot op instink geskryf het. Geen formele besluit oor byvoorbeeld die mees gepaste styl is dus geneem nie:

Alles was altyd instinktief gewees. Ek sien hom daar op die verhoog aan die sny en brei van die rieme en al daai goeters wat die souse laat spat het. Ons mense was mal daaroor op daardie stadium. Ek het nooit iets enigins berekend gedoen nie. Ek het nooit 'n stuk gesit en beplan om te skryf nie, maar behalwe in daardie druk periode toe ek moes. Dan was dit ook nog in 'n hoë mate instinktief kreatief. Ek skryf wanneer 'n stuk binne-in my lê en skree om geskryf te word. Baie van hierdie dinge gebeur onder snaakse omstandighede (Fourie, 2003a).

Volgens Fourie het hy ook geen berekende plan gemaak met *Faan se trein* oor 'n realistiese styl bloot sodat dit toeganklik sou wees vir 'n gehoor wat op die platteland woon nie. Hy het bloot net geskryf soos hy daardie stukke in die interim-periode toe hy met sy eie toneelgeselskap getoer het, geskryf het.

6.12.4 Intrige en simboliek.

Die storie van die Oosthuizens is eenvoudig, maar in hulle eenvoud simboliseer hulle genoeg basiese lewenswaardes. In *Faan se pittige humor* lê die tragiese opgesluit wat enige mens aan die hart sal gryp. Oom Frik Odjoppies en sy seun Simpel-Faan woon in die Onderdorp. Wanneer die dominee kom kla dat Faan al weer sy humeur verloor en byna 'n seun verwurg het, stel Frik hom gerus. Faan is 'n goeie handlanger en hulle twee gaan die groot dam bou – dit sal 'n handewerk vir die nageslag wees. Die noodlot beskik volgens Morgan-Hollander (2005) op LitNnet egter anders:

Faan sien die *bulldozers* as die verpersoonliking van alles wat sy beskermd bestaan bedreig. Sy en Ou Frik se stryd is die kern van 'n

lewensgetroue verhaal, deurspek met die idiome en atmosfeer so eie aan sy milieu.

In die eenvoudige verhaal wou Fourie geen doelbewuste politieke aanklagte in die stuk beplan of aanraak nie, maar volgens hom bloot sosiale onregte aanspreek:

... sosiale *statements* baie beslis. Van die onderdorpers, jy weet en die neerkyk deur die bo-dorpers op hulle. Op ou Frik Oddjobbies, sommer in sy naam al klaar en toe hierdie hele oorgang van die wêreld van die skoenmaker en 'n man wat maklik met klippe 'n kraal kan pak wat verdwyn het. Faan wat praat van die plastiektou wat inkom. Jy kan amper sê die lae industriële revolusie op die klein plattelandse dorpie. En die *bulldozers* wat sy werk oorgevat het (Fourie, 2003a).

Fourie reken dat die dood van al die ou ambagte onbewustelik begin het, maar toe sien hy dit raak "... en toe loop ek met hom; ook die uitbuiting van die arme deur die ryke, die doktersvrou" (*ibid*).

Oor die uniekheid van die simboliek in die opkap van die traporreltjie, twyfel hy:

Man, dit is baie snaakse goed wat gebeur. Dit het werklik gebeur. Jare daarna lees ek 'n kortverhaal van Roald Dahl waar daar 'n soortgelyke storie in is. Dit was 'n briefstorie gewees wat so in 'n klein gemeenskap gekom het en die antie wat dit wou hê vir vuurmaakhout of wat ook al. En ek weet nie of syne voor myne was of andersom nie. Dit wys net hoe die dinge loop – ek het nooit daardie storie voorheen geken nie (*ibid*).

Fourie stel dit verder dat hy nie in *Faan se trein* (1975) enige simboliek beplan het nie en dat dit bloot 'n ware verhaal was wat gebeur het en wat hy geskryf het. "En toe ek *Faan se stasie* vat, toe begin ek sien watse dinge het ek so effens raakgeboor in *Faan se trein* en toe het ek berekend begin beplan en dit verder geneem" (*ibid*).

Hoewel hy besef het wat hy in *Faan se trein* 'raakgeboor' het, het hy geen behoefte gehad om terug te keer na die oorspronklike teks en om verder daaraan te skaaf nie. In

Faan se stasie (1976) het hy tog gevoel dat hy Faan se storie verder kon vat met byvoorbeeld die Stinkhans-karakter.

6.12.5 Reaksie en idees wat Fourie wou oordra.

In die eerste toerproduksie het Cobus Rossouw die rol van ou Frik gespeel en ook die regie waargeneem. Willem de la Querra het 'n formidabele vertoning gelewer as Faan. Fourie (2003a) is van mening dat Willem as 'n heel middelmatige akteur geag was, maar "... dan kom hierdie dinge bymekaar, sekere magte kom bymekaar en daardie magte van Faan en Willem wat bymekaar gekom het, was formidabel".

Die spontane skryf van 'n plattelandse verhaal wat so na aan die werklikheid lê, sou 'n groot sukses word. Fourie skroom nie om ook die swakhede in die Afrikanergemeenskap uit te lig nie. Hy neem die stuk vreesloos na sy gehore. Die sukses van die volksteaterskrywer lê juis daarin dat die volk homself, sy mense en sy omgewing kan herken. Met die eerste opvoerings in 1975 en 1976 is nouliks geglo dat die volksteaterstukke sulke wegholsuksesse sou wees. *Faan se trein* het byvoorbeeld vir die eerste drie jaar nadat dit die eerste keer opgevoer is, aanmekaar en landswyd getoer. 'n Private maatskappy het die stuk toe verder geneem. John Burch en Karl Choeveia het vir drie jaar landswyd met die stuk getoer. Selfs in Durban, waar min mense na 'n Afrikaanse stuk gaan kyk, het die stuk vir 'n hele week voor vol sale gespeel. Ook in die Stadskouburg in Johannesburg het die stuk goed gevaar.

Tog twyfel Fourie (2003a) self oor die artistieke waarde van *Faan se trein* (1975) en wat kritici daarin gelees het. "Tot vandag dink ek dit is my swakste stuk werk. Dit is nie 'n toneelstuk nie, eerder 'n dokumentasie van iets. Vir my as dramaturg is dit my swakste stuk" (*ibid*). Die gehore sou nie met hom saamstem nie.

Hy staan verstom dat 'n Duitse resensent in Suidwes daaroor geskryf en die stuk vergelyk het met *Of mice and men* (1975) van Steinbeck. Daardie eerlike, spontane logika herinner aan die jong, vertraagde broer in Steinbeck se drama. 'n Engelse resensent van Johannesburg het volgens Fourie *Faan se trein* (1975) as een van die grootste dramas van die tyd gesien. Fourie self reageer soos volg daarop: "Dit was die *weirdste* goeters wat manne in jou dinge lees. Maar dit was nêrens bedoel gewees nie" (2003a).

Agterna beskou, gaan hy tog voort en lewer 'n mening oor waarom die teks en opvoering wel moontlik suksesvol kon wees:

Daar was baie patos in daardie stuk. Ek kan nou 'n *statement* maak en kyk of ek 'grand' is. Daar was baie onderliggende liefde in die stuk. 'n Liefde vir die karakters en baie sterk medeliefde vir die karakter en ek wil amper sê 'n amper komiese soort van 'n *tongue in the cheek* na die *stupidity* byvoorbeeld van die dokter se vrou en die tipe van dinge. Daar was nooit werklik 'n skerp aanslag nie (Fourie, 2003a).

Dan raak Fourie aan die feit dat skrywers dikwels onbewustelik oor hulleself en/of hoe hulle die wêreld wil verstaan en beleef, skryf. Die skrywer se ware self kom na vore:

Faan is in 'n hoë mate myself. Wat ek probeer het my hele lewe. 'n Man in eie reg. Onaangeraak deur die invloed van die kerk, politiek, 'establishment' en bo-dorp. Ek dink ek het in Faan eintlik op 'n manier myself probeer beskryf wat ek probeer wees het my hele lewe lank – vry en met 'n mate van naïwiteit wat ten grondslag van dinge lê, onkunde, reguit en onskuldig. Niks kon hom beïnvloed nie. Hy het in 'n mate kind gebly (*ibid*).

Neem 'n mens Fourie se houding teenoor die sisteme wat hy as onregverdig beskou het en sy opstand daarteen in ag, soos aangeraak in die vorige hoofstuk, blyk bogenoemde uitspraak nogal na aan die waarheid te wees. Die insident van die oupa Smit wat die predikant van die preekstoel af gaan slaan het met sy sweep, kom onwillekeurig by 'n mens op! In *Faan se trein* (1975) word die oppervlakkige valsheid van veral die kerk aangevat met die optrede van die dominee en sy vrou. Dit het hy doelbewus gedoen:

Ek het hom aangevat, die dominee en die dominee se vrou, die sosiale ding, jy weet, maar net die 'polaaiteit'. Ek dink dominee se vrou sê net twee woorde aanmekaar. "Ai hoe dierbaar tog, hoe dierbaar tog." Alles wat Faan doen of wat ook al gebeur, "Ai hoe dierbaar tog!" Hierdie opgewende meganiese vrou wat net die regte ding sê! (*ibid*).

Daarteenoor stel hy die opregte onge Kunstelste gebed van Faan. In feitlik al Fourie se dramas verskyn daar 'n gebed. Teen die godsdienst het hy dit nie, maar wel teen die misbruik daarvan. Fourie sou in latere dramas soos *Ek, Anna van Wyk* (1986) en veral *Die koggelaar* (1988) hierdie religieuse tema besonder sterk op die voorgrond bring.

Dit was 'n geval van die breë publiek wat weer na volksteater oor hulle eie herkenbare mense in 'n gewone skoolsaal kom kyk het. Volgens Fourie was dit die geval dat gehore beide die toneelvorm waaraan hulle gewoon was, geniet het en ook die vryheid van Faan wat dinge doen en sê, wat elkeen graag sou wou doen, "... maar weens hierdie groot Christelike Nasionale kombes wat oor hulle hang met sy smorende effek kan hulle nie bekostig om dit te doen nie. Faan praat en doen dit. Niemand kan hom kwalik neem nie, want hy is nie reg in sy kop nie!" (Fourie, 2003a).

Een van die verrassende elemente in die stuk is Faan se vermoë om onge Kunstelste wyskede te verwoord en die gehoor staan verras om die wyskede uit die mond van die randfiguur te hoor. Fourie se eerste suksesstuk sou hom aanspoor om weer en weer vir die teater te skryf. "Dit was 'n wonderlike ervaring gewees, maar ek het besluit ek sal hom maar moet doodmaak in die tweede stuk, want anders sou ek van toe af 10 Faans later moes skryf" (*ibid*).

Ander sake wat ook ingewerk het op die sukses van Faan, was die reeds genoemde meesterlike vertolking deur Willem de la Querra en Cobus Rossouw se regie. Die ondervinding van vele toere het vir Fourie geleer om ekonomies om te gaan met dekor en dies meer. Die stuk kon maklik toer met basiese dekor en enkele rekwisiete soos die bruin breibalk en beesvel wat elk aand gebrei moes word. Ook moes gewaak word teen die brandgevaar met die werklike primus op die verhoog en natuurlik daardie verskriklike toneel teen die einde as Faan die byl, die hamer en goeters begin rondgooi. As praktiese teaterman van sy die toerdae af, skryf Fourie die stuk met 'n klein rolverdeling:

Jou kans vir 'n opvoering is beter as jou kostes baie laag is en dit gaan natuurlik vorentoe verskriklik word. Ek dink geen Streeksraad sal binnekort kan bekostig om 'n stuk met 'n rolverdeling groter as 4 of 5 mense alleen te kan opvoer tensy hy in vennootskap met iemand anders is nie. Dit is wat ons nou [in 2003] met *Anna van Wyk* doen waar ons vyf organisasies saamspan (Fourie, 2003a).

Die opvoering van *Anna van Wyk* verwys na Marthinus Basson se produksie in 1999 wat 'n koproduksie was van Klein Karoo Nasionale Kunstefees, die Staatsteater, die Playhouse Company in Durban, PACOFS en Kunstekaap. Fourie noem dat dit een les is wat hy by Athol Fugard geleer het: “Daar was Fugard van die begin af baie slim. Al sy stukke kan jy alleen doen met drie of so op die meeste. Dit het 'n onmiddellike finansiële lewensvatbaarheid. Maar dit beteken nie dat dit kommersiële teater is nie” (*ibid*).

6.12.6 Lastighede en sprake van sensuur.

KRUIK het natuurlik goed geld gemaak uit die produksie en met *Faan se trein* (1975) was daar minder probleme met die komitees of sensuursisteme. Faan was die ongekunstelde natuurmens wat in onskuld die waarheid gepraat het sonder om kwaad te bedoel.

Glennifer Gillepsie (1976: 7) stem saam met Fourie se siening oor Faan: “Faan lays bare an unpolluted mind. He is clear-sighted where the rational, educated mind is not.”

Nie almal was egter beïndruk met Faan se direkte uitsprake nie en Maureen Joubert (1976: 6) skryf in die inleidingsparagraaf van haar rubriek “Van Alle Kante” in *Die Burger* die volgende:

Met Broederstroom se nuutste beraad het ons 'n sterk dosis van “betrokke skrywery” ingekry. Jy huiwer om weer na die begrip te verwys. Tog is dit die eerste gedagte wat by jou opkom wanneer die twee dramas oor Faan Oosthuizen op die planke verskyn.

Met *Ampie* (1930) deur Jochem van Bruggen ter sprake, kom die ooreenkoms van daardie randfiguur en Faan onder die loep.

Op sy tyd was *Ampie* ook 'n baie gevaarlike stuk om op te voer. Die stuk het in 'n artikel wat in *Die Kerkbode*⁴⁷ gepubliseer is sterk negatiewe kritiek gekry. Volgens Fourie (2003a) “... is daar van die kansels af gevra vir die Afrikaner om hierdie stuk te boikot en nie te gaan kyk nie, want ‘ons is nie so nie”. Ook Van Wyk Louw wys volgens J.C. Steyn in *Van Wyk Louw – 'n Lewensverhaal* (1998) daarop dat *Ampie* van Jochem van Bruggen in 1927 “presies so” in die openbaar aangeval is. Dat sommige Afrikaners neig

⁴⁷ Geen artikel in *Die Kerkbode* kon opgespoor word om Fourie se stelling te bevestig nie.

om sensitief te staan teenoor teater of romans waarin die negatiewe kant van die Afrikaner uitgebeeld word, blyk waar te wees.

Fourie noem dat seker die grootste komedie wat ooit in Suid-Afrika geskryf is, *Die Wildsboudjie* (1974) van Frits Steyn, waarvan Fourie die eerste professionele regie op sy veertigste verjaarsdag gedoen het, eers professioneel opgevoer is veertig jaar nadat die stuk geskryf is:

Nou vra jy jouself af: Hoekom nou eers die eerste professionele opvoering? Dit kom weer oor hierdie binnewerke van die teater. Ook oor die 'mindere' soos die komedie en so aan. Huguenet en 'n paar ander manne het altyd die hoofrolle vir hulleself gekies. Die manne wat moet besluit was ook in die *actor-manager* era. Daar was nie 'n rol wat hom in die stuk gepas het nie. Daarom word die stuk nie gedoen nie (Fourie, 2003a).

Miskien is Fourie se kritiek hier ongegrond, want André Huguenet het sover gegaan as om Ampie te speel in gewone volksteater. Hy verdedig egter sy kritiek deur te sê: "Ja, hy het dit gedoen, maar dit is 'n *plum-rol*" (*ibid*).

Met *Ampie* (1930) deur Jochem van Bruggen ter sprake kom die ooreenkoms van daardie randfiguur en Faan onder die loep.

Op sy tyd was *Ampie* ook 'n baie gevaarlike stuk om op te voer. Die stuk het in 'n artikel wat in *Die Kerkbode*⁴⁸ gepubliseer is sterk negatiewe kritiek gekry. Volgens Fourie (2003a) "... is daar van die kansels af gevra vir die Afrikaner om hierdie stuk te boikot en nie te gaan kyk nie, want 'ons is nie so nie". Ook Van Wyk Louw wys volgens J.C. Steyn in *Van Wyk Louw – 'n Lewensverhaal* (1998) daarop dat *Ampie* van Jochem van Bruggen in 1927 "presies so" in die openbaar aangeval is. Dat sommige Afrikaners neig om sensitief te staan teenoor teater of romans waarin die negatiewe kant van die Afrikaner uitgebeeld word, blyk waar te wees. Selfs so onlangs as 1994 berig Reg Zaaiman (1994: 1) oor Marlene van Niekerk se Triomf in *Die Burger* onder die opskrif *Spieël Triomf Christelike waardes? soos volg:*

⁴⁸ Geen artikel in *Die Kerkbode* kon opgespoor word om Fourie se stelling te bevestig nie.

Baie van haar formuleringe het sy uit die Bybel gekry, sê Marlene van Niekerk. Maar hoe dan? Die mense daarin is so vreeslik en vieslik. Hulle leef in bloedskande. Hulle vloek en suip. Soms is hulle godslasterlik. Sal ons dit maar sê? Hulle is 'n skande vir ons volk.

Uiteraard sou heelwat Afrikaner-snobs in die sewentigerjare voel dat die *Faan*-stukke ook benede hulle stand is, want “ons is nie so nie”. Die gewildheid van die stukke dui egter daarop dat die massas vir *Faan* aanvaar het en baie van die snobs is ook geroer deur die deernis in beide stukke (*ibid*).

Na sy afdanking en tweede heraanstelling stoom Fourie egter ongestoord voort en ook *Faan se stasie* word 'n landswye treffer.

6.12.7 Moontlik verfilming.

Met *Faan se trein* (1975) se prestasie het Fourie begin besef dat hy sy gehore reg gelees het. Met *Faan se trein* het Fourie dinge aangeraak wat die volk geroer het en kon hy veral die simboliese element in *Faan se stasie* (1976) verder ontwikkel. Hoewel hy sê dat die resensente hom glad nie beïnvloed het nie en dat hulle minder van *Faan se stasie* gehou het, was filmmakers oortuig dat die realistiese en filmiese aanslag in die stuk ook vir dié medium geskik was. Volgens hom was daar ook internasionale belangstelling in die stuk:

Jy weet daardie opvoerrege-opsie daarop, die eerste een was aan Warner Brothers verkoop van al twee die Faans, maar die ‘bulk’ van die film sou gewees het *Faan se stasie*. Dit was onmiddellik na *One flew over the cuckoo's nest*. Dit was die *big fashion* gewees. Hulle het in *Faan* hierdie *possibility* gesien. *Faan se trein* sou maar net 'n inleiding daartoe gewees het. Ag, ek dink nie daar was 'n filmmaker in hierdie land wat nie al 'n opsie op die regte gehad het nie, maar die film was nog nooit gemaak nie. Dit is jammer, 14 dae voor Jamie Uys se dood was die ding al weer in 'n baie ver gevorderde stadium gewees. Koos Roets weet daarvan. Die groot Franse akteur, Gerard Depardeux, sou *Faan* gespeel het, Jamie sou die vader en regisseur gewees het en Koos Roets kameraman en so aan. Ja, daar was baie

drome. Van den Berg wou dit ook doen, Koos Roets wou dit hoeveel keer doen. Dalk word hy nog eendag gedoen (Fourie, 2003a).

Dit lyk of Fourie se hoop in 2003 wel waar kan word. Met 'n besoek aan die Fourie-egpaar op 27 Desember 2011 te Le Rouxstraat 13, Robbertson, waar die egpaar tans woon, noem Fourie hy onlangs sy filmregte van *Faan se trein* verkoop aan 'n filmmaker wat tans nog nie sy naam of dié van die produksiehuis wil bekend maak nie. Die filmmaker het beplan om in 2011 aan die stuk te begin skiet. Die mees onlangse nuus is dat die betrokke filmmaatskappy finansiële probleme ondervind en dat Fourie wel sy filmregte verkoop het en betaal is, maar dat die maak van die film in die weegskaal is. Daar is tans weer onderhandelinge met hom is deur ander filmmaker om *Faan se trein* te verfilm met onderskrifte vir die internasionale mark.

6.12.7 Publikasie.

In die sewentigerjare, waarin min nuwe dramas gepubliseer is, het Tafelberg albei *Faan*-stukke gepubliseer. Dit op sigself was 'n prestasie, aangesien min mense drama geles het – 'n tendens wat ook in die verlede voorgekom het. Fourie verstaan egter die uitgewers se dilemma. "As 'n drama nie voorgeskryf was of iets van die aard nie, dan was dit nie 'n aantreklike proposisie vir die uitgewer gewees nie" (*ibid*). Nie een van Pieter Fourie se dramas is ooit voorgeskryf nie en hy skryf dit toe aan 'n monopolie en/of sameswering tussen uitgewers en gevestigde akademies-gerekende skrywers:

Daar was 'n totale monopolie wat daar gewees het. Ons het geslagte en geslagte kinders die wêreld ingestoot en afgeskrik vir die teater met die dinge wat voorgeskryf was. Dit was die *Germanicus* en die *Periandrosse*. Selfs Bartho is hier in sy laat jare voorgeskryf op skool en dit is waar jy moet begin. Dit is genoeg om 'n kind af te skrik as jy vir die eerste keer met hom begin met *Periandros van Korinthe* of *Germanicus*. Dit was 'n monopolie, 'n pretensie, hulle kon nie kom na die aardse nie. Ek skryf nie hierdie werke af nie, maar ek dink daar was 'n onreg gewees teenoor kinders wat geforseerd was met die kunsmatig intellektuele groot dramas (*ibid*).

Vir Tafelberg was dit ietwat van 'n waagstuk om volksteater te publiseer wat heel moontlik nie geag sou word om voorgeskryf te word as literêre meesterstuk nie. Die

ander feit is dat nie net volksteater nie, maar ook Afrikaanse komedie min gepubliseer is en ook nie altyd as literêre werk van waarde gesien is nie.

6.12.8 Volksteater as kommersiële teater met mindere literêre waarde?

Volksteater word dikwels as kommersiële teater beskou en kan deur sommige kritici beoordeel word as minderwaardige teater met min literêre waarde. Volgens Fourie is die stelling aanvegbaar en hy redeneer dat Tsjechov se dramas as volksteater gesien kan word en tog literêre waarde het. Ook Molière se komedies spot met die gemeenskapsondes van sy leefwêreld. Fourie wil weet of Griekse teater nie ook volksteater op sy tyd was nie? Was Lorca se dramas nie volksteater nie? Op dié trant gaan hy voort en noem dat populariteit onder die gewone 'oningeligte' teaterganger nie die werk as literêr minderwaardig moet afmaak nie. Hy stel sy saak oor die neerkyk op sogenaamde volksteater soos volg:

Die groot fout wat ons mense maak in hierdie opsig is hovaardigheid. Daar is 'n hele klomp pretensie daaraan verbonde. Wat was Molière se werk anders as volksteater op sy tyd? Die mense wou dit sien. Teater is die onvervreembare eiendom van die massa. Jong voete [teatergangers] praat nou of dit 'n besigheid is. Die toestand van die drumpel van daardie teater, as hy van hout is en hy kan maar deesdae van plastiek ook wees, gaan vir jou vertel wat het daar binnekant aangegaan óf nie aangegaan nie. Teater is nie bedoel vir die individu nie, dit is bedoel vir die massa en daarom bou jy 'n teater. Nou hoekom bou jy 'n teater met 400 sitplekke, maar jy wil net 100 of 30 mense vanaand daar hê? As jy kan kommunikeer, as jy mense kan interesseer, as jy hulle kan fassineer, vermaak en prikkel, dan gaan hulle kom. Dit help nie om 'n teater te bedryf en net jou vier, vyf vriende dink dit is fantasties en die resensente is een van daardie vyf nie. Jy moet gaan vir jou breedste moontlike publiek (Fourie, 2003a).

Dat die breedste moontlike publiek met die twee *Faan*-stukke bereik is, is duidelik. Redes sou ook kon wees dat die milieu, intrige en karakters herkenbaar was. Die gehoor is nie aangeval nie, hulle is nie beledig nie, hulle is nie intellektueel beproef nie, dit was 'maklik' om te verteer. In sy latere stuk *Ek, Anna van Wyk* (1986) sou die teenoorgestelde waar

word. Meer daaroor later. Die punt is egter dat gehore die twee *Faan*-stukke herkenbaar en toeganklik gevind het teenoor byvoorbeeld die voorgeskrewe literêre werke op skool soos *Periandros van Korinthe* (1969) en *Germanicus* (1969). Die breë publiek is weer blootgestel aan herkenbare teater waarmee hulle kon assosieer. Fourie stem saam en noem dat ook ander Afrikaanse dramaturge in die tyd hiermee geslaag het:

Ek dink *Faan* is nie die enigste voorbeeld daarvan nie. Kyk wat P.G. [du Plessis] gemaak het met *Siener in die Suburbs*. Kyk na wat hy gedoen het met die “crew” van *Matewis en Meraai* en *Die drie van der Walts*. Jare later toe ek *Die wildsboudjie* gedoen het, toe het die teater in die Kaap amper doodgebloeit, toe speel hy voor stampvol sale en hy is Johannesburg toe en dit is daar ook gedoen en ook deur die land het hulle dit gevat en dit het gewerk (Fourie, 2003a).

Volgens Fourie is die populariteit toe te skryf aan die feit dat teater die onvervreembare eiendom van die massa is. Toeganklikheid is volgens hom vandag die modewoord. Tog meen hy dat gehore ook soms na teater gaan kyk waarmee hulle nie noodwendig assosieer nie. Fourie meen dat hulle daarheen gaan om ontslae te raak van skuldgevoelens:

Daar is ook hierdie skoonwas, hierdie afskud van ’n gewete of wat ook al. Daar was ’n era vir twee dekades in Suid-Afrika wat jy enigiets, enige gemors oor Distrik Ses kon skryf en dit sou voor in ’n vol saal gespeel het. Dit was nie noodwendig omdat mense geassosieer het en of dit toeganklik of goeie teater was nie. Dit was ’n kwessie van “O, ek het my gewete skoongespoel deur vanaand daarna te gaan kyk.” Dis nie wat met die *Faan*-stukke gebeur het nie (*ibid*).

Vir KRUIK het *Faan se trein* en *Faan se stasie* die ganse geword wat die goue eiers gelê het. Die toevalligheid met die kansellering van *Putsonderwater* het Fourie gevrywaar van kritiek om sy eie stukke op te voer, al was hy Artistieke Direkteur van KRUIK. Op daardie stadium was hy al nege jaar lank die Direkteur. Die feit dat die stukke goed geld gemaak het, het natuurlik ook die bestuur gelukkig gehou. Fourie het egter besluit om die goue gans se nek om te draai. Die geld het hard gepraat. Maar Fourie wou as skrywer aanbeweeg. “Daarom het ek *Faan* laat sterf in *Faan se stasie*, anders sou ek ’n *Egoli*

moes skryf. Televisie het in 1975 begin en hierdie stukke is in daardie tydperk opgevoer” (*ibid*).

6.12.9 ‘n Tweede lewe vir *Faan se trein*.

Om Faan in *Faan se stasie* te laat sterf, sou weinig help, Faan het weer opgestaan soos die oom Paultjie Kemp van Hertzogville nie kon nie. Dertig jaar nadat *Faan se trein* oorspronklik in Kaapstad opgevoer is, is dié bekroonde toneelstuk weer vir toneelliefhebbers beskore in ‘n splinternuwe opvoering onder leiding van Albert Maritz, en is dit in 2005 by die KKNK met die Kanna Herrie-toekenning bekroon nadat die gehore dit as die gewildste produksie ingestem het.

Ruimhartige borgskap van Sanlam sou help om speelvakke by verskeie kunstefeeste en teaters in ander dele van die land moontlik te maak. Die speelvak het op 14 Junie in Kaapstad begin, waarna dit verskuif het na Nelspruit vir die InniBos-fees van 29 Junie tot 3 Julie en na ‘n kort speelvak in die Théâtre Rendezvous van die Staatsteater, Pretoria, het die drama na die *Volksblad*-kunstefeeste in Bloemfontein vanaf 6 tot 9 Julie gereis. Laastens het Noordwes aan die beurt gekom. Van 27 September tot 1 Oktober is dit tydens die Aardklopkunstefeeste opgevoer (Morgan-Hollander, 2005).

Faan is meesterlik vertolk deur Paul Eilers en hy stap met die Kanna-toekenning vir beste akteur weg. Die veterane, Johan Botha en Johan Malherbe, het Frik en die Dominee onderskeidelik gespeel en Hannelie Smit het die komiese rol van Mevrouw Dominee vertolk. Mevrouw Dokter is deur Wilma Schoeman gespeel, met Sophia Hugo as Truia. Ivan Zimmerman en Deon Lotz was in die rolle van Dokter en Sersant met die regisseur, Albert Maritz, se seun Filjé in die praatrol en sy ander seun Martiens wat geïmproviseer het. Terwyl Filjé aan die Loganfees deelgeneem het, het Martiens die praatrol oorgeneem. Koos Marais was ontwerper van die realistiese stel, kostuums en inkleding.

Pieter Fourie laat hom op LitNet soos volg uit oor die feit dat die stuk selfs na 30 jaar gewild gebly het:

Die huidige produksie van *Faan se trein* [2005] is net so gewild as die première-produksie van 30 jaar gelede en die stuk tref volgens verskeie resensente vandag selfs sterker. Dit laat onmiddellik twee

vrae opduik. Waarin is die klaarblyklike gewildheid geanker? Wat is die kern van die stuk se nie-tydgebondenheid? Die gewildheid is die resultaat van 'n eenvoudige, dog aangrypende storie, bevolk met maklik identifiseerbare karakters. Maar bowenal miskien 'n patos, deernis en humor wat nooit die grens oorskry na die melodramatiese en banale nie. Sy trefkrag vir die hede lê dalk in die aksent op klasseverskille ... 'n erfsonde waaraan die mens seker nooit sal ontsnap nie (<http://www.litnet.co.za/teater/faansetrein.asp>) [Afgelaai op 24 August 2005].

Die regisseur vir die 2005-produksie skryf dat die reaksie na dertig jaar sedert die stuk die eerste keer opgevoer is, verstommend was. Hy glo dat die opvoering die hunkering om ons unieke stories en ons dinamiese kultuur te laat leef, bevestig en dat almal deel is hiervan (Maritz, 2006).

Dat die stuk gehore by feeste aangegryp het, word bevestig deur die bywoningsyfers. Liesel le Roux noem dat teen die eerste Saterdag elke enkele KKNK-kaartjie vir *Faan se trein* met Paul Eilers in die hoofrol uitverkoop was. Eilers is staande toegejuig aan die einde van elke optrede. Sy rapporteer verder oor die sukses van die stuk:

In die Suid-Kaap Kollege se badkamer staan 'n vrou Saterdagmiddag ná afloop van die opvoering van *Faan se trein* kop onderstebo en trane afvee. 'n Ander sê buite: "Ek weet nie wat ek nou voel nie. Maar dit is seer." Pieter Fourie se meesterwerk oor Frik en Faan Oosthuizen van die Onderdorp het soos in die sewentigs die volk weer aangegryp (Le Roux, 2005: 1).

Vir Paul Eilers, wat met *Faan se trein* ná 17 jaar weer na die verhoog teruggekeer het, was die rol van Faan voorwaar 'n goue geleentheid. In 'n onderhoud met Le Roux (*ibid*) van die Oudtshoorn-koerant, *Hoorn*, stel hy dit dat dit die grootste uitdaging in die 40 jaar wat hy toneel speel, was. Pieter Fourie self bestempel die rol as seker die mees uitputtende rol vir 'n akteur in Afrikaans. "Om dit twee keer ná mekaar binne die bestek van 'n paar uur te doen, vra amper die bomenslike van 'n akteur. Ek kan nie dink aan iemand wat dit beter as Eilers sou kon doen nie" (Fourie, 2003a).

In 'n onderhoud met Morgan-Hollander (2005) op LitNet dat met Paul Eilers oordeel die akteur dat die trefkrag van *Faan se trein lê* by Pieter Fourie se meesterlike hantering van die gegewe:

Sy fyn aanvoeling vir nuanse; sy netjiese balans tussen die humor/patos/tragedie wat hy hanteer soos 'n sweefstokarties – hy ken sy mense, sy karakters, sy vak en verstaan die akteur se aanvoeling. Hy hanteer sy materiaal sonder opgesmuktheid of pretensie. Die tragedie lê in Faan se kinderlike opgewondenheid oor sy trein, terwyl die wêreld om hom van hom wil ontslae raak. Die Engelse sê: “the art lies in the simplicity thereof” (*ibid*).

Oor hierdie eenvoud en gestrooptheid van pretensie in Fourie se skryfkuns is reeds vroeër geskryf. Dit blyk dat Paul Eilers die gestrooptheid raakgelees en in sy vertolking so vergestalt het:

Faan is nie 'n dorpsidoot, grapjas of wreedaard nie. Hy is net mens. Klein mens – ongeskend deur skool, kerk of establishment is hy die volkome verpersoonliking van onskuld en weerloosheid. Sy waarneming is skerp, maar sy verwerking daarvan naïef. Sy taal, sy agterdog jeens almal, sy bisarre liefde vir sy pa en sy fiksasie met sy trein is rou en aards ... juis daarom oermens en oop menslik. Hy ken nie die wêreld van die gladdebek nie. Hy sweet en verken die wêreld van die skurwe hand (*ibid*).

Eilers noem ook dat die stuk nie sonder 'n goeie kwota humor is nie: “Faan is propvol humor – naakte, robuuste, sowel as fyn verweefde stukkies humor. Die stuk bevat al die komponente van die tragikomedie” (Morgan-Hollander, 2005).

Volgens Fourie (2003a) is dit vir hom interessant dat mense nou eers beseft die stuk handel eintlik oor klasseverskille, en dat dit nou eers as 'n periodestuk uit die vyftigs tot sy reg kom. “Ek is baie tevrede dat die stuk 30 jaar nadat dit geskryf is nog kon staan. Dit wys net vir my dat eenvoud en eerlikheid – soos in alles in die lewe – ook in die teater werk”.

Eilers self skryf die sukses van die opvoering toe aan Pieter Fourie se teks, asook aan Albert Maritz as 'n ongelooflike regisseur wat lof verdien. "Dit was 'n enorme ervaring en 'n wonderlike geleentheid om Faan te kon speel" (Le Roux, 2005: 1).

Rafiek Mammon (2005: 9) bevestig Albert Maritz se puik regie van die 2005-opvoering en die hoë artistieke kwaliteit van die teks:

Albert Maritz has done a superlative job of directing this wonderful production. He has injected just the right depth, compassion and truthfulness into the characters to paint the ultimate picture that surrounds the heartbreak of Faan's existence. Yet, he has also left enough space for an audience to read comfortably between the lines of this superior text. This is highly recommended theatre (*ibid*).

Die een-en-twintig inskrywings van produksiehuise en amateurs wat op die DALRO-lys voorkom, bevestig die stuk se populariteit. Soos voorheen genoem, sluit dit moontlik nie al die opvoerings in nie, aangesien Fourie soms privaat toestemming vir opvoerings gegee het.

6.12.10 *Faan se trein* as radiodrama.

Faan se trein is deur Radio Sonder Grense as radioteater op 17 Junie 1997 uitgesaai met Eben Cruywagen as regisseur. Die stuk is tot 45 minute vir die radio verkort. Die spelers was o.a. Marthinus Basson, Daniel Maritz, Barbara McArthur, Dawie Ackermann, Hannes Horn, Pearl Gawlowski, Johan Botha en Alan Rabey wat akoestiese versorging waargeneem het met Madeleine Carlson as produksie-assistent (Blom, 1997:4 & SABC Radio Sonder Grense-argief).

6.12.11 Die toekoms vir *Faan se trein*.

Die geskiedenis leer ons dat beide *Faan se trein* (1975) en *Faan se stasie* (1976) selfs vandag nog groot lokettreffers by byvoorbeeld die KKNK- en Volksbladfeeste in 2006 en 2007 was. Die herkenbaarheid van en assosiasie met die karakters is nog daar – selfs al is dit met 'n mate van nostalgie oor die ou dae. Dit was opvallend hoeveel ouer

teatergangers byvoorbeeld die opvoerings van beide stukke in 2006 en 2007 by die Volksbladfees in Bloemfontein bygewoon het. Beide stukke is daarna by ander groter kunstefeeste opgevoer.

6.13 *Faan se stasie* (1976)

6.13.1 Agtergrond.

Na die sukses van *Faan se Trein* volg Fourie in 1976 sy skryfwerk op met *Faan se stasie* (1976). In die vorige afdeling is reeds heelwat raakpunte tussen *van Faan se Trein* (1975) en *Faan se stasie* (1976) uitgelig. Met *Faan se stasie* (1976) het hy heelwat meer verbeelding bygesit. Fourie neem die regie van die opvoering in dieselfde jaar waar.

Fourie het die rol van Faan in *Faan se trein* spesiaal vir Willem de la Quera geskryf.

Toevallig word *Tjaka*, wat hy as student geskryf het, ook in die jaar gepubliseer. Hy skryf ook *Die Joiner* in hierdie jaar en dra dit op aan sy vriende en twee van sy mentors, Jan Rabie en Marjorie Wallis. *Die Joiner* sou eers 10 jaar later opgevoer weens sensuur op die tema. Meer daaroor na die bespreking van *Faan se stasie* (1976).

6.13.2. Opvoeringsgeskiedenis.

Die DALRO-lys gee slegs drie inskrywings van *Faan se stasie* (1976), maar dit is te betwyfel of die lys 'n betroubaar weergee hoeveel keer die stuk opgevoer is. Aangesien Fourie self die opvoerregte besit het en moontlik direk betaal is, word aangeneem dat dit die rede is waarom DALRO so min inskrywings toon. Wat wel duidelik is, is dat Fourie wou voortbou op die wenresep van die vorige *Faan*. Nadat aanvanklike probleme wat hieronder in 6.13.3 bespreek word uit die weg geneem is, het groot getalle teatergangers op die platteland sedert die middel-sewentigerjare na stad- en kerksale gestroom om te deel in die lotgevalle van Fourie se personasies. In teaterkringe word die invloed van Fourie op die oplewing in die Afrikaanse toneelfront as 'n belangrike en durende inwerking beskou (Smit, 1990: 50). Ook dié stuk sou 'n tweede lewe beleef met Albert Maritz se produksie in 2005 by Kunstefeeste. Die sukses van hierdie produksie word later in hierdie afdeling bespreek. Vir eers word gekyk na die oorspronklike opvoerings van die stuk in 1976.

6.13.3 Intrige en styl.

In die opvolg van Faan se lewe na *Faan se trein* in *Faan se stasie* vind ons dat die hoofkarakter verwyder word uit sy veilige kleindorpse bestaan na sy ouers se dood. Sy desperate maar ook soms tragiese en komiese pogings om die trein te kaap wat hom wegneem het gehore ontroer. Hy sit as eensame figuur op sy oudag in 'n versorgingsinrigting in Pretoria vir die naderende dood en wag.

Die inhoudelike van *Faan se stasie* het basies voortgebou op Faan se wedervaringe en ontberinge op reis en in die inrigting waarin hy in Pretoria opgeneem is. In die werklike lewe is Faan in Grahamstad opgeneem. Weereens is die intrige eenvoudig en gestroop van pretensie, maar vul sy verhoog met interessante karakters.

Volgens Keuris (1998: 448) word *Faan se stasie* se gewildheid toegeskryf aan die feit dat Afrikaners identifiseer met die karakters, juis omdat dit volksteater is wat geskryf is oor die Afrikaner en sake wat hom/haar raak te berde bring.

Faan word uitgebeeld as 'n moeilike man vol uitgeslape plannetjies. Sy dialoog grens dikwels weer aan die poëtiese in *Faan se Trein* in sy beskrywing van die voëltjies in die hiernamaals. In *Faan se stasie* val die fokus ook op die meer geestelike waar jy alles helder kan sien. Faan is weer doenig met sy stryd teen die gemeenskap. Stinkhans is geloofwaardige karakter, en oom Giel en die meeste karakters is hom goedgesind en veral Oom Giel probeer hom beskerm. Hy vergesel hom dan ook op sy tog na die "malhuis" in Pretoria. Faan het egter sy 'planne' vir die trein gereed. Die dronkie se SAP-praatjies en die praatsieke tannie word heerlike kammeerolletjies in die treintoneel wat besonder komies oorkom. Die kleiner karakters van Koos en Tieties Vicegrip is taamlik dekadent, maar versorg vir Faan met deernis en begrip.

Fourie gebruik weer sy realistiese *well-made play*-konsep in struktuur en karaktertekening. Fourie plaas egter baie sterker politieke uitsprake en kommentaar in die mond van die eerlike, opregte Faan wat dinge om hom sien wat verkeerd loop. Op 'n vraag of Fourie met Faan wat die politici so kon aanvat nie doelbewus stout en aspris was nie antwoord hy soos volg:

Ek was nie stout nie en dit was vir my suiwer komies, want die regte Faan het dit vir my gesê. Daai kind was 'n 48-jarige man en hy was onaangetas. Faan is net soos Maria gesien as dalk bietjie versteurd. Hy was miskien 'versteurd' omdat hy onaangetas was. Faan het in so klein dorpie 'n realiteitsiening gehad. Daar was een of twee opvoerings daarna wat mense Faan probeer uitbeeld het as 'n vertraagde. Dit werk nie, want hy is nie vertraag nie (Fourie, 2003a).

Maar Faan se eerlike en naïewe uitsprake oor onder andere die geïmpliseerde Senator Wimpie Gouws in die eleksietyd en die slagskaap wat belowe word vir 'n stem, asook natuurlik die uitspraak oor die "geleerde kafferpredikant wat nie mag stem nie", ontglip nie die oë van die Sensuurraad nie. Verskeie snitte in die teks is aanbeveel. Met *Faan se stasie* (1976) het Fourie op politieke tone getrap.

6.13.4. Sensuur en politieke reaksie.

Fourie onthou soos redes vir en die aard van ingryping soos volg:

Ek dink dit [die sin or die slagskaap] is ook een van die reëls wat die Sensuurraad op aangedring het wat gesny moes word en toe Lapa Munnik destyds, of was dit F.A. Loots, ek is nie seker nie, gedreig het dat die teater gesluit moet word. Hulle sou KRUIK se subsidie onttrek as dit so aangaan. Dit is waar Faan sê, hy en oom Giel gesels daar op die trein en dan sê hy iets soos: "Kêrels, dit is weer eleksietyd en nou dink ek aan ou Wimpie Gouws," en al daardie name is mense wat bestaan. Jy ken hulle. "Een van die dae is dit weer eleksietyd en dan kry ek weer 'n slagskaap, want hy wil hê ek moet vir hom 'n kruisie kom trek. Maar hierdie kafferpredikant hier in die lokasie, hy is 'n geleerde man, hy kan lees en skryf, maar hy kan nie 'n kruisie trek nie en hy gaan nie 'n slagskaap kry nie" (*ibid*).

Die ware Wimpie Gouws was natuurlik die jarelange Nasionale Party senator in die kiesafdeling waarin Luckhoff geval het. Die feit dat die teerpad net tot by sy plaas se hek geteer was het natuurlik ook heelwat geskinder en bespiegeling onder mense in die kontrei veroorsaak.

Mnr. F.A. Loots, LUK, se reaksie toe die Sensuurraad ingryp en sekere snitte in *Faan se stasie* afdwing, was: “Ek verwelkom dit. Ek is trots op die Nico Malanteater, maar ons kan nie toelaat dat ordentlike mense hulle koppe daar in skaamte moet laat hang nie.” ‘n Onbekende joernalis van die *Cape Times* (1976: 3) rapporteer mnr. Loots soos volg: “Pieter Fourie had produced something against which any decent person would object. The Afrikaner is caricatured by a foul-mouthed simpleton and I am ashamed. If the play represents the culture of the Afrikaner, it would be better if he had no culture.”

Die Kaaplandse Administrateur van die tyd, dr. Lapa Munnik, was diep geskok en het volgens Fourie (2003a) ook in die Provinsiale Raad gedreig met woorde soos: “Daar kan nie toegelaat word dat smerighede opgevoer word nie. Dit is ook beledigend teenoor ander volksgroepe.” Volgens Fourie het die Administrateur toe die bom laat val wat die Kaap geskud het: “Dit sou beter gewees het – in hierdie omstandighede – as die Nico Malan liever nie vir alle rasse oop was nie (*ibid*). Vergelyk ook Fourie se uitlatings aan Terblanche (2008) oor dr. Lapa Munnik se dreigemente om staatsubsidie van KRUIK te weerhou.

6.13.5 Faan se stasie ontspoor nie.

Daar is onderneem om ‘n paar snitte te maak, wat natuurlik mettertyd, onder die oë uit van die beswaarmakers, teruggesluit het op die verhoog. Na die stof gaan lê het, gaan die produksie voort en word *Faan se stasie* ‘n trefferstuk wat die geld laat inrol en die Raad laat glimlag. Behalwe vir die kundige uitbou van die intrige, waarvan die basis reeds in *Faan se trein* gelê is, is daar geen noemenswaardige groei in die dramaturgie van Fourie wat spesifieke vermelding noodsaak nie.

6.13.6 Faan se stasie as radiodrama.

Faan se stasie word ook deur Radio Sonder Grense as radioteater op 24 Junie 1997 uitgesaai met Eben Cruywagen as regisseur. Dit lyk of daar aan die stuk gesny is, aangesien die tydsduur as net 45 minute 45 sekondes aangedui word. Die spelers is Martinus Basson, Barbara McArthur, Hannes Horn, Johan Botha en Juhan Stassen, met Allan Roy Rabey en Helena Magdalena Carlson as produksie-assistente (SABC Radio Sonder Grense-argief).

6.13.6 *Faan se stasie kry 'n tweede lewe.*

Die stuk kry na 30 jaar 'n tweede lewe en word weer suksesvol by die kunstefeeste oor die land opgevoer waar *Faan se stasie* vol sale trek. Na die uitmuntende sukses by kunstefeeste met *Faan se trein* in 2005, pak Albert Maritz *Faan se stasie* in 2006 aan en ook dié stuk speel met besondere sukses by verskeie kunstefeeste. Maritz skryf op LitNet in 2006 dat hy maar alte goed besef dat *Faan se stasie* op die sukses van *Faan se trein*, wat hy die vorige jaar so suksesvol aangebied het, steun. Tog meen hy dat die stuk wel op sy eie meriete het:

Hoewel daar kontinuïteit in terme van karakters en gebeure tussen die twee dramas bestaan, is *Faan se stasie* 'n selfstandige stuk. Faan is nou ontwortel van sy eie bekende klein wêreld, maar steeds fanaties gemotiveerd om sy trein op pad na die inrigting vir geestelik versteurdes te kaap. Sy kordate, bisarre poging loop tragies skeef en hy vind sy finale stasie in die blou van sy liewe Jesus se eie hemel.

Paul Eilers sou weer Faan speel en puik spelers soos Deon Lotz, Yolandé Rabé, Francois Potgieter en Vicky Stemmet maak die res van die rolverdeling uit vir die 2006-toer.

Tydens die KKNK in 2006 voer Albert Maritz beide *Faan se trein* en *Faan se stasie* op. Beide stukke word begroet met sukses en lokketinkomste oorskadu die meer populêre kabarette op die fees. Top spelers soos Paul Eilers, Chris Fourie, Deon Lotz, Chris Gxalaba, Altan Ungerer, Lida Botha, Yolandé Rabe, Francois Potgieter en Viljé Maritz vul die rolverdeling. Paul Eilers speel die uitmergelende rolle van Faan in beide stukke en moet fisioterapie kry vir uitputting. Paul Eilers, in die titelrol kry die gesogte die Kanna-toekenning 2005 vir beste akteur by KKNK. Op 'n stadium het Neil Sandilands die rol by hom oorgeneem. *Faan se Trein* beleef uiteindelik 80 opvoerings landswyd. *Faan se trein* is gesien by al die groot Afrikaanse feeste en by die KKNK 2 jaar na mekaar. Dit word aangewys as Gewildste Produksie in 2005 en ook by Aardklop as Gewildste Produksie in 2005.

Die stuk toer na Innibos Fees - en by die Kalfiefees, Jannewales en Kalahari Kuerfees en die Volksbladfees. Ook by die Volksbladfees word Adri Herbert (2006: 20) se

voorspelling in *Bult* waar en kunstefeegangers wat in 2005 gestroom het na *Faan se trein*, pak die teater weer vol vir *Faan se stasie*.

Faan se trein en Faan se stasie is later in Duits vertaal deur dr. Peter Kleinschmidt van Duitsland. Dit is as een stuk verwerk onder die titel *Faan*. Dit is onseker of daar 'n Duitse opvoering van die vertaling plaasgevind het.

6.13.8 Faan in die Hiernamaals en Duitse vertaling.

Die potensiaal om die karakter van Faan verder te laat ontwikkel in toekomstige toneelstukke word bevestig deur die feit dat Fourie weer 'n stuk oor Faan skryf wat nog nie opgevoer of gepubliseer is nie. Na sy verhuising in 2006 na Stilbaai en die herlewing van *Faan se trein* en *Faan se stasie* in 2005 en 2006, voltooi Fourie 'n nuwe drama getitel *Die mankind Faan*. In hierdie stuk, waarin die karakters van Faan, Willem, Paul, Frik, Truia, Dominee, Stem, mev. Rabie, mev. Lombaard, mev. Alida van der Merwe, Ou Stinkhans, Sersant en oom Giel in die Hiernamaals ontmoet, word daar van daar van Bo op die verlede terug gekyk na die woelinge van die kunstenaars en ander rolspelers, soos die politici, wat betrokke by die twee stukke en hulle karakters was. Faan is dus nie dood nie.

Hierna wou Fourie wegbreek van volkstoneel en die realisme. Met *Die joiner* (1976) skryf hy nog is die volkstoneelstyl en ook *Mooi Maria* (1980) is nog volkstoneel, maar spoedig sou hy in laasgenoemde stuk begin om die naturalisme te verbreek met karaktersplitsing en eksperimentering met tyd.

6.14 Die joiner (1976)

6.14.1 Agtergrond

Die joiner (1976) sou Fourie se volgende drama wees. Nog steeds geanker in die kennis van die Anglo-Boereoorlog en die vele stories wat hy as kind van die oorlog gehoor het, begin Fourie met *Die joiner* in 1976 met groeiende politieke bewussyn skryf en begin hy wegbreek van politieke korrekte temas. Die onskuldige verwysing na kleindorpse politiek en Wimpie Gouws in die *Faan*-stuk maak plek vir sensitiewe politieke sake oor Nat en Sap en spore van die Anglo-Boereoorlog. In die *Faan*-stukke begin Fourie se skrywersvingers reeds subtiel krap aan die onregte van apartheid. Waar politieke kritiek in die twee *Faan*-stukke nog ietwat verskuil met die uitsondering van die Wimpie Gouws-

verwysing, raak hy in *Die joiner* (1976), *Die plaasvervangers* (1978) en *Mooi Maria* (1980) sensitiewe politieke sake aan wat spesifiek na die onreg en gevare van Apartheid begin verwys.

Sy uitgangspunt vir die drama was dat die Afrikaner self eerstens ten volle mens moet wees en dan Afrikaner of Nasionalis of Sap, of wat ook al. Kom Afrikanerskap of politieke affiliasie eerste in die mens se lewe, raak die mens en samelewing waarbinne hy hom bevind in wanorde, en die chaos veroorsaak volgens Fourie dan tragedie. Fourie verduidelik sy lewensfilosofie soos volg:

My hele lewe en my hele skryfwyse kan saamgevat word in die idee van *Die joiner*. Staan eers jou man as mens en dan as Afrikaner, Ek is 'n Afrikaner maar ek bly basies eers getrou aan myself as mens en dan as Afrikaner. Ek kan dit sê, want ek is toevallig 'n Afrikaner, maar ek is nie toevallig 'n mens nie. Ek is 'n kind van die Here en ek is nie skaam daarvoor nie en daarom is ek in die eerste plek 'n mens. So is die plaaswerker ook. Die gelatenheid waarmee die kleurling of werker dan nou op die plaas gegooi word en die gelatenheid waarmee hulle gekyk het na hulle weë, het ook tog vir my teruggetrek na die eerlikheid van Faan. Suiwer onskuld. Faan se hande lê daarin in daai rieme en in daai klippe in en baie van ons land lê in hierdie hande van die plaaswerker (Fourie, 2003a).

In *Die joiner*, wat lank op die rak gelê het voordat dit opgevoer is, het hy pynlik en indringend na die Afrikaner gekyk – na sy houding teenoor rassegroepe, sy selfsug, die manier waarop hy God as 't ware vir homself geannekseer het. Fourie verduidelik verder waarom hy binne die kraal wou staan eerder as propagandisties uitskreeu:

Maar dit was nie 'n politieke pamflet nie. Dit was nie 'n geskreeu van buite af nie. Dit was 'n noodkreet uit my hart as Afrikaner en ek het dit met ontsettende eerlikheid wat ek wil hê. Ek wil nie op die kantlyn staan en in afgebakende betrokkenheid politiek skreeu nie. Ek was al in die versoeking om dit te doen, maar ek dink ek het al bewys dat ek betrokke,

krities kan wees en nogtans binne die kraal kan staan (Fourie in Van Wyk, 1984; 3).

In *Die joiner* (1976) breek Fourie doelbewus weg van die realisme en eksperimenteer hy vir die eerste keer met karaktersplitsing. Die intrige handel oor die binnestryd van die Afrikaner met meerdere karaktereienskappe wat in hierdie geval in 'n driestryd met homself verkeer.

6.14.2 Die prikkel vir die skryf en eerste karaktersplitsing.

Weereens kom vrae op soos wat die prikkel vir die skryf van die stuk was, en waar die idee vir *Die joiner* (1976) vandaan kom. Wat was die spesifieke invloede van die teater en samelewing op die skrywer?

Volgens Fourie is *Die joiner* (1976) weereens gebaseer op 'n ware verhaal. Die jeugvriend Abel was die outjie wat 'n paar dae bewusteloos geslaan is deur die weerlig toe hulle as kinders op Luckhoff die goudpot onder die reënboog gaan soek het. Dieselfde Abel is tans 'n predikant in De Aar en is 'n nasaat van die oorspronklike Sarel in *Die joiner* (1976). Weereens skryf Fourie 'n intrige waarvan sowat 80% waar is met 20% verbeelding daarby. Tog lê die oorsprong na aan die werklikheid wat hy as kind beleef het.

Johan Potgieter (1982:7) beskryf in sy artikel "Afrikanerdom's new Great Trek" in detail hoe Fourie as kind saam Abel op die rugbyveld gespeel het en die ware (wit) Stil Sarel onder die peperboom sien sit het met die skreeuende sonbesies om hom. Sy Barolong vrou was blykbaar aangetrek soos 'n tipiese wit vrou met kappie, voorskoot en kouse, en natuurlik Afrikaanssprekend met Vrystaatse aksent. Die dorpsmense het van hulle gepraat as: "Stil Sarel en sy Barolong-meid" (*ibid*). Fourie het as kind gereeld op die twee buitelanders in die gemeenskap se werf gaan kuier. Stil Sarel was nie in werklikheid 'joiner' nie, maar uitgeworpene juis omdat hy die apartheidsideologie openlik verbreek het. Hy kan gesien word as 'joiner' teen die apartheidsideologie en dit vorm die oorsaak van 'broedertwis' onder die Afrikaner.

Jare later het Fourie op besoek aan sy tuisdorp die modder en strooi murasie van Stil Sarel herbesoek. Die peperboom was nog daar en Fourie het daar in die stof rondgestap en die idee vir *Die joiner* is gebore. Hy het 'n rousteen in die murasie opgetel en 'n

duisend kilometer vêr na sy vakansiehuis in Rooi Els geneem. Met die steen op sy tafel het hy begin skryf en tien dae later was die drama, wat 'n speël vir die Afrikaner van daardie tyd sou word, voltooi. Fourie vertel aan Potgieter (*ibid*) dat die Afrikaner weer op 'n Groot Trek gegaan het – die keer sonder die waens, maar op 'n spirituele trek geen het deur uit die Afrikanerlaer na die speël van homself in *Die joiner* kon kyk.

Fourie skep sy hoofkarakter as uitgeworpene en in omstandighede as oud-‘joiner’ buite sy beheer. Die feit dat hy met die nie-blanke vrou, Mina, trou dra by tot sy innerlike stryd dat sy nageslag uitgeskel sal word as o.a. Basters, Geelbekke, Hotnots, Safswartes, Halfnaaitjies en Amperbase – al die skeldname vir kleurlingkinders in daardie tyd. In 1979 het die gegewens in die stuk hewige reaksie ontlok. Fourie was pynlik bewus van die politieke woelinge van die tyd, maar onverskrokke in sy skryf teen die onregte wat doodgesmoor is:

Op daardie stadium was die Afrikaner-woelinge verskriklik aan die gang. Dit was die jaar van Hector Petersen. Dit was die jaar van afdruk van Afrikaans in die almal se kele. Ek het in *Die joiner* die ding eintlik profeties vooruitgehoop. Op daardie stadium was hy al klaar gesplits, Sarel 1 en 2. O ja en Sarel drie later. Sarel 3, is uit 'n bottel whisky gebore tydens die skryfproses. Die drama is in drie dele geskryf. Dit was die 3 komponente van Afrikanerskap gewees (Fourie, 2003a).

Fourie omskryf die motivering van sy eerste stuk met karaktersplitsing soos volg:

Sarel 1 is jou kommunikerende Afrikaner van daai tyd gewees. Dit sou seker 'n P.W. Botha gewees het of wat ook al, en Sarel 2 was jou Van Zyl Slabbert, jou Harold Pakendorf, jou Bram Fischer en jou Breyten Breytenbach – die denker wat nie werklik kommunikeer of kan kommunikeer of toegelaat word om te kommunikeer nie. Sarel 3 is die verregse emosionele een. Kyk daai drie lê nog in elkeen van ons, hy lê in elke Afrikaner in die land, miskien 60% Sarel 1, 20% Sarel 2 en 20% Sarel 3, of watter persentasie wat jy ook al wil hê, maar daardie drie lê in elke Afrikaner (*ibid*).

Van der Merwe (2003: 99) sien weer die drie Sarels as Sarel 3 wat die oudstryders, vervolgers en aanklaers verteenwoordig, terwyl Sarel 1 en 2 vir haar die kollektiewe behoudende Afrikaner voorstel. Die drie personasies beeld dan Sarel se identiteitskrisis uit.

Fourie (2003a) verduidelik dat daar 'n splitsing moes kom, anders was die Afrikaners ten gronde. Die Afrikaner is volgens hom voorheen gered deurdat hy kunsmatig ideologies bymekaar gehou is met slagspreuke soos dat 'n Rooi Gevaar of 'n Kommunistiese Gevaar of 'n Katolieke Gevaar sou dreig, en dat alles wat bymekaar hoort bymekaar gehou moes word. Hy betwyfel egter of hierdie oortuiging 'n innerlike oortuiging was en vra die vraag:

Wie die donder kan oor innerlike oortuiging bymekaar wees? Jy moet aan dieselfde nasie behoort en die splitsing was sy redding. Hy moes eintlik nie in drie gesplits het nie, hy moes in tien gesplits het sodat jy daai een-tiende wat die top van die ysberg is, kon gekry het om die ding vorentoe te vat, maar almal was te lafhartig en beïnvloed. Jy kon nie, want dan kap jou trustees jou hierso en jou direksie jou daar. As daardie onderpunt skoene [Broederbond] begin beweeg, dan trap hulle bosse plat! (*ibid*).

6.14.3 Reaksie van die owerhede en omseilingstrategie van sensuur.

Politiek probleme met *Die Joiner* (1976) se opvoering sou nie uitbly nie. Fourie het op groot en sensitiewe tone getrap met die inhoudelike en die karakters se gevaarlike politieke uitsprake. Die geheim in die intrige van *Die Joiner* is kortliks soos volg. Die vyftienjarige Sarel kom in die Anglo-Boere-oorlog af 'n skrikwekkende toneel in die solder waar Engelse soldate wat sy ma, sy meisie, haar ma en haar jong susters verkrag. Om hulle te red, neem die seun die soldate na die Boere se skuilplek en 98 Boere word doodgeskiet. Sy meisie, Drieka, laat Sarel en die vroue 'n eed sweer om nooit die waarheid te vertel oor die verkragting nie en die jong Sarel word vir die res van sy lewe onskuldig gebrandmerk as 'n 'joiner'.

Nou, jare later pleeg die 'joiner' volks- en bloedsverraad deur in 1910 met 'n nie-blanke vrou te trou. Sarel se uitsprake soos: "As Dominee, broer Piet en die dorp reg is, dan moes die Here mos vir my en Mina al teen tyd gestraf het dat die wêreld na horing stink!"

(p22). Dat hy boonop in 1948 nie vir die Nasionale Party stem nie dra verder by tot sy verdere buitestaanderskap. Die feit dat hy tydens die Boereoorlog inligting aan die Britse magte gee juis om sy ma en ander vroue te spaar van verkragting, word nie deur die owerhede van 1976 as verskoning gesien nie. Daardie inligting het tot die val van Bloemfontein gelei en dit is dit!

Die politieke boodskap oor ras en apartheid het net te duidelik vir die owerhede oorgekom. Fourie erken dit en stel dit dat die reaksie heftig was:

John Vorster het 'n memorandum uitgestuur aan al die Streeksrade dat hierdie stuk oor sy dooie liggaam op die planke sou kom. *Die joiner* is dus nooit eers oorweeg om opgevoer te word nie. Dit was darem *too close to the bone*. Eugene Louw het toe later 'n subtiele boodskap deurgegee of hierdie stuk dan nie op die planke kan kom nie. Dit wys net hoe interessant werk die politiek! Gebruik 'n ding wanneer dit jou pas. In die bevryding het hulle mos gesê julle regsies kan maar agterbly (Fourie, 2003a).

Die memorandum het tot gevolg gehad dat die stuk wat reeds in 1976 geskryf en gepubliseer is, eers tien jaar later in 1986 opgevoer kon word. Die oorspronklike memorandum kon ongelukkig nie opgespoor word nie.

In *Die joiner* (1976) het Fourie die mag van optrede of aksie van die karakters om 'n dramatiese en betekenisvolle standpunt te maak ten volle ontgin. Die Sensuurraad sou woorde kon sny en sensureer, maar optrede nie. Hy het besef dat handeling sterker spreek as woorde:

Die groot ding in *Die joiner* is die feit dat 'n akteur normaalweg van die verhoog afgaan en dikwels bring jy hom die gehoorsaal in, maar wat daar gebeur aan die einde van die stuk verloop alles baie realisties. Dan stap Sarel 2 van die verhoog af deur die saal uit in die foyer die wêreld in. Hy laat alles agter en sê nou is dit klaar. Dis beplan (*ibid*).

Waar Fourie in vroeëre dramas weinig van regie-aanwysers benewens die normale didaskalia in die teks gebruik gemaak het, is die regie-aanwysers in *Die joiner* (1976) absoluut kardinaal vir die inherente betekenis van die handeling in die stuk. Aanwysings

soos: “Hy verlaat daardie hele wêreld en hy gaan uit” impliseer die duif wat in die Afrikaner losgelaat word. Die stuk is eers jare later in 1982 opgevoer. Meer daaroor later in die afdeling oor die opvoering self.

6.14.4 *Die joiner* gepubliseer en as reaksie as leesdrama.

Kenmerkend van A.P. Brink as resensent en teaterliefhebber, is dat hy dadelik op die verskyning van ‘n nuwe dramapublikasie – veral in Afrikaans - reageer. Reeds met die openingsin is hy besonder positief oor *Die joiner*, netjies deur Tafelberg gegee teen R4,95 en met ‘n foto deur die beroemde fotograaf Paul Alberts as bonus op die buiteblad.

En hier is hy nou uiteindelik; die drama van Pieter Fourie waarvan ek gesê het: “Moenie julle blind kyk op die Faans, op die via dolorosa van die dorpsidiot nie, maar wag – want daar kom ‘n stuk deur dié man wat weer ‘n wind deur ons effens benoude drama gaan laat waai. En sy naam is *Die joiner* (Brink, 1976: 20).

Brink gaan verder en meen dat opsigte van konsepie dit een van die gedurfdste , en ten opsigte van die inkleding een van die interessantste eksperimente is wat nog in die Afrikaanse drama uitgevoer is: “En eksperiment in die gunstigste betekenis van die woord” (*ibid*).

Brink beskou Fourie se gebruik van meerdere spelers wat een karakter uit verskillende tydperke verteenwoordig en saam op die verhoog verskyn as opwindend en vernuwend. Hy merk op dat nie Diekie as kind en grootmens in *Kanna hy kô hystoe* óf die ou en jonger Christine in *Christine* nooit saam op die verhoog verskyn nie. Fourie se gebruik van alomteenwoordigheid van al die karakters op die verhoog lewer volgens Brink nie net geleentheid vir: “... .sinryke kommentaar van mense in ‘n huweliksverhouding nie, maar dit skep uitmuntende geleentheid vir ironiese relativering en simultane handeling” (*ibid*). Veral die bybring van Sarel 3 trek soos ‘n flits briljantheid deur die stuk.

Brink lewer kritiek tee veral die gevaarlike ylheid in sekere gedeeltes en dat die kommentaar van “afwesiges” net soms te slim, te doelbewus en berekend aangebied word: “Maar ‘n drama met soveel verbeelding, soveel kompromislose voorstelling, so áárts-teatrale inkleding het ons in Afrikaans nog maar min gehad” (*ibid*).

Volgens G. de Jongh (1982: 22) se resensie van *Die joiner* (1976) as 'n leesdrama in *Die Burger* van 2 Desember, kan Pieter Fourie trots wees op die stuk. Hy reken dat die stuk Fourie se naam lig bo dié van ander gewone volksdramaturge, en sy naam neffens dié van N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman plaas. Hy noem dat sommige mense meen dat *Die joiner* (1976) 'n verruklike stuk is, omdat dit die Afrikaner onder die loep neem en hoegenaamd nie op dieselfde manier as wat die Engelse pers gewoonlik die nukke van die Afrikaner deur geleerdes laat bespreek sodat daar aangetoon kan word dat ons op die vooraand van die Verskriklike Skeuring staan nie:

Nee, Fourie doen dit verbeeldingryk. Met sterk stof. Sy taal sink ook nie weg in dieselfde verdooldheid waarmee *Yarwell nofine* se hansomse die Afrikaner probeer koggel nie (De Jongh, 1982: 22).

Tog toon hy aan dat ander weer meen dat *Die joiner* (1976) nie 'n verhoogstuk is nie, omdat dit nie toneelmatig genoeg is nie en reken dat Fourie eerder 'n ander genre met sy idees moes beproef het, aangesien hy sy spelers frustreer.

De Jongh oordeel dat *Die joiner* (1976) eerder 'n leesdrama as 'n verhoogdrama wil wees en noem dat, in die plaaslike koerante en oor die lug, twee resensies sy standpunt onderskryf, terwyl een van hom verskil en 'n ander een neutraal staan. Hy besluit egter om na die opvoering van die stuk te gaan kyk en die sien van *Die joiner* (1976) het amper 'n 'Verskriklike Skeuring' by hom veroorsaak. Hy beskryf die ervaring soos volg:

Ek is lief vir die Afrikaanse teater, maar ... Tot ek besef het dat almal die punt misgekyk het. Waar bestaan *Germanicus* en *Dias*? Waar *Periandros van Korinthe*? As tekste, natuurlik! Dit is stukke wat wyse regisseurs aan die letterkundiges oorlaat vir ontleding en oorpeinsing. Daarom moet Fourie nie sleg voel nie. As so iets Van Wyk Louw en Opperman kon oorkom, dan moet hy nie depressief raak oor sy lang gekoesterde stuk wat uiteindelik blyk 'n goeie leesdrama te wees nie. (Laat die letterkundiges dan die finale oordeel vel – die resensente het die saak na hul hoër hof verwys.) Sy taalgebruik in *Die joiner* laat 'n mens ook wonder oor die moontlikhede waarvoor Fourie nou te staan kom (*ibid*).

De Jongh redeneer dat Fourie selfs 'n ander genre kan beproef, aangesien hy taalgevoelig is en Afrikaans, soos die mense dit praat, liefhet. As leesdrama slaag die stuk by uitstek, maar hy stel dit dat die publiek eerder 'n roman of kortverhaal sal lees as 'n dramateks. Hy bevestig dat mens eerder die dramateks op die verhoog wil sien, maar stel dit dat Fourie hom in 'n unieke posisie bevind. Hy is die enigste Afrikaanse dramaturg wat deur 'n Streeksraad as dramaturg aangestel is. Geldelike vrese is daar dus nie, en sy stukke móét dus opgevoer word. Laastens voer De Jongh aan dat Fourie hom onwaarskynlik tot 'n ander genre sal wend:

Pieter Fourie is nog nie uitgeskryf nie. Miskien moet hy lig te werk gaan met diepe betekenis, en sy verbeelding laat vlieg met die meer komiese aspekte. Ek hou altyd vol dat 'n Pieter Fourie-gehoor 'n gehoor is wat lus voel om te lag. 'n Mens kon dit by *Die joiner* hoor ook. Wat beteken dit alles? Miskien dat Pieter Fourie nou eers werklik 'n nuwe stadium van sy loopbaan as dramaturg betree. En as hy steeds afgehaal voel oor *Die joiner* se status as leesdrama, dan moet hy net onthou dat daar ander soorte leesdramas ook is – dié soort wat nooit opgevoer word nie (*ibid*).

Tog voel 'n mens vandag dat die volle impak van *Die joiner* in 1976 met 'n tydige, vrye lewende opvoering, opgevoer in meer teaters en sonder enige vorm van sensuur, veel meer kon beteken vir die Afrikanervolk se denke van die tyd as die leesstuk wat slegs deur enkeles gelees sou word wat nie die opvoering kon, mog, of wou sien nie.

6.14.5 *Die joiner* op die verhoog.

Die joiner (1976) moes egter jare wag voordat dit die plank gehaal het en "... maar toe was die politieke koeël al deur die kerk. Die drie Sarels is deur Marius Weyers, Mees Xteen en Dawid van der Merwe vertolk" (*ibid*).

Vir Lida Meiring (1989: 6) het die opvoering van *Die joiner* na haar man, die alombekende toneelman Johan Fourie se dood in 1977 spesiale betekenis ingehou. Sy sê dat dit 'n man soos Pieter Fourie by KRUIK was wat haar weer werk gegee het ná haar man se dood: "As dit nie vir hom was nie, het ek seker nie weer begin speel nie." Sy kry 'n Fleur du Cap as beste aktrise in die naamrol in *Poppie Nongena* (1995) en vir haar spel in Pieter Fourie-stukke soos *Die joiner*.

Volgens Fourie (2003a) is die stuk in November 1982 deur Kruik opgevoer in die Nico Malanteater en tydens die speelvak was die teater gewoonlik gevul met tussen 250 tot 300 gehoorlede. Volgens hom was die ontvangs van die stuk deur die publiek, politici en kerkmanne baie goed en baie bevrydend en geen probleme het ontstaan nie. Die stuk het teen die tyd wat dit opgevoer is, die gees van die tyd soos 'n handskoen gepas.

Coenie Slabber (1982: 43) loof in Rapport die opvoering onder Fourie se bekwame hande as regisseur:

'n Drama met soveel verbeelding, soveel kompromielose voorstelling, so 'n aarts-teatrale inkleding het ons in Afrikaans nog maar min gehad. Ten opsigte van konsepsie is dit een van die gedurfdste en ten opsigte inkleding een van die interessantste eksperimente wat nog in die Afrikaanse drama uitgevoer is.

Hy oordeel dat die stuk 'n goeie en aangrypende stuk is, veral as die verdrietige Drieka met wolwegif selfmoord pleeg en Sarel en Mina op haar in die veld afkom. Slabber sien die stuk as 'n menslike drama wat simpatie vir veral die vroulik karakters skep: Dit is ook 'n skreiende aanklag teen die tirannieke Afrikaner-establishment soos beliggaam in sy rassistiese wette en Kerk"(*ibid*).

Slabber (*ibid*) skryf verder dat die spelers almal net die hoogste lof verdien vir hulle spel. Wilna Snyman ontroer in die dubbele rol van Mina en Drieka wat sy met diepe deernis as 'n toegewyde en liefdevolle verafrikaanste swart eggenoot uitbeeld. Marius Weyers word geprys vir sy uitbeelding van Sarel as soms vol hartstog, hardkoppig, verbitterd en vernederd, dikwels ongenaakbaar, maar ook teer, en broos as mens. Mees Xteen en David van der Merwe as Sarel 2 en 3 slaag vir hom as die ironies kommentator en gewelddadige fanatikus onderskeidelik. Neels Coetzee as die onsimpatiek dominee en Lida Meiring as Mina 2 word ook aangeprys vir hulle spel.

Slabber (*ibid*) waarsku egter dat die gekompliseerde intrige en karaktersplitsing dalk nie altyd deur die gehore begryp kan word nie en meen dat die stuk as leesstuk toeganklik is, maar dat die stuk op die verhoog nogal moeilik is om te volg. Hy stel voor uitgebreide programnotas en moontlik projeksies die interessante stuk vir gehore meer toeganklik en verstaanbaar sal maak.

John Christian (1982: 7) van die Sunday Times sluit by Slabber hierbo se positiewe kommentaar aan en meen dat *Die Joiner* Fourie se beste werk tot op datum is: "It is sincere and contentious - a work of mood and piercing dialogue". Hy sien die simboliek in die drama raak asook Fourie se aanval op die wreedhede ongeregtighede wat gepleeg word in die naam van apartheid, die Broederbond en veral die onheilige samewerking tussen die Regering en die Afrikaanse kerke. Fourie se regie volgens hom uitstekend: [Undertaken with] care, [and] achieving a continuous effect, faithful in shape and rhythm".

6.14.6 *Die joiner* en die toekoms.

Die Nar van die Koning se mond was destyds in 1976 gesnoer. Dit was egter te laat om as rigtingwyser te dien. Vandag het die stuk veral as leesstuk historiese waarde – 'n kenmerk wat reeds in 1982 deur G. de Jongh geïdentifiseer is. Kerneels Breytenbach (1987: 6) reken ook dat *Die joiner* se teks imponerend, is maar dat dit moeilik oordra na die verhoog.

In die voorafgaande kritiek oor die opvoering van die stuk, pleit al die kritici dat die belangrike stuk weer op die planke behoort te kom. Tot op hede lyk dit nie of dit gaan gebeur nie

Pieter Fourie noem aan Terblanche (2008) dat hy die Hertzogprys die graagste wou ontvang het vir *Die joiner*, omdat dit nog die meeste omtrent homself sê en hoe hy na toneel kyk. "Maar ongelukkig het die establishment nooit daarvan gehou nie" (*ibid*).

6.15 *Die martelaars* (1977)

In 1977 skryf Fourie twee dramas, *Die martelaars* en *Die plaasvervangers*. Laasgenoemde stuk word in 6.16 bespreek.

6.15.1 Agtergrond en prikkel vir die skryf van die stuk.

Fourie (2003a) noem dat twee datums hom altyd sal bybly omdat die ooreenkomste van die gebeure, hoewel uit verskillende politieke hoeke, opvallend is.

Tydens die Rebelle van 1914-1916 en weer op 12 September 1977 gebeur twee tragiese insidente in die politieke geskiedenis van Suid-Afrika.

Jopie Fourie word in 1914 aangekla van hoogverraad as rebel. Hy word ter dood veroordeel. Jan Smuts het die mag gehad op die teregstelling ter syde te stel. 'n Afvaardiging word inderhaas na hom gestuur om die begenadiging af te pleit. Jan Smuts gaan stap in die rantjies op sy plaas by Irene en is onbereikbaar om die begenadigingvorm te teken. Om 10 voor 1 op 20 Desember 1914 word Jopie Fourie tereggestel.

Die prikkel vir *Die martelaars* was die tweede tragiese insident in die geskiedenis van Suid-Afrika. Op 12 September 1977 word Steve Biko, ANC politieke aktivis, na polisieondervraging, waartydens hy ernstige kopbeserings opgedoen het⁴⁹, nakend agter in 'n polisiebakkie van Grahamstad na Pretoria vervoer en hy sterf as gevolg van sy ontberinge. Die Minister van Polisie, mnr. Jimmy Kruger, reageer soos volg op die tyding: "Dit laat my koud." Kruger sou volhou dat Biko weens 'n hongerstaking gesterf het. Fourie was uiters ontsteld oor hierdie woorde en die omstandighede wat aan die publiek voorgehou is oor Biko se dood: "Ek het fisies naer geword" (Fourie, 2003a).

In 1977 is die land op die punt om in vlamme op te gaan. Die dag na Biko se dood begin Fourie skryf aan *Die martelaars*. Binne drie nagte is die drama voltooi waarin Jopie Fourie en Steve Biko as aanklaers teenoor Jan Smuts en Jimmy Kruger te staan kom. Die hoofaanklagte van die twee 'vermoordes' is dat hulle nie as martelaars gesien wou word nie, maar onderskeidelik bloot as wit en swart nasionaliste binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis in die bepaalde tyd. Nie een van hulle sou enige aspirasies gehad het om as ikone van revolusie bekend te wou staan nie. Deur hulle onnodige dood het Jan Smuts en Jimmy Kruger hulle status verhef tot martelaars binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

6.15.2 *Die martelaars* in die vuur.

Op die derde aand, tydens die eerste lees van die pas voltooide stuk, raak Fourie totaal

⁴⁹ Die Waarheids- en Versoeningskommissie weier op 16 Februarie 1999 om amnestie aan die ondervragingspan, maj. Harold Snyman, Daniel Petrus Siebert ('n vorige lyfwag van die Eerste Minister, B.J. Vorster) en Jacobus Johannes Oosthuysen Beneke en die 76-jarige Rubin Marx te verleen. Gideon Johannes Nieuwoudt is reeds vorige amnestie, ook op ander aanklagtes, geweier.

depressief oor die politieke toestand in die land en raak stormdronk. Hy vat die enigste handgeskrewe kopie van die stuk, *Die martelaars*, en smyt dit in die vuur (Fourie, 2003a).

Pierre Van Wyk (1984: 3) rapporteer soos volg oor die insident:

Die afgelope week was daar 'n groot gehoe-ha oor die beroemde rolprentregisseur sir Richard Attenborough wat in Suid-Afrika is omdat hy glo 'n rolprent oor die ontslape swart bewussynsleier Steve Biko wil maak. In Suid-Afrika het die dramaturg Pieter Fourie ook 'n drama oor Steve Biko geskryf. Dit het uiteindelik in die vuur beland.

Fourie vertel in die artikel self soos volg aan Van Wyk hoekom dit gebeur het:

Dikwels al was hy in die versoeking om ook “oor die kraalmuur te spring” – om op die kantlyn te staan en ‘politiekerig’ te skreeu: Julle is korrup, jul gemeenskap is siek. Tog het sy verknogtheid aan sy mense en geskiedenis hom al 'n omstrede manuskrip in die vuur laat gooi ... Pieter Fourie, dramaturg, akteur en gewese artistieke direkteur van KRUIK, is al dikwels 'n “opruier” genoem. Veral toe sy drama *Die plaasvervangers* 'n aantal jare gelede van die planke gehaal is omdat dit te “omstrede” was. En veral toe dit in 1979 aan die lig gekom het dat by besig is met 'n drama oor die swart bewussynsleier Steve Biko se dood in aanhouding. Daardie manuskrip het hy intussen in die vuur gegooi. “Omdat my verknogtheid aan my eie mense en ons geskiedenis die oorhand gekry het,” sê hy. “Dit het vir my gevoel ek is besig met verraad teenoor my eie verknogtheid. Hulle sê waar bloed nie kan loop nie, daar kruip dit, maar Afrikanerbloed is klippers ...” (*ibid*).

Volgens die artikel erken Fourie dat hy geweldig krities is teenoor “ons bestel, samelewing, teenoor ons leefwyse, ingebore meerderwaardigheid en kindergestimuleerde rassisme”. Dikwels betrap hy hom dat hy dinge nie kán skryf nie. “En dit is níé dat ek self-sensuur toepas nie, dat ek bang is vir wat die mense sal sê nie!” (*ibid*). Dit is 'n verantwoordelikheid teenoor homself en sy wortels. Die Biko-debakel hét hom ontstel, erken hy. Hy het 'n parallel tussen Biko en Jopie Fourie gesien. In die

drama sou hy generaal Smuts en 'n Minister van Justisie in die beskuldigebank geplaas het. Tog kon hy dit nie oor sy hart kry nie. Die manuskrip het in die vuur beland. Daar word baie gepraat oor betrokkenheid in die teater. Dis goed en reg. Solank dit nie afgebakende betrokkenheid is nie, het Fourie verduidelik. In sy drama *Die joiner* (1976), kon hy nog van binne die kraal skryf. Nou het hy hom buite die kraal bevind. Sy deernis vir die Afrikaner het 'n groot knou gekry en in woede omgesit.

Dit is eers in sy latere *Ek, Anna van Wyk*, waar hy weer van binne die kraal sou skryf met 'n gebalanseerde rolverdeling waar die jong Afrikaner nie meer die ideologie van die vorige bedeling aanvaar nie. In ander werke van Fourie, onder meer *Faan se trein* (1975), *Faan se stasie* (1976) en *Mooi Maria* (1982), was dit nog bloot die ding van bodorp en onderdorp. "Dis altyd 'n stroomop-ding, lyk dit my, teen die rykes en die establishment. Seker maar frustrasies uit 'n mens se kinderdae – dalk omdat 'n mens nie alles kon verwerk nie" (*ibid*).

Die verskriklike omstandighede in die land het Fourie nou begin oorweldig. Fourie se grootse 'betrokke' skryfwerk is vir die Afrikaanse dramaliteratuur verlore. Die land was aan die brand. Oor die politieke klimaat in die land laat Fourie hom soos volg uit:

Die Soweto-opstand van 16 Junie 1976 was vir my 'n waterskeiding. Dit het alles verander. Hoe kon Afrikaanse toneel ooit weer dieselfde wees? Vir my was dit moeilik om te aanvaar dat van my sterk mededramaturge – mense soos P.G. du Plessis en Chris Barnard – geskryf het asof die opstand nie gebeur het nie. Hulle werk was absoluut veilig. 'Wat is die slaap – 'n wondersoete ding ...', wou ek vir hulle aanhaal. Die skrywer maak homself weerloos deur blootstelling (Fourie, 2003a).

Fourie het van die eerste Skrywersberade bygewoon. Meer oor die Skrywersberade in 6.17. Hoewel Fourie sê dat hy nie deur die sentimente van die ander skrywers by die skrywersberade beïnvloed is nie, wonder mens tog of die algemene gees en denke van die tyd onder skrywers nie 'n mate van dieper politieke bewussyn by Fourie aangewakker het nie. Hy was beslis sensitief vir die politiek as mens die verbranding van sy stuk, *Die martelaars*, in ag neem.

Inderwaarheid is die verbranding van Fourie se *Die martelaars* in 'n oomblik van totale neerslagtigheid oor die situasie in die land, 'n verlies vir die Afrikaanse dramaliteratuur. Nie alleen is Fourie se denke oor die saak in die vuur nie, maar ook 'n stuk geskiedskrywing oor hoe 'n nie-*establishment* Afrikaner die saak gesien het. Veral Fourie se plasing van Jopie Fourie en Steve Biko as politieke slagoffers sou binne die stuk verrykende politieke insigte gebring het – as die stuk nie verban sou word nie!

6.16 *Die plaasvervangers* (1978)

Na Fourie se verbranding van *Die martelaars* sou dit 'n lank tyd neem voordat hy weer die lus en die moed gehad het om teen 1977 weer te begin skryf aan *Die plaasvervangers* wat in 1978 opgevoer sou word. Met die intrapslag loop hy hom weer van teen die owerhede en sy pos kom in gedrang by KRUIK. Uiteenlopende reaksie sou van gehore oor die stuk kom.

6.16.1. Agtergrond en politieke ingryping.

Met *Die plaasvervangers* in 1978 trap Fourie met hierdie drama se sensitiewe tema en sy bespotting van die valse Afrikaner op die tone van die regering. Die daaropvolgende verbanning van die stuk en die kopstampery en afdankings by KRUIK, asook die landswye reaksie daarop, plaas Fourie in die eerste linie vir vryheid van spraak in die geveg teen sensuur in die teater. Meer oor die verbanning van die stuk tydens die speelvak later in die afdeling.

In *Die plaasvervangers* het die wit duif van vrede blykbaar nog nie finaal gaan sit nie. Die insident by die Republiekfees in Bloemfontein in 1962 wat destyds Fourie se verbeelding geprikkel het, kom hier in ironiese verband na vore in *Die plaasvervangers*. In die stuk is daar 'n obsessie met die wit pronkduiwe wat op die plaas se grasperk moet rondstap om die prentjie te voltooi. Nou kon die wit duiwe in *Die plaasvervangers* rondstap met al die politieke simboliek daaraan verbind.

Van belang is dat in *Die plaasvervangers* die wit duiwe pronkduiwe is. Enige duiweboer sal bevestig dat 'n pronkduif nie kan vlieg nie en bloot daar rondstap en gevoer moet word. Nog meer ironies klink Nelson Mandela se profetiese woorde waarheen vroeër

verwys is net voor sy vonnisoplegging tydens die Rivonia-verhoor.⁵⁰ “Your Honour, a dove is a symbol of peace. A dove needs two wings to fly – a left wing and a right wing.” Dié uitspraak en die wit pronkduiwe wat nie kan vlieg nie, bring die politieke boodskap in *Die plaasvervangers* subtiel tuis.

6.16.2 Fourie as polities-betrokke skrywer: Invloed van Skrywersberade.

Die gemoedelike volksteaterskrywer se rol binne die Afrikaanse teater het beslis begin skuif na die meer polities-betrokke skrywer. Tog skryf Fourie nog hoofsaaklik realistiese dramas volgens die *well-made play*-resep. Hy skryf die stuk met ‘n profetiese visie van wat dalk in die toekoms gaan gebeur, maar plaas dit in die hier en nou van 1977.

Hoewel Fourie reeds die teks van *Die plaasvervangers* in 1977 geskryf het, is die stuk eers in 1978 gepubliseer en opgevoer. Die inhoudelike in *Die plaasvervangers* (1978) dra sterk kenmerke van groter politieke bewustheid. Natuurlik sou hy teenstand kry, aangesien die profetiese idee dat die plaas (lees Suid-Afrika) eendag uit die hande van die blankes oorgeneem sal word deur die onderdrukte tydens die apartheidsjare, nie baie gemaklik aanvaar is in die jaar 1978 nie. Politieke bewustheid was beslis besonder intens onder medeskrywers in die tyd.

In die tydperk wat *Die joiner* (1976) en *Die plaasvervangers* (1978) geskryf is, het die hele saak van ‘betrokke skryf’ ook by verskeie skrywersberade sterk na vore gekom. Veral die Sestigters soos Jan Rabie verwoord die noodsaak hieroor by die Afrikaanse Skrywersgildeberaad te Broederstroom in 1975 met: “Basta die sirene van die lafaards. Ons skrywers het ‘n taak; ‘n demokratiese intelligentsia wat sy sê sê, of hulle nou sensors of vriende is, is ‘n volk se enigste waarborg teen geweld en vir verandering”.

Ook Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* en veral André P. Brink⁵¹ se ernstige werk uit diê tyd takel taboe-onderwerpe soos kleurpolitiek, weerstand teen die Nasionale Party, seks, en die meer.

⁵⁰ Nelson Mandela se toespraak aan die Transvaalse Provinsiale Afdeling van die Hooggeregshof van Suid-Afrika op 20 April 1964. Mandela as anti-apartheidsaktivis en leier van die militêre arm van die ANC, Umkhonto we Sizwe, is in 1962 gearresteer vir sabotasie en lewenslank tronk toe gestuur op Robbeneiland. Hy is na 27 jaar vrygelaat en dien as President van Suid-Afrika vanaf 1994 tot 1999.

⁵¹ *Kennis van die aand* word in 1974 verbied, en die verbod word eers in 1982, ná ‘n hofsaak en baie publisiteit, opgehef. *Magersfontein o Magersfontein!* is ook in 1977 in Suid-Afrika verbied. Die verbod is in 1980 ná ‘n lang hofstryd opgehef. Die roman is bekroon met sowel die Hertzogprys as die CNA-prys vir letterkunde.

Op 'n direkte vraag aan hom of die skrywersberade hom beïnvloed het, reageer Fourie soos volg:

Ja, het die heel eerste lot van hulle bygewoon, maar is hoegenaamd nie beïnvloed deur die politieke agenda van die betrokke skrywers van daardie tyd nie. Ek het goeie *pals* daar gemaak met Piet Haasbroek. Ek kan nie sê dat ek glad nie beïnvloed is nie, maar ek het maar altyd my eie paadjie geloop. Ek het nooit die gevoel gekry ek moes soos die skrywers by die beraad skryf en my op die terrein van politiek korrek begewe nie. Die ou wat ek die lekkerste mee gesels het by daardie heel eerste skrywersgilde, was F.A. Venter. Hy was 'n Karoo-mens en het sy gat afgegee aan politiek en sy hele lewe lank baie sterk geskryf. Ek het baie goed gekliek met hom (Fourie, 2003a).

6.16.3 Die prikkel vir die skryf van die stuk.

Die prikkel vir die skryf van die meeste van Fourie se stukke het gekom uit insidente, mense wat hy ontmoet het, of iets wat net sy oog gevang het. Só het *Die plaasvervaarders* (1978) byvoorbeeld ontstaan uit 'n vlugtige besoek aan 'n pragtige ou huis wat hy net voor Leeu-Gamka, van die Kaapse kant af, op die regterhand langs die N1 in die Karoo raakgesien het:

Ek het eendag daar gestaan en *hitch-hike* en was baie dors. Toe het ek daar by die ou herehuis ingeloopt om 'n bietjie water te kry. Toe bly hierdie pragtige ou bruin familie daarso. Hierdie ou herehuis het my kop aan die gang gesit en daar het die hele *Die plaasvervaarders* ontstaan. Definitief uit baie klein dingetjies (*ibid*).

Fourie het nie dadelik begin skryf nie en stel dit duidelik dat hy die stuk nie beplan het nie, maar vir 'n tyd het die beeld in sy agterkop bly broei. Toe hy begin skryf, het die idee van die groot leuen as tema na vore getree. Hy wou die leuen wat die Afrikaners in vele fasette van die lewe koester, aan die kaak stel:

Die plaasvervaarders was die hele aan die kaak stelling, die hele ontbloting van die sogenaamde superras, die Afrikaner wat aan die einde uitkom as die grootste leuen wat daar in die stuk is en dan dit

wat die ou vrou sê: “Goddank die leuen is verby.” Dit was aan die kaakstelling van die korrupsie, die walglike binne die Afrikaner nasionalisme – oor vier geslagte heen (*ibid*).

Fourie steun sterk op satire in sy bespotting van die ‘heilige’ Afrikaner in die stuk.

6.16.4 Die groot leuen as tema.

Grobler (1979: 24) sien *Die plaasvervangers* as ’n verhoogstuk wat wil ontmasker, wat die skynheilige en die leuen wil blootlê, Daarom is die titel ook gepas en dui dit op die leuen as plaasvervanger vir die waarheid. Die hoofdraer van die groot leuen word vergestalt deur die Kampmoeder:

Oënskynlik verteenwoordig sy alles wat suiwer en opreg en absoluut Afrikaans is – is sy die kern van die Afrikaanse volk, die begin van die voortgesette voortplanting, die gewete van die volk, maar teen die einde, na die onverwagse wending, word ook haar masker gestroop, is haar lewe, haar hele nalatenskap op ’n onbekende plaasvervanger se goedgunstige hulp gebaseer (*ibid*).

Tog impliseer die teks dat die leuen slegs met ’n nuwe leuen vervang word wanneer Kerneels, die bruinman sê: “Kom, pa se eie kind.” Dit is die nuwe leuen wat begin, want dit is nie sy kind nie, dit was die wit outjie se kind. Hierop reageer Fourie (2003a) soos volg:

Kyk, dit was mos ook ’n toekomsstuk gewees. Hy was geskryf oor hoe dit sal wees. ’n Mens sal maar moet kyk wat die tyd maak met die dinge. Dit was kasterolie, ek moes [ideologiese en politieke] maagwerkings hê en dit was te stadig gewees met van my ander stukke.

Dat die gevolge van die kasterolie te sterk was vir beide die beheerrade, die politici en sommige resensente wat die artistieke waarde van die stuk betwyfel het, is duidelik. Daar word weer teruggekom na die sensuur, politieke reaksie en verbanning van die stuk.

6.16.5 Reaksie op die teks en opvoering.

Uiteenlopende kommentaar oor die artistieke meriete van die teks is deur resesente uitgespreek. Fanie Olivier, wat ook Fourie se vorige stuk, *Die joiner* (1976), geoordeel het as 'n beter leesstuk as lewende teater, sien goeie ook opvoeringsmoontlikhede in *Die plaasvervangers* (1978).

In sy resensie "Plaasvervangers het moontlikhede" skryf Olivier (1979: 6) dat Pieter Fourie reeds met sy twee *Faan*-dramas naam gemaak het as toneelskrywer. Hy bevestig weer dat *Die joiner* (1976) as leesdrama hoog aangeslaan kan word, omdat die stuk tematies soveel sterker as die vorige werke was. Hy noem dat *Die plaasvervangers* (1978) na afloop van die Kaapstadse speelvak, die toer van die stuk in opdrag van die Administrateur afgelas omdat dit aanstoot sou gee (Olivier, 1979: 6).

Dit wil blyk of Fourie se onthulling van die leuen in die drama, wat eintlik as 'n soort allegorie gesien moet word, net te na aan die been gekom het. Die hele idee dat die leuen uit die verlede veroorsaak het dat die Afrikaner sy identiteit in die hede op valshede en leuens bou, was 'n bitter pil om te sluk.

Fourie se hoofkarakter in die drama kom uit die konsentrasiekamp tydens die Anglo-Boereoorlog. Die dramatiese gebeure wentel om die viering van die Kampmoeder se 100ste verjaardag; sy, wat die suiwer Afrikanervrou in die volksgeskiedenis van die Afrikaner simbolies verteenwoordig. Die legende wil dit hê dat sy as tipiese moeder van 'n nasie haar plig as jong Afrikanervrou gedoen het. Sy en 'n jong Afrikaner, die Burger, verwek destyds in die konsentrasiekamp 'n kind sodat, selfs al is die oorlog verlore, die volk se suiwer Afrikanersaad en toekoms nie verlore sal gaan nie. Nadat die daad gepleeg is, word die Burger op pad uit die kamp deur 'die volksvyand', 'n Engelse wag, doodgeskiet. Die seun wat gebore word, word later 'n senator wat, soos die tradisie dit wil hê, ook 'n seun en die familieplaas erf.

Op 11 Oktober, die dag waarop Afrikanerdag tradisioneel gevier word, besluit sy om die ou familieplaas te besoek. Dit lei tot diepe ontsteltenis by haar nageslag: haar seun die senator, kleinseun die adjunkminister, agterkleinseun die LV en agteragterkleinseun die LPR. Sonder haar wete het hulle die ou Griekwa, Koela, sy vrou Feia en sy familie in die plaashuis laat woon, en met verloop van tyd die kosbare meubels en stoetdiere verkoop

en die herinneringe aan 'n kosbare Afrikanerverlede, byvoorbeeld die ou verbondskerkie, ontwy (Van der Merwe, 1979: 8).

Daar is wanorde op die plaas, want die leuen van wat van die plaas en die Afrikanertradisies geword het, moet dringend herstel word. Binne vier dae moet Koela en sy familie die huis herstel. Die familie en nasate help naarstigtelik om die simboliese ou palms betyds te plant en die valse fasade kan voorgehou word.

In sy artikel, "Afrikanerleuen word ontmasker", som Johl (1979: 3) in *Die Volksblad* die geskarrel soos volg op: "Terwyl ou meubels, volgroeide palmbome en kitsgrasperke aangery word (en ou Feia stokalleen derduisende koekies en melkterte bak), word die Kampmoeder se nasate, tot in die vierde geslag, met 'n yl palet agter hulle hooggeagte posisionele maskers uitgehaal en aan die gehoor voorgehou."

Die feit dat die bruinmense sonder die Kampmoeder se wete in die herehuis ingetrek het, is egter nie die enigste geheim nie. Al die karakters dra hulle eie leuens saam, wat deur die komplekse intrige onthul word.

Fanie Olivier (1979: 6) en Smuts (1979: 9) som van die sondes en valshede soos volg op: die LV het 'n Engelse minnares; die LPR het 'n homoseksuele verhouding; en hy bespot saam met sy 16-jarige vriend die dinge wat vir die Afrikaner heilig is; en die LPR se tweelingbroer Bennie het 'n kind by die bruin vrou.

Grobler (1979: 24) brei verder uit op die karaktereenskappe van die karakters en vind motivering vir hulle optrede. "Die oud-senator het 'n doodgoeie hart en is nie net lief vir die ou Kampmoeder nie – hy respekteer nog steeds die dinge wat sy respekteer het, maar hy respekteer dit slegs om haar onthalwe en daarom het hy toegelaat dat die LV en die LPR die Afrikaners van hul nalatenskap beroof."

Grobler (*ibid*) toon verder aan dat die oud-senator se grootste vreugde in rooiwijn lê, terwyl die LV skynheilig behoudend is en 'n Engelse minnares aanhou, maar voorgee dat hy die historiese en kulturele nalatenskap hoog ag. Tog bly geld sy enigste belangstelling. Grobler wys daarop dat die LPR die enigste een is wat nie skynheilig is nie. Hy is openlik homoseksueel en het openlik 'n Engelse minnaar.

Van der Merwe (1979: 8) beskryf kortliks hoe die komplekse intrige die waarheid aan die einde van die stuk onthul:

Hul planne word gedwarsboom wanneer die ou vrou reeds die aand voor 11 Oktober op die plaas aankom en die bedrogspul deur die Kampmoeder raakgesien word. Sy besluit om te maak of sy van niks weet nie en die beplande verrigtinge te laat voortgaan, maar die volgende dag word 'n dag van onthulling – nie net van haar nageslag se oneerlikheid nie, maar ook van 'n leuen uit haar persoonlike verlede. Die drama werk met simboliese tonele en figure wat die geleidelike morele degenerasie van die Afrikanervolk oor die afgelope dekades openbaar. Die Kampmoeder verteenwoordig die idealisme en roepingsbewustheid van die Afrikaner van die begin van die eeu. Die verval gaan van geslag tot geslag stap vir stap verder, toe dit 'n laagtepunt bereik in die homoseksuele LPR wat saam met sy 16-jarige vriend die dinge bespot wat vir die Afrikaner heilig is.

Die Kampmoeder onthul ook haar eie waarheid. Sy wou nie by Die Burger slaap nie, maar toe hy deur die wag doodgeskiet word, besef sy wat hy opgeoffer het. Sy begryp waarom hy 'n kampkind wou hê en gee haar daarom oor aan die Engelse soldaat. Die skokkende onthulling impliseer dat die nageslag dus uit 'n Engelse bloedlyn kom.

Van der Merwe (1979: 8) beklemtoon dan ook dan Fourie van 'n hele reeks tegnieke gebruik maak, waaruit dit blyk dat hy die verhoogwêreld goed ken. Soos *Die joiner*, wil *Die plaasvervangers* ook 'n allegoriese stuk word, en wil die dramaturg hê dat ons sekere dinge binne so 'n opset moet aanvaar.

Olivier (1979: 6) het dit teen die komplekse intrige en die geloofwaardigheid van die drama: “Ongelukkig slaag hy nie daarin om 'n mens te oortuig nie: miskien wou hy te veel fasette betrek en het daardeur nie in een werklik geslaag nie. Dis 'n stuk met grootse moontlikhede, maar 'n grondige herskryf en die uitskakeling van dinge wat eintlik buite die handeling lê, is die enigste manier waarop *Die plaasvervangers* werklik tot sy reg kan kom.”

Ook Grobler (1979: 24) deel die sentiment dat, ongeag die effektiewe dramatiese wending en antiklimaks aan die einde wat sterk dramatiese effek inhou, en die wanbalans wat direk uit die oordrewe opset voortspruit, die volle dramatiese moontlikhede nie ten volle gerealiseer word nie. Die rede hiervoor is die volgende: “Die

swakheid in die drama lê nie in sy spanningslyn nie – dit lê in die te breeduitgewerkte ‘plot’ in die talryke karakters en hul te talryke fasette.”

Van der Merwe (1979: 8) meen egter dat die komplekse intrige juis die morele agteruitgang en toenemende verengelsing uitlig en aandui dat anglisering een van die faktore is wat daartoe lei dat die Afrikaner verraad teenoor sy verlede pleeg. Ook dat daar suggestie is dat die Griekwas, wat deur die Afrikaner verstoot is, sy verlede en tradisies met hom deel en by hom hoort. Hy motiveer sy uitgangspunt soos volg: “Wanneer Kerneels, die jong Griekwa wat apartheid verwerp, aan die einde in ’n toneelstukkie die rol speel van die soldaat wat die Kampmoeder bevrug, is dit simbolies van die vereniging van die Afrikaner en die Griekwa” (Van der Merwe, 1979: 8).

Van der Merwe (*ibid*) sluit egter by Olivier aan as dit kom by geloofwaardigheid in die drama:

Ongelukkig slaag *Die plaasvervangers* nie as drama nie, omdat daar te veel onoortuigende tonele en figure is. Die 100-jarige Kampmoeder gaan soos ’n jong vrou te kere: sy besoek op haar eie die plaashuis, tref ’n klomp reëlings, gaan gou terug na die ouetehuis, kom betyds daar om deur die helikopter opgelaaie te word vir die fees, en na ’n nag sonder slaap het sy nog die energie om ’n toneelstukkie met Koela en Kerneels te repeteer en op te voer! Die verhouding tussen die Griekwas en die Kampmoeder-familie, wat veronderstel is om ’n tipiese verhouding tussen Griekwa en Afrikaner te wees, is totaal onoortuigend – kyk byvoorbeeld na die telefoongesprek van Koela en sy vrou Feia met die senator op p. 18-19. Die valsste toneel is die herdenkingsfees aan die einde. Dat ’n jong Boerekryger sy geliefde in die konsentrasiekamp wil bevrug (juis in die kamp, waar die kind se kans op lewe so skraal is) as simboliese bevestiging van die Afrikaner se oorlewing; dat die vrou sy voorstel verwerp en haarself net daarna aan ’n Britse soldaat aanbied (alles nog ter wille van simboliek!); dat Afrikaners ’n simboliese geslagtelike omgang sal gebruik as rede vir ’n jaarlikse fees – dit, en nog veel meer, is darem totaal onaanvaarbaar.

Nie net word die geloofwaardigheid van die Kampmoeder se optrede in die konsentrasiekamp ietwat betwyfel nie, maar ook die geloofwaardigheid van haar optrede in die stuk kom onder die soeklig. Grobler (1979: 24) stem saam dat dit ongeloofwaardig is dat die ou mens al die ontberinge kan deurmaak en helder, vars en uitgerus op die helikopter se koms sit en wag, en daarna nog die ontmaskeringsproses met soveel vuur en aktiewe betrokkenheid kan uitvoer. Ook die optrede van Koela kom sterk in die soeklig.

Dit is ook nie heeltemal geloofwaardig dat Koela sonder meer die rol teenoor haar kan gaan sit en vertolk nie, want die res van die drama is daarop ingestel om aan te toon dat slegs Koela en Feia werklike waardering en respek vir die Afrikaner se nalatenskap het. Hierdie skielike ommeswaai, waarin Koela as kennispligtige na vore tree, gaan nie op nie (*ibid*).

Ook J.P. Smuts betwyfel in sy artikel, "Fourie drama oortuig nie", die rasionaal agter die hooftema van die stuk. Hy vergelyk die stuk met *Die joiner* (1976) waarin, volgens hom, die Kampmoeder in 'n leuen leef:

... die spanning van die sentrale figuur het daaruit gegroei dat hy 'n uitgestote van die samelewing geword het omdat hy getrou gebly het aan 'n eed om te swyg en daardeur die eer van ander te bewaar. In *Die plaasvervangers* voltrek presies die teenoorgestelde proses hom: die Kampmoeder leef 'n leuen, en word 'n leeftyd lank geëer vir wat sy voorgee die waarheid is (Smuts, 1979: 9).

Smuts gaan verder en stel dit dat die basiese intrige binne die historiese omlysting waarin dit voltrek word, te vergesog is om te oortuig. Hy beskou die strewe van die Boerekryger as 'n geïsoleerde insident wat die uitvloeisel is van 'n patologiese gesteldheid van die betrokke figuur eerder as van sy idealisme. Smuts betwyfel ook die geloofwaardigheid van Die Burger en die Kampmoeder se gedrag binne die norme en tradisies van die tyd en reken dat Fourie deur hierdie weerbarstige gegewe 'n groter dimensie aan sy drama probeer gee:

... maar in die proses manipuleer hy figure, vervals die moraliteit en gedagtegang van die tyd en maak van 'n persoonasie die beelddraer

van die Afrikanerideaal wat sy nie op grond van haar optrede sou geword het binne die tyd waarin die mite sy beslag gekry het en ook nie daarna sou behou het nie. Hierdie onwaarskynlikhede is 'n wesenlike beswaar teen die stuk (*ibid*).

Smuts (1979: 9) stem saam met Olivier dat daar 'n sterk vlak van allegorie in die drama bespeur kan word, maar dat dit nie "... beteken dat die dramaturg met sy realistiese gegewe kan omgaan soos hy wil nie".

Volgens hom versterk die saambestaan van die opvallende allegoriese vlak saam met 'n sterk realistiese gegewe die probleem van karakteruitbeelding in die stuk:

Dit bring onder meer mee dat figure buite hulle moontlikhede tree om te voldoen aan die uiteenlopende eise wat die twee vlakke in die stuk aan hulle stel. Ook teen die Kampmoeder se reaksies aan die einde, direk na die eerste opvoering van die historiese gebeure, kan dieselfde beswaar ingebring word. Hierdie teenstrydighede wek ten slotte die indruk dat die werk 'n huis is wat teen homself verdeel is (*ibid*).

Hy bespeur die allegoriese element dadelik in die rolverdeling en dat hulle so gekies is dat hulle doelbewus 'n hiërargie opbou van die familieverband en die openbare lewe. Ook by die bruin karakters vind hy 'n soortgelyke hiërargiese familiepatroon met die ironie dat die kind van die jong Griekwvrou, Katoes, kennelik die Kampmoeder se agteragterkleinseun, die gesneuwelde Bennie, as vader het. "So sluit die verbastering wat hom tussen die Kampmoeder en die Engelse soldaat voltrek het, aan by 'n soortgelyke proses vyf geslagte later en kry die oergegewe 'n nuwe aksent" (*ibid*).

Smuts identifiseer ironie as die hoof werkinstrument van Fourie in die drama:

Die plaasvervangers is 'n drama van ironie, relativering, onthulling en omkering. Reeds vanaf die inset ondersteun die kontras tussen die vervalle plaasopstal en die vals beeld waartoe dit herskep word, die groter proses wat in die drama onthul word. Ook konkrete simbole soos die stoel, tafeldoek en beeld van die gesneuwelde Bennie enersyds en andersyds iets soos die seksuele ontsporing as motief

wat deurgevoer word van die Kampmoeder deur die adjunkminister met sy Engelse minnares tot die homoseksuele LPR en sy tweelingbroer Bennie met die kind by die bruin vrou, beklemtoon die basiese teenstelling in die werk tussen 'n geïdealiseerde verlede en die vals, plaasvervangende beeld daarvan in die hede (Smuts, 1979: 9).

Die hoofproblematiek lê volgens Smuts daarin dat die poging om 'n beeld op te bou van die hele bestaanswyse binne generasies van dieselfde familie, waar die leuen substitueer en die karakters deur hulle dubbellewes dus plaasvervangers word vir hulle ware lewe, teen die grootliks onoortuigende realistiese wêreld waarop die ideevlak moet steun, stuit. Ook meen hy dat in die gedeelte waarin die verlede gedramatiseer word en die Kampmoeder tot haar groot onthulling kom, wat die ironie tot 'n hoogtepunt moet voer en al die voorafgaande in 'n nuwe perspektief moet plaas, onaanvaarbaar is omdat haar optrede in die kamp met die Engelse soldaat ondergemotiveer bly. Hy kom dan tot die slotsom dat: "Dit is die belangrikste rede waarom die stuk, ten spyte van 'n aansienlike ideelading, in sy essensie onoortuigend is" (*ibid*).

Van Smuts (*ibid*) se belangrikste gewaarwording is dat die stuk herinner aan Bartho Smit (1962a) se vertaling van Dürrenmatt se *Die besoek van die ou dame* met die rol van die Kampmoeder wat verskyn as soort heldin en verlosser en dan uittree as Ewige Regter. Ook haar aankoms in 'n helikopter herinner hom aan Elsa Joubert se *Ons wag op die kaptein* (1963).

Aan die positiewe kant, stel Grobler (1979: 24) dit dat een van die sterkste punte van die drama die vlotte, boeiende en oortuigende dialoog is. Veral die aanhoudende verwysing na die verlede en die opweeg van waardes uit die verlede teen huidige waardes en die algehele wending wat die verhouding tussen Afrikaans- en Engelssprekendes geneem het, word op treffende wyse uitgebeeld. Sy verwys dan ook na 'n spesifieke toneel waarin die verlede en toekoms binne 'n paar sinne feitlik een word:

Feia: Sit! Hy't twintig jaar op die solder gelê. Ons kyk maar net of die geskiedenis nog sy drag kan dra en op sy pote kan bly. Nee, dit lyk asof hy sal hou.

Katoes: Ai, Ouma ... ai ... om darem wit te wees. En as die Here wil ...
Afrikaner! (p. 57)

Bogenoemde sin van Katoes: “Ai, Ouma ... ai ... om darem wit te wees. En as die Here wil ... Afrikaner!” toon die groot ironie waarmee Fourie in die stuk speel. Hier word die bruin mense gekonfronteer deur die grootste klomp valshede en leuens van die Afrikaner, maar die behoefte om so bevoorreg te wees om wit te wees bly die wens. Dat die beheerrade en politici van die dag die ironie sou insien, is te betwyfel. Daar is te na aan die been gekom. Presies hoe sensitief die Afrikaner oor sy identiteit was, grens soms aan die belaglike. Die stuk is verbied voordat die speelvak ten einde geloop het en die toer na die platteland is afgestel. Grobler (1979: 24) bevestig die insident: “*Die plaasvervangers* is nou onlangs in die Nico Malanteater opgevoer en is verbied voordat die speelyd verstreke was. Die grootste beswaar was dat die stuk die Afrikaner in ’n besondere swak lig stel en die Afrikaner (en hul nalatenskap) te na gekom het.”

Van belang hier is dat die stuk nie om sy artistieke meriete, al dan nie, verbied is nie, maar dat dit suiwer om persoonlike Afrikaner sensitiwiteit oor identiteit gegaan het. Die vryheid van artistieke skepping het ter sprake gekom. Maar eerstens die mees belaglike. Miskien is daar deur Fourie te na aan die *boom* gekom in plaas van die been.

Op ’n vraag aan Pieter Fourie oor wie die stuk verbied het, kom die volgende aan die lig:

Lapa Munnik het die finale woord gespreek, maar baie interessant wat ek eers toe later hoor. Dit gaan mos oor hierdie plaasopstal net voor Leeu-Gamka waar die swartes in bly en dit moes nou oornag gerestoureer word. Die helikopters kom in met die palmbome wat daar geplant is en die gedenkkerkie is nou ’n perdestal. Wat gebeur het in daardie tyd is dat Lapa Munnik toe Administrateur was en hy het ’n strandhuis gehad op Kleinmond. Hy het vir hom twee palmbome laat aflewer met administrasievragmotors en laat plant voor die strandhuis en hy het dit toe gesien as ’n persoonlike aanval op hom. Ek het dit nie geweet nie en, nog meer, dit is ook ’n familie wat al geslagte in die politiek is. Dit is alles dinge wat agterna uitgekom het (Fourie, 2003a).

Daar moet dadelik gestel word dat die uitspraak ongetoets is, maar dit dui tog op die sensitiwiteit wat onder die Afrikaners en sommige politici kon heers. In sy boekresensie

van *Die plaasvervangers* (1978) gee Johann Johl op gepaste wyse dalk die ware redes waarom die stuk fyn snare aangeraak het:

Die stoere ou kampmoedertjie wat met haar skending van heilige koeie heelwat konsternasie in die Kaap veroorsaak het, maak nou, ná haar verbanning van Kaaplandse verhoë af haar buiging in die publikasie van Pieter Fourie se *Die plaasvervangers*. In *Die plaasvervangers* takel hy die geskiedenis van die Afrikaner sinds die Anglo-Boereoorlog in 'n poging om die sogenaamde Afrikaner-leuen te ontmasker: Daar is haar seun, alkoholis en senator; sy seun, die adjunkminister wat op Engels owerspel bedryf; sy seun, die L.V. wat net wil inpalm; en sy seun die homoseksuele LUR (23 jaar!) wat die plaas se verbondskerkie in 'n stuk vir sy teelperde omskep het. Hierby kom nog die mak opstand van die swart Kerneels, wat in die enkele spreekbeurt wat hy kry die jong swart opstand en die wil tot vryheid moet beliggaam (Johl, 1979: 3).

Die karakterbeelding van die stoere Afrikaner gee dadelik vir die sensitiewes aanstoot. Daar is 'n konsentrasie afwykings in die bloedlyn van die Afrikaner. Johl wys daarop dat die slot die mees sensitiewe een is, want volk en ras kom ter sprake:

Die slotwerk met die plaasvervanger-idee wanneer in die wraaktoneel die "heroïese" Afrikaner-veldkornet se plek as oergrootjie van 'n "trotse" bloedlyn Afrikaners deur 'n Engelse wag gevul word. En in die tablo op die fees wat die konsepie van die Afrikaner moet beeld, word die "wat" se plek deur die opstandige swart Kerneels gevul. Nou is die idee van *Die plaasvervangers* vindingryk vanweë die moontlikhede wat dit bied: die mite van die "suiwer" Afrikaner word ontmasker met die bydrae van die Engelsman tot die Afrikanerkultuur beklemtoon (*ibid*).

Johl wys tereg daarop dat die probleem kom by Kerneels se plaasvervangerskap, deels omdat die grense tussen waarheid, leuen en fiksie vervaag het en deels omdat die karakter van die swartman (soos dié van al die ander karakters, trouens) swak gedefinieer is vir die funksie wat hy in die drama en veral ten opsigte van sy plaasvervangerskap sou kon vervul. Dan kom Johl (*ibid*) by seker die kern van die rede

uit waarom die stuk moontlik verban is: “Die vraag ontstaan onwillekeurig ... of die ironiese waarheid wat die Afrikaner nie graag onder oë wil sien nie (dat die swarte sy plek ingeneem het, dat die Afrikaner tog sterwend is).”

Johl (*ibid*) meen ook dat met 'n verantwoordelike inkorting van die voorbereidende tonele, die skok van die slot-tableau, wanneer die werklike omvang van die getal feesgangers bekend word en die sogenaamde leuen ontmasker word, groter dramatiese impak verkry kon word: “Hierdeur sou die boodskap van die stuk (indien enige) helderder gedefinieer kon word. Afgesien van die goeie slotwending, die volks- en godsdienstige clichés wat 'n mens in die konteks van 'n leuen wat uitgeleef word, laat sidder, het die stuk dus veel gebreke” (*ibid*).

Hoe dit ook al sy, die boodskap het deurgekom en daar is nie van die boodskapper se toekomsvisie gehou nie. Kromhout noem dit 'n “Deliberate shock treatment” in *The Star* van 12 Februarie 1979: 11)

The closing scenes indicate that right from the start they were “substitute” Boer descendants. The “strong terms” in an otherwise sound play with several moving moments and functional dialogue (but a slow start) pertain more to the writer’s methods than his motives, which no one can fault. It is this irreverent treatment of people in high places, a deliberate shock treatment, which must account for the banning of further performances which has not, as yet extended to the book.

Volgens Fourie dink hy ook dat die simboliek van karakters wat hy in die verhaal geskep het een van die hoofredes was waarom die stuk veral met die Grensoorlog in volle swang aanstoot gegee het: “Jy weet die hele ding met die simboliek. Die twee seuns wat die laaste van die geslag was – die een doodgeskiet op die grens en die ander 'n homoseksueel. So dit was die einde van 'n supergeslag” (Fourie 2003a).

Dit lyk of gehoorbywoning maar aan die skrapse kant was. In reaksie hierop skryf prof. Anna Neethling Pohl 'n persoonlike brief⁵² aan Pieter Fourie. In die brief, gedateer 9 Januarie 1979, spreek sy haar spyt uit dat die stuk “nie lekker geloop het nie”, en skryf dit aan die vakansietyd waarin dit opgevoer is. Oor haar rol in die stuk sê sy dat: “Ek

⁵² Addendum D.

eerlikwaar nie sou gekom het as ek nie gemeen het dat ek 'n bydrae kon lewer nie en dat ek jou as jong skrywer, van wie ek hoë verwagtinge koester, kon steun nie". Sy beskryf haar liefde vir die rol van Bettie du Toit en raak dan 'n belangrike saak aan:

...ek is oortuig daarvan dat sy en die Griekwa's en die Bonthuyse skeppings is wat ons dramtiese (sic) literatuur verryk, waar hulle vierkant hulle plek sal inneem. Dalk kan *Die plaasvervangers* oor tien jaar weer gespeel geword met rasende sukses. Ek sal opreg bly wees as ek dit moet verneem, hier of in 'n ander dimensie.

Ongelukkig was die messe geslyp vir die opvoering. Die verbanning van die stuk wat hieronder bespreek word, moes 'n taamlike skok wees vir Paul Slabolepszy wat 'n briljante vertolking gelewer het, asook vir die drie jong akteurs wat in die stuk hulle Kaapse debute gemaak het, te wete Mark Banks, Elizabeth Archer en Brümilda van Rensburg. Burger (2002: 9) sien die stuk eerder as 'n poging om versiening te bring oor die gedagte van homoseksuele karakters in die teater.

6.16.6 Reaksie op die verbod van Plaasvervangers.

Volgens Fourie (2003a) het hy geweet dat moeilikheid sou kom. Die eerste reaksie van die publiek op *Die plaasvervangers* was uiteenlopend:

Die verligte ouens was natuurlik verheug daaroor en die verkramppte ouens het dit gehaat. Die kerk het dit gehaat, maar een van die sinne wat ek in my lewe nooit sal vergeet nie was toe een van die spelers nie beskikbaar was nie. Ek dink hy was siek en ek meen dit gaan oor hoe die kind in 'n konsentrasiekamp gebore is en heel in die voorste ry, 'n mens kyk nie in jou gehoor in nie, sit W.J. du P. Erlank (Eitemal) wat my ten gunste was, maar ek het gedink hy was ook verkramp. En hy het baie van my gedink. Hy het nooit agterna met my daaroor gepraat nie, maar ek het gesien die ligte spoel oor na die eerste ry toe en daar sit hy, 'n baie bejaarde man. Dit was seer, maar aan die anderkant dinge lê mos en skree om geskryf te word (*ibid*).

Waarom die teenwoordigheid van W.J. du P. Erlank (Eitemal) vir Fourie ontstellend was is omdat Erlank in 'n konsentrasiekamp gebore was en dus 'n kampkind was. Fourie het besef dat die omstandighede in die stuk ontstellend vir hom moes wees.

Die verbanning van die stuk het onmiddellik opslae in die pers gemaak. Reeds op 24 Januarie 1979 skryf Botha (1979a: 3) in *Die Transvaler* onder die opskrif, "Teaterlui boos oor Lapa-stap", dat spanning in die Kaap opbou tussen die Administrateur van Kaapland, dr. Lapa Munnik, en teatermense oor sy omstrede ingryping om Pieter Fourie se drama *Die plaasvervangers* op Kaapse verhoë te verbied. Die kernsaak in die berig is of die Administrateur die reg gehad het om op eie houtjie in te gryp.

Die saak kon ernstige finansiële implikasies vir almal betrokke by KRUIK inhou. Volgens die berig sou die saak op 31 Januarie uitgepluis word wanneer die Kaaplandse Uitvoerende Komitee vir KRUIK ontmoet om te besluit of Afrikaanse toneel verder deur die provinsie gesubsidieer sou word. Die berig lei verder dat gemengde reaksie op die besluit aan die orde van die dag was:

Die verwagting is ook dat die saak voorkeur sal geniet op die komende sitting van die Kaaplandse Provinsiale Raad die volgende maand. Gister is van dr. Munnik se kantoor verneem dat hy oorval is met gelukwense van teatergangers wat hom vir sy moed aanprys om so 'n omstrede besluit te neem (Botha, 1979: 3).

Hy rapporteer verder dat bekommerde geluide die vorige dag ook van dramaturge gehoor is. Die bekende dramaturg Adam Small het 'n skerp aanval op die Administrateur gedoen en hom daarvan beskuldig dat hy die skeppende kunstenaar in sy denke wil smoor. Adam Small het in die berig nie doekies omgedraai nie:

"Die Administrateur se opmerking dat Afrikaanse toneelstukke voortaan aan die norm van ordentlikheid gemeet gaan word, is bloot kleinsielig en kortsigtig", het hy [Small] gesê. Die Administrateur, sê mnr. Small, wil dit nou vir die dramaturg onmoontlik maak om "lewenswaarhede onder die oë te sien". Hy sê dat dit 'n "onhoudbare situasie is wat op afdreiging neerkom". Hy voeg by dat hy ook "n streep gemeenheid" in die optrede van die Administrateur sien wat "niemand kan goedpraat nie" (*ibid*).

Volgens die koerant het Pieter Fourie, die artistieke leier van KRUIK se toneelafdeling, oor wie se kop die storm losgebars het, die vorige dag gesê dat dit vir hom 'n "baie ernstige saak is waarin belangrike beginsels op die spel is". Hy wil hom nou weerhou van kommentaar voor die ontmoeting aanstaande week met dr. Munnik-hulle (*ibid*).

Dit lyk of die ou strydbyl tussen W.E.G. Louw en Fourie, sy vroeëre *Golden Boy*, nog ongemaklik naby gestaan het. W.E.G. Louw het nader aan die siel van die skrywer gesny. Dieselfde koerant berig soos volg:

Prof. W.E.G. Louw, gesiene toneelresensent, het gister bevestig dat hy die openingsaand van *Die plaasvervaarders* bygewoon het met die doel om 'n resensie te skryf. Ná die tyd het hy egter nie kans gesien om die resensie te skryf nie. Hy verduidelik dat dit nie was omdat die stuk kwetsend teen die Afrikaner sou wees nie. Sy besluit was daarop gegrond dat die stuk "nie goed genoeg was nie". Hy was ook ongelukkig oor die swak spel en omdat prof. Anna Neethling-Pohl, 'n goeie vriendin, in die hoofrol was (*ibid*).

Die vurige prof. Anna Neethling Pohl reageer soos volg hierop in 'n tweede brief⁵³gedateer 24 Januarie 1979:

Ek lees in *Beeld* dat W.E.G. Louw sê dat hy die stuk moes resenseer, maar dit té swak was en die spel was ook té swak en ek is buitendien sy goeie vriendin. Hoe kan jy so iets verstaan? Dat 'n resensent nie skrywe as hy nie kan aanprys nie. Ek glo nie ek het verkeerd begryp nie, maar wát ek begryp het slaan my dronk.

Verder meen sy dat glad nie verneder voel deur in die stuk te kon speel nie en dat sy bitter teleurgestel is omdat Fourie nie die PERSKOR-prys vir die: "...arme verstote *Die plaasvervaarders* ontvang het nie. Dit is blykbaar vir die Hemel duidelik dat daar nog verder gewerk en gewerskaf moet word." Of die 'Hemel' hier verwys na die betrokke resensent is nie duidelik nie, mens kan dink wat jy wil dink.

Die verbanning van die stuk het ook ander swere laat oopbars. Die koerant berig verder dat 'n gewese lid van die KRUIK-toneelkomitee ook die vorige dag gesê het dat sy reeds

⁵³ Addenda E

'n geruime tyd ongelukkig is oor die stelsel van keuring van veral inheemse werk. Dit was 'n rede waarom sy bedank het. Tog blyk dit dat finansiële redes aangevoer kon word vir die beëindiging van die speelvak:

Mnr. Danie van Eeden, Direkteur van KRUIK, het ook bevestig dat die 19 aanbiedings van *Die plaasvervangers* in die Nico Malanteater sowat R7 000 ingebring het. By die loket het die stuk misluk. Dié drama van Pieter Fourie het pas by Perskor-uitgewers verskyn. Dit was onder meer in aanmerking vir die toekenning van die Perskor-prys wat eergister aan Bartho Smit toegeken is vir sy reeds bekroonde drama, *Die keiser*" (Botha, 1979: 3).

Die debakel het tot in Transvaal opslae gemaak. In die nasionale koerant, *Rapport*, van 28 Januarie 1979 verskyn 'n berig onder die opskrif, "Bomgooier in die Nico Malan", deur Philips (1979: 5):

Die afgelope week het daar weer so 'n ligte bom gebars. Hierdie keer in Nico Malan se grond en die bomgooier was die Administrateur van Kaapland. Wie nou eintlik korrel gevat het, weet ek nie. Maar die bom het geland en broer Danie van Eeden, die direkteur van Nico Malan, het sommer dadelik die hele affêre stopgesit. Ek praat van Pieter Fourie se stuk *Die plaasvervangers*.

In reaksie op die teenkanting van die owerhede en die komende vergadering oor die politieke druk en moontlike terughou van subsidie aan Kruik oor *Die Plaasvervangers*, skryf Anna Neethling Pohl uit die Dorpshuis in Kaapstad verder op haar tipiese uitdagende en vurige styl in 'n persoonlike brief aan Fourie op 29 Januarie 1979:

Ek bid nou opreg, ja ek verwag. Dat julle [teaterkunstenaars] julle sê sal sê op die vergadering, dat Kruik sy sal subsidie behou en dat daar skoonskip gemaak sal word met die komitee-op-komitee-op-komitee! (sic) (Addendum E).

Philips (1979: 5) noem verder dat hy eerder wil skryf oor hoe mense gevoelig geraak het en wat die stuk nou eintlik aan ons sou doen en hoe dit ons nou miskien kan laat sleg voel en al daardie klas van eerbare dinge. Hy is van mening dat die stuk eintlik net sê dat

daar 'n klomp verneukery en huigelary om hierdie affêre draai. Volgens hom is baie glad nie so ingestel op die ding van identiteit nie:

Enersyds, en andersyds, berus die hele struktuur nie op sulke rotsvaste grond as wat baie mense wil voorgee dat dit wel berus nie. 'n Ou dra sy identiteitstoga en sit sy dweepmaniere aan net soos hy 'n frokkie aantrek – maar net vir die weer en die onweer (*ibid*).

Dan gaan hy voort om kortliks die 'storie' oor die Kampmoeder se optrede in die kamp te vertel en kom tot die slotsom dat die res eintlik komies is:

Maar dis 'n neuksel met hulle almal van die begin af en die ou vrou is op die tippie om buikvol te raak vir hierdie spul vieslike huigelaars. Van haar seun, die oud-senator af ondertoe tot by die agteragterkleinseun wat in die Provinsiale Raad sit. Die een suip soos 'n vis: die ander is 'n homoseksueel. Hulle is vol swier en swael. Die een leen mofskape as daar 'n familie- of kultuurdag of so iets aanbreek. Maar almal is begaan oor hierdie blikskottels, want hulle is mos die kinders van die kampmoeder (*ibid*).

Op dieselfde ligte trant beskryf hy die res van die konsternasie en terugskouend wonder 'n mens of die hele debakel oor *Die plaasvervangers* en die verbanning daarvan enigsins die kool die sous werd was:

Toe verjaar die ou *lady*. Sy is net mooi honderd jaar oud. Boonop, soos ek reeds gesê het, is sy sat en gatvol van hierdie boggers. Toe trek sy moer en sê dat haar man nooit by haar uitgekom het nie omdat hy toe doodgeskiet was en een van die Engelse wagte het toe sommer die joppie klaargemaak. Konsternasie op die stasie! Die kampvader was 'n Engelsman en die tradisie se boom val uit. Daar is bruin ouens ook in die stuk en sommige van hulle is hêppie. Kerneels vloek lekker, maar ons gaan sy probleme aanstaande week bespreek. Nou is mense bekommerd oor ons voorstelling in die stuk. Dis twak. Die kwessie gaan oor en om die kampmoeder se sêgoed en haar kleingood se neukery (*ibid*).

Philips (1979: 5) gaan verder en impliseer dat die storm in die koppie 'n mors van energie is. Hy besef dat daar mense aan Afrikanerkant sal wees wat sensitief oor hierdie stuk sal wees. Hy vra die vraag of dit dan nou so 'n heiligheid is dat hierdie stuk totaal van die planke gestoot word?

Met gevatte skerpheid reken hy dat daar mos 'n klomp ouens is wat van hierdie affêre niks weet nie – daar is meer wat net die frokkie aantrek op die regte tyd die regte gebare maak en die nodige sedigheid aan die dag lê wanneer dit gevra word. Hy takel die identiteitsbeheptheid van die Afrikaner soos volg:

Daar is ook diegene wat werklik glo in al hierdie identiteitstories. Dit word al lankal verkondig en geleer en verduidelik en gevier en geëer. Dis oud, al is dit maar net jare en nie eeue nie. Maar al is iets in die ideëwêreld ook hoe oud, maak sy ouderdom geen saak of verskil nie. Die mens het vir eeue geglo dat Aristoteles reg was toe hy beweer het dat die son om die aarde draai. Copernicus het eeue daarna die teenoorgestelde waargeneem en verkondig. Toe was daar konsternasie (Philips, 1979; 5).

Vir hom gaan dit nie oor die vraag of die skrywer van *Die plaasvervangers* 'n werklike geval uitgebeeld het nie. Wat saak maak, is die aanvoeling van 'n man wat vir jare deur die meul van hierdie einste super-suiwerheid en super-kuisheid en super-rasegtheid en super-standvastigheid en super-eerlikheid en eerbaarheid gegaan het, maar wat gaandeweg en opgemerk het dat daar barste is. Hy het ook wars geraak van alle opsmuk en dis wat hy nou hier sê. Skelms en diewe en oneerbares kry jy onder alle volke en kreature. Dis die realiteit van die saak. Die Duitsers was al die jare goed. Maar toe Hitler hulle so supergoed probeer maak, het allerhande neukery begin.

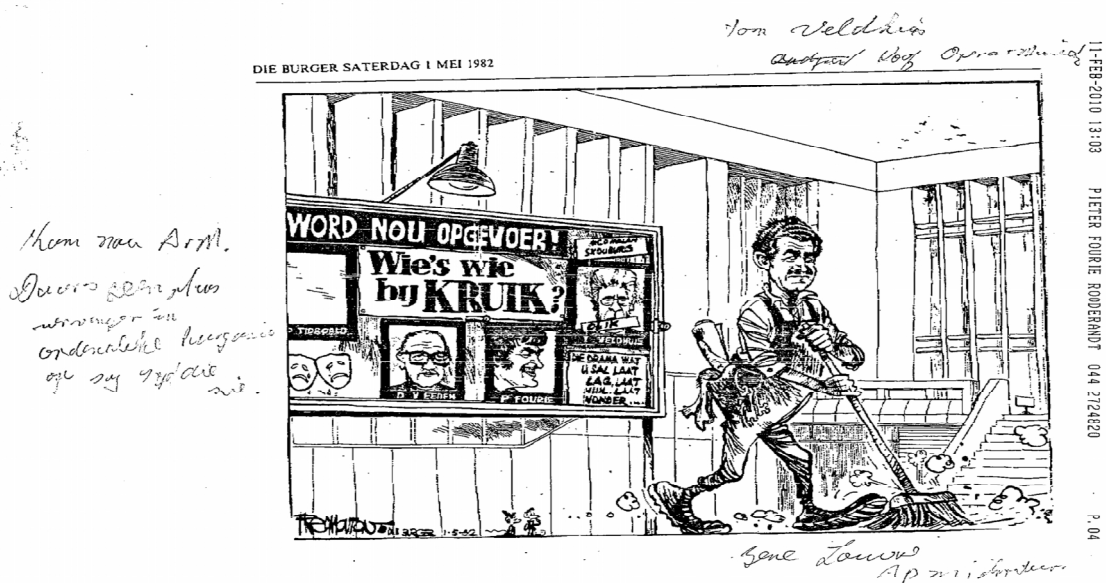
Volgens Philips is dit nie 'n geval wat analoog is met diê van Hitler en sy trawante nie. Al wat hom hinder, is dat Pieter Fourie ook nie toegelaat word om iets oor sekere mense se Eva Braun te sê wat hy weet nie: "Hierdie identiteitskoors van party mense gaan ons almal nog in die gemors laat beland" (*ibid*).

Dan raak Philips meer persoonlik en toon dat hy self maar ietwat sensitief is oor sy eie identiteit wat soms verkeerdelik geëtiketteer word:

Dis hierdie identiteitsgewers wat ons weer afskryf as *coons* of onaantasbares wat melaats of iets is en nog in Jan Cilliers se vieslikheid glo [en daarvan hou] om te sê: “Ek hou van ’n man, wat die bastergeslag, in sy siel verag.” Dis soos daai film *Johnny die suiplap*. Die enigste verskil is dat *Die plaasvervangers* ’n goeie stuk is en Johnny sommer net ’n plein, simpel beledigende ding (*ibid*).

Daarmee het Philips ’n paar raak woorde gespreek.

Uiteraard sou die hele *plaasvervangers*-debakel nie die karikatuurkunsenaars se fyn oë ontglim nie en ’n paar sketse verskyn in *Die Burger*. Op die onderstaande skets vee Administrateur Gene Louw⁵⁴ die Nico Malanteater se voorportaal skoon. Tom Veldhuis⁵⁵, links bo in die skets, se mond is reeds gesnoer met ’n stuk pleister. Danie van Eeden en Pieter Fourie se gesigte verskyn onder as die volgende twee wat ‘uitgevee’ sal word. Die voorspelling dat Fourie se posisie in die gevaar was, is spoedig bewaarheid en natuurlik opgevolg met nog sketse.



Die onderskrif lui: “Daar’s geen plaasvervanger vir ’n ordentlike purgasie op sy tyd nie” (Die Burger, 1 Mei 1982).

⁵⁴ Eugene Louw (1931-) was Administrateur van die Kaapprovinsie vanaf 1979 tot 1989.

⁵⁵ Tom Veldhuis het volgens die KRUUK-memorandum van 5 Februarie 1975, saam me, Louis Steyn, Dawid Tidboalt en andere die petisieform geteken wat sou aandrang dat die Nico Malanteater vir alle rasse oopgestel moes word (KRUUK Personeel, 1975). Na jare van frustrasies met die Raad het hy volgens Blanckenberg (2009:57-75) in Junie 1982 weens swak gesondheid bedank.

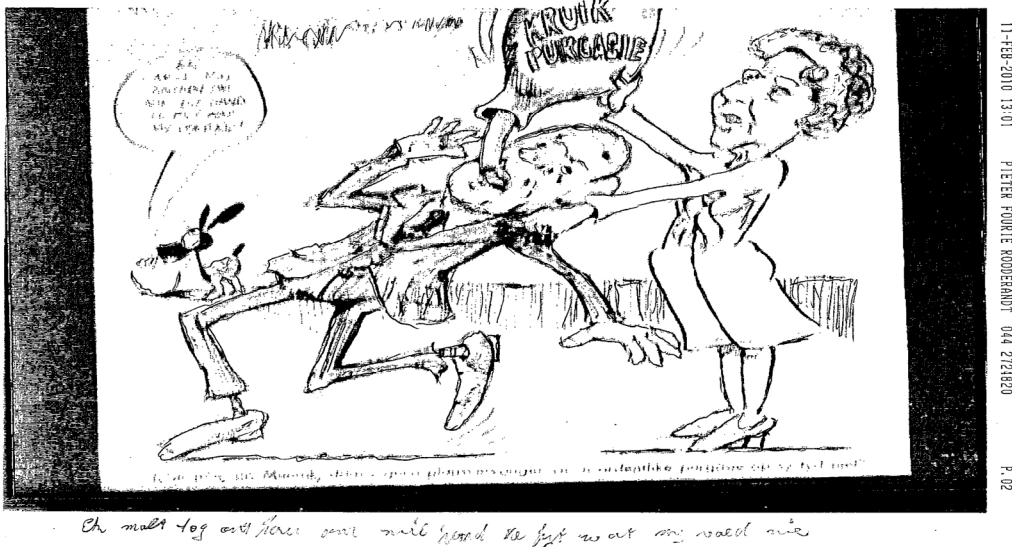
Veral die onderstaande spotprent waarin dr. Lapa Munnik vir mnr. Lammie Snyman as sensor uitskop uit sy kantoor om self hoofsensur te speel, is vlymskerp. Let veral op die onderskrif, “Die Plaasvervanger” wat duidelik inspeel op Fourie se drama, *Die plaasvervangers*.

11-FEB-2010 13:00
PIETER FOURIE ROOBERANDT 044 2724820
P. 01

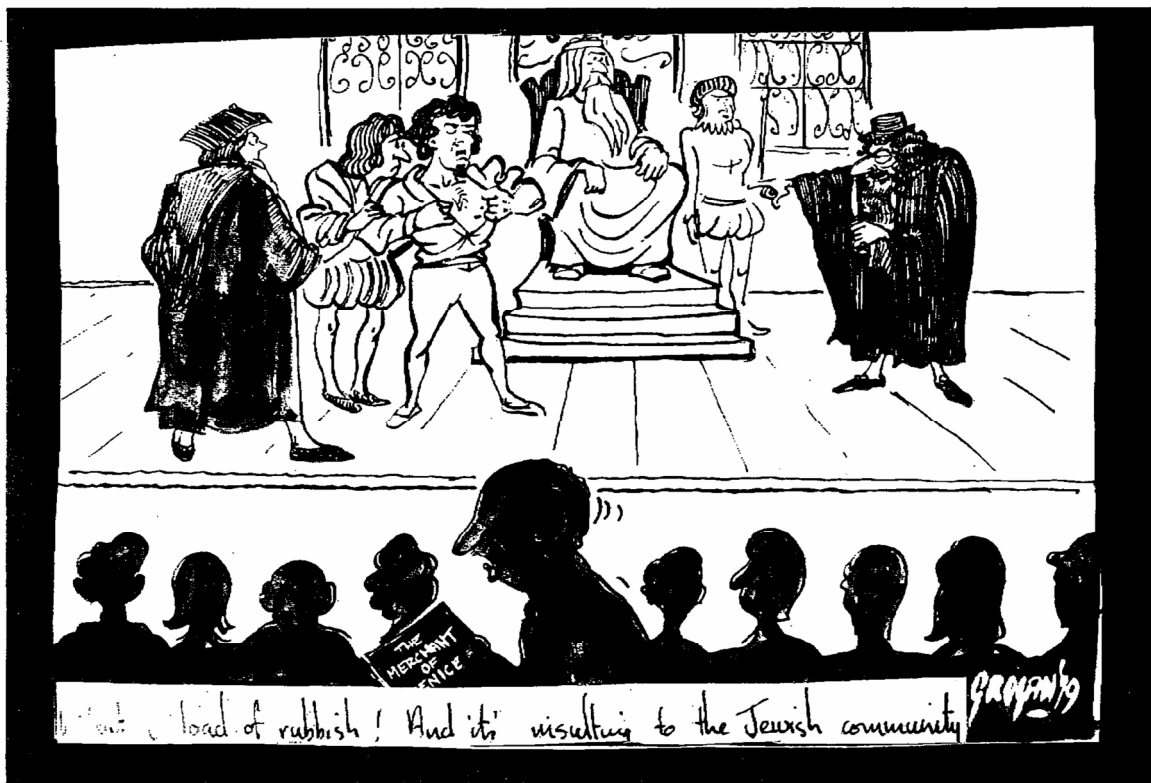


Die onderstaande een waar Anna Neetling-Pohl vir Munnik ‘n kruik “KRUIK PURGASIE” in sy keelgat afgooi met die onderskrif, “Ek moet onthou om nie die hand wat my voed te byt nie”, spreek boekdele. Die sketse is agter glas geraam in Fourie se huis en pogings om dit onbeskadig uit te haal en te fotostateer het te riskant gelyk.

Die keffende sensuurbrakkie links op die karikatuuerskets op volgende bladsy se kommentaar is ongelukkig onleesbaar.



Die onderstaande karikatuurskets wat in 1979 in die Cape Times (datum onbekend) verskyn het, bespot die sensuurstelsel behoorlik. Die skets beeld die hoftoneel uit tussen Portia en die Jood, Shylock, in *The Merchant of Venice* uit.



Die gehoorlid, hier geïmpliseer as 'n lid van die Sensuurraad, uiter die onderskrif: "What a load of rubbish! And it's insulting to the Jewish community!"

Fourie (2003a) is van mening dat die opstand teen sensuur onder die kunstenaarsgemeenskap aan die opbou was. Veral D.J. Opperman het volgens Fourie die eerste skote begin afvuur. Terblanche (2011) bevestig Fourie se stelling op LitNet. In 1979, sou D.J. Opperman die volgende uitspraak oor sensuur maak:

Wat die owerheid ook al met sensuur kan probeer doen, die kunstenaar gaan hom nie laat uitoorlê nie. Hy is geslepe en vindingryk genoeg om ook verby daardie opposisie te kom. Die kunstenaar sal hom nie laat rem nie. Die kunstenaar leef nie volgens die resepte van die kerk of staat of etiek nie. Hy gaan verbonde aan met die eerstelinge van die natuur, die aarde, die sterre, die drif. [Sensuur] word toegepas deur mense met 'n perverse opvatting van volkwees en kunstenaarskap.

In 1979 meen Opperman ook dat ons nie gemoedelike lokale realisme sonder meer moet aftakel nie: "...daar skuil van Afrikaanse se mooiste prosa daarin" (*Ibid*). Moontlik het die uitspraak Fourie beïnvloed om na *Die plaasvervaarders* terug te keer na die volksdrama. Hy begin beplan aan *Mooi Maria* (1980) vir die volgende jaar om voorlopig die sensuurdebakels vry te spring. Maar die sensuurstorms by KRUIK sou nie maklik in die toekoms gaan lê het nie.

6.16.7 Die plaasvervaarders en die toekoms.

Terugskouend reken Pieter Fourie egter steeds dat *Die plaasvervaarders* dié stuk gaan wees wat die langste leeftyd gaan hê. Ook Marthinus Basson reken volgens Fourie dat die stuk sy mees fenomenale stuk was wat hy ooit geskryf het. Na sy opspraakwekkende regie van *Ek, Anna van Wyk* (1986) by die KKNK in 1999 het Basson teruggedink na die tyd toe *Die plaasvervaarders* die eerste keer deur KRUIK opgevoer sou word. Fourie verduidelik egter dat Basson meen dat die eerste produksie van die stuk nooit tot volle wasdom as toneelstuk gekom het nie, aangesien groot dele tydens die enigste opvoering daarvan gesny word weens die deeglikste aanvalle op die vorige regering wat in die stuk opgesluit lê. Volgens Fourie het die stuk amper 'n internasionale speelvak ook verkry:

Dit was Basson se groot droom om dit oorsee op te voer, maar daar was net nie genoeg geld nie. Die Arkel-teater in België het hom gevra

om 'n Suid-Afrikaanse stuk van sy eie keuse daar op te gaan voer. Sy keuse was *Die plaasvervangers*. Weereens het die ouens op die ou einde gevoel, ek dink van Arkel se kant, daar is te veel Suid-Afrikaanse Afrikaner-dinge wat Vlaamse gehore nie sal verstaan nie. Marthinus is heeltemal versot daarmee en al hoe meer mense begin met nuwe oë daarna kyk. Ek begin ook dink dat tyd miskien sal leer, nie omdat ek Marthinus aanbid nie, maar ek het geweldige vertroue in sy oordeel. Ek sou miskien dink dat in alles wat ek geskryf het oor die Afrikaner-identiteit ook in *Die koggelaar*, dit die regte tyd was om in *Die plaasvervangers* te sê wat ek wou sê (Fourie, 2003a).

Die mees onlangse opvoering van die deur die Departement Drama en Teaterkuns aan die Vrystaat Universiteit stuk in 2010 is besonder goed ontvang en toon dat die stuk se raklewe beslis nie verby is nie. Vreemd genoeg kom die ironie van die oornam van die plaas binne die huidige Suid-Afrikaanse konteks en die woelinge rondom grondhervorming sterk na vore.

6.17 Sensuurdebakels afdanking en heraanstelling by KRUIK (1979).

Op persoonlike vlak was 1979 vir Fourie 'n moeilik jaar. Dit het gou begin lyk asof sy pos met valkoë dopgehou is. Ook ou koeie is uit die sloot gehaal en selfs kritiek teen sy *Faan*-stukke het nou weer kop uitgesteek.

Die hele herrie het ontstaan nadat Fourie sy misnoeë in die openbaar uitgespreek het oor die KRUIK-raad se besluit om die Engelse vertaling van P.G. du Plessis se *'n Seder val in Waterkloof* (1977) nie in 1979 op die planke toe te laat nie. Dat hy die Raad se oordeel in twyfel getrek het en sy aanklag dat hulle op sy terrein as Artistieke Direkteur ingemeng het, was die vonk in 'n smeulende kruitvat. Sy dreigement om te bedank is omgeswaai en die Raad het hom afgedank. Die aankondiging is in die interne KRUIK-nuusbrief gemaak. Dit het skokgolwe onder die kunstenaars oor die land heen gestuur. In *The Argus* van 4 Desember (1979: 2) skryf 'n onbekende joernalis onder die opskrif, "*Bewildered artists ask why Fourie was forced out*", dat teaterpersoonlikhede regdeur die land hulle skok, teleurstelling en verwildering uitgespreek het:

Mr Fourie was asked to resign last week at an executive council meeting following newspaper reports quoting his 'disappointment' at the Council's decision to shelve an English adaptation of P.G. du Plessis's play, *'n Seder val in Waterkloof*. Mr Fourie has said there were 'very much deeper reasons' behind his being asked to resign than a simple dispute over the Executive Council's view that Professor Roy Sargeant's English rendition of the play, *An oakfalls in Bishops court*, was unacceptable (*ibid*).

Die ou strydros van die Markteater, mnr. Mannie Manim en vorige raadslid van TRUK, het in dieselfde artikel gereageer en genoem dat KRUIK onder Fourie se bestuur die laaste 18 maande die mees aktiewe Streeksraad in die land geword het. "He is undoubtedly one of the most courageous and innovative directors in South African theatre today. I think he was simply too active for the CAPAB directors" (*ibid*).

Manim noem in dieselfde artikel dat ook van sy artistieke besluite deur die TRUK-raad gekelder is. Hy noem opvoerings soos Peter Schaffer se *Equus* en Peter Nichols se *A day in the life of Joe Egg*, beide wêreldberoemde stukke wat met groot sukses deur privaatorganisasies in Suid-Afrika opgevoer is. Hy steun Fourie se siening dat die Streeksrade 'n onding is en artistieke vryheid aan bande lê:

The committee-type structures and strictures inhibiting drama in our performing arts councils can only be harmful in the long run. The sooner these councils remove the bureaucratic harnessing and harassing of their dramatical leader, the better (*ibid*).

Ook mnr. François Swart, Artistieke Direkteur, het volgens dieselfde artikel sy steun aan Fourie toegesê:

Mr Fourie was [is] a tremendously innovative director. He was responsible for some of the most exciting productions South African theatregoers had seen in recent years, but it is inevitable that an artistic director will cross words with his executive committee from time to time (*ibid*).

In dieselfde artikel het woedende kunstenaars uit die akteursgeledere soos Pieter Geldenhuys soos volg gereageer: “I’m heartbroken. Pieter’s resignation, forced or otherwise, is a great loss to CAPAB, and I can’t think of anyone who can replace him.” In dieselfde artikel sê Jana Cilliers: “Pieter was an extremely competent director and administrator. Not only was he innovative in tackling experimental plays, but was always on the lookout for new acting talent. He launched my career and I’ll support him in whatever he does in the future.” Professor Anna Neethling-Pohl spreek haar sterk uit in die saak: “I have the greatest trust in this man and I’m sorry he should be victimised in this way.” Ook Percy Sieff beklemtoon dat Fourie onregverdig behandel is: “Pieter Fourie is a courageous and controversial director – in fact all that a man in his position should be. It is evident, after the furore over his play *Die Plaasvervangers*, that there is more behind his resignation than simply a conflict between management and dramatic staff. Marius Weyers plaas die kersie op die koek: “Fourie has a tremendous amount to offer. He is brave and resourceful. His executive should have enough faith in him to let him do his job or they should never have appointed him in the first place” (*ibid*).

Die KRUIK-raad het besef dat hulle op te veel tone getrap het en moes hulle besluit omswaai.

Onder die opskrif, “Fourie terug by KRUIK”, berig A. Botha (1979b: 5) in *Die Transvaler* van 8 Desember dat mnr. Pieter Fourie, die afgedankte Toneelhoof van KRUIK, die vorige dag weer as KRUIK as Artistieke Direkteur van Toneel deur die uitvoerende komitee van KRUIK aangestel is. Fourie het dadelik weer sy pos opgeneem. Die hele kwessie van inmenging deur raadslede het egter uitgekring na die dramatiese nuwe wending op die landwye kritiek wat KRUIK hom op die hals gehaal het. Op ’n perskonferensie deur die voorsitter van die KRUIK-raad, mnr. Pietie Loubser, LUK, word die saak geopper of daar toegelaat kan word dat daar van buite in artistieke kringe ingemeng mag word. Sy verklaring hou ’n belangwekkende aankondiging in – ook oor die onmin tussen hulle wat oor ’n lang tyd gekom het. Tog speel die LUK-lid ietwat kat en muis met sy verklaring en daar skuil ’n waarskuwing aan Fourie agter die mooi woorde in die berig:

Dat die aanleidende oorsaak tot die besluit om Mnr. Fourie af te dank, was ’n persberig op 24 November in *The Argus* waarin hy kritiek op KRUIK se uitvoerende komitee uitgespreek het nadat laasgenoemde

die Engelse verwerking van P.G. du Plessis se *'n Seder val in Waterkloof* afgekeur het (Botha, 1979b: 5).

Botha noem verder dat mnr. Fourie twee dae vantevore by 'n buitengewone vergadering van die uitvoerende komitee erken het dat hy gefouteer het deurdat hy met die optrede die voorwaardes van diens oortree het; ook dat hy geen persverklarings mag doen sonder goedkeuring van die Direkteur nie. Verder stel Botha dit dat mnr. Fourie in 'n brief versoek het om sy heraanstelling te oorweeg, aangesien hy meen dat hy nog 'n bydrae tot die ontwikkeling van KRUIK-toneel kan maak. Fourie slaag opsigtelik in sy doel dat kenners op teatergebied eerder in die komitee moes dien. Loubser as voorsitter verklaar soos volg:

Dat 'n ad hoc-komitee benoem is waarin lede van die toneelkomitee, die direktoraat asook twee kunstenaars van "hoë aansien" sal dien om opnuut oor die toneelbeleid van KRUIK te besin. Die twee kunstenaars sal gekoöpteer word. In die uurlange perskonferensie, waarby mnr. Fourie asook die Direkteur van KRUIK, mnr. Danie van Eeden, teenwoordig was, is daar indringend gepraat oor die situasie wat binne KRUIK-toneel ontstaan het – en 'n geruime aantal jare reeds aanwesig is (*ibid*).

Die herrie oor *Die plaasvervangers* broei duidelik onder die oppervlak as dit in die artikel na vore kom dat mnr. Loubser op 'n vraag erken het dat daar ook "ander dinge" was wat aanleiding gegee het tot die besluit om mnr. Fourie af te dank. Hy sê dat die dinge oor "n lang tydperk" gebeur het en dat hy "nie ou koeie uit die sloot wil haal nie". Mnr. Fourie se kritiek op die besluit van die uitvoerende komitee na aanleiding van die *Seder*-besluit, was volgens die berig egter die laaste strooi.

Dit moes 'n uiters ongemaklike vergadering gewees het, aangesien Loubser as die voorsitter moes erken dat daar ook 'leke' in die toneelkomitee dien en dat daar 'arbitrêr' besluit word oor wat op die planke gebring behoort te word. Oor die saak van nie-artistieke inmenging in die artistieke leiding van KRUIK-toneel, maak hy dit duidelik dat die uitvoerende komitee, waarvan hy voorsitter is, egter die finale seggenskap behou. Tog trap die voorsitter verder in die artikel nog dieper in die klei as hy erken dat hy nie homself as kenner kan uitgee nie, maar as 'n persoonlike mening sou hy sê dat 'n stuk –

in Afrikaans – soos *'n Seder val in Waterkloof* nie goed genoeg vir KRUIK is nie. *Seder* is, volgens hom, nie “van die gehalte” wat hy graag as 'n KRUIK-produksie wou sien nie. Hy meen ook dat dit nie gaan oor die letterkundige waarde van 'n stuk nie. Wat hy met sy volgende uitspraak bedoel is ietwat duister. “Letterkundige werk is nie ‘altyd goed genoeg’ nie. Daar is ook ander faktore en ander toetse waaraan 'n stuk moet beantwoord” (Botha, 1979: 5). Hy wys egter daarop dat mnr. Loubser nie uitgespel het wat laasgenoemde impliseer nie.

Mnr. Loubser systap in die artikel die kritiek as hy prof. Roy Sargeant, die vertaler van die stuk, se mening insleep. Botha berig soos volg daaroor:

Wat die geval van die Engelse verwerking van prof. Roy Sargeant van *'n Seder val in Waterkloof* betref, het mnr. Loubser die besluit regverdig deur onder meer uit 'n brief van prof. Sargeant aan hom voor te lees waarin hy (prof. Sargeant) na sy verwerking verwys as “silly commercial nonsense”. Dit was, volgens mnr. Loubser, prof. Sargeant se mening oor die artistieke kwaliteit daarvan. “Hoekom moet KRUIK so-iets aanbied,” het hy gesê (*ibid*).

Die gebeure sou egter ook teweegbring dat 'n aparte Dramakomitee vir Engels in 1980 in die lewe geroep is. Die saak het tot in die Provinsiale Raad gaan draai. Die LPR vir Constantia, mnr. Roger Hulley, het die saak aangeroen en weer ietwat stof opgeskop oor die debakel wat Fourie se vorige afdanking veroorsaak het. In *The Cape Times* van 11 Junie berig 'n onbekende joernalis (1980: 2) soos volg hieroor:

Speaking in the Provincial Council, Mr Roger Hulley recalled the sacking and reinstatement last year of Capab's artistic director, Mr Pieter Fourie, and the withdrawal of an English adaptation of *'n Seder val in Waterkloof*. He said Capab's “politically controlled” executive committee could not be allowed to act as “super censors.”

Hy gaan verder in die toespraak en noem dat KRUIK se opvoerings met 6% gedaal en bywoning met 12,23% gedaal het. Terselfdertyd het die uitgawes met 24,3% gestyg. Die Voorsitter van KRUIK, mnr. P.J. Loubser, moes bontstaan en verduidelik dat probleme by KRUIK volledig verklaar is in die artikel tydens Pieter Fourie se heraanstelling. Ook het hy en die ander lid van die uitvoerende komitee, mnr. Willem Bouwer, niks te doen

gehad met die afkeuring van *'n Seder val in Waterkloof* nie. Hy verklaar soos volg aan die LUR:

It had been on a provisional programme and it was taken off before expenses were incurred. Its withdrawal was a unanimous decision of the committee (*ibid*).

Die invloed van politici was, volgens Fourie, egter agter die skerms immer bedrywig. Jannie Kruger was op die Sensuurraad en sy broer, Jimmy Kruger, was in daardie tyd die Minister van Polisie. Dat sensuuringryping soms aan die belaglike gegrens het, blyk uit die feit dat Fourie se twee oënskyklik onskuldige *Faan*-stukke as volksteater ook voorgelê moes word. Hieroor laat Fourie hom soos volg uit: “Dit is ongelooflik as jy vandag gaan kyk na *Faan se trein* en die dinge wat destyds gesensoreer is in die stuk. Met *Faan se stasie* was dit net iets ongeloofliks. 'n Mens kan nie glo dat ons ooit so primitief was nie” (Fourie, 2003a).

Die politici was ongemaklik met sekere wysshede wat Faan in *Faan se stasie* kwytgeraak het. Enkele voorbeelde soos “... lintels wat nie sterk genoeg is nie,” en uitsprake soos “... die dag sal kom dat 'n witman nie eers 'n *bulldozer* sal kan dryf nie”, asook dat hy wat Faan is aan “velsiekte lei” en dus te wit is om die nagwa te dryf aangesien dit “hotnotswerk” is, het die nekhare laat kriewel.

6.18 Negatiewe aanslag op Fourie se artistieke integriteit deur komitees.

Soos voorheen gestel, is Fourie se keuse van stukke besonder fyn dopgehou sedert die verbanning van *Christine* tydens die opening van die Nico Malanteater in 1971. Die toneelkomitee se slagmesse is geslyp gehou. Uiteraard het die opdragte van sy kant vir byvoorbeeld sy eie politiekgedrewe drama *Die plaasvervangers* (1978), en waagstukke met naaktonele in die destyds omstrede *Equus* (1974) nie veel bygedra om die gemoedere te kalmeer en skietgoed weer opgehang te kry nie. In *Equus* is daar 'n naaktoneel met baie dowwe beligting. Die LUR het soos volg aan Fourie gesê: “Meneer Fourie, ek is al dertig jaar getroud, en my eie vrou het my nog nooit eens nakend gesien nie. Hoekom moet sy nou na 'n naakte man op die verhoog gaan kyk?” (Salzwedel, 2006: 35). Dit was duidelik moeilikheid soek. Die onvermydelike het gebeur:

Dieselfde het later gebeur met *Die plaasvervangers*, ensovoorts. Op daai stadium het ek die opvoerrechte bekom vir die eerste opvoering in Suid-Afrika van *Amadeus*. Dit is deur die Uitvoerende Komitee van KRUIK afgekeur en dit was 'n wêreldskok vir ons om dit te kry. Toe het ek baie pertinent aan die media gesê KRUIK word beheer deur 'n klomp politici wat geen kennis dra of begrip het van die kunste nie. Toe het hulle my gevra om binne 24 uur my kantoor te ontruim. Dieselfde storie. Twee dae later is ek weer heraangestel. Maar daar was egter 'n klein opstand dwarsoor die land. Al wat 'n akteur en regisseur is, het my ondersteun (Fourie, 2003a).

Dit blyk dat Fourie hierbo eintlik ook verwys na sy afdanking en heraanstelling na die *Seder val in Waterkloof*-debakel. Maar *Die plaasvervangers* bygedra het tot sy afdanking twyfel Fourie nie. Hy noem dat sy botsing met die Administrateur van Kaapland oor *Die plaasvervangers*, wat verban is, sy oortuiging versterk het dat teater oorgelaat moet word aan die artistieke integriteit van die kunstenaars wat weet waaroor dit gaan. Terblanche (2008) voer in die LitNet-artikel aan dat Fourie se eie werk ter sprake was en dat hy gevoel het dat die feit dat die stuk van die planke afgehaal is 'n belediging vir die Afrikaner is, al het hy Afrikaanse akteurs van die gehalte van Anna Neethling-Pohl in die hoofrol gehad. Sy saak is reg bewys met die latere suksesse van die twee *Faan*-stukke.

Sy reeds bekende latere botsings met die magte wat bo hom aangestel, is reeds genoem. Veral John Fensham (1997: 1) sou breedvoerig berig oor die geskarrel oor byvoorbeeld die afdanking en heraanstelling van Fourie deur die Lid van die Uitvoerende Raad, mnr. Pietie Loubser op die voorblad van *Argus* (1979: 1) onder die opskrif "Pieter Fourie back in CAPAB post". In die verklaring stel Fourie dit dat hy in die toekoms steeds met die komitees gaan verskil – en sterk verskil – maar dat daar voortaan beter samewerking sal wees. Mnr. Loubser noem dat Fourie onmiddellik heraangestel word en dat die komitees "learned a very good lesson' from the events leading to Mr Fourie's dismissal".

Erika Terblanche skryf dat Fourie gebots het met die owerhede en dat hy volgens Fourie dit weer sal doen, "...want hy is nie bereid om die groei van inheemse teater te kniehalter nie. Plaaslike dramaturge moet aangemoedig word om iets unieks daar te stel. Die

enigste kriterium vir die opvoer van 'n stuk is of dit goed is en artistieke meriete en integriteit het" (Terblanche, 2008).

Dit sou nie sy laaste botsing oor soortgelyke sake wees nie.

In 6.10 is reeds breedvoerig oor die rolle en invloed van die komitee verslag gedoen. Die slotsom is dat hulle teen 1979 en in die tagtigerjare nog baie mag behou het en Fourie se artistieke integriteit kon bevraagteken. Sy *Mooi Maria* (1980) sou die komitee maar met min skietgoed laat.

6.19 Mooi Maria (1980).

Fourie sou met *Mooi Maria* weer die volk se verbeelding aangryp met 'n deernisvolle uitbeelding van hartroerende verhaal wat grootliks op die waarheid gebaseer sou word.

6.19.1 Agtergrond.

Na al die traumatiese gebeure by KRUIK in 1979 loop sake op persoonlike vlak ook vir Fourie skeef in 1980. In die stormjare eis sy teaterbetrokkenheid veel tyd van sy persoonlike lewe en Fourie noem dat sy huwelik met sy eerste vrou, Liz Dick, teen 1980 tot 'n einde gekom het.

KRUIK was simpatiek oor die situasie en Fourie bly in sy pos totdat hy later aangestel word as Resident-dramaturg vanaf Januarie 1982 tot Desember 1987. Hy woon in 1980 na sy egskeiding by tye in sy strandhuis op Rooi Els. Fourie se skeisaak in 1980 van Liz Dick, en sy gehegtheid aan sy twee dogters, Tanja en Mashinka, wat hy nou minder sou sien, het bygedra tot 'n gevoel van totale verlies.

Die sensitiwiteit oor persoonlike verlies sou een van die prikkels wees vir die skryf van *Mooi Maria* in hierdie jaar. Hy kon simpatie ervaar met 'n vrou wie se verhaal reeds jare aan hom bekend was. 'n Jong vrou van Luckhoff wat ook 'n geliefde deur tragiese lewensomstandighede verloor het. Hy noem dat hy teruggegryp het na die wortels van sy kinderjare op Luckhoff om in dié tyd emosioneel staande te bly. "Dit het 'n tyd van innerlike stilte geword – 'n wegbreek van al die geraas in my kop. Ek wou terug na die eenvoud en gestrooptheid van die platteland" (Fourie, 2003a).

6.19.2. Prikkel vir die skryf van die stuk.

Fourie se volgende drama sou voortbou op die tendens om van ware karakters uit sy kinderdae en insidente uit die Luckhoff-omgewing gebruik te maak. Op die vraag waar die idee van die drama vandaan kom, bevestig Fourie dat *Mooi Maria* (1980) ook volksteater geanker in 'n waarheid is. "Sy was ook toevallig 'n Fourie, maar nie familie nie en kom ook uit Luckhoff se wêreld. Maar dit is 'n absoluut ware verhaal. Fourie het Neels die van Cronjé gegee wat sinspeel op iemand wat maklik oorgee. Fourie het hier aan die boeregeneraal Cronjé gedink wat by Paardeberg oorgegee het. Die vrou waarop *Mooi Maria* geskep is het werklik in die omgewing gewoon en geleef" (Fourie, 2003a). Sy sou later, as 'n ou dame, die stuk sien. Vir die ou dame moes dit 'n traumatiese ervaring gewees het om haar tragiese lewensgeskiedenis so voor haar te sien afspeel:

Dit was absoluut die waarheid en die verskriklikste van alles was dat dit 'n groot geheim was. Een of twee mense het geweet dat Maria self die Bloemfontein-opvoering bygewoon het. Sy was in 'n ouetehuis in Brandfort waar ek haar gaan haal het sodat sy dit kon sien. Na die tyd was sy doodstil, maar tog bly. Sy was 'n vrou al diep in die sewentigs. Sy het nie veel gepraat toe ek haar teruggeneem het nie, net dankie gesê (Fourie, 2003a).

Fourie plaas die stuk, uit sensitiwiteit en met respek vir die ware persone, as karakters wat gedeeltelik in die hede en in die verlede met terugflitse terugkyk op hulle lewenspad. Weereens speel die Anglo-Boereoorlog in hierdie stuk ook 'n rol soos in *Die joiner* (1976) en *Die plaasvervangers* (1978).

Met *Mooi Maria* in 1980 keer Fourie terug na die kleindorpse lewe en die platteland en baseer hy weer sy karakters op werklike mense uit sy kinderdae. Tematies gaan dit weer oor verlies aan waardigheid en medemenslikheid in die rol van Maria wat deur die meerkat gebyt en misvorm word. Kleindorpse politiek – ook vingers wat na Apartheid wys – en die persoonlike tragedie oor die verlies van liefde kenmerk die hartroerende stuk. Die verskil tussen ryk en arm, maar veral opregtheid en die verskil tussen binne-mooi en buite-mooi kom aan die orde. Fourie se grootste vonds in die stuk is egter sy manipulerings van tyd en ruimte, asook die verdeling in die karakter van *Mooi Maria 1* en *Mooi Maria 2*. Steeds binne die skynbare realisme in dekorontwerp, kostumering en

algemene karakteruitbeelding, is Fourie vry om die verlede en hede deur die twee Marias tegelyktydig op die verhoog te plaas. Veral sy nuutgevonde vryheid om terugflitse in die dramatiese struktuur in te werk, sou neerslag vind in vele van sy toekomstige werke vir die verhoog. Met *Mooi Maria* slaag Fourie daarin om die breër gehore opnuut te ontgin en toeganklike teater, wat nie (opsigtelik) polities aanstoot gee nie, te skep. Die skrywer van *Die plaasvervangers*, wat lastige vrae oor apartheid en die belaglikheid daarvan gevra het, is vergewe en weer terug by die volk. Boonop word die gehore gefassineer deur die binnewerkinge van teater wat struktuur en tydskommeling betref, asook die interessante dramatiese moontlikhede wat die skep van dubbelkarakters na vore bring. Die weg was voorberei vir drastiese groei in Fourie se vernuf as manipuleerder van dramatiese struktuur, tyd, ruimte en karakterskepping.

6.19.3 Karaktersplitsing as tegniek.

Met die karaktersplitsing waarmee hy in *Die joiner* begin eksperimenteer het, sou hy nou ook verder eksperimenteer met terugflitse en dus tyd en ruimte. Die spel verloop egter nie kronologies soos hierbo saamgevat nie.

Die karaktersplitsing is nie 'n nuwe kenmerk van Fourie se dramaturgie nie, maar 'n voortsetting van sy werk in *Die joiner* (1976), met die uitsondering dat hier ook met tyd en ruimte geëksperimenteer word. Fourie (2003a) motiveer die keuse soos volg:

Ek wou gelyktydige ruimtes hê. Ek was nie beïnvloed deur ander skrywers nie. Ek het al baie hierdie *flashbacks* gehad, maar toe het ek besluit 'n ou kan baie verder gaan as die *flashbacks*. In *Mooi Maria* is Maria 2 nie net 'n *flashback* nie, sy is ook Maria 1 op hierdie oomblik in tyd. Ek wou die ding daar verder vat en soos ek in *Die joiner* gesê het toe ek in daai Sarel 3 ingekom het, toe het al hierdie moontlikhede vir my begin oopmaak. Maar daarna het ek opgehou en nie aangegaan nie. In *Die groot wit roos* sou ek later heelwat verder gaan.

Met *Mooi Maria* (1980) het Fourie begin om 'n stylverandering in sy werk aan te bring. Die manier waarop mense neergekyk het op volkstoneel en veral op die sukses daarvan, het Fourie laat besluit dat hy nie skaam hoef te wees vir die sukses daarvan nie. Ook volkstoneel kon op 'n hoër vlak geplaas word as die lokale realistiese en kronologiese drama. Die volksteaterelement kon behou word en tog kon in 'n moderne idioom van

teaterskryf ook moderne moontlikhede ondersoek word, want hy het gebly by die wortels van volksteater binne 'n nuwe vryheid van struktuur en karakterisering wat bo die realisme kon uitstyg. Hierdie verskuilde denke van die karakter wat nou op nuwe innoverende maniere na vore kon kom, is volgens Fourie (2003a) ook geprikkel deur die Afrikaner se manier om nie sy of haar ware gevoelens in die werklike lewe uit te druk nie:

Daai ding dink ek het my eie nasie my geleer. Daar is dinge wat hulle dink, maar hulle nooit sê nie, gerieflikheids- en persoonlikheidsonthulwe, gegewe die situasie. Ek het besluit, goed, wys dan hierdie persoon wat sê, wys en doen wat sy voel. Dit is waar dit ontstaan het. Dit het my beter vryheid gegee. Vry van teaterdialoog na subteks.

Daardie vryheid van denke, soos uitgebeeld in die karakter van *Mooi Maria 2*, sou vir hartroerende momente op die verhoog in vele opvoerings van die drama sorg. Op 'n vraag of hy die eerste Afrikaanse skrywer was wat die tegniek toegepas het, reageer hy soos volg:

Ek weet nie. Het Bartho dit nie tog op 'n manier gedoen nie? Bartho het aan alles geraak. Geen ander stukke op my Europese toer het twee persone as een karakter gelyktydig op die verhoog verskyn nie. Maar in *Christine* van Bartho, ja. Sy was voor *Mooi Maria*, maar *Christine* het my nie beïnvloed nie (Fourie, 2003a).

Tog moes Fourie miskien in 'n mate onbewustelik beïnvloed gewees het deur *Christine*, aangesien hy as opdraggewer vir die stuk, en gedurende die tyd toe *Christine* van die verhoog afgehaal is, pynlik betrokke sou wees in die proses om die stuk te red. Hy verduidelik sy dilemma as Artistieke Direkteur in dié tyd:

Toe het ek al twee van Bartho se stukke wat afgehaal is, *Bacchus in die Boland* en *Putsonderwater*. Here, toe dog ons hier kom hierdie groot oomblik in *Christine*. Toe begin hierdie moeilikheid van binne-in sensuur en persoonlike dinge, soos ek jou reeds gesê het wat die mense alles gedoen het om hom te verongeluk. Dit is nie die mense daarbuite, die Jannie Krugers en Lammie Snymans of wie ook al nie. Ek sal nooit vergeet die nagte wat ons gesit het om 'n oplossing te kry

nie. Dit is hoekom *Christine* twee slotte het, sodat indien die een nie aanvaarbaar is nie, dan probeer ons die tweede een, of ons speel al twee tegelyk uit op die verhoog (*ibid*).

Dit lyk of dit nie net Bartho Smit se *Christine* was wat in die slag gebly het nie:

Die nagte wat ons met Bartho gesit het in Merwe Scholtz se studeerkamer. Merwe het so 'n wit hond gehad. Dan kuier ons ook maar lekker dik en gesels lekker, maar die toilet was onder gewees. Een aand moes Merwe daar af en toe val hy oor die hond en breek hy 'n arm. Ek sal nooit vergeet Dirk Opperman het agterna vir hom gevra of hy seker is hy het oor die wit hond geval en nie die wit perd nie. Ons het alles moontlik gedoen maar ons kon hom nooit red nie (*ibid*).

Hoe dit ook al sy, die publiek was reg vir verandering in volksteater en het die stylverandering aanvaar. Fourie noem dat sy voordeel was dat hy as ou toerhand op die platteland sy gehoor geken het en gewet het dat hulle gereed was: "In *Mooi Maria* (1980) staan ek nog met my een voet in die volkstoneel en met die ander voet struktuurgewys in die moderne teater-idioom. Die kombinasie met verlede en hede en die immer teenwoordigheid het die publiek verstaan" (Fourie, 2003a).

Volgens Fourie het André P. Brink die vernuwing ten opsigte van karaktersplitsing in *Die joiner* (1976) en *Mooi Maria* (1980) as: "... 'n streep van briljantheid wat deur die stuk loop, gesien" (*ibid*). Fourie twyfel egter sterk aan hierdie briljantheid en noem dat onder andere toeval 'n groot rol gespeel het in die gebruik van karaktersplitsing in *Die joiner* (1976):

Dit was totaal onbeplan, ek was smoordronk omtrent twee uur in die oggend, want ek drink geweldig terwyl ek skryf en nou is ek die heelyd besig met Sarel 1, Sarel 2 en ek gaan aan en hierdie klomp oudstryders sal later opkom. Ek het later buite op die stoep op Rooi Els gaan staan en piepie om ontslae te raak van die dinge en toe ek terugkom en ek vat my pen en ek begin skryf, toe sien ek hier Sarel 1 en Sarel 2, en toe skryf ek sommer Sarel 3. Ek dink ek het op *automatic* getel! Toe dink ek, my hene, dit is die antwoord. Hoe die hel kan ek nou bekostig om te dink ek kan vyf of ses oudstryders [akteurs]

hier op die verhoog bring? Ek maak dit toe Sarel 3 en spaar 'n paar salarisse van akteurs! Dit is 'n ding wat instinktief gebeur het (*ibid*).

6.19.4 Intrige.

Mooi Maria word in die Onderdorp groot by haar ma en dié se broer, Gert Koei, regoor die huisie waarin Piet Lokasie sy eensame bestaan voer. Op twintigjarige leeftyd is haar skoonheid asemrowend en word sy die hof gemaak deur Neels Cronjé, 'n skatryk jong boer. Die aand van hulle verlowing daag Piet Lokasie op met 'n bossie veldblommities om haar geluk te wens. Hy word egter uiters vyandig ontvang en wanneer hy loop, spreek hy 'n vloek oor Maria uit. Die volgende dag, terwyl sy saam met Neels op die plaas is, word sy deur 'n meerkat gebyt en doen sy hondsdolheid op. Sy herstel, maar haar liggaam is mismaak en van haar eertydse skoonheid bly daar later niks meer oor nie. Om sake vir Neels te vergemaklik, gee sy voor dat haar verstand aangetas is en hy verlaat die omgewing. Vyftien jaar lank speel sy haar rol, maar dan hoor sy dat Neels terug is. Haar verlange kry die oorhand en sy skryf skelm aan hom. Hy besoek haar terwyl haar ma en oom in die kerk is. Hoewel hy haar vroeër verseker het dat hy nie op haar skoonheid verlief is nie, maar op haar karakter, is hy klaarblyklik geskok om haar te sien. Wanneer hy haar die aand weer besoek en haar 'n huweliksaanbod maak, weier sy, want sy weet dat haar mismaaktheid altyd tussen hulle sal wees (Beneke, 1981: 11).

Die stuk begin op die dag wat Piet Lokasie op sterwe lê met Mooi Maria as 'n vyf-entertigjarige verminkte en skynbaar verstandelik gestremde oujongnoui en sy verneem dat Neels terug is. Van hierdie punt af gaan die spel in die hede voort, terwyl momente uit Maria se lewe as twintigjarige by wyse van terugflitse opgeroep word. Dié opset vereis dat Mooi Maria se rol noodwendig deur twee aktrises vertolk moet word, vandaar Maria 2. Maria 2 is egter nie net die jong Mooi Maria wat in die terugflits optree nie: sy bestaan ook in die hede as alter ego van Mooi Maria. Sy spreek Mooi Maria se verborge gedagtes uit en wanneer laasgenoemde in 'n tweestryd verkeer, stel sy die ander kant van die saak. Ook bly sy op die verhoog as Mooi Maria dit verlaat en kan dus haar gedagtes openbaar terwyl sy elders besig is. Terselfdertyd dien haar teenwoordigheid om te bevestig dat Mooi Maria 'n dubbele rol speel: dat haar mismaaktheid slegs uiterlik en haar swaksinnigheid slegs voorgewend is en dat sy in werklikheid nog dieselfde mens is as wat sy vyftien jaar gelede was (*ibid*).

Hoewel Piet Lokasie slegs een keer as karakter in die spel optree, is hy 'n sleutelfiguur in die verloop van gebeurtenisse. Dit is sy optrede tydens die oorlog wat hom van sy gesin en die gemeenskap vervreem en die vendetta teen hom ontketen het. Maria se ongeluk word eenparig toegeskryf aan die vloek wat hy oor haar uitgespreek het; slegs sy self twyfel soms of dit wel so is. In sy sterwensnood is dit net die swart vrou, Ennie, wat haar oor hom ontferm. Tog is dit sy dogter wat sy oë toedruk en sy vrou wat sy lyk uitlê. En oplaas neem die dominee wat, afgepers deur Ma Let, geweier het om hom in sy sterwensoomblik te besoek, die leiding om hom te begrawe, onder andere bygestaan deur Mooi Maria wat op dié wyse ook haar verlede simbolies begrawe. Dit is dan ook betekenisvol dat Maria 2 haar net voor die nagbegrafnis saam met Neels verlaat. Op dié wyse kry Ma Let se woorde, "Hulle sê bloed is dikker as water, maar Afrikanerbloed is klippers," (p. 52) 'n ironiese dimensie.

Uit die voorgaande is dit duidelik dat *Mooi Maria* heelwat bevat wat aan vroeëre dramas van Fourie, veral *Die joiner* (1978) en, in 'n mindere mate, *Die plaasvervaarders* (1980) herinner: die Tweede Vryheidsoorlog as faktor wat ingryp in die lewe van individue; die joiner as deerniswekkende figuur en, sover dit tegniek betref, ontginning van die moontlikhede wat die vertolking van een karakter deur meer as een akteur bied (Beneke, 1981: 11).

6.19.5 Reaksie op die opvoering.

Beneke (*ibid*) voer aan dat daar in *Mooi Maria* 'n vaardiger skrywershand as agter *Die joiner* te bespeur is. Hy meen dat die rol van Maria 2 getuig van groter virtuositeit as dié van Sarel 2 en 3 in *Die joiner*. Ook meen hy dat *Mooi Maria* 'n behoorlike drama is as "... goeie vermaak vir die ontwikkelde leek. As sodanig is dit 'n betekenisvolle toevoeging tot Fourie se oeuvre."

In die *Transvaler* van 30 Maart onder die opskrif, "Mooi Maria van besondere belang", dui Beneke (1981: 11) aan dat die karakter van Mooi Maria gedurende die Tweede Vryheidsoorlog in 'n bergskuiling gebore is as die kind van Ma Let, "'n vrou van krag, inbors en trots". Piet Lokasie was is 'n *National Scout* en gevolglik uitgeworpene uit die gemeenskap. Een tegniek wat hy by Molière geleen het, is die voorbereiding van 'n karakter se binnekoms. Soortgelyk aan die laat verskyning van Tartuffe in Molière se

Tartuffe (Beukes-vertaling, 1970) is die laat verskyning van Piet Lokasie in *Mooi Maria* (1980):

Kyk net hoe laat kom daardie meneer eers op daardie verhoog! Daar is in *Mooi Maria* van die begin af 'n gepraat van Piet Lokasie en ek wonder of hy 'n minuut op die verhoog is. Dit is daai voorbereiding vir daai karakter. Dit het my baie geleer van skryf. Al die spelers wat dit nog gespeel het, was elektrisiteit op die verhoog, as die voorbereiding reg was (Fourie, 2003a).

Ook wyle prof. Ben de Koker (1984: 3), vorige Hoof van die Dramadepartement aan die Universiteit van die Vrystaat, oordeel die stuk as 'n besondere speelbare stuk in sy artikel, "Mooi Maria het (sic) [voldoen aan] alle vereistes van die goeie toneelstuk", in *Die Volksblad* van 12 Maart.

Hy noem dat met die publikasie van *Mooi Maria* (1980) die stuk reeds met baie groot sukses deur SUKOVS en KRUIK opgevoer is en dat die drama oor 'n interessante intrige beskik na die meerkat-episode. Haar spraak is aangetas en haar liggaam is onooglik misvorm. Hy vind die persoonverdubbeling of die alter ego-tegniek, asook dat Maria 2 onsigbaar is vir die ander karakters en slegs Mooi Maria van haar bewus is, as geloofwaardig binne die oënskynlik realistiese opset. Veral die tegniek van Fourie om Maria 2 as verteller te gebruik om sekere inligting aan die gehoor tuis te bring, en om Mooi Maria se gedagtes en onderbewussyn te weerspieël, is geslaagd. Die komplekse karakter van Mooi Maria 1 wat fisies misvorm is, maar 'n helder verstand het, en wat vir vyftien jaar voorgee dat haar verstand ook aangetas is, maak van haar 'n unieke karakter. De Koker meen dat veral subtiele, stil spel en fisiese handeling veel tot die dramatiese effektiwiteit van die drama bydra. Ma Let, die verbitterde dominerende, ongenaakbare vrou, wat bly is om te hoor dat Piet Lokasie, wat oorkant die straat woon, op sterwe lê, is eweneens 'n geloofwaardige karakter. Hierteenoor verskaf die kinderlike Gert Koei humoristiese afleiding en spitsvondigheid deur byvoorbeeld op Sondae as hy die koeie melk, 'n swart 'ouwerol', eerder as 'n kakie of wit een te dra soos in die week (De Koker, 1984: 3).

Ook wat die struktuur van die drama betref, beskou De Koker die stuk as goed gekonstrueer. Hoewel die opset een van realisme skyn te wees, word die verskillende

karakters deeglik in die eerste bedryf aan die gehoor voorgestel en die gehoor aanvaar gou die tegniek van die twee Marias wat een persoon voorstel. Voldoende spanning ontstaan as Maria verneem dat haar vorige verloofde, Neels Cronjé, op die dorp is. Ennie verskyn en kom soebat Ma Let om tog vir Piet Lokasie wat op sterwe lê te kom help, maar sy weier botweg. Die eerste bedryf eindig met 'n verrassende slotreël as Mooi Maria opstorm met: “Ma, Ma ... Pa is dood.”

In die tweede bedryf kry ons 'n terugflits. Die toneel speel vyftien jaar in die verlede af. Dit is 'n toneeltjie tussen Maria 2 en die jong, aantreklike Neels Cronjé wat vir haar kom kuier en haar die versekering gee dat hy haar lief het; nie net vir haar pragtige uiterlike nie, maar vir haar innerlike mooiheid. In hierdie toneel is Ma Let en Gert Koei ook vyftien jaar jonger. Ons hoor nou vir die eerste keer die rede vir Ma Let se ongelukkigheid en verbitterdheid (De Koker, 1984: 3).

Onmiddellik na die terugflits kom die hartroerende toneel tussen Neels wat nou agt-en-dertig jaar oud is en Mooi Maria wat vyf-en-dertig jaar oud is. Neels besef nou vir die eerste keer dat Mooi Maria verstandelik niks makeer nie en hy beleef 'n geweldige innerlike tweestryd.

De Koker som die tweestryd soos volg op:

Moet hy met hierdie gedrog trou of nie? Hy het vir haar gesê dat hy haar ewig sal liefhê en hy voel bitterlik jammer vir haar. In die derde bedryf kry ons weer 'n terugflits en maak ons kennis met Piet Lokasie wat vir Mooi Maria kom gelukwens met haar verlowing en dan soos 'n hond weggejaag word. Piet Lokasie, wat al baie gely het omdat hy 'n verraaier in die oorlog was, is diep seergemaak en sy slotwoorde is: ... Julle Bybel sê: God slaap nie. Jou dag sal kom, my kind (*ibid*).

De Koker kom tot die slotsom dat *Mooi Maria* voldoen aan al die vereistes van 'n goeie drama: 'n boeiende intrige, komplekse en kontrasterende karakteruitbeelding, 'n sterk spanningslyn, verrassende momente en 'n sterk emosionele klimaks. “Die drama is toneelmatig en bied uitstekende speelkans aan toneelspelers” (*ibid*).

Die feit bly staan dat *Mooi Maria* (1980) altyd vol sale getrek het en nog steeds trek. Veral die aktrises wat toevallig in *Mooi Maria* (1980) gespeel het, in watter provinsie ook al het daardie jaar die prys gewen as die beste aktrise: Sandra Kotzé in die Kaap en in die Vrystaat en Trudie Taljaard by TRUK.

Dat die stuk ook 'n ander slagoffer van 'n meerkatbyt sou raak, word bevestig deur 'n insident in Pretoria met die opvoering deur TRUK.

Dit was op 'n persoonlike vlak die mees ontroerende ding in my lewe. Die aand na die Pretoria openingsaand kom 'n jong man na my toe aangestap met trane in sy oë. Hy praat soos Maria, vat my hande en druk dit en kan nie praat nie. Presies dieselfde probleem as Maria. Was een van die ontroerendste oomblikke in my lewe (*ibid*).

Hierdie jong man was natuurlik die briljante resensent, Barry Hough, wat ook 'n ernstige spraakprobleem gehad het.

Die stuk is sonder enige kontroversie oor die inhoud opgevoer. Gehore het net simpatiek gestaan teenoor die karakter van Maria. Fourie skryf ook die sukses van die stuk in Bloemfontein toe aan 'n puik vertolking deur Paul Lückhoff en kap na 'n paar akteurs wat nie sou slaag as 'n karakter uit die aardse Vrystaatse platteland nie:

Dit was ook die eerste professionele optrede van Paul Lückhoff wat die rol van Neels Cronjé vertolk het. Met 'n *cheese-cutter*, so regte een uit een van daai skole uit Bloemfontein, St. Andrews. In Bloemfontein in daardie dae was meestal 'n klomp moffies, dikvreters en verfynde mannetjies in die teater en hier kom hierdie beeld van 'n man opgestap en hy maak daardie hekkie daaragter oop en kom die "yard" ingestap en hier sit 'n vrou, sy was seker 'n gereelde teaterganger en sy sê kliphard. "Haai kyk net daardie man," en dit trek so deur die hele teater. Maar aan die einde van die dag was *Mooi Maria* hierdie groot stylverandering en dit was soort van die begin van werklik 'n totale ander styl en rolverdeling in my ernstige werk (*ibid*).

Die Oude Libertas-opdragstuk wat sy eerste opvoering reeds op 13 Junie 1980 in die Stadskouburg van Bloemfontein beleef het, sou telkemale daarna weer deur

professionele groepe, studente by dramadepartemente en amateurgroepe opgevoer word. Opsommend kan gesê word dat Pieter Fourie met *Mooi Maria* (1980) daarin geslaag het om aan die begrip *volkstoneel* 'n splinternuwe definisie te gee. Nie alleen toon sy milieubeelding en karakterskepping 'n suiwerende gestrooptheid nie, maar ook die aanbiedingsmetode is uniek binne die Afrikaanse teatergeskiedenis. Veral sy gebruik van die begrip “psigologiese skoonheid teenoor die fisieke skoonheid”, wat so hoog aangeslaan word, was 'n vonds. Die stuk word 'n visuele en emosionele uitbeelding van die spreekwoord: Skoonheid vergaan, maar deug bly staan. In sy regisseursnotas van die 1994-opvoering deur die Departement Drama en Teaterkuns aan die Universiteit van die Vrystaat, som wyle Anton Welman (1994) die waarde van die stuk soos volg op: “Die soeklig val hier op die isolering van emosionele intensiteit, gestroop van onnodige sentimentaliteit en in alle opsigte eie aan ons bodem. Volkstoneel beslis, maar met 'n kwaliteit van ewigheid daarin opgesluit.”

Mooi Maria word op 29 Januarie 1996 deur Radio Sonder Grense as radioteater onder regie van Johan Rademan opgevoer. Ook dié stuk is deur Johan Rademan verkort tot net 45 minute vir die radio. Bekende spelers soos Joanie Combrink, Ronel Geldenhuys, Theresa Cloete, Marko van der Colf, Johan Botha, Trix Pienaar, André Rossouw, Johann Nel en assistente Helena Carlsson en Alan Rabey is by die uitsending betrokke.

Op die DALRO-lys word aangetoon dat die stuk beslis ses keer deur ander toneelgroepe oor die jare opgevoer is. *Mooi Maria* word onder kunstenaars steeds as een van Fourie se ontroerendste dramas beskou.

In 2004 voer Stephanie Brink van die UV-Dramadepartement weer die stuk met groot sukses in die Wynand Moutontheater op. Weereens was die bywoning goed en gehore is geraak deur die roerende stuk. Die stuk het beslis die toets van die tyd geslaag.

Mooi Maria herleef in 2011 by die Clover-Aardklop Kunstefees met regie deur Albert Maritz. Sy produksies van *Faan se trein* in 2005 en *Faan se Stasie* in 2006 is met groot sukses by kunstefeeste oor die land opgevoer. *Mooi Maria* speel by Aardklop 2011 van 4 tot 8 Oktober in Banketsaal 1 (Bouwer, 2011: 10).

Maritz skryf in die berig “Maritz kry ‘*Maria*’ ná 5 jaar op planke” dat hy op universiteit 'n lang woordewisseling met sy dramahoof gehad het wat na Fourie se stuk as ‘volksteater’ verwys het. Maritz se argument was: “...dat dit [*Mooi Maria*] al die elemente van al die

ander goeie, klassieke teaterstukke bevat het – die lag met ‘n traan” (Bouwer, 2011: 10). Maritz reken ook dat die siel van mense wat daarna kyk nie ongeraak sal bly nie. “Daar is diep, ontroerende momente, maar goed afgewissel met humor” *ibid*.

Om die stuk met Anthea Thompson, Isadora Verwey, Roeline Daneel, Neels van Jaarsveld en André Roothman op die planke te bring, is volgens die berig vir Maritz ‘n groot seën. Maritz se produksie word by Aardklop 2011 bekroon as Beste Afrikaanse Produksie, Beste regisseur en Anthea Thompson wen die prys as Beste Aktrise. In 2012 is die stuk by KKNK opgevoer en Anthea Thompson, Isadora Verwey genomineer vir die Fiestas as Beste Aktrise en Neels van Jaarsveld wen die Fiesta as Beste Byspeler.

Hoe dit ook al sy, die eerste sukses van *Mooi Maria* sou Fourie na 1980 met nuwe inspirasie laat skryf en dit blyk dat dit nog vele kere in die land opgevoer sal word in die toekoms.

Intussen kry Fourie ‘n terugslag wat sy gesondheid betref en word vir 3 weke in die Stikland Neurokliniek in Kaapstad opgeneem. In Stikland sou hy die inspirasie vir sy volgende stuk, *Ek, Anna van Wyk*, kry. Hy voltooi die drama in 1985.

6.20 Resident-dramaturg vir KRUIK (1981–1986) en nuwe verwickelinge.

6.20.1 Agtergrond.

Om Fourie voldoende tyd te gee om te herstel is KRUIK hom goedgesind. Sy administratiewe take is verminder en in 1981 word hy aangestel as Resident-dramaturg by KRUIK. Hy sou die pos tot 1986 beklee en moes twee toneelstukke per jaar skryf. TRUK sou hom ook, na die voltooiing van sy kontrak met KRUIK, vanaf Januarie 1987 tot Desember 1992 as Resident-dramaturg aanstel. Meer daaroor later.

Fourie (2003a) noem dat hy nie eintlik ‘n skrywer is wat onder tydsdruk kan skryf nie: “Die ding moet broei en vanself vra om geskryf te word”. Die stilte op die platteland sou egter vir hom ideaal wees. Al die administratiewe pligte by KRUIK as Artistieke Hoof van drama het ook nou weggeval.

6.20.2 La Terra de Luc, restourasie, meubelmakery, motors en mense.

Hy verkoop die strandhuis in Rooi Els en verhuis na die plasië La Terra de Luc⁵⁶ (grond van geluk) buite Franschhoek. In dié tyd woon sy dogters om die beurt by hom en sy eerste vrou, Liz Dick.

Hier op Franschhoek was hy verwyderd van die valsheid van die stad. Hy het sy passie vir die restourasie van die bywonershuis op die Hugenote-plaas La Terra de Luc buite Franschhoek tussen 1981-1987 uitgeleef. Die huisie het later die bekende restaurant, Polfyntjie, geword en is 'n pragtige voorbeeld van sy boerestyl in restourasie. In die toekoms sou hy nog vele huise restoureer. Sy passie vir oudhede gaan nie oor die finansiële waarde daarvan nie, maar eerder oor nostalgie. Tog noem hy in 2003 dat sy versameling ou stinkhoutstoele nog eendag sy pensioen gaan word.

Op dié historiese plasië leef hy ook sy liefde uit om ou meubels te versamel. Dekorbeskrywings vir byvoorbeeld *Die plaasvervangers*, *Mooi Maria*, en die *Faan*-stukke getuig van 'n nostalgie oor sy kinderjare. Fourie neem die teaterganger terug na 'n tyd toe meubelstukke en mense nog 'n 'gesig' gehad het as teenvoeter vir die 'gesigloosheid' van bv. moderne huise en veral modern motors: "Daai tyd op die pragtige ou La Terra de Luc het ek begin sien dat die mense daarbuite, net soos die nuwe karre, gesigloos geword het. *Faan* en *Mooi Maria* se mense was nie so nie" (Fourie, 2003a).

Sy obsessie met die uniekheid van motors vind ook neerslag in sy waarnemings van die mens. "Dit het met vroue ook begin gebeur. Dit sou my help om so 'n karakter te skep. Kyk maar na die karakter van Rina in *Ek, Anna van Wyk* – 'n gesiglose poppie (Fourie, 2003a). Hierdie unieke persoonlikhede/karaktertrekke van motors en die leefwêreld wat dit in sy stukke indra, koppel hy direk aan mense en karakters in sy werk.

Ons stuur af op die gesigloosheid van die mens. 'n Individue het 'n gesig en dit is natuurlik ook die ander ding omtrent motors wat my so fassineer. Die ou motors is almal individue. Ek meen jy kon tot hier in 1960-1961 op 'n afstand van 'n kilometer 'n motor sien ry en dan het jy presies geweet watter motor ry daar. 'n Buick het so gelyk en 'n

⁵⁶La Terra de Luc is 'n historiese, privaat plaas omring deur wingerde, plantasies en die Franschhoek berge. Die hoofplaas is deur Franse Hugenote na 1685 bekom en word tans bedryf as 'n gesondheids- en skoonheidsplaas.

Pontiac het so gelyk en 'n Cadillac het so gelyk en 'n Plymouth het so gelyk. Probeer vandag as hy hier voor jou ry en veral as jy in sy gat vaskyk, en sonder om na sy wapen of logo te kyk, te sê watse kar dit is. Hy is gesigloos (*ibid*).

Wanneer ek die bandmasjien gedurende die onderhoud op sy versoek moes afsit, het Fourie met onnutsigheid verdere vergelykings getref tussen die voorkoms en anatomie van vroue en Buicks, Pontiacs, Cadillacs en Plymouths. Die presiese detail word nie hier aangehaal nie, maar dit het oorsigtelik gegaan oor die gesigloosheid van vroue wat almal soos filmsterre wil aantrek en modes wil navolg.

6.20.3 Die Koggelaar se saadjie geplant.

Hier in die boeregemeenskap van Franschoek begin hy wonder wat verkeerd geloop het in sy eie lewe. Hy beleef 'n akute eensaamheid en besef dat sake nie net vir hom nie, maar ook vir die Afrikaner aan die verkeerd loop was. Hy het tyd om te besin oor die idee dat die Afrikaner 'n vaste geloof het en dat die volk 'n geroepe volk is, maar dat hulle vals omgaan met religie en met hulle medeburgers in die land. Die saadjie vir sy ernstige drama, *Die koggelaar*, was geplant. Hy sou begin skryf aan die stuk, maar sou die stuk eers teen 1988 klaar geskryf hê en voorlê vir die SAKRUK-prys. Meer oor die impak van hierdie stuk en die debakels daarom later. Intussen is sy *Mooi Maria* in 1982 gepubliseer.

Fourie noem dat hy as skrywer sedert *Mooi Maria* 'n stilte beleef het: "Ek het herstel van my egskending. Daar het net niks gebroei nie. *Koggelaar* wou nog nie in plek val nie. Ek het my maar net besig gehou met die restourasiewerk en gedink" (*ibid*).

6.20.4 Die Sand du Plessisteaterkompleks.

In 1983 verneem hy ook dat die Sand du Plessisteaterkompleks, soos die Nico Malanteater in Kaapstad destyds, na die Administrateur van die Provinsie, mnr. Sand du Plessis vernoem sou word. Hieroor skud Fourie (2003a) net sy kop en laat hom soos volg uit oor die saak: "Sand du Plessis, het seker ook die sand vir die gebou uit sy maatskappy voorsien." Die Administrateur het inderdaad die grootste sand- en bougrondonderneming in die Vrystaat bedryf, maar Fourie se uitspraak moet met 'n knippie sout geneem word. Een eksperimentele teater in die Sand du Plessis-

teaterkompleks dra darem vandag André Huguenet se naam – die naam wat Fourie aanvanklik vir die Nico Malanteater in 1971 wou voorgestel het.

6.20.4 Huwelik met Marlize Herselman en *Kyk hoe hol hulle* by SUKOVVS.

Dit blyk dat Fourie hom darem nie net besig gehou het met restourasiewerk nie. Hy ontmoet 'n oud-Kovsie dramastudent wat in die Franschoek area as wyn promosie-agent werk en spoedig ontstaan daar 'n verhouding. Op 17 Desember 1983 trou Fourie met Marlize Herselman en sy kinders uit sy vorige huwelik met Liz Dick, Tanya en Mashinka, bly by die egpaar. Oor Marlize Herselman, toe 28, sê hy aan Van Wyk (1984: 3): “Ek het die trilogie gevind – sensitiwiteit, skoonheid en intelligensie. In 1986 word sy derde dogter, Natasja, gebore uit sy huwelik met sy tweede vrou, Marlize.

Vroeg in 1984 vra Pierre van Pletzen⁵⁷ van SUKOVVS hom om die regie te kom waarneem van *Kyk hoe hol hulle*.⁵⁸ Die klug is 'n wegholsukses met spelers soos Hannes Muller, AJ van der Merwe en Anton Welman. Dit is die eerste keer wat ek onder Fourie se regie sou speel. Veral Fourie se aandrang op eerlikheid in spel het 'n speler soos Anton Welman, wat bekend was vir ietwat oordramatiese spel, aanvanklik onkant betrap. Fourie kon hom temper en sy invloed op Welman se latere spel het 'n keerpunt geword vir die akteur. Uiteindelik sou Welman voor sy dood sy laaste rol in Fourie se *Post mortem* (1992) speel en Fourie het die stuk aan hom opgedra. Meer daaroor later wanneer hierdie stuk bespreek word.

6.21 Fourie se laaste jare en bedanking by KRUIK, sy aanstelling as Resident-dramaturg by TRUK en trek na Kapteinskloof.

6.21.1 Agtergrond.

In 1986 bedank Fourie by KRUIK as residensiële dramaturg om voltyds te skryf. Na Fourie sy kontrak by KRUIK voltooi het, stel TRUK hom vanaf Januarie 1987 tot Desember 1992 as Resident-dramaturg aan.⁵⁹ Fourie moes by beide KRUIK en TRUK twee toneelstukke per jaar skryf en die veeleisende taak sou 'n invloed op die artistieke standaard van sy werk uitoefen, soos later in die studie bespreek sal word.

⁵⁷Pierre van Pletzen, die bekende karakter, *Oubaas*, in die televisiereeks *7deLaan*, was in 1984 Artistieke Direkteur by SUKOVVS en ontvanger van die Piers Nicholson-beurs.

⁵⁸Van Pletzen het die vertaling waargeneem van Philip King se trefferstuk *See how they run*.

⁵⁹Terblanche (2008) het die datums verkeerdelik aangedui in haar LitNet-artikel as 1983 by KRUIK en 1985 by TRUK.

6.21.2 Fourie se perspektief oor sy bydrae by KRUIK.

Fourie verduidelik sy bedanking by KRUIK as 'n gevolg van die besluit dat 20 jaar by dieselfde plek lank genoeg was. Sy lewenslange haatverhouding met die 'establishment' het werklik net al hoe erger en erger begin raak en hy wou nie sy siel daarvoor verkoop nie. "Toe het ek geloop en later met die gastehuis aangegaan op Kapteinskloof" (Fourie, 2003a). Meer oor sy restourasie van die huisie later in die studie.

In Kerneels Breytenbach (1984: 10) se artikel "Neem die massa in ag oor Fourie se krisis in Afrikaanse teater" in *Die Burger* gee Fourie interessante insigte oor sy jare by KRUIK en die stand van teater in die Kaap as hy terugskouend daarna kyk. Breytenbach was duidelik meegevoer met die gesprek:

'n Oggend by Pieter Fourie op Franschoek. Op die agterstoep, met eende vlak voor op hul dam, en 'n rustigheid wat dadelik van jou besit neem, voel jy skielik lus om te vergeet van die probleme wat die Afrikaanse toneel in die Kaap ondervind. Maar toneel is die onderwerp, en Fourie sê baie. Later, wanneer jy die bandopname terugspeel en die transkripsie maak, rek jou oë. Daar is genoeg stof om 'n paar blaaie vol te skryf. Sekere dinge sal dan net genoeg moet bly (Breytenbach, 1984: 7).

Breytenbach noem dat Fourie 'n begeerte het om 'n stuk te voltooi wat hy vir Antoinette Kellerman skryf, wat in die toekoms natuurlik male sonder tal sou gebeur. Fourie stel dit ook dat dit wenslik is dat Afrikaanse spelers hulle Engelse eweknieë se voorbeeld volg en 'n speltradisie buite die Streeksrade opbou waarmee borgskappe uit die private sektor gelok kan word.

Min sou Fourie op hierdie stadium weet dat dit juis later jare met die kunstefeeste se stigting waar sou word – ook die opbloei van opwindende nuwe kabaretontwikkelings en die wins aan nuwe stukke wat die SAKRUK-kompetisie gebring het. Inderwaarheid het die SAKRUK-kompetisie in die sand geloop. Fourie antwoord openhartig op Breytenbach se vrae oor wie en wat voorkeur kry in die ontwikkeling van die Afrikaanse toneel.

Fourie, met sy jarelange betrokkenheid by KRUIK-toneel, sy werk as regisseur en intieme kennis van die Afrikaanse toneellewe, stem met Breytenbach saam dat Afrikaanse toneel op die stadium in 'n krisis is. Tog glo Fourie dat daar hoop is:

Ons weet ook – deur gesprekke, simposiums, kompetisies van SAKRUK, ensovoorts – dat daar 'n opwindende verbetering is. Daar is ver oor 'n honderd inskrywings vir die SAKRUK-prys. 'n Hele nuwe era kan begin, met die opwinding van nuwe dramaturge – Frans Fourie, Thijs Nel en Deon Opperman. Louw Verwey is ook 'n stem waarmee ons sal moet rekening hou vorentoe (*ibid*).

Volgens Fourie is die krisis in 'n hoë mate toe te skryf aan verkeerde keuses van stukke. “Ons het stelselmatig oor die jare die teater weens baie faktore te eksklusief probeer maak. Daar is niks verkeerd met liefhebbers, kenners, profete en besture wat leiding wil gee nie. Maar teater is die onvervreembare eiendom van die massa. As die teater homself hierdie waarheid ontsê, dan ontsê hy hom sy eie bestaansreg” (Breytenbach, 1984: 7).

Die klagte dat die teaterkunstenaars inderwaarheid van die breë publiek vervreemd geraak het, was algemeen in die tyd. Fourie sit sy vinger op die gevoelige pols:

Wanneer die kenners, profete en liefhebbers die teater uit 'n ivoortoring begin bedryf, dan is hulle besig is om die behoeftes van die massa te misken. As ons die realiteite van die dag in aanmerking wil neem, sal die meerderheid van ons werk in die groot teater ingestel moet wees op die breë publiek. Daarmee bedoel ek identifiseerbare teater, met daarbinne 'n veredeling, soos in *Siener*, *Nag van Legio*, *Die joiner* en *Mooi Maria* (*ibid*).

Fourie spreek hom ook uit oor die temas van die stukke wat opgevoer word en beveel aan dat meer waagmoed aan die dag gelê moet word en dat ligter temas na vore moet kom. In selfkritiek spreek Fourie homself ook aan:

Ek ook. Die tyd het nou aangebreek dat ek ophou om te verken en speel in die wêreld van die Afrikaner se godsdiens. Dit sal vervelig raak as ek ooit weer daarmee moet kom. Maar ons het nooit vir

onself leer lag nie ... ons toneelwerke sedert die jare vyftig is baie ernstig. P.G. du Plessis het hier en daar begin glimlag, maar andersins was dit baie ernstig. Waagmoed is nodig, nie in die sin van aktuele, betrokke teater nie, maar na die anderkant toe, na totale ontspanning, na blyspel, na klug. Dis nodig: ons sit met 'n grensoorlog, of ons dit wil weet of nie, duisende mense is regstreeks daarby betrokke. Dit bring 'n depressiwiteit in die menslike gees te weeg (*ibid*).

6.21.3 Toekomsvisie oor Afrikaanse teater.

Fourie spreek hom in die onderhoud met Breytenbach (1984: 7) ook uit oor ander moontlikhede om Afrikaanse teater tot sy reg te laat kom. Hy reken dat daar 'n kerntekort in die Afrikaanse teater is, en rig 'n teregwysing aan die mense daarby betrokke soos die toneelliefhebbers, die mense wat vingers wys, die kenners, en beroepsmense as hy destyds noem dat daar geen ordentlike professionele private inisiatief is nie. En daar is geen verskoning daarvoor nie. Uiteraard is die uitsprake van Fourie gemaak voordat die kunstefeelinisiatiewe van stapel gestuur is. Hy noem die jong Engelse akteurs wat bymekaar kom en stukke sonder geld aanpak as voorbeeld:

Die Ruimte het só aan die gang gebly. Dink aan die werk wat Henry Goodman-hulle gedoen het, hoe hulle die Engelse teater aan die gang gehou het. Hulle het nie in die Engelse pers gaan skree en gesprekke aan die gang gesit nie. Hulle het iets gedoen. Daar is nog nie so iets in Afrikaans gedoen nie. Niks verhinder ons nie. Die Baxter-Ateljee en Nico Malan-Arena is daar vir hulle op dieselfde grondslag. Maar hulle het die maklike alternatief: hulle kan by 'n oorklankingsateljee inhardloop en genoeg geld maak om die maand aan die lewe te bly. Hulle sê: daar's die Streekraad, die Streekraad moet vir my werk gee. Dit het té maklik geword (Breytenbach, 1984: 7).

Sy volgende voorspelling het profeties waar geword in die huidige teateropset as Saartjie Botha se Vleis, Rys en Aartappels-produksiehuis en my en my kollegas se FACTS-produksies in die Vrystaat in ag geneem word. Daarby kom vele privaat inisiatiewe van groepe wat by kunstefeeste oor die land optree met privaatbefondsing:

Die dag moet kom dat daar weer Afrikaner private inisiatief is. As die hele breë teateropset bereid gaan wees om verskillende kriteria te aanvaar vir stukke wat gemik is op die massa ... dit is wat by die Engelse teater gebeur het. Pieter Toerien het met sulke stukke begin, en dit het hom later in staat gestel om stukke soos *Amadeus* en *Equus* op te voer. Die topspelers speel in Toerien se ligte stukke. Maar vir die Afrikaanse speler, omdat hierdie ivoortoring al sterker gegroei het, is dit benede sy waardigheid om in so 'n stuk op te tree. Jy moet hom 'n uitdagende rol gee. Maar brood en botter lyk anders ... (*ibid*).

Fourie meen dat in 1984 ander dramaturge nie genoeg aanmoediging kry om werk van hoë gehalte te lewer nie, en dat die instelling van 'n Resident-dramaturg 'n oplossing bied:

In die twee en 'n half jaar dat ek Resident-dramaturg by KRUIK is, het min stukke na vore gekom. Die stimulasie is nou daar. Verlede jaar was my *Pietman se Bloekom* gereed vir opvoering, met so twaalf spelers. Maar dit was moeilike ekonomiese tye, en toe Johann Kapp se *Laat Februarie 1922* te voorskyn kom, het ek dadelik vir Ken Leach gevra om *Pietman* terug te hou, en *Laat Februarie* op te voer. Ek kan voorsien dat dieselfde aanstaande jaar gaan gebeur (Breytenbach, 1984:7).

Fourie se stuk, *Pietman se bloekom*, is natuurlik die oorspronklike titel van *Om tienuur maak die deure oop*, wat later in die hoofstuk bespreek word. 'n Ander saak in dié tyd was natuurlik die feit dat die Nico Malanteater deur veral die 'ander' gemeenskappe in die Kaap as geldmors en as 'n plek waar hulle nie tuis hoort nie gesien is. Verlaas die politiek agter die bou van die teater het blykbaar mense verder vervreem. Daar word in hierdie tyd dikwels beweer dat KRUIK sedert die koms van die Nico Malanteater nie meer was wat dit eens was nie. Fourie reageer soos volg op die stelling in sy reeds vermelde onderhoud met Breytenbach:

Deur die jare is talle soorte stukke opgevoer – uit 'n verskeidenheid kultuurbronne. En die mense het altyd gekom as daar iets was

waarmee hulle kon identifiseer. Dit sou dom wees van ons as ons nie lesse gaan leer uit die streekproef wat oor 21 jaar gemaak is nie. En dit kom terug by daardie feit soos 'n koei – die teater is die onvervreembare eiendom van die massa. Wat die Nico betref – daar was ongelukkig, weens politieke gebeure, 'n gevoel dat 'n mens jou nie kultureel daar vrylik kon uitleef in 'n bedompige samelewing nie. En toe kom die Baxter ook nog – mense het 'n geestelike tuiste daar gevind. Sedert die koms van mnr. Gene Louw het die hele opset by die Nico geweldig verander, en is dit vandag moontlik om al daardie dinge daar te kry. Dit is net bitter jammer dat so min mense dit wil kom uitvind, want die politieke argumente het verval (*ibid*).

Die einde van 'n era het in 1986 vir Fourie aangebreek en Ken Leach het sy pos by KRUIK oorgeneem. Fourie het op 12 Desember 1966 by KRUIK begin werk en presies 20 jaar later, op 12 Desember 1986, is hy weg by KRUIK. Hy was 15 jaar lank Artistieke Direkteur by KRUIK en was vir vyf jaar aangestel as Resident-dramaturg. Fourie bedank by KRUIK om sou nou voltyds skryf.

6.22 Tydperk van stilte: Fourie restoureer Sandveld-pioniershuis, in Kapteinskloof, naby Piketberg (1987).

6.22.1 Agtergrond

Teen 1988 sou hy La Terra de Luc in Franschhoek verkoop en hom en sy gesin permanent in die aanvanklike vakansiehuisie op 'n klein plasie in Kapteinskloof naby Piketberg vestig. In 1987 word Natasja se sussie, Nandi, gebore en hulle sou grootliks op die plasie grootword. Hulle ouer halvesusters, Tanya Petrofna en Mashinka sou gereeld ook vakansies op die plaas kom kuier. Hy koop 'n ou blou Chev-bakkie waarmee hy kon begin bou en boer. Teen 1988 sou hy hom voltyds kon wy aan die restourasie van die Sandveldhuisie. Sy vrou Marlize sou hier met haar pottebakkerswerk begin.

6.22.2 Restourasiewerk.

Braham van Zyl (1991: 4) skryf in sy artikel in *Die Burger* “Fourie wys hoe selfdoen kan werk” soos volg oor Fourie se restourasie van die Sandveldhuisie in Kapteinskloof naby Piketberg wat uit 1831 dateer:

Die bekende dramaturg, Pieter Fourie, is nie net skrywer nie, maar ook ’n kundige restoureerder wat sy eie Sandveldse huis reggeruk het. Hy en sy vrou, Marlize, bedryf deesdae die historiese Kapteinskloof-gastehuis op Piketberg. Deurdat hy en drie vriende self die ou huis opgeknop het, het hy bewys dat enige mens met ’n sterk wil en ’n bietjie aanleg, so ’n taak kan aanpak indien jy bereid is om ’n paar opofferings te maak.

Hy berig verder dat Fourie die huis in 1987 gekoop het om dit as hulle eie wegbreek-vakansiehuis in te rig. Ook dat Fourie en drie vriende uit sy kinderdae in die ou huis ingetrek en self die meeste van die herstel- en bouwerk gedoen het. Fourie noem aan Van Zyl dat deur self te werk “hy moontlik baie meer van die karakter van die ou gebou behou het as wat ’n ander bouer sou doen” (*ibid*). So sou hy as ’t ware saam met die gebou groei. Om die een gewelmuur, wat aan die intuimel was omdat daar ’n swaar geboude buitetrapp teen die buitekant gedruk het, het Fourie ’n groot binnekaggel as teenwig aan die binnekant gebou.

Met die ou pleister se afkap het hy gesien dat die ou klipmure van ongedresseerde klip uit die omgewing van verskillende groottes gebou is. Hy het die binnemure toe ongepleister gelaat om juis die karakter van die klipwerk bloot te lê. Rou klei is aanvanklik as bindstof tussen die klippe gebruik. Om te voorkom dat die klei uitval, het hy ’n gedeelte daarvan tussen die klippe uitgekrap, dit met sement gemeng en toe weer teruggemessel sodat dit nou stewig bind (*ibid*).

Om nie die klipwerk met onooglike elektriese pype te ontsier nie het Fourie toe volgens Van Zyl (*ibid*) buigbare elektriese geleiers na die verskillende kontakpunte tussen die klippe deurgevleg en dit toegepleister. Fourie gebruik slegs een elektriese ou olie-lantern

met 'n gloeilamp, tuisgemaakte staanlampe en kerse vir beligting. Zietsman (1991: 3) merk op dat alle lig deur lampe verskaf word wat uit ou plaasvoorwerpe geskep is, soos koper warmwatersilinders, wawielnawe, erdekanne en selfs 'n mieliestamper.

Misvloere is later deur Fourie in ander restourasiewerk op Luckhoff gebruik, maar hier vervang hy die oorspronklike misvloere volgens van Zyl met 'n sintetiese vloermateriaal wat soos gesmeerde misvloere lyk om die ouwêreldse atmosfeer te behou.

In die kombuis pryk argiteksontwerpte swarthoutkassies. Selfs 'n groot ou hotelyskas is kundig ingebou. Draai jy 'n kraan oop, spuit die water, so anders as in baie ander plaaskombuise, met 'n sterk straal uit. Mnr. Fourie vertel dat hy 'n drukaanjaerpomp in die waterpyplyn ingebou het om só goeie waterdruk in die huis te hê (*ibid*).

Fourie gebruik hoofsaaklik oorspronklike boumateriaal soos die ou deure wat net afgeskuur en teruggesit is. Hy sit rietsolders in wat gestut word met populierbalke – die houtsoort wat Fourie later ook op Rooderandt sou gebruik. Die verlore voordeur is met een van 'n ander huis op die grond verkry. Wat hy nie kon red nie het hy laat maak in dieselfde styl:

Ook die skarniere is spesiaal laat maak. In die gastebadkamer op Kapteinskloof het Pieter Fourie 'n netjies afgewerkte taaibostak teen die muur vasgeskroef om as hanger vir handdoeke te dien. Die muur, met klip uit die omgewing gebou, is netjies skoongemaak sodat die natuurlike struktuur en kleure na vore kom. Sandveldse kontreimeubels van onder meer geelhout en swarthout word deur die hele huis gebruik om die outydse plattelandse atmosfeer uit te bring (*ibid*).

Zietsman (1991:3) skryf in *Die Burger* onder die kopskrif, “Dramaturg herskep Sandveld-pioniershuis op Piketberg” dat die badkamer is 'n belewenis is: “Dis 'n outydse bad met die pootjies in klip gemessel. Teen die klipmuur twee kerse wat brand, met 'n groot spieël. 'n Steen boerseep teen die muur is 'n handige neersitplekkie vir 'n sjampanjeglasie (*ibid*).

Zietsman (1991: 3) meen dat Fourie se tweede beroeps liefde, die restourasie van volksargitektuur, besonder suksesvol was:

Met deeglike navorsing, noukeurige aandag aan detail en 'n tikkie digterlike vryheid, het die bekende Afrikaanse dramaturg, Pieter Fourie, die ou Sandvelde wêreld oortuigend herskep. Nie in 'n nuwe toneelstuk nie, maar in dié gerestoureerde pioniershuisie op sy plase, Kapteinskloof, in die Piketberge (*ibid*).

In, wat Zietsman 'n "Africana-museum" noem, hang 'n skildery deur Johannes Cornelius Poortermans van dié einste Kapteinskloof-nedersetting. Zietsman noem verder in die artikel dat James Walton in "Some early Piquetberg farms" in *Restorica* (10/1982) aandui dat Poortermans die plase in die Piketberg in 1849 geskilder het. Dit bied dus 'n rekord van 'n streeksargitektuur wat waarskynlik geen gelyke elders in die land het nie. Fourie sou die voorbeeld van streeksargitektuur op die skildery navolg tydens die restourasie van die huisie op die plaas.

Fourie se skildery toon die huis as 'n T-plan-huis met die kombuis in die agterste vlerk. Die voorste gedeelte het 'n wolfhoekgrasdak en 'n simmetriese fasade met 'n deur in die middel en twee hortjievensters aan elke kant. Hierbenewens is daar nog drie ander plaasgeboutjies en vier dakskuilings in die skildery.

Volgens die topografie en plantegroei wil dit lyk asof die huis, wat nou deur mnr. Fourie as gastehuis herskep is, soos een van die trossie huisies op die skildery. Beskikbare historiese bronne dui daarop dat mnr. Fourie se huis reeds in 1831 gebou kon wees. Volgens 'n kontrak in sy besit, het sir Galbrath Lowry Kapteinskloof in 1831 aan ene Daniël Lamprecht in aaneenlopende erfpag toegeken (*ibid*).

Fourie sou die datum 1831 op die gewel aanbring en 'n slaweklok en buiteoond byvoeg. In Zietsman se artikel verduidelik Fourie dat hy sowat ses maande lank deeglike navorsing oor die Sandveldse argitektuur gedoen het en dat hy getref is deur die eenvoud en funksionaliteit. Afwykings in die oorspronklike ontwerp is 'n groter stoep en die byvoeging van pilare en 'n druiweprieel.

Zietsman (1991: 3) berig verder dat die oorspronklike grondplan van 'n T na 'n L verander. Deur die pleister op die onderste gedeelte van die binneklipmuur vir sowat 1 m te verwyder, is die ongekunstelde klipwerk ontbloot om die vakmanskap van oorspronklike bouers te aksentueer. Die mure bestaan uit klei en klippe van alle groottes en vorme wat opmekaar gestapel is.

6.22.3. Outydse meubels en dekor.

Fourie het oor jare, soos met sy ou motors, veral ook Kaapse plattelandse meubelstukke versamel wat hy sou aanvul met Sandveldse stukke soos bv. 'n koskas met gaasdraadpaneeltjies. Volgens Zietsman het Fourie geen moeite ontsien met detail nie:

Selfs die leesstof vorm deel van die outydse dekor. In die slaapkamers is *Huisgenote* van 1941 en 1946. Hulle het vier pennies elk gekos en spog met bydraes deur onder meer Van Bruggen en Sarah Goldblatt. Nes die meubels, regverdig die muurbehangsels 'n artikel op hul eie. Dit wissel aan die een kant van ou voorstellings van Bloedrivier en Dingaanskraal, portrette van die ou Boeregeneraals en geborduurde Bybeltekste tot die oorspronklike werke van ons modernste skilders soos Hardy Botha, Marjorie Wallace en Jan Visser aan die ander kant. Dis feitlik ondenkbaar dat soveel kultuurskatte en plesier so smaakvol in so 'n nederige huisie ingepas kon word sonder om dit op te smuk. Tog het die bekoring van die ongekunstelde ou Sandveldse wêreld so sterk behoue gebly dat die spreekwoordelike Boer en Brit dit ewe onweerstaanbaar vind (Zietsman, 1991: 3).

'n Onbekende joernalis in die berig "Kapteinskloof Sandveld-juweel" in *Die Burger* (1991: 4) van 23 Augustus skryf soos volg oor die huis en sy mense: "Alles aards is kwaliteit en eenvoud is ryk aan skakering – dit is die lewensfilosofie van die bekende skrywer Pieter Fourie. Kapteinskloof, die nederige pioniershuis uit klip en klei, is 'n bevestiging van dié bekroonde dramaturg se persoonlikheid en lewensfilosofie".

Die atmosfeer en gasvryheid wat die joernalis beleef, maak 'n blywende indruk:

Stap jy die huis in, stap jy 160 jaar die verlede in. Die kaggels brand, kerse flikker, 'n ouwêreldse grammofoonjie speel en die gaste en

gasvrou beplan ewe entoesiasies saam die spyskaart vir die volgende ete: hoofsaaklik tradisionele Sandveld- en Weskus-geregte. Onder die gewildste geregte tel kerrie-afval, wildsvleispastei, waterblommetjie-bredie en murgpoeding. Die huis is van hoek tot kant gemeubileer met egte antieke meubels en daar word saam by lamp- en kerslig by die familietafel geëet. Pieter begin ook altyd hierdie feesmaal met 'n outydse handevat en die oorspronklike Hooghollandse tafelgebed (*ibid*).

Die gastehuis was besonder gewild by gaste uit Italië, Duitsland, Engeland, Frankryk en België en natuurlik Suid-Afrikaners wat wou wegbreek van die stadslewe. Die joernalis (*ibid*) noem enkele inskrywings in die besoekersboek soos: “'n unieke belewenis”, “keep it so uncommercialized”, “a touch of true South African history” en “highlight of our visit to the Weskus”.

Van Zyl (1991: 4) berig verder dat na bouwerk aan die huis afgehandel is, Fourie al klaar sy tande slyp vir 'n naburige vervalle huis en dat boukoste gespaar kan word as jy rou boumateriaal uit die omgewing gebruik.

Fourie sou later ook sy huisie in Luckhoff en uiteindelik sy gastehuis, Rooderandt, te Oudtshoorn met dieselfde sorg en detail inrig. Veral sy versameling antieke stink- en swarthoutstoele, wat hy as sy pensioengeld beskou het, het met die komende jare getrou saamgetrek. In Zietsman se beskrywing hierbo lyk dit asof Fourie 'n idilliese bestaan gevoer het. Inderwaarheid het hy finansiëel swaargekry. Gelukkig was sy uitkoms naby.

6.23 ATKV-Kampustoneel

In 1984 sou nuwe inisiatiewe vir die ontwikkeling van nuwe Afrikaanse toneelstukke ook stukrag aan Fourie en vele nuwe Afrikaanse dramaturge se skryfwerk gee. Daarby is nuwe geleenthede waar nuwe stukke opgevoer kon word, geskep. Hier word natuurlik die inisiatief van die ATKV-Kampustoneel bedoel. Pieter Fourie se bydrae tot die inisiatief kan nie onderskat word nie.

Fourie se kundigheid op die terrein van dramaturgie word deur Fritz Kok, destydse Uitvoerende Direkteur van die ATKV, erken en Fourie word in 1984 nader gesleep om stukrag te gee aan die ATKV-Kampustoneelprojek. Fourie het veral 'n groot rol in die

beleidsbepalings en praktiese beplanning vir die instelling van die ATKV-Kampustoneelprojek gespeel.

Ja, man. Hierdie wonderlike idee het by die ATKV ontstaan. Fritz Kok was die groot dryfveer agter die wat gevoel het hier moet nou iets gebeur. Die ander Pieter Fourie, Piet *Organise* – soos hy bekend gestaan het, was mos daar by hulle gewees. Piet het aan die loodsing daarvan gestaan, maar hy het my ingeroep en ek dink hy was 'n week saam met my daar op Franschoek gewees om my raad te vra en ek het my insette gegee. Die eerste ding wat ek gevoel het, was dat daar geen sensuur mag wees nie. Dit is die begin. Daar mag ook geen ding meer wees van dat 'n wit speler 'n bruin rol vertolk nie. Die laaste ding was, en dit was bietjie lelik van my gewees, maar ek dink dit het tog gewerk. Ons het dit toe nie uitgevoer nie, maar ek het vir hulle gesê en ek gaan nie name noem nie, hierdie twee of drie dramaturge wat julle elk nou R10 000 per jaar gee om *nie* 'n stuk te skryf nie, is 'n goeie begin (Fourie, 2003a).

Op die vraag wie die ongelukkige skrywers was wat hy bedoel het, wou Fourie nie uitwei nie, maar het hy net so gemik-mik met “[v]oorskrywers vir skole en so ...” Fourie se raad destyds aan die ATKV-Kampustoneelorganiseerders was duidelik dat hy 'n nuwe geslag skrywers wou bemagtig:

Laat ons net met jong mense begin, maar dit moet totale vryheid wees en dit moet nog steeds gerig wees op die teater en nie soseer die letterkunde nie. Die doel is om mense teater toe te bring. Dit moet nie 'n *self-indulgence trippie* word vir eksperimentele teater en vir individue nie. Ek dink in die eerste 4-5 jaar het dit baie goed geslaag in daai rigting. Dit was die kernidee. Ons senior skrywers was almal ontgogel met die sisteem en het vir TV gaan skryf. P.G. [du Plessis] het vir televisie gaan skryf en Chris [Barnard] is films toe (*ibid*).

Die sukses van die projek en die nuwe geslag jong skrywers wat deur ATKV-Kampustoneel ontdek is, is welbekend en die groot aantal nuwe Afrikaanse skrywers het voorwaar 'n bloeitydperk ingelui.

Saam met Fritz Kok was Fourie oor die volgende paar jaar intens betrokke by die jaarlikse ATKV- Kampustoneel waar hy o.a. jong skrywers raad gegee en op besprekingspanele oor nuwe toneelstukke na opvoerings gedien het. Meer oor die latere sukses en impak van die inisiatief, waar vele nuwe jong dramaturge wat die volgende era van Afrikaanse dramas sou inlei, later. Die Kampustoneelprojek sou die eerste opvoering van Fourie se volgende ernstige drama, *Ek, Anna van Wyk* (1986), en van sy later dramas moontlik maak.

6.24 *Ek, Anna van Wyk* (1986).

6.24.1 Agtergrond.

In 1986 word Fourie se opspraakwekkende *Ek, Anna van Wyk* opgevoer. Hiermee vestig Fourie hom finaal as een van Suid-Afrika se voorste betrokke dramaturge. Met kaal hande word die verwoestende patriargale stelsel, die onregte van die politieke apartheidsbestel en valse godsdienstelsel van die heersende geslag Afrikaners aangepak. Wit en swart maak deel uit van die karakters op die verhoog en vir die eerste keer word die swart stem binne die tradisionele Afrikaner-milieu gehoor. In dié tyd is die land 'n kruitvat wat wil ontplof – dit sou so maklik wees as Lina wel die vuurhoutjie namens alle swart mense in Suid-Afrika sou trek. Haar “nog nie” (p. 44) het in dié tyd koue rillings in vele teaters langs die rug afgestuur. *Ek, Anna van Wyk* kan met reg as Fourie se drama beskou word wat op daardie spesifieke tyd in die geskiedenis die sterkste politieke impak gehad het. Opvallend was dat teatergangers bestaan het uit gehore wat feitlik geen teateragtergrond gehad het nie. Met die SUKOVIS-opvoering in Bloemfontein het busse vol vroue van Welkom en omliggende dorpe na die teaters gestroom.

Tematies het Fourie met die stuk en die karakter van Anna goud raakgeboor. Die tyd van bevryding van die patriargale stelsel, Apartheid, onderdrukkende ouergesag en bevryding van die bande van die strompelende Nasionale Party onder die nuwe geslag Afrikaners was ryp. Waar Chris Louw se *Boetman is die bliksem in!* in 2000 die finale juk afgegooi het, was *Ek, Anna van Wyk* die stuk wat die lem in die septiese wond gestee het.

6.24.2 Nuwe skryfstyl.

Met dié stuk sou Fourie ook 'n nuwe era in sy eie skryfstyl inlei wat die totale wegbreek van die realisme in sy ernstige dramas sou kenteken. Soveel publikasies ontleed Fourie se vernuwing in die teater met hierdie stuk dat slegs enkele voorbeelde hier genoem word. Die rol van Die Stem in die gehoor wat die 'verhoor' namens die gehoor inlei, die manipulasie van die karakter van byvoorbeeld die mens Petro Wessels, dan as die aktrise Petro Wessels en dan as die karakter Anna, het die binnewerking van die teater as 't ware vir gehore oopgeruk. Verdere onderbrekings deur byvoorbeeld die regisseur, skrywer en tegnisi of Die Stem, wat besluite kon neem oor tonele wat gespeel moet word of nie, en/of herhaling wat voorkom, het teatergangers verstom.

Gestroop van alle realisme, behalwe in 'n mate in sekere karakters se spel, manipuleer Fourie tyd, ruimte en handeling soos nog nooit vantevore in Afrikaanse teater gesien is nie. Dat Fourie in hierdie tyd as die Pirandello van Afrikaanse teater beskou is, kan verstaan word. Wat Fourie egter regkry met die stuk, is dat die algemene gehore nie weggedryf is van die teater soos wat met byvoorbeeld die Absurde teaterpogings in Afrikaans gebeur het nie. Hier word spesifiek verwys na André P. Brink se *Die koffer, Die tas* en *Die trommel*, wat aanvanklik opslae gemaak het, maar sedertdien min professioneel opgevoer word nie. Brink se werk is wel voorgeskryf vir graad 12 en word wel deur skole opgevoer. *Ek, Anna van Wyk* was inderwaarheid 'vreemde' teater, maar tog toeganklik en verstaanbaar vir gehore.

Die historiese waarde van die stuk as 'n stuk geskiedskrywing van die politieke omstandighede van die land in daardie tyd kan nie geringgeskat word nie. Waar Athol Fugard die Afrikaner se politieke gewete in Engelse Afrikaanse teater oopgeskryf het, het Fourie dit met hierdie stuk vir die Afrikaanssprekendes op die Afrikaanse teaterverhoog gedoen. Dié belangrike stem het uit die Afrikaner gekom en kon nie afgemaak word as linkse anti-establishment klanke nie. *Ek, Anna van Wyk* was in 1986 reeds 'n voortydige waarskuwing van wat op politieke vlak sou kom. Die onreg teenoor vroue en veral swart en bruin medelandsburgers sou nie langer verswyg kon word nie.

Fourie het met *Ek, Anna van Wyk* op 'n hele paar politieke tone getrap oor sake wat onder die oppervlak bly broei het. Tog slaag hy daarin om die vertroue van die gehore te behou. Hiertoë het die ligter klug, *Die proponentjie* (1984), veel bygedra.

6.24.3 Prikkel vir die stuk.

Weereens is die gebeure soos in *Faan se trein* (1975) en *Mooi Maria* (1980) hoofsaaklik gegrond op ware feite en 'n ware karakter. Vir die skryf van *Ek, Anna van Wyk* (1986) het Fourie in 1985 diep in homself gaan krap. Die stuk is geskryf in 'n tydperk waarin hy ernstig met die vrug van die wingerd gestoei het .

Ek, Anna van Wyk (1986) word gebore uit Fourie se genoemde verblyf in die Neurokliniek in 1984, waar hy die karakter vir sy stuk ontmoet . Hy self beskou die tydperk en sy verblyf daar as uiters vrugbaar vir hom as skrywer: “Soos Anna was ek baie teer op daardie stadium en absoluut anti-establishment” (*ibid*). Die vrou se lewe het hom gefassineer:

Ek was in Stikland vir so drie weke. Ek het een van die medepasiënte ontmoet wat haar skoonpa presies doodgemaak het soos dit in *Anna* gebeur. Dit het gebeur, dit was 'n Sondag- middage en hulle was almal klaar geëet en hy het net brandewyn en *coke* sit en aanmekaar gesuip. Die huishulp het 'n jong kind gehad en sy moes huis toe gaan. Elke keer wys die vrou vir haar sy kan maar gaan, maar dan wys die senior vir haar dat sy sal bly tot hy klaar is. Alles het gebreek in hierdie vrou en sy het haar skoonpa vermoor. Dit was net die vonk en daarna het my eie ding begin loop in my kop. Ek het alles toe net daarna verbeel. Dit was een van daardie goeters wat losspring in 'n ou en dan gaan jy (*ibid*).

Fourie stel dit dat hy op daardie stadium self na aan 'n ineenstorting was. Hy het die stuk met teerheid en sensitiwiteit aangepak, maak ook met 'n groot stuk woede in hom:

Ek was maar 'n bietjie teer van al die goeters gewees en dit was 'n bietjie moeilik. Ek het my eie binnewerking probeer verstaan. In *Anna* kon ek toe ook verder oopmaak – die binnewerking van die teater. Ek weet nie of ek dit gedoen het of nie. Daar was 'n deernis en 'n sensitiwiteit, sagtheid en baie *partners* in die aanvanklike stuk. In hierdie stuk word 'n woede ervaar teenoor die Afrikaners – 'n absolute woede. Miskien was daar groter woede in 'n stuk soos *Die*

plaasvervangers maar hy [*Anna*] is miskien net meer subtiel daarin uitgebeeld. Ek het miskien hier al klaar meer ervaring gehad of meer rypheid om die woede te hanteer of meer dissipline te handhaaf – meer tegniek (Fourie, 2003a).

6.24.4 Milieu, temas, karakters en vernuwende tegnieke in skryfkuns.

Die stuk speel nie weer in die Karoo nie, maar op die denkbeeldige Hugenote-plaas *Novelle Liberté* (Nuwe Vryheid) af. Die drama sentreer om Anna van Wyk wat haarself teenoor die wêreld moet regverdig nadat sy uit 'n soortgelyke kliniek ontslaan is. Die gehoor word deurgaans deur die Stem in die gehoor by die ondersoek en die ontplooiing van die stuk betrek. In die formaat van 'n soort hofsaak ondergaan Anna 'n selfondersoek na haar sielslewe en ook haar posisie as vrou in haar oorgangsjare binne 'n patriargale stelsel. Sy kyk ook na haar posisie binne die Christelik-nasionale agtergrond en hoe sy met die implikasies daarvan saamleef. Sy word die instrument waardeur godsdienstige vergrype en die apartheidsideologie deurgrond word. Haar naam 'Anna' kan van voor of van agter gelees word. Die drama word 'n omdop van Anna wat haarself moet herontdek. Wat het haar tot alkoholisme gedryf?

Dit is soms interessant om die skrywer se doelstellings met die skryf van die drama te ondersoek alvorens daar na die teks, die opvoering self en literêre analyses of resensente se reaksies op die stuk gekyk word.

Vir Pieter Fourie hou die naam *Anna*, wat in die titel van *Ek, Anna van Wyk* (1986) voorkom, besondere betekenis in. Fourie (2003a) wys op die universele waarde van die naam en meen dat die gebeure in enige konteks of land met enige Anna sou kon gebeur: "Die naam wat orals is, is Anna. Dit is die mooiste vrouenaam wat daar is en internasionaal in gebruik. Jy kry Griekse Annas, Portugese Annas, swart Annas, bruin Annas, plat Annas". Tweedens kan die naam van voor of van agter gelees word en word die karakter in die stuk inderwaarheid in 'n groot mate van alle kante ontleed – die Anna wat was en die Anna wat haar identiteit verloor as gevolg van 'n tragiese verloop van omstandighede in haar lewe op die plaas. Die karakter se lewe word omgedop en haar diepste emosies word deur Die Stem voor die gehoor uitgedop. Hierdie uitdop en omdop van die karakter speel 'n bepalende rol in die struktuur van die drama en die nuwe tegnieke 'n aanbidding wat tydens die opvoering moontlik word.

Met die gebroke struktuur van tydspronge en terugflitse, die inbring van die beligtingsman, regisseur en dramaturg en al die ander tegnieke wat *Ek, Anna van Wyk* (1986) kenmerk, verhelder Fourie die binnewerkinge van die teater vir die teaterganger. Op 'n vraag wat die rasionaal daaragter was stel hy soos volg:

Met die onderbrekings wou ek die gehoor ook 'n kans gee om die dramaturg en die teater aan te vat. En die gehoor is die Stem, die 'establishment'. Ek het gevoel ek het soveel gekap op die 'establishment', gee hom ook nou 'n kans om sy sê te sê. Sit die twee teen mekaar en die Stem het ek toe besluit kan nie net uit een hoek uit praat nie. Gooi nou al twee hoeke in en kyk wat kom hier uit. Dit is hoekom ek die Stem ingebring het. Ek dink dat as ek betaal het dan kan ek *demand*, ook om te weet hoe die binnewerkinge van die teater werk (Fourie, 2003a).

Hy het ook meer klinies begin beplan en nie net spontaan geskryf soos in sy vorige *Faan*-stukke nie. Fourie wou ook sy sê inkry oor strukture buite die teaterverhoog en die auditorium self:

Ek het meer beplan. As 'n mens gaan kyk na tonele is daar vrae oor hoekom seker twee tonele eers uitgelaat en daarop aangedring word dat dit gesny moes word. Dan dring die Stem daarop aan dat dit tog gespeel moet word, dit word teruggebring en so aan. Daar het ek toe al my frustrasies en realiteite wat ek op daardie stadium met teaterbestuur, in regie, in skryf, met sensuur en die wet binne sensuur en resensente of kritikasters – soos André Huguenet-hulle genoem het, illustreer. Ek dink ek het alles daar saamgevat om ook die teater se frustrasies met die 'establishment' in een pot te gooi en deurmekaar te roer (*ibid*).

Dan kom die verbreking van die illusie en die skeiding tussen die verhoog en gehoor ook ter sprake:

Daarom ook die stoel op die verhoog en dit moet 'n stoel wees soortgelyk aan die een in die gehoorsaal, met ander woorde, as dit die Nico Malan is, dan moet jy een van die stoele daar uithaal en op die

verhoog gaan sit. Dan bind jy met daardie stoel hierdie klomp stoele in die gehoor en jy bind ook die gehoor met die Stem hierdie kant toe, so die gordyn is finaal weg (*ibid*).

Tog het Fourie besluit om die ouditoriumligte nie aan te hou om die skeiding tussen die ouditorium en die gehoor totaal te verbreek nie. Sy rede hiervoor was duidelik beplan. Hy motiveer sy keuse soos volg:

Nee. Ek wou daai illusie behou, want Anna sê: “Maar wie is u?” Dan sê die Stem: “Nee, ek is eintlik ons.” Sy sê: “Maar wie is julle?” Dan sê hy: “Dit maak nie saak nie, ons betaal.” Dan sê sy: “Dit is lekker om daar te sit en praat uit die donkerte uit en jou grys anonimiteit te geniet” (*ibid*).

Ook die beplanning van die kollig op die enkele stoel het ’n spesifieke doel. Of resensente en die gehoor die beplanning en doel altyd snap, is dalk nie ’n gegewe nie. Dit is die verskuilde binnewerkinge van die teater wat Fourie wil demonstreer. Fourie (2003a) verduidelik soos volg:

By die begin van ’n drama moet die mense dadelik gesamentlik fokus en jy moet hulle wegvat van gedagtes oor pap wiele en daai goed. Hierdie groepsding sou vir Brecht nie belangrik gewees het nie. Hy wou daai ding gehad het dat elkeen moet as ’n individue daar sit en as individue reageer. Ek wil in ’n sekere mate die Brechtiaanse ding doen, maar ek wou nog steeds die gehoor as kudde hê. Dit vat ’n gehoor so ’n paar minute voor hy kudde word. Hy stap in as individu. Dit is jou plig as dramaturg om hom kudde te maak. Hoe doen jy dit? Jy kan ’n klomp stront in die eerste paar minute kwytraak wat van geen belang is nie, maar ek hou nie van stront op die verhoog nie. Dit moet betekenis hê, met ander woorde, jy moet met jou openingstoneel ’n absolute knaleffek hê om onmiddellik hierdie mense vas te vang en dit is wat ek daar probeer het met Anna. Daai stilte, daai lig, daai leë stoel en dan drie minute later Anna wat inkom. Teen daai tyd dink niemand meer oor pap wiele nie.

Dit het Fourie by Peter Handke geleer. Handke het volgens Fourie vir hom geleer van

gestrooptheid – ook in sy skryfwerk: “Soos Handke wil ek ook kots van dialoog in die teater. Ons moet teruggaan na die oerwortels van teater drama se beteken in die ou Grieks ‘to do’ – om te doen” (*ibid*). Fourie sou later van dieselfde skokmetode gebruik maak in *Die koggelaar* (1988) met die lyk wat daar lê en opstaan en begin praat en onmiddellik die gehoor sou saambind.

Een van die sake wat hy beplan het en wat resensente volgens Fourie nie raakgesien het nie, was sy tegniek aan die einde van *Ek, Anna van Wyk* (1986):

Dan ook die einde, die onsekerheid van die einde van “Dit is nie verby nie, die spel gaan voort.” Anna se laaste woorde, en dit is wat baie min resensente raakgesien het, is: “Julle moet my glo, ek het hom vermoor. Hy kon nie net sterf nie, hy moes vermoor word.” Die verregse Afrikaner of sy denke moes vermoor word. Jy kan nie toelaat dat hy net natuurlik sterf of dat hy selfmoord pleeg nie. Dit lê opgesluit in die struktuur van die drama dat die proses môreaand weer begin en nie net môreaand nie, oor hoeveel jare of oor hoeveel eeue (Fourie, 2003a).

Hier het Fourie onbeskaamd die politiek van die tyd en spesifiek die Apartheid en die patriargale sisteem en misbruik van geld, mag en veral die valse misbruik van godsdiens reg van voor plettergevat:

Toe kom *Ek, Anna van Wyk*. Dit is sekerlik die oopste, ernstigste politieke kommentaar, maar vandag sien hulle hom anders. Vir my daardie tyd was dit nie bedoel as net politiek nie. Vir my het dit gegaan oor die bevryding van die vrou. Dit was die skoonwas vir Anna van die patriargale, chauvinistiese figuur wat ook die hele kerk en die politiek en alles ingesluit het (Fourie, 2003a).

Fourie rapporteer verder soos volg oor sy doel met die stuk:

Die realiteit van die oomblik was die knellende ekonomie. My belangrikste doelstelling was die totale verontagsaming van dekor, en groot rolverdeling wat deur enkele akteurs vertolk moes word. 'n Gestroopte taal – weg van my verknogtheid aan die idiomatiese, kort

ronde karaktertekeninge – weg van my vorige simpatieke betrokkenheid by figure soos Faan en Maria en 'n doelbewuste vermyding van een eienskap wat sterk deur al my vorige dramas loop: patos. Ek het deurentyd probeer dink aan die ekonomie van Pavel Kohout (KRUIK-program, 1985; SUKOVŠ-program, 1986).

Terwyl Fourie aan *Ek, Anna van Wyk* (1986) gewerk het, het die besef tot hom deurgedring dat hy nooit in een enkele stuk oor hierdie erfsonde uitgeskryf sou raak nie en die gedagte aan 'n trilogie het vaagweg posgevat. Hy het toe in *Ek, Anna van Wyk* hoofsaaklik gekonsentreer op die uitbuiting van die vrou, familie en die gesin. Alhoewel hierdie uitbuiting en miskennings 'n universele sonde is, het dit binne die raamwerk gepas wat vir hom die naaste aan die hart lê. Nie soseer in 'n positiewe sin nie, maar in die sin van wat hy werklik ken in sy gewortelde wêreld. Dit was die wêreld van die Afrikaner.

En binne die raamwerk het ek in *Ek, Anna van Wyk* gekyk na die uitbuiting van die vrou en die familie en in 'n mindere mate ook van die werker, die godsdiens, die manipulasie van mag en die hoereer met die geskiedenis (Fourie, 2003a).

Waaroor Fourie baie verbaas was, is dat hy in die trilogie sekere dinge gedoen het wat nog nooit in 'n Afrikaanse drama gedoen is nie en dat dit sonder enige stampe of stote aanvaar is. Hy dink byvoorbeeld aan die sensitiewe naaktoneel in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en ook die totale naaktoneel in *Die koggelaar* (1988). Teen die tere wastoneel in die bad van Anna deur haar man kon niemand beswaar inbring nie, maar in die geval van *Die Koggelaar* (1988), waar daar terselfdertyd nog op die verhoog 'n swart man en bruin man teenoor die naakte blanke vrou teenwoordig is, het hy teenkanting verwag. Tog het dit nie gekom nie.

En sover dit my kennis strek, was daar hoegenaamd nie een enkele probleem gewees nie, en dit was vir my 'n werklike uitdaging, want ek glo nog altyd 'n mens kan enigiets op 'n verhoog sê en uitbeeld en sien, mits dit in totale verband met die situasie is en dat daar nie 'n nuwe-effekbejag is nie (*ibid*).

Fourie lag by die herinnering aan die reeds genoemde patriarg [LUR] wat in opstand teen die seksualiteit in *Equus* gekom het: "Hy het met trots gesê, 'Ek is dertig jaar getroud en

my vrou het my nog nooit kaal gesien nie.’ Toe dag ek, het hý sy vrou ooit kaal gesien en ek sit ’n naaktoneel van ’n wit vrou in *Ek, Anna van Wyk* in dat hy darem ook ingelyf kan word” (*ibid*).

Tog het dit nie net oor die bevryding van die vrou gegaan nie. Fourie vertel dat hy met *Die koggelaar* en *Ek, Anna van Wyk* sterk polities geskryf het:

Ek het gerebelleer teen die politieke sisteem. Intellektueel en emosioneel kon ek nie daarmee saamwerk nie. Dit het my gewalg. In *Ek, Anna van Wyk* en my latere *Die koggelaar* het my klein slap beweginkies van vroeër vuishoue begin word. In *Anna* het ek geskryf oor daai patriarg wat homself so laat geld het in my kinderjare, in die Sondagskool, op die skoolbanke en in die huishouding. Selfs tydens my tyd as Artistieke Direkteur moes ek in opstand kom teen die patriarg – mense wat ontplof het teen Bartho se werk en hom, die leier van Sestigs se toneel, probeer stilmaak het (Fourie, 2003a).

Fourie dink hy het miskien daarin geslaag om in sy beplanning bloot die volkstoneel binne ’n ander struktuur te verryk en te verbreed:

Elke karakter op daai verhoog is nog altyd herkenbaar. Die dialoog is nog aards en volks, maar die struktuur het wêrelde oopgeskiet, maar omdat dit toeganklik was in die karakters en omdat dit toeganklik was in die dialoog en omdat daar ’n ordentlike storielyn is, kon hulle identifiseer met Anna, veral die vrouens (*ibid*).

Die breë publiek sou volgens Fourie ook kon identifiseer met die gespanne politieke klimaat waarin hulle hulleself bevind het. Niemand sou kon ontken dat die land op die punt was om te ontplof nie:

Die vuurhoutjie was daai periode baie belangrik. Net daai een vuurhoutjie op ’n buiteband om ’n man se nek. Ek het hom binne die konteks geplaas. Die gif in die watertenk. In stede van kunsmisbespuiting, onkruiddoder wat jou hele wingerd kan doodmaak. Dit is net sulke maklike besluite vir die werker om te doen. Hy ken mos daardie dinge, niemand *check* op hom nie. Hy het soveel keuses

gehad om uit te oefen. As Lina sê: “Nog nie,” dan weet almal in die teater waarvan ek praat. Dit is een van my beste reëls wat ek nog geskryf het (Fourie, 2003a).

Ook hande word 'n groot saak vir Fourie in *Ek, Anna van Wyk* (1986). Anna sê byvoorbeeld dat hierdie hande wat aan jou raak, later soos takke word. Hande was nog altyd vir Fourie die ding, want alle beskawings is eintlik met hande gebou. Later het die koppe oorgevat. Daarom móét Anna ook vir Senior en die verregse denke, soos vergestalt in Senior, met haar eie hande vermoor. Die valse ‘beskawing’ moet met die hande weer afgebreek word. Fourie meen as hy nie sy hande gehad het nie, want hy skryf nog steeds langhand, hy niks kon skep nie en so is hy figuurlik gesproke ook 'n hande-mens. Hierdie saak het resensente ook nie raakgesien nie.

6.24.5 Reaksie op die opvoerings.

In *Ek, Anna van Wyk* (1986), sou Fourie se aanwending van vernuwende tegnieke in strukturering en aanbieding van die teks, asook besondere karakterskepping wat die ou en nuwe Afrikanerdenke in konflik bring, opslae maak by die ATKV- Kampustoneel in Pretoria. Die debuutopvoering is deur dr. Peet van Rensburg as regisseur aangebied met studente van die eertydse Dramadepartement van die Potchefstroomse Universiteit vir CHO, met onder andere Isabel Mostert as Anna, A.J. van der Merwe as Senior en Hannes Muller as sy seun in die stuk.

Ek, Anna van Wyk (1986), was Fourie se eerste uitbinker by die ATKV-Kampustoneel. Soos in die meeste van sy werk, speel ironie ook in *Ek, Anna van Wyk* (1986) 'n baie groot rol met die kerngedagte van ‘uitbuiting’ as groot erfsonde van die mens. Anna besef dat sy as vrou uitgebuit is en as teelooi vir die Terre’Blanche moes dien. In die gesprek vertel Anna vertel hoe sy as pronkstuk van die familie op die erestoel, wat die oorspronklike stamvader uit Frankryk saamgebring het, vir die duur van die verrigtinge sit. Ook die feit dat sy die kind van die Terre’Blanche-gesin ‘laat val’ het kry die betekenis dat die familietradisie tot 'n einde kom.

Die ironie is dat sy die verlede moet vermoor om te kan voortleef. Die ritueel van herhaling wat in die stuk voorkom, impliseer egter dat sy nooit vir Senior (die verlede) sal kan vermoor nie. Aan die einde begin sy dan met: “Dit was die aand van die groot familiefees. Ek het geweet waar ek hom alleen sou kry. Middernag aan die hoof van die

familietafel. Hy sal daar sit. Alleen by die geelkoperkandelare en die kerslig ... Ek sal hom daar ontmoet. Soos die Anna wat wag. Die Anna wat haarself aan die TerreBlanche'e en hulle tradisieryke bloedlyn gegee het ... as bruid" (p. 59). Tog sterf Senior aan 'n hartaanval voor sy hom kan uitwis. Haar desperate uitgil dat sy hom doodgemaak het met haar eie hande word 'n leuen. Sy kan die ou Afrikaner nie uit die sisteem kry nie. Dit is ingebed in die Afrikanernasie. Haar magteloosheid word baie duidelik in die volgende toneel tussen haar en die Stem.

Stem: Anna.

Anna (uitgeput): ja?

Stem: Dankie dat jy ons laat sien het.

Anna (verlig ... hoopvol): Dan glo julle my nou?

Stem (lang pouse): Nee, Anna.

Anna: Maar julle moet! Julle het tog self gesien! (p. 61)

Ook op p. 62 roep sy desperaat uit:

Anna: Nee julle lieg! Ek het hom vermoor. Ek sweer voor God! Ek het hom vermoor!

Stem: Laat sak die gordyne vir ons. (*Die gordyne begin sak*).

Anna: ... Hy kon nie net sterf nie! Hy moes vermoor word! [*Gordyn*]

Die tradisionele skeidslyn tussen die auditorium en die verhoog word oorgesteek met die karakter van die Stem wat in die gehoor sit en in wese die gehoor verteenwoordig. Ook word die grens oorgesteek na die akteur wat die rol vertolk en die karakter wat vertolk 'n rol vertolk as verteenwoordiger van die gehoor se vrae en denke. Die vervreemding veroorsaak 'n konstante wisseling van intellektuele verstaan van die teks en die binnewoeling van die teater deur die gehoor, om net daarna weer emosioneel meegesleep te word tot hartroerende en soms hartverskeurende gebeure op die verhoog. Die opvoering by die ATKV-Kampustoneel het dadelik belangstelling by die professionele streeksrade geprikkel.

Gehore was ook met die latere professionele opvoerings deur KRUIK, TRUK en

SUKOVS stomgeslaan deur die stuk en opvoerings daarvan. Fourie noem dat tydens die SUKOVS-opvoering die regisseur, Pierre van Pletzen, so ver gegaan het dat hy in een stadium die regisseur laat opspring het en die beligtingstegnikus sou kla dat hy nie vir die toneel wat gesny is, en weer op aandrang van die Stem ingebring moes word, die ligte gestel het nie. Die gehoor was duidelik ongemaklik. Dit was asof daar 'n verligting was die oomblik toe die Stem tevrede is en die toneel kon net met beligting op die verhoog aangaan. Fourie sê dat hy nooit aan die moontlikheid gedink het nie.

Volgens Pierre van Pletzen, die regisseur van die SUKOVS-produksie in 1986, waarin ek die rol van die Stem vertolk het, kan die stuk op 'n verskeidenheid van vlakke geïnterpreteer word: polities, godsdienstig, menslik, ens. Simbolies is die stuk 'n siening van die Afrikaanse gemeenskap. Senior Terre'Blanche [Wit Aarde] verteenwoordig die konserwatiewe Afrikaner uit die verlede, Anna die mens van die hede en die nageslag moet lei as gevolg van die konflik tussen die verlede en die hede. Vir hom is die hoofmotief van die drama. Van Pletzen beskou die stuk, in die *Ek, Anna van Wyk*-program vir SUKOVS in 1986, as uitdagend en vernuwend:

... dit is die verhaal van die Vrou. 'n Deurdringende ondersoek na die gevoelslewe van die vrou in ons samelewing, 'n vernielende oopvlek van dit wat ons verstaan met 'vrouwees.' Hoe Fourie die storie verhaal – sy uitmekaar haal van die 'meganika' van 'n toneelopvoering en dit weer aanmekaar sit – maak dit een van die interessantste en rykste toneeltekste in die Afrikaanse dramaliteratuur.

In die SUKOVS-program lewer verskeie koerantresensente en teaterpraktisyns hulle opinies oor die innoverende wyse waarop Fourie omgaan met die stuk. Dieter Reible, die regisseur van die TRUK-produksie in 1985, noem dat die tyd vir die naturalistiese milieu-stukke en die absurde en dokumentêre teater iets van die verlede is. In die plek daarvan het gekom teater waarin die bewussyn van 'n fiktiewe persoon en ook van die akteur self die hoofrol speel. Volgens hom het beide *Die joiner* (1976) en *Ek, Anna van Wyk* (1986) met die spel tussen realiteit en die realiteit van spel self in die laaste stuk een geword op manier wat soort oorrumpeling is, verwarring en verbasing wat by nadenke betower. Reible skryf in die *Ek, Anna van Wyk*-program vir SUKOVS in 1986 soos volg:

“En uiteindelik is daar weer verhoogkarakter wat net so moeilik verstaanbaar is as elke mens en elke liewe bewussyn”.

In dieselfde SUKOVs-program skryf dr. Peet van Rensburg, die regisseur van die eerste produksie vir die ATKV-Kampustoneel dat hy Fourie se drama sien as toneelritueel wat aan die hoofkarakter die geleentheid bied om deur die herhalende uitspeel van gebeure uit haar verlede nou van haar waansin bevry te word. “Haar bevryding (suiwering) sal eers moontlik wees wanneer sy die waarheid omtrent die nag van die familiefees aan haarself erken het.”

Miles Clarke reken in dieselfde program dat die drama se geldigheid nie beperk is tot die Afrikaner nie.

Pieter Fourie’s stark new play is demanding and potent theatre ... In Anna we are taken on a journey into darkness to visit that select herd of Afrikaner cows – politics, religion and sex ... This play is not essentially an Afrikaans one. It is not an outpouring of a collective Afrikaner *angst*. Rather it is a universal story of power and the corruption of spirit – with its local setting bringing in the elements of racial superiority and the social order.

Dat die uitbeelding van die karakters tot almal in die land kon spreek was duidelik.

6.24.6 Reaksie op die publikasie.

Die belangrikste resensie wat kort na die verskyning van *Ek, Anna van Wyk* verskyn het, is die van André P. Brink, op daardie stadium ook redakteur van *Rapport* se kunsblad.

Hy begin sy in diepte resensie met lofbetuiging: “Dan tóg weer, uiteindelik ‘n drama in Afrikaans wat mens kan laat regop sit” (Brink, 1986: 28). Brink noem dat dinge oor die laaste jaar begin roer het op dramagebied, maar dat mens tog moet asem ophou. Op daardie stadium kon Deon Opperman nog nie weer sy indrukwekkende *More is ‘n lang dag* kon ewenaar nie. Ook Reza de Wet se opvolg van *Diepe grond* is vir Brink ‘n insinking. Ewe-eens toon Corlia se stukke belofte en T.T. Cloete se debuut het volgens Brink: “... lawaai, maar weinig wol” (*ibid*). Ook oor Pieter Fourie het hy met verloop van tyd begin moedeloos raak toe daar na *Mooi Maria* en *Die joiner* soveel aanduidings van insinking was. Nou was hy egter vol hoop:

Maar *Ek, Anna van Wyk* is – in weerwil van ‘n paar belangrike bedenkinge en voorwaardes – ‘n stuk wat só teer in sy vesels *teater* is en ‘n mens deur sy dramatisering so verkwikkend aan die dink hou, dat daar rede is om weer moed te skep teen hef-aan se steiltes (Brink, 1986:28).

Brink gee in sy resensie ‘n deeglike ontleding van die styl, karakters en uiteensetting van die intrige. Hy merk ook die invloed van Pirandello op Fourie se skryfwerk. Volgens hom is daar: “Genoeg drama, self melodrama en seepskuim, in dié storie om die konsertsale weer te laat vol loop” (*ibid*). Hierna het Brink veral lof vir Fourie se beheersing van sy medium in die stuk met sy verwikkelde intrige en struktuur. Hy vind die rol van die Stem as die mondstuk van die grys massas. Ook die titel van die stuk is volgens hom gepas aangesien dit onduidelik is waar die karakter en waar die aktrise wat die rol speel eindig in die genadelose ondervraging.

Fourie ontgin hier vir Brink (*ibid*): “... op opwindende wyse die jongste ontwikkelinge van die postmodernistiese teater. As mens met marionette werk moet die toue sigbaar wees. Jy moenie mense probeer om die bos lei deur hulle te laat dis ‘regtig waar’ nie; as jy met akteurs werk, dan moet hulle spéél.”

Brink (*ibid*) meen verder dat die stuk ‘n indrukwekkende dramatisering van ‘n ontsettende en hoogs relevante problematiek:

... dié hubris van die “wit aarde” in elkeen van ons wat op stuk van sake nog nooit vanself sterf nie, maar vermoor móét word, aktief uitgewis moet word voordat hy sy laaste monsteragtige houvas kry.

Hy bevind die drama as een van die skitterendste in ons Afrikaanse dramaliteratuur juis omdat al die teatersisteme van die drama hier tot hul maksimum effek eksploiteer word. In sy afsluiting meen Brink (*ibid*) dat hy sy bedenkinge onvoorwaardelik moet begrawe en: “ruiterlik erken dat daar eintlik geen ander Afrikaanse dramaturg is wat vandag by Fourie kan kers vashou nie.”

Eksteen (1987: 8) skryf onder die opskrif, “Iets nuuts in die ‘Spel’”, dat die ondersoek hoofsaaklik handel oor die ondersoek na die bewussynswêreld van die hoofpersonasie, Anna, maar merk dan op dat die ander personasies vir ons slegs as deel van haar

bewussyn, miskien selfs as haar eie maaksels bestaan. Die laaste moontlikheid word nie deur enige ander resensent raakgesien nie. Dit blyk ook vir hom of Anna op haar eie inisiatief in gesprek tree, maar sonder dat 'n mens ooit weet waarom sy dit doen. Ons hoor van haar epilepsie, die drankmisbruik en 'n algehele ineenstorting gedryf deur haar rassistiese en magsbehepte skoonpa, Senior, omdat sy haar seun tydens 'n epileptiese aanval voor die doopvont laat val het. As gevolg hiervan ly Junior nou ook aan epilepsie.

Die meriete van die stuk lê vir Eksteen (1987: 8) bloot in die spel met die teaterwerklikheid en die konfrontering van die gehoor daarmee. Hy beskou Anna se verhaal as nie besonder insiggewend, merkwaardig of selfs tipies van die van baie Afrikanervroue nie. Daarby, reken hy, word die politiek en godsdiens nooit regtig by die handeling geïntegreer nie. Nog 'n teenstrydigheid vind hy in die Stem wat sê: "Ons is nie hier om te hoor hoe die teater werk nie," (p. 2) maar ons sien en hoor tog taamlik veel van die manier waarop die stuk gestalte kry (*ibid*).

Eksteen sien die stuk as deurspek met allerlei truuks van die dramaturg soos dat die regisseur en verhoogbestuurder op die verhoog verskyn, akteurs dele van die stuk improviseer, die aktrise wat Anna speel telkens uit haar rol strek en dat die Stem selfs bepaal dat dele wat reeds deur die dramaturg uit die stuk gesny is, tog opgevoer word, en só as nog 'n regisseur optree:

Hierdie hele spel lei tot 'n taamlike gevoel van verwarring by die gehoor, maar verminder nie noodwendig betrokkenheid by dit wat met Anna gebeur nie. Ongelukkig verlaat 'n mens die stuk na die makabere klimakteriese slot met 'n gevoel dat die arme Anna van Wyk (soos Bart Nel), maar nog sy is (*ibid*).

Die oorgrote meerderheid vind egter Fourie se teks fassinerend. Tydens die eerste professionele opvoering die jaar vantevore in die Kaap meen Britz (1986: 19) dat Fourie met die stuk by uitnemendheid slaag. Onder die opskrif, "Dié Pieter Fourie weet net hoe", kom Britz veral onder die indruk van die dramaturg se praktiese teaterkennis:

Fourie weet hoe om 'n Afrikaanse gehoor enduit te boei en emosioneel mee te voer. Die drama word dus met motiewe uit die kommersiële radiodrama gelaai. Erfgeld, nyd en twis op die

familieplaas, owerspel, die smart van 'n moeder, is die sterk emosionele kos waarvan 'n Afrikaanse gehoor hou (*ibid*).

Hy merk op dat die drama nie in sy radioverhaalelemente bly vassteek nie en dat die verhoogtegnieke nie-naturalisties van aard is en deel van 'n eksperimentele spel word. Presies dit waarteen Eksteen hierbo beswaar maak, vind Britz (1986: 19) juis vernuwend:

Die doel is om tradisionele grenslyne en illusies van 'n teateropvoering op te hef. Die deelnemers aan 'n toneelopvoering wat tradisioneel 'n rol in die donker of agter die skerms speel – soos die dramaturg, die regisseur, die spelers as mense en as akteurs, die gehoor – verskyn in *Ek, Anna van Wyk* op die verhoog en word regstreeks by die spel betrek. Om bovermelde effek te bereik, stap die aktrise wat Anna speel, soms uit haar rol en speel “haarself” as mens as aktrise. Ook die regisseur en die verhoogbestuurder verskyn op die verhoog en praat oor hulle werk. Die regisseur betrek die dramaturg deur te verwys na die snoeiwerk wat hy in opdrag van die dramaturg moes doen. (Die “Stem” beveel dan dat weggelate tonele wél opgevoer moet word.) So word die verwydering tussen die spelers en hulle rolle, die geskrewe teks, die werk agter die skerms en die illusie op die verhoog, selfs die dramaturg en die toneelgangere, oënskynlik opgehef.

Hy sien in dat die gebruikelike afstand tussen die toneelgangere en die illusie op die verhoog oorbrug word. Die handeling speel nie af binne 'n outonome werklikheid voor 'n passiewe gehoor nie, maar die verhaal ontplooi by monde van die Stem wat sekere vrae stel en op Anna se relaas reageer. Britz merk verder ook op dat die stuk politieke teater is, gevul met skokkende karikature van die rassistiese soos Senior Terre'Blanche en sy trawante, die dominee en die dokter wat as onmenslike Afrikaners na vore tree wat in 'n soort feodale stelsel die baas speel. Die tipiese plaasafsetting van Dien as voorbeeld hiervan, Anna se huisbediende en gesin word deur die polisie van die plaas verwyder en langs die pad afgelaai, net omdat sy probeer het om haar skoolopleiding te voltooi. Dat Britz (1986: 19) nie homself ten volle met die inhoud van die stuk kan vereenselwig nie, is duidelik:

Ek, Anna van Wyk onderskei homself van 'n vulgêre melodrama met sy eksperimentele handgrepe en sy politieke boodskap. Terselfdertyd dien dié drama die populêre smaak. Dis 'n drama wat homself aan sowel die professor as die huisvrou wil verkoop. Die drama fokus byvoorbeeld op Anna se politieke buitestaanderskap, maar ook op haar sanitêre doekies wat sy as dronklap nie self kan verwissel nie. Ek moes my afvra watter fokus die eintlike gees van hierdie toneelwerk verteenwoordig.

H.J. Schutte (1991: 111-122) Is egter meer beïndruk met die letterkundige en artistieke meriete van die drama. Hy bemerk in sy artikel in *Stilet*, getitel, "Die verlede as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie", op dat veral die Stem 'n besondere rol speel in *Ek, Anna van Wyk* (1986).

In *Ek, Anna van Wyk* (1986) beklee veral die Stem van meet af aan 'n dominante posisie. Sy status word bepaal vanuit die geheelopset van die teater. So word die leser vroeg al attent gemaak op die onafskeidbaarheid wat daar bestaan tussen verhoog en gehoorsaal deur die openingstoneelaanwysing: "Voor links, 'n enkele stoel – soortgelyk aan dié van die gehoorsaal." En wanneer die Stem die eerste keer van hom laat hoor, is dit vanuit die gehoorsaal waarin hy hom bevind: "Ons moet maar geduldig wees. Sy sal wel opdaag ...". Met Anna se verskyning op die verhoog vind 'n eksposisie plaas waardeur, enersyds, die rol van die Stem verklaar word (sien p. 1–3). Uit wat hierdie personasie oor homself sê, wil dit voorkom of hy die gehoor verteenwoordig: "Ons betaal vir anonimiteit in die donkerte. Dit is tradisie. Voor die gordyn opgaan word dit donker en word ons onsigbaar vir u." Wat egter eienaardig aan hierdie verskyning is, is dat die gehoor konvensioneel nie deur 'n afsonderlike personasie voorgestel word nie, terwyl die Stem in hierdie drama dan wel so optree (*ibid*).

Hy toon verder aan dat om die Stem en sy opvallende verskyning in die regte perspektief te stel, die Stem in sy rol as verteenwoordiger van die gehoor binne die verband van die epiese teater gesien word – meer bepaald met betrekking tot die funksie van die gehoor.

“The audience should not be made to feel emotions, it should be made to think” (Esslin, 1965: 110). Wat dus in *Ek, Anna van Wyk* gebeur, is dat die gehoor in hierdie aktiewe funksie letterlik deur ’n afsonderlike personasie, die Stem, tot gestalte kom (Schutte, 1991: 111-122). Die stem word die objektiewe manipuleerder van Anna en die dramatiese gegewe. Schutte toon aan hoe koud en ongenaakbaar die verhouding tussen Anna en die Stem is:

Deur die eksposisie word ook gewys hoe die hoofpersonasie moet optree. Dit blyk waar die Stem aan Anna sê dat sy “glo heelwat op die hart” het waaroor sy wil “praat”. Omdat hy klaarblyklik besef dat dit haar persoonlik diep raak, verspreek hy hom vir ’n oomblik deur daarna te verwys as “bieg” – iets waarop Anna onmiddellik reageer: “Bieg? As ek bieg, hoef u nie saam te praat nie. Dis gerieflik, nè.” Dit bring ons by ’n ander kenmerk van die epiese teater, naamlik dat te alle tye gewaak moet word dat die gehoor *in a state of trance* verval (sien Esslin, 1965: 109). Indien Anna sou “bieg”, sou dit dus in teenspraak wees met die aktiewe rol van die Stem (Schutte, 1991: 111-122).

Fourie gebruik die Stem ook om emosionele beheer tussen die karakters en die gehoor toe te pas en forseer die gehoor tot afstandelike objektiwiteit:

Reeds met die inleidingswoorde blyk dit dat die Stem hom distansieer van Anna: “... Sy sal wel opdaag. Altyd stiptelik twee minute laat.” Wanneer sy verskyn en sy hierdie woorde uiter na sy haar vergewis het van die tyd: “Ek was ’n bietjie vroeg”, is hierdie distansiërende houding des te meer opvallend. Opmerklik is dit dan ook hoe die stem telkens enige emosionele oplaaiing by Anna neutraliseer, byvoorbeeld in hierdie betigting: “Dink u nie u is besig om te oordramatiseer met beeld en intonasie tot waar dit grens aan goedkoop handeling wat neerkom op empatie, byvoorbeeld waar Junior aan die einde van die eerste bedryf ’n epileptiese aanval begin kry” (*ibid*).

Op Brechtiaanse wyse verbreek Fourie alle emosionele betrokkenheid by die gehoor wanneer die Stem byvoorbeeld vra dat saalligte aangeskakel moet word.

Van Coller (1988: 75-76) bevestig Fourie se gebruik van Brecht se vervreemdingstegniek wanneer hy spesifiek verwys na die rol van die Stem in *Ek, Anna van Wyk* (1986):

Die satirisering van hierdie Stem, tref dus ook die gehoor as groep in die mate waarin hul identifiseer met hom. Ons tref dan die tipiese situasie aan wat ons verwantskap vertoon met Brecht se epiese teater.

Schutte (1991: 111-122) wys verder daarop dat die werklikheidsillusie opgehef word en die gehoorlede daarop attent gemaak word dat hulle na 'n teaterwerklikheid kyk. "Alle emosionele opsweping in die gehoor word effektief verbreek en aan die begin van die tweede bedryf wat direk op die voorafgaande bedryf volg, tree Senior en Junior dan ook weer kalm op" (*ibid*).

In die tweede bedryf verdwyn die Stem eers vir 'n ruk van die toneel en die dramatiese aksie neem sy normale verloop. Eers van p. 37-41 verbreek die Stem weer die emosionele hoogtepunt net ná Senior sy seun (die Man) gedreig het dat hy hom sal ontfer as laasgenoemde nie toesien dat Lina en haar mense die plaas verlaat nie. Dit aktiveer die Stem om die Man te ondervra oor waarom hy hom nie teen Senior verset het nie. Die ondervraging vind veral ten opsigte van die hoofpersonasie plaas – op verskillende bewussynsvlakke. Schutte wys daarop dat daar dus nie net oor die optrede van Anna self uit gevra word nie, maar dat daar ook buite haar bewussynsvlak beweeg word as allerlei teaterelemente ter sprake kom. Ook sensuur kom ter sprake:

Hierdie persone, soos die Regisseur, word dan self 'n personasie, maar slegs in 'n funksionele hoedanigheid. Hoe verbluffend die ondervraging kan word, blyk byvoorbeeld waar die saak van sensuur ter sprake gebring word in verband met die funksionele waarde van twee afgekeurde tonele, die sogenaamde aanstoot- en uittartingstonele (sien p. 24-28). Maar aangesien albei hierdie tonele van kardinale belang is vir 'n motivering van Anna se latere optrede teenoor Senior, is dit haas ondenkbaar dat die tonele weggelaat sou kon word (Schutte, 1991: 111-122).

Juis op die gebied van opklaring van die teatersemiotiek word die gehoor telkens ingelig dat die illusie van die verhoog nie realiteit is nie – dat dit ’n spel is soos wat die lewe self as spel gesien kan word. Vir Schutte word die gedurige onderbrekings hinderlik, skep dit die indruk van ’n effekbejag wat die vervreemdingseffek as eksperiment te opsetlik maak. Hy reken dat die eksperimentering dit vir die toeskouer moeilik maak om hom/haar ten opsigte van ’n sekere situasie te oriënteer en dus verwarring kan wek:

Dit beteken dat daar ’n opsetlike strewe is om bykans die volledige tekensisteem van die teater na vore te wil roep. Dit sien ons al op p. 5-6 waar Anna as karakter, verdere kommentaar op “ongenaakbaarheid” lewer – iets waarvoor sy onmiddellik deur die Stem betig word. Daarom sou die vraag gestel kan word of die teaterkode wat herhaaldelik voorgestoot word, altyd bydra tot ’n verklaring van Anna se karakter (*ibid*).

Fourie gebruik die Stem effektief om die eksposisie kort te knip en die gehoor in te lig oor die oorsprong van Anna se toestand. Met die verskyning en optrede van Anna word die volgende inligting ook deur die Stem aan die gehoor verskaf: “Kyk, Anna van Wyk, jy is so pas uit ’n inrigting vir geestelik versteurdes ontslaan en na ons wete wil jy jou kant van die saak stel ...” (p. 6). Volgens Schutte (*ibid*) kom twee sake prominent na vore:

(i) Van meet af aan is dit duidelik dat Anna van Wyk ’n abnormale ervaring agter die rug het; (ii) die Stem (as verteenwoordigend van “ons”/die gehoor) stel hom ten doel om Anna tot beter insigte te bring oor haar geestestoestand. Hierdeur is daar spanning oor wat haar geestesversteurdheid veroorsaak het. Die Stem beklee hier die status van ’n alwetende spreker wat die “pasiënt” geleidelik wil lei tot die herkenning van die ware toedrag.

Wanneer die Stem dan ook later opmerk: “Ons afspraak was: die waarheid,” (p. 50) twyfel Schutte of die Stem, in sy alwetendheid, deurgaans optree soos iemand vanuit die gehoor:

Die verkenning van die “waarheid” neem verskillende vorme aan. Aanvanklik neem dit die voorkoms aan van ’n afsydige hofverrigting met Anna as die beskuldigde. Maar na gelang die handeling vorder,

word daar simpatie en eindelijk selfs deernis vir haar gewek. Deurgaans bly die Stem die skakelpersonasie wat deur vraagstelling en ontleding Anna voortdurend uitlok tot verdere vertelling (*ibid*).

Die Stem bepaal ook die dramatiese verloop van die verhaal en stel ook ander karakters en hulle optrede onder die soeklig wanneer karakters soos Junior, Senior, die Man en die werkers, wat aspekte van Anna se menslike toestand weerspieël, na vore geroep word. So onthul die Stem deur ander karakters dat Anna se geestesversteurdheid toegeskryf kan word aan die wrede behandeling wat sy as 'n soort teelooi van Senior, die patriarg, ontvang het. Sy word bewus van haar hande en besef dat die aftakeling slegs kan stop as sy Senior vermoor. Met die wraaktoneel op p. 61 en p. 62 wys die Stem haar daarop dat Senior reeds dood was nog voordat sy hom wou vermoor. Haar ontsteltenis dat sy hom nie self vermoor het nie sluit aan by Fourie se motief dat die ou Afrikanergees en die patriargale stelsel nie maklik uitgewis sal word nie. Ironies genoeg, beheer die manlike Stem weer die gegewens as hy vir Anna vertel wat werklik gebeur het. Ondanks haar wraakgedagtes staan Anna onmagtig teen die einde van die stuk. Schutte (1991: 111-122) plaas 'n vraagteken oor die Stem as verteenwoordigend van die gehoor se posisie teen die einde van die drama:

Die gevolg is dat die "ware" uitleg van die Stem aan die einde as 'n (byna totale) verrassing kom. Die vraag sou dan gestel kan word of die Stem wat hom aangebied het as verteenwoordigend van die gehoor, aan die einde van die drama nog steeds hierdie funksie verrig. Dit wil eerder lyk of hy optree soos iemand wat hom buite die gehoor bevind; hierdeur bring hy bepaalde informasie na vore wat nie voldoende tot verwerking gekom het tydens die handelingsverloop nie.

Tog sou dit voorkom of van die enkele negatiewe kritiek nie deur gehore geraak is nie. Oorhoopend is dit duidelik dat ook akademië die stuk as besonder belangrik binne die Afrikaanse dramakanon beskou.

Dat veral die rol van Anna in die stuk 'n groot uitdaging vir enige aktrise is, is verseker.

6.24.7 Ek, Anna van Wyk ook deur amateurgroep 'n sukses.

Elahi (1989: 2) skryf onder die opskrif, "Fourie se Anna bly boei", dat 'n amateurgeselskap soos die Roodepoortse Uitvoerende Kunste Organisasie (Ruko) 'n gewaagde keuse uitgeoefen het om die stuk aan te pak. Tog was die groep suksesvol met die aanbieding van die stuk. Die sukses van die opvoering lê juis in die krag van die stuk en die karakter van Anna self: "Die dramaturg het 'n vrouekarakter geteken wat 'n sappige uitdaging vir enige aktrise is. In die naamrol staan Petro Nieuwenhuys haar man teenoor vorige vertolkings. In 'n redelik statiese stuk, kry sy stemvariasie en tekstuurryke ontwikkeling wat Anna laat bly boei" (*ibid*).

Die res van die resensie handel hoofsaaklik oor die spelers se vertolkings, maar Elahi (1989b: 2) sluit af met: "Met sulke raak keuses en knap opvoerings dien amateurtoneel as 'n broodnodige stuwingskrag vir die Afrikaanse drama".

Hoe dit ook al sy, *Ek, Anna van Wyk* (1986) is 'n komplekse drama waarin Fourie op verrassende wyse die teatersemiotiek vir die gehoor belig en die vervreemdingstegniek op die Afrikaanse teaterverhoog plaas. Eweneens is Anna een van die mees komplekse karakters in die Afrikaanse dramaliteratuur en 'n ware uitdaging vir enige aktrise.

6.24.8 Ek, Anna van Wyk herleef op professionele verhoog in 1999.

Die betekenis van die stewige drama in die middel-tagtigerjare met sy politieke en sosiale onrus was bekend en tydig. Die tyd sou leer of *Ek, Anna van Wyk* (1986) die toets van die tyd sou deurstaan nadat al die politieke vuurwerk, wat die stuk gesteun het, na 1994 binne die veranderende politieke klimaat in die land sou wegval. Die stuk het die toets van die tyd deurstaan met 'n skitterende produksie by die KKNK (1999) onder regie van seker een van Suid-Afrika se briljantste regisseurs, Marthinus Basson. Daarna is die stuk na verskeie hoofsentra en die belangrikste Kunstefeeste op toer geneem.

6.24.8.1 Opvoeringsgeskiedenis.

Die regisseur, Marthinus Basson, tans deeltydse dosent aan die Dramadepartement van die Universiteit Stellenbosch, was een van Pieter Fourie se aanstellings by KRUIK vroeg in die sewentigs, waar hy blootgestel was aan en opgetree het in verskeie opvoerings van Dieter Reible. Reible se invloed van gestrooptheid en eenvoud het duidelik op die

jong akteur en latere regisseur afgevyf. Bo alles het Basson se regiestyl perfek aangesluit by Fourie se gestroopte, eerlike *Ek, Anna van Wyk* (1986).

Basson versamel vir die produksie die room van die land se beste akteurs soos Antoinette Kellerman, Dawid Minnaar, Ben Kruger, Nicola Hanekom, Gabriel Campher, Jeanne Marais, Alyssander Fourie en Brian Webber. Die resensente was in ekstase oor die stuk en die produksie.

6.24.8.2 Reaksie op die 1999 produksie.

Botma (1999: 4) beskryf onder die opskrif, “Anna herleef op fees as briljante dramahoogtepunt”, die stuk onder andere as:

Die eerste, ’n briljante hoofees-aanbieding, is *Ek, Anna van Wyk*, die bekende Pieter Fourie-drama wat vanjaar onder die regie van Marthinus Basson herleef as deel van die terugskouing op die prestasies van Afrikaans ... [Die stuk] gaan heel waarskynlik môre met die Herrie-prys as die beste feesproduksie bekroon word. In alle opsigte is dit presies wat ’n mens van volwasse drama verwag. Die teks werk met veelvuldige temas, op talle vlakke. Daar is die storie van Anna van Wyk, oorrumpelend vertolk deur Antoinette Kellerman, ’n slagoffer van haar patriargale samelewing.

Die stuk wat in 1986 deur Britz (1986: 19) in *Die Burger* as ’n vulgêre melodrama beskryf word, word onder Basson se hand ’n tragedie binne daardie Suid-Afrikaanse politieke konteks, met verwysings na rassisme, onderdrukking, opstand, onluste en revolusie. Inderwaarheid het die tyd die relevansie van die stuk net verder versterk:

Dawid Minnaar [Stem] word nou ’n soort WVK-ondervraer, verteenwoordig die kritiese “ons”. Deur dramatiese ironie word die trefkrag van die teks dus verhoog, nie verminder nie. Toe dit die eerste keer in die ou Suid-Afrika opgevoer is, was die uitgangspunt natuurlik anders, want die suggesties was toe waarskuwend en profeties (Botma, 1999: 4).

Vir Botma (*ibid*) is dit nou ’n kwessie van: “... die koeël is deur die kerk. Dis ’n heel gepaste beeld, want ook die verderflike rol wat die Afrikaner se godsdiensbeskouing en –

belewenis in die florering van apartheid en paternalisme gespeel het, kom onder die loop.” Hy vind dat die vindingryke dubbele slot aanvoer dat die strukture van orde in die samelewing sterker as die individu is, sodat die amptelike weergawe (geskiedskrywing) heelwat anders kan verloop. Dan identifiseer Botma ’n belangrike punt wat die stuk se relevansie vandag verder bevestig:

Die pessimistiese wending is al klaar weer vooruitskouend na die pad wat ’n nuwe amptelike bestel in Suid-Afrika moet loop. Die aanduidings is immers reeds duidelik dat die nuwe magshebbers nie veel uit die foute van hul gehate voorgangers geleer het nie ... (*ibid*).

Botma skryf die sukses van die produksie deels toe aan Marthinus Basson met sy slim visuele ontwerp. Kaste, wat onder meer die spoke van die verlede huisves, maar ook as ’n siek baarmoeder funksioneer, is die kern. Basson het inderwaarheid vry omgegaan met die teks. Senior sit byvoorbeeld op ’n stoel gemaak van Bybels, vrouerolle word deur mans vertolk en homoseksualiteit word bygevoeg as nog ’n grens wat ondersoek en deurbreek moet word. Basson stop nie daar nie:

Voeg daarby geïnspireerde kostumering, stilering en choreografie, asook afgeronde spel deur die res van die besetting. Die kroon op alles is ’n struktuur wat die meganika van die skeppingsproses (kuns, lewe) self ontleed (die akteurs “speel” ook hulself, besig om ’n toneelstuk in te studeer). Niks “deksels” hieraan nie, dis honderd bedonderd (*ibid*).

Vir Kobus Burger (1999: 7) is *Anna* ’n hoogtepunt vir Basson. Hy beskryf die opvoering as die hoogtepunt van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Na lofuitings soos “kragtoer” verbaas die regisseur, Marthinus Basson, se uitsprake oor die stuk in dieselfde resensie ’n mens nie juis nie:

Anna is die beste werk wat ek in omtrent sewe jaar gedoen het. Dit is my eenvoudigste, suiwerste denke in ’n lang tyd. Dit is ook die gelukkigste rolverdeling wat ek in jare het. Jy kan nie toneel maak as daar nie ’n buzz tussen die mense is nie. Dis die ego-loosste en mees kreatiewe proses wat ek in jare herleef het. Ek dink dit [Anna] is ’n

grootse rol. Pieter Fourie vang iets verskriklik, verskriklik akkuraat vas (*ibid*).

Antoinette Kellerman beskryf die rol in dieselfde artikel as 'n geskenk vir enige aktrise.

Vir die 1999-opvoering is daar volgens Basson nie veel herskryf aan die stuk nie. Fourie het wel dele uitgebou, maar sowat 90% het uiteindelik behoue gebly.

Marthinus Basson verduidelik in dieselfde artikel dat hy die klem meer laat val het op 'n stylverskuiwing. "Hoe om 'n stuk wat in die verlede heel naturalisties opgevoer is, op 'n ietwat meer kontemporêre, teatrale wyse aan te pak sodat dit nie lyk soos televisie op die verhoog nie, maar soos teater" (*ibid*).

Ook in Durban, waar min teatergangers Afrikaanse teater bywoon, was die stuk 'n besondere sukses. Onder die opskrif, "Anna merits respect", skryf Geer (1999: 11) in die *Sunday Tribune* dat sy stomgeslaan is deur die belangstelling in Fourie se *Ek, Anna van Wyk*:

I didn't book for Pieter Fourie's brilliant play *Ek, Anna van Wyk*, falsely assuming there is no market for Afrikaans theatre in Durban. Big mistake. The show was a sell-out, and there I waited, along with, among others, the doyen of Durban theatre, Pieter Scholtz, to see if the Playhouse management could find space for about eight desperadoes (*ibid*).

Geer (1999: 11) toon aan dat respek vir die kwaliteit van die stuk en opvoering van deurslaggewende belang is:

Well, I was amazed to see how many English-speaking Durban theatre personalities made the effort to attend an Afrikaans drama. They showed respect for great acting, great direction and a great script even though it was delivered in an out-of-fashion language. If I were a betting man I would, wager some money on *Ek, Anna van Wyk's* winning a host of Vita awards. It is arguably the best piece of serious theatre to hit Durban in a long, long time (*ibid*).

In die res van haar resensie skryf sy hoofsaaklik oor die produksie en spel in die stuk, wat van die beste in jare in Durban was.

Ook tydens die Kaapstad-opvoering in die Nico Malanteater beskryf Snyman (1999:5) die stuk soos volg: "This play is a triumph, for Marthinus Basson, Antoinette Kellerman and Pieter Fourie." Hy sonder die tegnieke van 'n toneelstuk binne 'n toneelstuk, die meervlakkige realiteite en hoe dit op mekaar op die verhoog, inspeel uit, en noem dat dit herinner aan 'n suiwer Pirandello-stuk soos *Six characters in search of an author* (1986) en *Henry IV* (Stoppard, 2002).

What elevates *Ek, Anna van Wyk* is that it is so far the most intelligent and aesthetically satisfying and success fultheatrical attempt at grappling with the history of this country, in a way that transports the pain of our land beyond the context in which it is conceived (Snyman, 1999: 5).

Soos in Pirandello se *Right you are (If you think so)* en in *Six characters*, toon Basson se regie presies hoe die realiteit van illusie op die verhoog geskep en verbreek kan word. In sy verdere loftuitinge oor die stuk merk Snyman (*ibid*) onder andere op dat die stuk nooit in 'n geprekery verval nie. Hy vergelyk Anna se optrede met iemand wat Pirandello se *The rules of the game* snap en vra na waarin haar waansin lê:

What is madness? Is she at variance with her society merely because she has understood *The rules of the game*? Has she recognised her society's rules for the hate and selfishness they harbour? Has she simply refused to be a part of the evil game, tragically trapped as she is in her particular time and space, and in her own consciousness? (*ibid*).

Soos in die meeste ander resensies, is Snyman gaande oor Antoinette Kellerman se vertolking van Anna en sy sluit die artikel oor die kwaliteit van die stuk soos volg af:

Kellerman's performance – it's the stuff legends are made of. Her Anna becomes the crucible for generational, atavistic fears and woes that have taken root in a soul suppurating with the sores caused by simply understanding too much. *Ek, Anna van Wyk* is arguably the

most engaging and satisfying production Cape Town has seen this year (*ibid*).

Onder die kopskrif, “Kellerman is ’n diva!”, in *Kwana* loof Jeanne Goosen (1999: 13) ook Kellerman se spel. Kellerman spreek haar opinie oor Afrikaans en Afrikaanse teater asook die effek wat die uitputtende rol van Anna op haar het soos volg uit in dieselfde resensie:

Afrikaans sal nie sommer doodgaan nie. Hoegenaamd nie. Die rol van Anna van Wyk in die veelbesproke Fourie-stuk is ’n uitputtende een. Ek kan emosioneel by weinig ander dinge betrokke raak terwyl ek speel. En op die oomblik is Anna van Wyk binne-in my kop. Sy het in my lyf ingeklim, en in so ’n mate dat ek dit soms moeilik vind om soggens op te staan en aan die lewe rondom my deel te neem.

In dieselfde publikasie bevestig Goosen dat die staande ovasie van ’n spontane gehoor op die openingsaand wat *Ek, Anna van Wyk*, Dinsdagaand in die Playhouse begroet het, die verhaal klaar vertel en dat die stuk kwalik nog ’n resensent benodig om lofliedere by te voeg. Tog wil sy konstateer:

Wat regisseur Marthinus Basson met hierdie teks, wat effe gedateer en selfs geyk in sy geskrewe vorm aandoen, aanvang, regverdig ’n verhandeling. Ofskoon die storielyn sterk genoeg is om die leek enduit te boei, kry die stuk voller dimensie as ’n psigoanalitiese en mitologiese verwysingsraamwerk benut (kan) word (Goosen, 1999: 13).

Goosen beskryf verder ook hoe die gehoor op vernuftige manier ingetrek word om laksman te wees – nie net van Anna van Wyk, nie maar ook van die self. Sy beskryf die teaterervaring as: “*Ek, Anna van Wyk* is teater in die volste sin van die woord, waar daar samespel en uitstekende spel tussen al die spelers is, en meer nog, waar elke speler ’n emosionele sowel as intellektuele begrip van die teks het. Daarom ruk dit jou tot in jou siel” (*ibid*).

Geer (1999: 7) se uitspraak oor ’n moontlike FNB Vita-toekenning vir die stuk in sy resensie was reg. Grobler (2000: 4) rapporteer in die *Kwana* onder die opskrif, “*Ek, Anna*

van Wyk lóóp die Vita-toekennings!” dat Pieter Fourie se drama, *Ek, Anna van Wyk*, die vorige jaar in Durban as die wenner van die meeste FNB Vita-toekennings vir 1999 teen 2000 aangewys is:

Ek, Anna van Wyk is nie net aangewys as die beste produksie van die jaar nie, maar het bowendien met nog vyf ander toekennings weggeloop toe die aankondigings Maandagmiddag in die NSA Galery gemaak is. Marthinus Basson is aangewys as die Beste Regisseur; Antoinette Kellerman as wenner in die kategorie Beste Spel deur ’n Hoofaktrise; Nicola Hanekom het met die toekenning Beste Ondersteunende Aktrise weggestap, en Brian Webber was duidelik ’n gewilde keuse vir die afdeling Beste Ondersteunende Akteur. Daarbenewens het Brian McNeilage die kategorie vir Beste Beligtingsontwerp gewen.

Ek, Anna van Wyk sou uiteindelik in 2002 sewentien van die toekennings uit die vier-en-twintig benoemings vir die stuk en die produksie uit die landswye FNB Vita-toekennings wen – voorwaar ’n besondere prestasie. Op die DALRO-lys blyk dit dat die stuk na wete deur 20 instansies opgevoer is, insluitend professionele en selfs skoleproduksies.

Jare later word die stuk se hooftema naamlik dat die ou orde, wat deur Senior in die stuk verteenwoordig word, moet sterf op wreedaardige wyse waar. Op 3 April 2010 word die boodskap onheilspellend realiteit met die moord op die verregse leier Eugene Terre’Blanche. Twee tydelike jong plaaswerkers vermoor Terre’Blanche met ’n panga op sy plaas oor ’n waarskynlike loondispuut. Die saak is nog hangende. Fourie het Terre’Blanche as rolmodel gebruik vir die karakter van Senior in *Ek Anna van Wyk* (1986). Let op die ironie in Anna se laaste woorde in die stuk: “Hy kon nie net sterf nie! Hy moes vermoor word”. Nog ’n groter ironie is dat die moord op Eugene Terre’Blanche op Pieter Fourie se sewentigste verjaar plaasgevind het.

6.24.8.3 Laaste gedagtes oor *Ek, Anna van Wyk*.

Baie teaterkunstenaars beskou *Ek, Anna van Wyk* (1986) miskien naas Fourie se SAKRUK-pryswennerstuk, *Die koggelaar* (1986), as sy beste werk tot op datum. Veral Marthinus Basson se produksie van die stuk tydens die 1999 KKNK en landswye toere

daarna het die stuk se tydloosheid bevestig. Soos reeds genoem, het die stuk en opvoering ook die toekennings laat inryg. Die DALRO-lys noem 20 professionele en amateurgroepe wat die stuk opgevoer het.

Die verskille in aanbiedingstyl met die Pierre van Pletzen by Sukovs in die tagtigs en die latere opvoering Marthinus Basson het altwee bewys dat die drama tydloos is en steeds gehore in die toekoms ook sal roere.

Hoewel Fourie in *Ek, Anna van Wyk* by die skryf daarvan in 1986 hoofsaaklik konsentreer op die uitbuiting van die vrou en die gesin, sou Fourie twee jaar later in *Die koggelaar* (1988) die aksent sterker verskuif na die uitbuiting van die natuur, dierelewe, die veld, die bronne wat ons Skepper vir ons gegee het. Die uitbuiting van godsdiens kom ook ter sprake.

Maar vir eers sou Fourie wegbreek na 'n ligter trant en die klug, *Die proponentjie* (1987), aanpak..

6.25 Grensbesoek(1986).

Voor Fourie *Die Proponentjie* skryf besoek hy die grens op uitnodiging van die weermag in 1986. Die besoek sou veral neerslag vind in sy latere drama *Boetman is die bliksem in!* Meer daaroor later.

Die insident het kort na Deon Opperman⁶⁰ se opspraakwekkende grensdrama by Kampustoneel in 1983, *Môre is 'n lang dag* (1986) plaasgevind. Die stuk oor die grens sou later deur al die Streeksrade met groot sukses opgevoer word: "Kort daarna het 'n kolonel van die intelligensiediens my besoek en gepols om te sien of ek 'n pro-oorlog-drama vir hulle sou skryf. Ek was nogal verbaas dat hulle juis vir my genader het, want die destydse regering het my as vêrlinks beskou" (Griebenouw, 2000a: 11).

⁶⁰Die bekroonde dramaturg en televisieskrywer, Deon Opperman, ontvang die Hertzogprys in 2006 vir sy drama-oeuvre tot 2005 en weer in 2009 vir *Kaburu*. Sy loopbaan as skrywer het by ATKV-Kampustoneel begin met *More is 'n lang dag* waarvoor hy in 1987 die Eugène Marais-prys ontvang het.

Volgens Fourie in die onderhoud met Griebenouw het die kolonel gesê hy kan sy prys maak en dat dit 'n feit soos 'n koei is dat die stuk wel opgevoer sal word. Hoewel Fourie nie die aanbod aanvaar het nie, was dit nie die einde van hulle pogings nie:

En op die koop toe gee hy my vergulde pen met die hoof van die weermag se naam daarop. Hoewel ek by verskeie geleenthede die aanbod om so 'n drama te skryf van die hand gewys het, het hulle daarop aangedring dat ek in 1987 die operasionele gebied as deel van 'n BBP-groep besoek. Ek sou agterkom dat die weermag onder 'BBP-groep' verstaan het 'n groep met Belowende Breinspoel-Potensiaal (*ibid*).

Die besoek aan die grens het volgens Fourie ontaard in 'braaksessie' en geen koste is ontsien om te sorg dat hy die beste sou kry nie. Vir Fourie, wat hou van gestrooptheid en eenvoud in leefwyse, het dit een te veel geword:

As jy kreef en oesters wou gehad het, moes jy net vra. Die toppunt van die oordad was toe 'n groep senior weermagbevelvoerders ons een aand in Oshakati op 'n potjiekos-ete getrakteer het. Een van die offisiere het byna 'n hele bottel Meerlust in die pot gegooi. Ek wou naar word, nie net oor die oordad nie, maar oor hul aanmatigende houding (*ibid*).

Die rojale onthale was beslis slegs vir hooggeplaastes bedoel.⁶¹ Mens moet dus Chris Louw se latere reaksie en ook Fourie se oordeel hieroor verstaan. Die verkwisting van kos was een ding, terwyl die verkwisting van jong mense se lewens 'n ander saak was.

Ook die leesstof in die kampbiblioteke het Fourie dronkgeslaan. "Al wat die soldate kon lees, was die *Kerkbode*, traktaatjies en sekere naprater-koerante. Geen teken van 'n *Scope*, 'n flik met 'n ouderdomsbepערking, of selfs 'n hygroman nie. En geen Brink of Breytenbach nie" (Griebenouw, 2000a: 11).

⁶¹Volgens my eie ondervinding moet hier genoem word dat die gewone troepe daardie aand beslis nie so rojale onthale sou word nie. Oshakati was die Suid-Afrikaanse weermag se kosdepot in Sektor 10, maar *rat-packs* was ook 'n ete wat die troepe geken het. Vir die basis by 44 Valskermbataljon op Ondangwa is kosvoorraad op Oshakati gaan haal. Dit het in Desember 1981 gereeld gebeur dat daar by een afhaalgeleentheid 'n oormaat vars groente en vleis beskikbaar was en dan met die volgende geleentheid geen vars groente nie.

Die bekende weermag-sinsnede kom weer by 'n mens op. "Moenie dink nie, troep. Die *army* sal vir jou dink." Fourie sien die hantering van die soldate as 'Boetmans' ook op die grens raak:

Ek het gedink: Wie is die lesers hier? Dit was soldate wat getroud of minstens seksueel aktief was, wat al kennis gemaak het met vrydenkende Afrikaanse skrywers en wat tot die dood moes veg in 'n stryd wat hulle nie begin het nie. Tog het die leesstof gelyk soos 'n seleksie wat bedoel was vir laaities in hul puberteit (*ibid*).

Die keerpunt vir Fourie was 'n besoek aan die groot veldhospitaal in Ondangwa, waar die valskermtroepe en die geheime basis van 32 Bataljon gestasioneer was. "Hier het ons gashere vir ons gewys hoe die troepe die beste mediese sorg denkbaar kry, maar toe die helikopters kom land met die flenters vleis van 'n volk se kinders, toe het ek naargeword" (*ibid*).

Hierdie blootstelling sou egter vir Fourie 'n begrip gee vir Chris se Louw se latere ontgogeling en frustrasie met die absolute arrogansie van die maghebbers met die skryf van *Boetman is die bliksem in!* (2000). Hoe dit ook al sy, Fourie het destyds toe nie die stuk wat die weermag in 1986 van hom wou hê, geskryf nie:

Ek het vir daardie kolonel gesê hy kan sy sterre dank dat ek besluit het om nie uit my 'ouer en wyser' perspektief oor die bosoerlog te skryf nie, want my stuk sou tien keer harder teen die staat geskreue het as Opperman s'n. Die goue weermagpen lê êrens op die bodem van die Bergrivier waar ek dit gaan ingooi het (*ibid*).

6.26 Aanstelling by TRUK en *Die proponentjie* (1987).

Terug by die huis het Fourie die grensbesoek so gou moontlik uit sy gedagtes probeer kry. Hy begin skryf *Die proponentjie* in 1986.

Sy aanstelling by TRUK vanaf Januarie 1987 tot Desember 1992 as Resident-dramaturg sou nie net finansiële verligting bring nie, maar ook 'n nuwe tydvak in sy lewe inlei waarin sy skryfwerk nuwe impetus sou kry. Die aanloop tot die aanstelling en die eise van sy kontrak word ten beste deur Gerrit Geertsema (2003) verduidelik.

6.26.1 Fourie as Resident-dramaturg vir KRUIK en TRUK.

Gerrit Geertsema, oud-Hoofdirekteur van TRUK, bevestig aan my tydens ons onderhoud op 13 Desember 2003 dat Fourie aan die einde van 1986 as TRUK se vaste dramaturg aangestel is. Sy aanstelling het ingesluit die skryf van twee dramas per jaar, een vertaling en die moontlikheid van regie. Tot op daardie datum het toneelgangere slegs sy vertaling van Tennessee Williams se *Cat on a hot tin roof* gesien, asook die klug wat nog voor sy aanstelling by TRUK as Resident-dramaturg vir KRUIK geskryf is, naamlik *Die proponentjie*.

Later in die afdeling word weer gekyk na die wenslikheid van sy aanstelling en latere vrae oor die artistieke gehalte van Fourie se werk. Voorlopig kan net gestel word dat gehore verwag het dat Fourie nuwe stukke spesiaal vir TRUK moes skryf. Eerstens word gekyk na TRUK en Gerrit Geertsema se besluit om Fourie as Resident-dramaturg aan te stel.

Fourie se aanstelling het 'n lang aanloop gehad. Gerrit Geertsema (2003) verduidelik dat die hele idee die begin van 'n proses was. Toe hy in die tagtigerjare Hoofdirekteur van TRUK was, het TRUK vaste kunstenaars en vaste tegnisi gehad:

Ons het geen vaste regisseur, ontwerper of dramaturg gehad nie en tog die siel van jou teater begin by jou dramaturg. Toe het ek Pieter se aanstelling gesien as die begin van 'n proses. Dit sou die eerste dramaturg wees en daarna sou nog meer dramaturge volg en spesifiek Pieter omdat ek persoonlik gevoel het Pieter was die enigste ou wat voltyds in die teater werksaam was (*ibid*).

Hy verduidelik dat skrywers soos P. G. du Plessis almal hulle ander werk gehad het. P. G. du Plessis was eers by *Die Transvaler* assistentredakteur en later, in 1979, redakteur van Hoofstad. Teen 1983 begin hy skryf hy vir televisie en die bekende *Koöperasiestories* en *Maplotters* volg uit sy pen. Chris Barnard was by die filmindustrie, tydskrifte en films betrokke met o.a. *Nagspel* (1982), *Die storie van Klara Viljee* (1992) en *Paljas* (1998). "Pieter Fourie was van die begin van sy loopbaan af in die teater betrokke en hy was vir my die eerste keuse om afgesien van sy meriete as skrywer en dramaturg

hom aan te stel in 'n vaste 'job' as dramaturg ook vanweë sy senioriteit as dramaturg” (*ibid*).

Geertsema noem dat Deon Opperman en ander jongeres daar was, maar indien met die proses van aanstelling van 'n dramaturg voorgegaan moes word, sy keuse ooglopend Pieter Fourie was. Sy visie was dat TRUK 'n paneel van dramaturge kon gehad het. Sy visie sou in lyn wees met vorige gebruike om die ouer spelers op 'n assosiasie- of kontrakbasis te kontrakteer met die voordele van 'n maandelikse salaris, pensioen, en ander voordele met 'n teenprestasie vir die kontrak, naamlik 'n sekere aantal produksies per jaar:

So was dit met die dramaturg presies dieselfde. Dit was 'n soort van 'n assosiasiekontrak maar 'n vaste aanstelling met al die voordele wat enige vaste werknemer het, maar hy moet X aantal werkure dramaturgie lewer per jaar. Sy kontrak het basies gegaan oor nuwe *plays*. X Aantal nuwe *plays* per jaar, X aantal vertalings doen oor 'n periode van, as ek reg kan onthou, twee jaar en dat hy oor 'n tweejaarperiode X aantal nuwe produksies lewer en X aantal vertalings sou doen. Regie was nie by nie (Geertsema, 2003).

Daar was geen vereistes gestel ten opsigte van genres nie. Fourie se kontrak sou byvoorbeeld nie verwag dat hy een ernstige drama, een klug of een komedie skryf nie. Geertsema noem twee nuwe stukke oor twee jaar en twee of drie vertalings oor twee jaar (*ibid*).

6.26.2 Oud Libertas opdragwerke.

Dit blyk volgens Geertsema dat hul wegbeweeg het van 'n sisteem van opdragwerk en dat die idee al in die laat-sewentigerjare gesneuwel het. Die opdragwerke het aanvanklik in die sestiger en sewentigerjare van Oude Libertas gekom. Volgens Geertsema het daardie opdragwerke nie gewerk nie omdat, ironies genoeg, die skrywers hulle nie kon hou by sperdatums nie. Die probleem sou in Fourie se geval by TRUK ook vroe laat ontstaan. Uiteindelik het Oude Libertas as borg onttrek omdat hulle, volgens Geertsema, oor die kontroversie ten opsigte van artistieke standaard van die stukke begin bekommer het:

Ek persoonlik dink nog dat in 'n groot mate was dit die probleem gewees, want kyk, André P. Brink het 'n stuk geskryf *Die Wiel*, wat nooit opgevoer is nie, wat ek dink die spyker in die doodskis was. Daar was groot kontroversie oor die meriete van die stuk as sulks. Vrae is gevra of dit dramaties en literêr 'n opvoerbare stuk is (*ibid*).

Die inisieerder van opdragwerke was Andrew Marais⁶². In dieselfde onderhoud kom dit na vore dat Oude Libertas blykbaar nie interne keurders gehad het nie. Indien daar wel interne keurders was, het die Streeksrade se hoofde nie daarvan geweet nie.

6.26.3 Die SAKRUK-prys.

Die volgende stap sou wees dat al die Streeksrade onder SAKRUK een gesamentlike prys van R25 000, wat dit vir die dramaturg die moete werd sou maak om te gaan sit en vir vier maande 'n teaterteks te gaan skryf, sou toeken. Al die Streeksrade sou die stuk opvoer.

Die dramaturg sou behalwe daardie saadgeld as dramaturg, ook nog opvoerrechte in al die provinsies kry. So kon die dramaturg volgens Geertsema uiteindelik R50 000/R60 000 in sy sak steek. Dit sou destyds vir die skrywer dit die moeite werd maak om te gaan sit en skryf. Die oop kompetisie het egter probleme opgelewer:

Ons wil die beste dramaturge trek en die beste dramaturge het ons nie noodwendig getrek nie. [Daar was] Tant Sannie van Pofadder wat haar stuk gestuur het en ook Gerrit Geertsema van Koster wat sy stuk geskryf het (Geertsema, 2003).

Daar was verdere kontroversie wat niks met die artistieke meriete van die ingeskrewe stukke te make gehad het, maar eerder met interne struwelinge tussen die verskillende toneelhoofde by die Streeksrade. Agter die skerms het dit blykbaar gewoel. Geertsema noem dat 'n interessante stukkie geskiedenis oor die uiteindelijke wenner handel. Mnr.

⁶² Andrew Marais was tien jaar hoof van Stellenbosch Boerewynmakery se skakelafdeling. Die befaamde Oude Libertas kompleks in Stellenbosch, met sy internasionaal bekende amfiteater en restaurant is op sy inisiatief gebou. Hy sou ook met die stigting van die KKNK saam met Nic Barrow (voorsitter) (1995:10), Jans Rautenbach (visevoorsitter), Rosie Schoeman, Liz Olivier en Vincent Abrahams op die KKNK-direksie dien.

Rex Hugo van SUKOVS het volgens Geertsema sterk negatief gevoel teen *Die koggelaar* in 1988:

... soveel so dat ons as direkteure 'n helse uitval om 'n tafel oor die dinge gehad het. Ons het uitgestap en weer teruggekom en weer uitgestap en teruggekom en vingers gewys vir mekaar en wou mekaar doodmaak hieroor. Uiteindelik moes ons titels ingee en inval by die meerderheidsbesluit (*ibid*).

Volgens Geertsema (2003) het die SAKRUK-prys later verwater en het die struwelinge veroorsaak en het die direkteure met allerhande voorstelle gekom. Uiteindelik het elke raad vir die uitvoerende kunste sy eie opdragte begin gee. Ook Geertsema was vir 'n jaar en 'n half as Resident-dramaturg aangestel. Hy het ook opdrag gehad om sekere werke te vertaal, maar daarna is dit stopgesit en stukke is weer gekies op aanbeveling van die Artistieke Direkteure vir Drama by elke Streeksraad. "Ons by TRUK het toe besluit om 'n vaste dramaturg aan te stel. Pieter Fourie was 'n vaste aanstelling met sekere bepalinge en voorwaardes" (*ibid*).

Geertsema het nie die moontlikheid voorsien dat Fourie nie altyd onder druk die voorgeskrewe aantal stukke van hoë artistieke standaard sou kon lewer nie. Sy mening was dat indien dramaturge soos Neil Simon dit kon doen, enige dramaturg dit kon doen. Geertsema het ook geen vrese gehad oor artistieke gehalte wat op sy kop sou neerkom nie want die volle verantwoordelikheid hiervoor het gelê by die keuses van die Hoof van Drama.

Ook oor beheer van komitees, wat so kenmerkend was van die sewentiger en tagtigerjare, laat Geertsema hom sterk uit. "Ek weet net ek werk nie met 'n komitee nie. In daai tyd het die direksie ook sterk daaroor gevoel. Jy kan nie 'n besigheid *run* met komitees nie. Soveel hoofde, soveel sinne" (*ibid*). Dit blyk dat Fourie by TRUK kon skep en skryf sonder die vorige druk deur beheerrade wat hy by KRUIK ervaar het. Tog kon die mag van die toneelkomitees nog steeds nie onderskat kon word nie. Geertsema bring die saak in perspektief:

En jy moet ook onthou administrateurs en kunstenaars was in die helse posisie. Hulle was oorgelewer aan 'n komitee met mense soos

Geoffrey Cronjé⁶³ wat uiteindelik besluit: “Jy, Chris Barnard, se stuk is goed genoeg of jy Bartho Smit, of P. G. du Plessis se stuk is goed genoeg of wie ook al (*ibid*).

Geertsema gaan heel gal af in die onderhoud oor onder andere ’n mamparra wat ’n professor was van ’n totaal ander omgewing as dramaturgie en dat die vryskutskrywer oorgelaat is aan die oordeel van sulke mamparras. Verder is die skrywer oorgelewer aan uitgewers en boekkeurders by skole wat jy volgens Geertsema:

... moes *bribe*. Dit is die sisteem. Die vier sisteme, die sisteem van uitgewers, die sisteem van binnewerkinge van die teater wat ouens net uitgedruk het. Daar was nog binne die teater die moffiesisteem ook gewees. Dit is die feite. Dan is daar nog ’n ander sisteem gewees wat niemand moet vergeet nie. Daar was die sisteem gewees van ou NP-manne wat oorgetrek het na die Rade vir die Uitvoerende Kunste toe. Hulle het daar nesgeskop en met respek aan hulle, baie van hulle was so versigtig, want hulle kom uit ’n era en ek neem hulle nie kwalik nie, waar hulle elke dag op ’n donderse lemmetjie gery het, want hulle het nie geweet of hulle nog volgende jaar gaan bestaan nie (Geertsema, 2003).

Geertsema stel dit as ’n feit dat in die vorige jare die Rade vir die Uitvoerende Kunste te bang was om progressief waaghalsig te wees. Hy verkwalik hulle nie, want hulle kom uit ’n sisteem waar hulle totaal geen sekuriteit gehad het nie. Oor politieke druk noem Geertsema dat hy latere jare wel druk gekry het van die veiligheidspolisie. Hy het dit egter op ’n slim manier gebruik om vertroue vir die teater te wen:

Die ou wat toe eintlik aangestel is, was toegewys om my te bearbei en het ook ’n pel van my geword. Ek het vir hom gesê: “Broer, weet jy waarom die teater gaan?” Toe sê hy, hy weet fokkol van die teater, toe sê ek vir hom dit is eenvoudig: “Julle moet aanvaar in die owerheid, solank as wat jy kan hoor en sien wat gebeur op die verhoog, skeep dit geen gevaar vir die land nie. Dit is wanneer jy nie

⁶³ Prof. Geoffrey Cronje, eertydse Departementshoof van die Dramadepartement en later Dekaan van Lettere aan UP was ’n bekende Broederbonder wat Apartheid sterk ondersteun het. Hy was van opleiding ’n Sosioloog. (Vergelyk http://en.wikipedia.org/wiki/Afrikaner_nationalism. [Afgelaai op 15 Mei 2011].

meer kan hoor en sien nie, jy weet daar onder draai die duiwel rond, dan het julle 'n probleem" (*ibid*).

Hy het volgens Geertsema die beginsel verstaan en ook die beginsel aan sy base verkoop. Teenoor die Sensuurraad of die Publikasieraad het hy hom sterk gemaak, aangesien hy in daardie tyd en daardie periode aan totale artistieke vryheid geglo het. Binne hierdie paradigma kon Fourie dus ook sy latere kontroversiële stukke skryf en laat opvoer.

Oor Fourie se aanstelling noem hy dat in die sewentiger en tagtigerjare 'n skrywer soos Chris Barnard te bly sou gewees het om 'n vaste aanstelling te kry as 'n dramaturg en dat hy (Barnard) vandag Suid-Afrika se eie Neil Simon kon wees. As Barnard, soos Fourie, 'n vaste aanstelling as dramaturg kon kry, sou hy moontlik nie op die ou einde televisie toe aanbeweeg het nie. Die tyd was ryp vir Geertsema (2003) se visie: "Daar was wonderlike spelers waaruit wonderlike regisseurs gekom het, maar waar was die dramaturge? Ek het Fourie aangestel". Oor die sukses van sy aanstelling is daar later heelwat debat gevoer waarna verder in die studie verwys sal word.

6.26.4 Vrae oor Fourie se bydrae as skrywer by TRUK.

Omdat Fourie *Die Proponentjie* reeds in 1986 voor sy aanstelling geskryf en nou aangebied het as 'nuwe' stuk vir TRUK het dadelik vrae laat ontstaan. Die latere vrae wat gevra was, was volgens Geertsema onder andere: "Wat het dan geword van al die nuwe Fourie-stukke wat Transvalers sou sien? Fourie kry benewens sy maandelikse salaris, ook die mediese en behuisingssubsidie waarop elke vaste lid van TRUK geregtig is. En wat kry die belastingbetaler vir sy geld?" (*ibid*).

Fourie verdedig hom hierteenoor en vertel dat daar drie van sy stukke by TRUK-Toneel gereed gelê het. 'n Vierde een was reeds in 'n gevorderde stadium. Benewens *Katvoet oor die kole*, het hy 'n ander klassieke drama tot op 'n gevorderde stadium vertaal, voordat TRUK van plan verander het oor die produksie. Oor waarom daar nog niks op daardie stadium opgevoer is nie, sê Fourie doodeenvoudig dat dit TRUK se bestuursbesluit was. Volgens hom het hy sy deel van kontrak vervul en hy het "... nie probleme gehad oor wanneer die opvoerings plaasvind nie" (Fourie, 2003a).

Geertsema verduidelik verder dat die moontlikheid van bestuur dalk onnodige vrae kon aanwakker het:

Daar sou in die eerste kontrakjaar natuurlik niks gesien word nie. 'n Mens kan aanneem beplanning word 'n jaar vooruit gedoen. Nouja, daardie jaar het die beplanning seker maar so uitgewerk. Fourie behoort te weet van die nagmerrie van jaarprogrambeplanning. Hy was self sestien jaar lank op KRUIK-Toneel se artistieke bestuur. TRUK-Toneel se Artistieke Direkteur, Bobby Heaney, het erken dat dit dalk op papier na 'n maer jaar gelyk het. Heaney het in 1986 gesê Fourie se aanstelling is 'n konkrete bewys van sy erns met Afrikaanse toneel. Dit sou die Afrikaanse toneel by TRUK in die besonder versterk (Geertsema, 2003).

Gerrit Geertsema bevestig dat Bobby Heaney as Direkteur waarskynlik vir Pieter Fourie as die suksesvolste Afrikaanse volksdramaturg beskou het. Geertsema self het geen twyfel gehad oor Fourie se vermoëns as dramaturg nie:

Hy het dit bewys dit met die uiteenlopendheid van 'n klug soos *Die proponentjie* (1987), wat in die Kaap en Bloemfontein wel baie geld verseker het, en sy volgende 'n ernstige werk *Die koggelaar* Ons het hom eers aangestel na hy homself weereens in *Die koggelaar* as uitmuntende dramaturg bewys het (Geertsema, 2003).

Soos die res van die studie sal aantoon, het daardie blindelingse vertrouwe in Fourie se toekomstige werk vele triomfstukke die lig laat sien. Uiteraard was daar ook minder geslaagde dramas en opvoerings deur Fourie wat kritiek sou ontlok.

Geertsema (2003) noem dat die kontrakbepalings met TRUK nagekom moes word, maar dat hy begrip gehad het vir die druk op Fourie: "Pieter Fourie was 'n vaste aanstelling met sekere bepalings en voorwaardes. Sekere kunstenaars kan net onder druk skryf, ander kan nie onder druk skryf nie. So ek dink dit is 'n kwessie van jy weet party ouens kan, ander kan nie."

Dan spreek Geertsema (2003) homself sterk uit oor die dissipline van die teater wat almal geld, van ontwerpers tot regisseurs en akteurs en stel dan sy kernvraag

'n Akteur, as hy agt uur op die verhoog moet gaan, moet hy half-agt daar wees om gereed te wees om agtuur op te gaan, kom *hell or high water*, selfs in tye van dood moet hy nog optree. Hoekom moet die dramaturg uitgesonder word? Is dit nie 'n sindroom van die dramaturg om te dink: "Ek is verhewe bo sekere tye [sperdatums]! Dit is 'n klomp kak man.

Een van die stellings wat Geertsema in dieselfde onderhoud huldig, naamlik dat sy taak as om Administrateur geld uit die staat te kry, "meer skeppend [is] as om 'n donderse *play* te skryf," blyk ietwat van 'n dwaaldenkrigting te wees. Om 'n goeie toneelstuk te skryf is volgens my mening 'n veel meer komplekse saak as om begrotings op te stel en voor te lê. Tog spreek die toon van Geertsema se opmerking ietwat van 'n ongeduldigheid van sy kant met Fourie se lewering van stukke vir TRUK in die tyd. Geertsema gaan verder in die onderhoud as hy meen hy dat Fourie se skryfwerk later 'n afwaartse kurwe beleef het en slagoffer van sy eie vroeëre sukses geword het:

Ek het 'n vermoede dat hy sy groot deurbraak gemaak het met *Ek Anna van Wyk* en die teatersemiotiek totaal oopgemaak het vir die breë publiek, wat uniek was – dat dit vernuwend en stylvol was. Later, met *Koggelaar* is dit nog uitstekend, maar met *Donderdag se mense* en *Groot wit roos*, daar het die ding begin platval (Geertsema, 2003).

Oor sy posisie as Hoofdirekteur en die goedkeuring van Fourie se stukke vir opvoering beklemtoon Geertsema dat in Fourie se tydperk as vaste dramaturg daar geen sensuur van bo af was nie. Fourie het dus vryheid gehad om ook die sensasionele *Die groot wit roos* (1989b) aan te pak:

Die beoordeling van die stuk berus by die Artistieke hoof van daardie spesifieke toneel. Dit is sy mense wat saam met hom gewerk het, sy regisseur en dies meer. Daar was nie 'n komitee nie, die Hoofdirekteur het glad nie, glad nie ingemeng nie. Dit was byvoorbeeld my beleid om te sê ek het julle aangestel, dit is julle *job* om dit te doen. As ek nou moet sê, nee, julle kan dit nie doen nie, dan bevraagteken ek my eie oordeel in die aanstelling van 'n artistieke mens (*ibid*).

Geertsema het sy vertroue in Fourie se toekomstige werk, wat nog gelewer moes word, behou. Hy het ook begrip getoon dat 'n dramaturg nie konstant werk van uitsonderlik artistieke gehalte kan lewer nie. Uiteraard gee die teks 'n aanduiding van die literêre waarde van die stuk, maar die sukses al dan nie van 'n teks as opvoering kan tog eers bepaal word nadat dit op die planke gekom het.

6.27. Die proponentjie (1987).

6.27.1 Agtergrond.

Die proponentjie is in 1987 deur Pieter Fourie as opdragstuk vir TRUK geskryf en opgevoer en is later die jaar deur Perskor, Johannesburg gepubliseer.

In dié tyd is sterk klem gelê op bywoningsyfers van toneelstukke, aangesien subsidie van die staat deur die *bums on seats*-benadering gerig is. Hierdie benadering het François Swart en vele ander teaterkunstenaars dwars in die krop gesteeek omdat dit beteken het dat die tendens ontstaan dat meer kommersiële stukke aangepak is ter wille van finansiële oorlewing. Hoe dit ook al sy, *Die proponentjie* het sy pad na die verhoog gevind.

Die regisseur van die Transvaalse opvoering van *Die proponentjie* in Oktober 1988 was die bekende teaterpersoon, François Swart met bekende akteurs soos Hannes Muller, Bill Curry, Natania van Heerden, Lizz Meiring, Christine Basson, Shareen Swart, Lida Meiring, Kim de Beer en Annandre Stapelberg wat die hoofrolle vertolk. Uiteraard het die stuk ook later van die Staatsteater in Pretoria na byvoorbeeld die Roodepoort Stadsteater verskuif. Vele ander professionele en amateuropvoerings, waarvan veertien op die DALRO-lys verskyn, sou oor die jare volg.

6.27.2 Fourie se eerste klug.

Die proponentjie, Fourie se eerste poging tot die skryf van klug, is weens die aard van die klug in 'n realistiese styl geskryf. Dit maak staat op die normale resep vir klug, naamlik die een of ander 'heilige' se vals masker wat tot vermaak van die gehoor van sy of hulle gesig(te) afgeruk word – in hierdie geval van die tantes van die dorp wat hulle dogters aan die proponentjie wil afsmeer. Soos dikwels in 'n klug gebeur, lei een of ander

intoksikasie soos te veel drank, tot die onthulling van die ware kleure van die karakters. Na vele misverstande en identiteitsverwarring en/of intensieverwarring, verloop die klug na sy gelukkige einde. Van belang vir dié studie is dat Fourie weer terugkeer na die platteland en dat die karakters tipies van die Afrikaner is wat maar te gretig is om 'reg te trou'. Die vals gesiggies van die mammies en die wulpse ondertone van die meisies in hulle kerkkrokkies wys dan juis op die valse vrome beeld waarin die Afrikaner hom dikwels verskuil.

6.27.3 Die prikkel vir die skryf.

Volgens Fourie lê die wortels van die teks weer in Luckhoff, sy tuisdorp. *Die proponentjie* is na die aard van die klug, maar in 'n realistiese styl geskryf wat die geloofwaardigheid daarvan verhoog het:

Daar was 'n jong predikant op Luckhoff wat daar aangekom het. Rodney Oosthuizen het van die Kaap af gekom en was later op Bultfontein ook predikant gewees. Hy het die gemeenskap totaal geskok deur met 'n kortbroek tennis te speel. In daai dae, my kinderdag, was hierdie soort van dinge ongehoord. Jy het gesien hier kom die mannetjie aan en al die vroue wou hulle dogters aan hom verkoop. Maar ek het dit bloot geskryf, want my kar het bande nodig gehad of een of ander ding – dit was net vir geld (Fourie, 2003a).

Tog sou Fourie ook op subtile wyse lekker die spot dryf met die tannies van die gemeenskap en natuurlik vir Shaleen Surtie-Richards as amateurspeler uit die Kaap haar eerste groot professionele rol as *Die proponentjie* se bediende saam met spelers soos Jeanie du Plessis en Michelle Botes laat speel. Sy speel in die KRUIK- en SUKOV- produksies van die stuk, terwyl François Swart besluit om die karakter manlik te maak met Bill Curry in die rol. Meer oor hierdie vreemde besluit en die reaksies daarop later.

Daar is reeds vroeë beskryf hoe Fourie sy komedie sou gebruik om kleurlingspelers soos Shaleen Surtie-Richards 'aanvaarbaar' te maak op wit verhoë. Hier het Fourie nogal baie gewaag met die rol wat sy sou speel en die onderwerpe ter sprake.

Binne die stuk, wat in 'n pastorie afspeel, kom seksuele ondertone sterk na vore

waarmee Surtie-Richards as die bekkige huishulp heelwat pret verskaf. Daar word rondgespeel met onderbroeke waarvan die rekke slap raak en hierdie tipe van dinge. Ook die gedrag van die jong meisies en hulle ma's wat na die proponentjie vry, word hoe-later-hoe-kwater al meer suggestief – veral as die voggies begin trek. Fourie stem saam: “Ja, dit is my eerste komedie wat ’n sekskomedie is. Ek dink seks is maar die ondertoon wat dwarsdeur die hele ding loop. Ek sou later weer met *Vat hom, Flaffie!* en *Hups in die hydro* daarby uitkom” (Fourie, 2003a).

Fourie probeer dus aanvanklik om met Shaleen Surtie-Richards in die Kaapse en Vrystaatse opvoerings op subtiële manier die kleurling en die Afrikaner se noue verwantskap te beklemtoon en te bevorder.

Dit is eintlik ook die ding wat Shaleen op die *map* gesit het. So al was dit net vir ’n kar se bande gewees, dan het dit darem vir ’n paar spelers deure oopgemaak. Sy was seker een van die eerste kleurlingspelers wat ’n groot rol in ’n Afrikaans stuk vir Afrikaner gehore gespeel het. Sy was heeltemal aanvaarbaar in die komiese rol – soort van die *coon*-ding van die kleurling op die verhoog uit die ou dae wat Jakes [Gerwel]⁶⁴ in sy verhandeling van praat. Tussen die komiese karakters in die stuk *run* sy die hele *show*. Basies is ons mense so na aan mekaar, veral ons bruin en wit mense. Dit is hierdie onnatuurlike afgedwonge skeiding wat gekom het. Ons ouers praat dieselfde taal en het dieselfde geloof en is van dieselfde bloedlyn (*ibid*).

Fourie het tydens die onderhoud vergeet dat ’n ander uitstekende bruin aktrise van die ERUK-groep in Pretoria, Lullu Strachan, reeds in *Die Krismis van Map Jacobs* (vir TRUK) en *Die swerfjare van Poppie Nongena* gespeel het en die groot rol van Lina in die SUKOVs-produksie van *Ek, Anna van Wyk* vertolk het.

Weereens word die kerk in *Die proponentjie* (1987) ietwat op die vingers getik – hoewel in ligter trant. Selfs die titel het ’n soort van verkleinerende toon. Weereens bevestig

⁶⁴ Vergelyk Gerwel, G.J. (1988) se *Literatuur en Apartheid* waarin hy beswaar maak teen die uitbeelding van die Kaapse kleurling op Afrikaanse verhoë as die *Jolly Hotnot*.

Fourie dat dit net die kerk en die mensgemaakte reëls eerder as Christenskap is wat hom irriteer:

Ek glo nie ek sal ooit genoeg kry om die kerk te raps nie, want dit het my hele lewe ontwortel. As ek praat van kerk, dan praat ek van die NG Kerk. Ek dink ek is 'n Christen, leef soos 'n Christen en handhaaf 'n Christenlewe. Ek kon dit nie in die NG Kerk met sy apartheid van die tyd kon doen nie. Dis *all right* as hulle in ons huise werk en ons onderbroke was, maar hulle mag nie langs ons in die kerk sit nie! (*ibid*).

Fourie stel dit duidelik in die onderhoud dat hy die swart en kleurlingkarakters in al sy stukke as volwaardige mense geskep het en nie net as tipes wat tee inbring en weer verdwyn nie:

Nee. Shaleen sou die hoofrol in die stuk speel van hierdie bruin vrou uit die Kaap wat in hierdie plattelandse dorpie inkom, wat eintlik 'n moederfiguur vir ons is, wat vir hom vertel watse onderbroekies hy moet koop en nie hierdie óf daai wat sweet nie. Hoe sy ook hierdie hele gemeenskap amper gedraai het, want hierdie vrouens het later om by hom uit te kom, amper na haar gevry. Ek het probeer om hier 'n stukkie menslikheid en 'n stukkie warmte in te bring. Soos ek sê, hoeveel stukke het ek geskryf wat net uit blankes bestaan – *Faan se trein* miskien? Dit is die enigste stukke wat net blankes in het (Fourie, 2003a).

Hy verwys weer na ander dramaturge wat nooit stukke geskryf het met gemengde rolverdelings nie, maar hy het besluit dit is soos ons samelewing lyk. Hy is 'n wit Afrikaner en hy wou die ware samelewing weerspieël in sy stukke. Hy noem dat dit deur komedie makliker was om die kleurling op die verhoog bekend te stel.

6.27.4 Reaksie op die TRUK- opvoering.

Uiteenlopende kommentaar het die opvoering van *Die proponentjie* begroet. Robinson (1988: 2) skryf dat daar 'n analogie bestaan tussen 'n werklike proponentjie wat volgens definisie 'n teologiese student is wat sy studie met welslae voltooi het en gelegitimeer is,

maar nog nie as leraar in 'n gemeente georden is nie, en die stuk self naamlik *Die proponentjie* (1986). “*Die proponentjie* kan na analogie van die definisie beskryf word as 'n geskrewe werk wat voltooi en onder meer deur die TRUK-produksie gelegitimeer is, maar dit is beslis nog nie as klug op die verhoog georden nie” (Robinson, 1988: 2).

Sy meen dat die probleem begin by die geskrewe werk van Pieter Fourie wat in werklikheid nooit met welslae voltooi is nie. “Gevolgtlik moes TRUK dit nooit legitimiteit gegee het deur dit enigszins aan te pak nie, wat nog te sê dat dit op die verhoog as 'n klug aan die gehoor voorgedou word” (*ibid*).

Weereens kom die kwessie van geloofwaardigheid voor soos tydens die bekendstelling van *Die plaasvervangers* (1978). Robinson gee toe dat hoewel die aanbiedingstyl van 'n klug sterk steun op oordrewe situasies, dit nooit sy sin vir realiteit en geloofwaardigheid mag verloor nie:

'n Mens kan glo dat mammies hul dogters aan die nuwe jong dominee (sy proponentjie-status is eintlik weens sy ongetroude staat) wil afsmeer, maar die manier waarop dit gedoen word, hou beslis nie water nie. Nie eens al is dit op die platteland en in die laat-vyftigerjare nie. Hier is oordrewe karakters (eintlik karikature) en oordrewe spel in die oortreffende trap die norm (Robinson, 1988: 2).

François Swart se besluit om vir die TRUK-produksie die bedienderol in 'n man te verander, blyk 'n oordeelsfoute gewees het. Hy het moontlik gereken dat die teks soos dit staan verdere klugtige intensivering nodig gehad het. Hoe dit ook al sy, tussen verskillende regisseurs kan die regie-aanslag soms ook skade aan die persepsie oor die teks self aanrig. Robinson (*ibid*) het dit veral teen die oordrewe karakterisering in die opvoering:

Waarom moet die huisbediende Max (Bill Curry) 'kamp' wees en nie net gewoonweg 'n Kaapse bruinman wat met kwinkslae alleen vir genoeg komedie sou kon sorg nie? Die konsert van die aspirerende mevrou-dominees om hul talente ten toon te stel, hoort ook eerder tuis by kleuters. Die karakters van die drie Vinnige Vinke (Lida Botha, Christine Basson en Lida Meiring) het by tye 'n sweempie van geloofwaardige mammies getoon wat graag hul dogters in die pastorie

sal wil sien, maar die karakters van die dogters (Lizz Meiring, Shareen Swart en Kim de Beer) word nooit verhef bo die blote karikature nie.

Miskien lê die probleem by die teks - dat daar nie een normale karakter as anker van realiteit in die stuk voorkom waarteen die klugtige gedrag van die 'afwykendes' afgespeel kan word nie. Robinson raak aan hierdie moontlikheid in haar resensie as sy aantoon dat Fourie genadiglik enkele oomblikke van geloofwaardigheid veroorloof het vir die karakter van die tokkelina, Wania, soos gespeel deur Van Heerden.

Robinson (1988: 2) is genadeloos in haar afwysing van die stuk. Sy het dit duidelik teen die geloofwaardigheid van die stuk, maar veral François Swart se regie loop behoorlik deur onder haar pen deur:

Waarom regisseur François Swart wou hê [Natania] Van Heerden moet 'n kameelperdnek hê, sal g'n hond weet nie. Dié onnatuurlikheid doen afbreuk aan dié meer geslaagde karakter. Nee wat, stuur *Die proponentjie* eerder terug kweekskool toe. En hopelik sal 'n wyse dosent hom daar beetkry en wortel en tak uitroei dat hy nooit weer die geleentheid sal kry om sy gesig in 'n gemeente te wys nie.

Ironies genoeg, word die stuk nog tot vandag met sukses opgevoer indien eerlik met die werk omgegaan en karikature vermy word. Die 2006-studenteproduksie van die Universiteit van die Vrystaat onder spelleiding van Pieter Venter in die Wynand Moutontheater in Bloemfontein is maar een voorbeeld hiervan. Die stuk het weer voor vol sale met groot sukses gehore vermaak.

Die jong opkomende skrywer, Marc Hosten, klim in sy resensie onder die opskrif, "Afrikaner-mentaliteit onderskat", nog erger in die opvoering in. Hy identifiseer die *bums on seat*-stelsel as die oorsaak van hierdie ongelukkigheid:

Dit is hartseer dat so baie talentvolle verhoogkunstenaars, dramaturge en teaterinstansies in Suid-Afrika gedwing word om te hoereer met hul besondere talente ter wille van brood en botter. Wedywering met instansies wat van die standpunt uitgaan dat die gemiddelde IK van die Afrikaner iets tussen nul en tien persent is, blyk te sterk wedywering te wees. 'n Mens kan net hoop dat een of ander rede sal

opdaag wat die mark kan bevredig sonder dat alle artistiese integriteit geheel en al verlore gaan (Hosten, 1988: 3).

Hosten⁶⁵ het dit teen die voorspelbaarheid van die verhaal, terwyl die produksie self nie veel meer tekens van inspirasie toon nie. Hoewel hy glo dat al die komedie-truuks in die boek gebruik is en die spel deurgaans bevredigend is, daar oor die algemeen te min gewaag word en die karikatuuragtigheid van die meeste van die karakters nie duidelik omlyn word nie. In teenstelling met Robinson (1988: 3) se mening oor karikature, is hy beïndruk met Natania van Heerden en Kim de Beer wat dit waag om klug tot die uiterste te voer. Van Heerden se vertolking van Wania beïndruk hom terwyl Bill Curry se karakter ook die galg vryspring:

Die inhibisielose oorgawe waarmee sy [Van Heerden] die moontlikhede van die genre ontgin, is prysenswaardig. Bill Curry se Max is energiek en amusant. In 'n destruktiewe era is dit nie moeilik om *Die proponentjie* te beskou as skreiende kommentaar op sekere kenmerke van ons samelewing nie (Hosten, 1988: 3).

Ook Fred le Roux (1988: 11) skryf die stuk en die produksie feitlik af in sy resensie van die TRUK-opvoering in *Weekly Mail*. Le Roux noem die opvoering "As tasteless and unpalatable as stale melktert. It's a farce".

Op genadelose toon skryf Le Roux dat indien daar toekennings vir die swakste teater sou wees, die TRUK-produksie van Pieter Fourie se *Die proponentjie* (1988) een van die sterkste mededingers van die jaar sou wees. Veral die feit dat van TRUK se beste spelers die stuk, wat volgens Le Roux (1988: 11) inherente struktuurfouten het, nie kon red nie, word beklemtoon:

Ironically, this farce about three small-town tannies preying on the eligible new dominie as a potential husband for one of their dreadful daughters has virtually an all-star cast. It is almost impossible to go wrong with Lizz Meiring, Christine Basson, Lida Botha and Bill Curry.

⁶⁵ Die bekende SUKOVS oud-akteur en dramaturg van onder andere *Die Basics Van Lepel L*, sterf op 23 September 2011 na 'n lang stryd teen kanker in die Kaap waar hy as lektor in kopieskryf vir die Vega School of Brand Communications sedert 1988 gewerk het.

They are fine actors with an excellent comedy sense, but even they could not salvage Fouries writing and badly structured plot.

Die eerste bedryf is volgens Le Roux (1988: 11) heeltemal in orde en die gehoor sien teen pouse met 'n sekere afwagting na die tweede bedryf uit, maar die tweede bedryf val plat soos "an old milk tart: rubbery, cracked and curling up at the edges" (*ibid*).

Die rolle van die Afrikanermoeders (Basson, Meiring en Botha) het blykbaar te min om die lyf en die kaskenades van die jong dogters (Liz Meiring, Kim de Beer en Shareen Swart) herinner Le Roux aan "figures from a Christmas pantomime rather than small-town girls trying to seduce the new dominie (sic)" (*ibid*).

Le Roux steun Robinson (1988: 3) se siening dat geloofwaardigheid, ongeag die vergrote styl van die klug, in verband staan met die realiteit en die werklike situasie. Leroux twyfel byvoorbeeld of die dogter van die voorsitster van 'n plattelandse Christelike organisasie haar bates op uitlokkende wyse voor die dominee sou rondswaai – nie eers in 'n klug nie. Veral die jaagtoneel oortuig Le Roux (1988: 11) nie: "And the final chase has about as much style as a flattened banana on a sidewalk".

Le Roux (*ibid*) betwyfel ook die bekende regisseur, François Swart, se oordeel. Oorbeklemtoning van die dubbele betekenis word volgens hom in die kele van die gehoor afgedwing. Tussen al die opgeblase karikature slaag blykbaar net Bill Curry as Max en Hannes Muller met meer geloofwaardige spel. Hy sluit sy resensie op verdoemende toon af: "Van Heerden's blue-stockinged Wania trying to be sexy saved members of the audience from slitting their wrists before the final curtain."

Die gerekende Barrie Hough⁶⁶, toneelresensent van *Rapport*, skryf onder die opskrif, "Groot of bekende name wek noodwendig verwagtings", dat daar nie aan die verwagtings voldoen is nie:

Só het 'n mens verwag dat 'n klug deur die bekroonde dramaturg Pieter Fourie, geregisseer deur die kranige en ervare François Swart en met akteurs van formaat soos Christine Basson, Lida Meiring, Lida Botha en Bill Curry daarin, 'n treffer gaan wees ... Dit is! Die minderwaardigheid van *Die proponentjie* 'n ruk terug in Bloemfontein

⁶⁶ Barrie Hough (51) bekende resensent en skrywer van onder andere *Skilpoppe* is na ernstige depressie op 16 Augustus 2004 dood in sy bed in Melville aangetref.

en Kaapstad opgevoer, pas weer deur TRUK in Roodepoort, en nou op pad na die Staatsteater, tref jou soos 'n baksteen teen die kop (Hough, 1988: 31).

Ook Hough reken dat die eerste bedryf verwagtings skep met vernuftige spanning oor die ontknoping. Ná pouse rafel alles egter uit en stuur op 'n antiklimaks af: "Dit lyk of die dramaturg moeg geword het om die baie ingewikkelde en moeilike passies en konvensies van die klug vol te hou en sommer vinnig 'n maklike einde gesoek het. Nóg François Swart se regie, nóg die styl van sy ervare klugspelers kon salf aan hierdie gebrekkige teks smeer" (*ibid*). Laastens meen hy dat die stuk 'n artistieke vernedering vir goeie spelers en 'n misbruik van hulle talent word.

Hierteenoor is die ewe bekende resensent, Adrienne Sichel (1988: 5), in *The Critics* heel beïndruk in haar resensie getitel, "Hats off to entertaining, if superficial comic romp". Sy beskryf kortliks die klugtige intrige wat sy besonder komies geslaag vind, asook die spelers se vertolkings, wat volgens haar reg in die kol is. Wat die regie van die produksie en die ontwerp betref, kom sy tot die volgende gevolgtrekking: "Hats off (and there're plenty of those – deliciously in period) to François Swart and his top-notch cast for providing an entertaining romp set in the Karoo in the late 50s. Chris van den Berg's designs are a scream" (*ibid*).

Sy betwyfel wel die literêre waarde van Fourie se klug, maar prys, teen ander kritici in, Swart se regie-aanslag wat die stuk volgens haar red:

Author Pieter Fourie more than lets the side down with a superficial volksteater-ish script littered with characters with as much depth and substance as a bowl of spookasem. The pity of it is it could, with more care have been a substantial comedy of manners. Thankfully the massive flaws of the two-actor, originally staged by Fourie for PACOFS and Capab starring Shaleen Surtie-Richards as the housekeeper, are however skilfully camouflaged by Swart's busy-bee direction (*ibid*).

Sichel prys al die spelers met lofuitinge en betwyfel nêrens hulle geloofwaardigheid of spelstyl of die lastige skep van karikature nie. Slegs enkele woorde uit die resensie is

genoeg om haar opgewondenheid te toon: "... theatrical magic with breath-taking style ... simply hilarious. *Die proponentjie* is fun! (*ibid*)

Jan Groenewald (1988: 3) deel nie haar mening nie en beweer in sy resensie getitel, "*Proponentjie* slaag nie heeltemal" dat Pieter Fourie al baie beter komedies as dié een geskryf het. Hy stem saam met Hough dat die klug wel iets belooft, maar dat alles heeltemal platval ná pouse:

Dit wil voorkom asof Pieter Fourie nie geweet het waarheen om daarmee te gaan nie. As dit nie was nie dat die akteurs hulle kon verlustig om die eksentrieke karakters deur spel wat uit die vyftigerjare dateer, uit te beeld, sou daar beswaarlik enige genot uit *Die proponentjie* geput kon word (*ibid*).

Hy noem verder dat Pieter Fourie se humor in die stuk steeds in die dialoog en in die situasie lê, maar vind die rondjaery op die verhoog oud en gek. Voorspelbaarheid blyk 'n probleem te wees en hy bepleit vernuwing en verrassing: "... hoewel 'n stuk op die jare toet gegrond is, kan daar darem vernuwing ingetree het. 'n Totale ommeswaai in die karakter van die tokkelina sou byvoorbeeld gepas gewees het. Die moet vir die akteurs ietwat pynlik wees om deur veral die tweede helfte te sukkel, maar die eerste helfte verskaf darem aan hulle en die gehoor ewe veel genot" (*ibid*).

Groenewald (*ibid*) oordeel die stuk dan ook as gesinsvermaak, aangesien daar geen sedelesse of ander sogenaamde boodskappe in die stuk verskuil lê nie – net pret. Oor die algemeen kwyd die akteurs hulle goed van hulle taak en Groenewald vind darem 'n mate van vernuwing in Bill Curry as die 'kamp' bediende in die pastorie en meen Curry skep 'n juweeltjie met sy karakter, want in die vyftigs sou ons nie maklik só 'n verwyfde karakter op die verhoog gesien het nie. Vir die regisseur, François Swart, het hy lof, aangesien die styl van die vyftigers in sy regie goed saamgevat is, maar hy voel tog dat 'n sterker stuk eerder al die energie verdien.

Raymond Daniel (1988: 15) noem in *The Citizen* die opvoering eenvoudig: "[A] Dated and contrived farce". Hy gaan sover om te beweer dat met die opvoering van die stuk wat in die jare vyftig afspeel, die dramaturg die ontwikkeling van die Afrikaanse komedie ook vyftig jaar terugsit. "The play is set in the late fifties and I suggest that author Pieter Fourie has set the development of Afrikaans comedy back at least that far" (*ibid*). Die

ongelukkige outydse opstel van dubbelsinnighede en totaal oorspeelde spelstyl herinner hom aan 'n jong ernstige Patrick Mynhardt wat op 'n dag in die vyftigs gevra het of klug dan net bestaan uit 'Skewebek trek en ons laat lag'.

Nadat hy die intrige kortliks vertel en die groteske spel van die spelers, asook die feit dat François Swart dit toelaat in sy aanbiedingstyl, heftig gekritiseer het, kom hy tot die slotsom:

I could only regret that two such illustrious exponents of the Afrikaans comedy genre, Pieter Fourie, who was responsible for the unforgettable *Faan se trein*, and François Swart, who has given so much enjoyment over the years with his ventures, both “uit die oude doos” and in more contemporary vein, should have come so sadly unstuck (*ibid*).

Elahi (1988a: 2) kom in sy resensie onder die kopskrif, “Klug om van te huil”, ook by ernstiger sake uit. Hy vind dit vreemd dat Pieter Fourie as Resident-dramaturg vir KRUIK, met genoeg tyd tot sy beskikking om die SAKRUK-pryswennerstuk, *Die koggelaar* in 1986 te skep, so kon mistas met *Die proponentjie* (1987).

Vir *Die proponentjie* sou hy dalk op 'n plattelandse dorpie kwalifiseer as pryswenner vir twee kaartjies na 'n inryteater van sy keuse. Dalk. Elahi het beslis ongunstige kritiek uitgespreek oor die stuk, wat een van die redes is waarom vroeër later by TRUK oor Fourie se skrywerskap gevra sou word:

Kyk 'n mens na die program, dink jy verheug dat daar uiteindelik 'n drama aangebied word waarin vrouerolle oorheers. Dan kyk jy na die klug. En jy weet dat al die aktrises beter daaraan toe sou wees as figurante in 'n ander drama. Drie van die land se voorste Afrikaanse aktrises, vier jong opkomelinge, 'n regisseur wat 'n plek in die jaarboeke van Suid-Afrikaanse toneel losgeslaan het en 'n dramaturg wat die SAKRUK-prys in sy sak het. 'n Resep vir sukses? Vir 'n paar pennies, ja, en die snelle agteruitgang van enige (bestaande) stand van Afrikaanse toneel (Elahi, 1988a: 2).

Die SAKRUK-prys en die debat wat daarom ontstaan het, word bespreek wanneer *Die koggelaar* (1988) bespreek word.

Elahi (*ibid*) bevraagteken in die artikel ook TRUK se oordeel, wat ondanks sy saampraat oor die opvoeding van die volk en die geleidelike teruglok van gehore, besig is om Afrikaanse toneel 'n onguns te bewys: "Die soort twak sal geleidelik toneelliefhebbers verder vervreem. 'n Klug hoef nie power te wees nie. En as dit selfs met die talente van Lida Botha, Lizz Meiring en Christine Basson 'n skreiende amateuragtige brousel bly, weet jy die fout lê by die teks".

Ook die feit dat Pieter Fourie die teks tydens sy tydperk as Resident-dramaturg vir KRUIK geskryf het, laat Elahi verdere indringende vrae vra: "Nou kan 'n mens dit nie eers opskryf as Pieter Fourie se bydrae in sy hoedanigheid as TRUK se Vaste Dramaturg nie. *Proponentjie* is geen nuuttjie nie. Die klug is twee jaar gelede ongunstig ontvang toe dit in die Kaap opgevoer was" (Elahi, 1988a: 2).

Wat die spel in die TRUK-opvoering betref, huiwer Elahi ook nie om ernstige kritiek uit te spreek nie. Hy noem dat ds. Gaffie Geringer 'n ondankbare rol wat deur Hannes Muller vertolk moes word, die spil is waarom die vroue draai:

Sy bediende Max word 'kamp' gespeel deur Bill Curry. Natania van Heerden as Wania, skitter in haar liggaamlike ongemak, selfs in die transformasie tussen tokkelina en verleidster. Oor die res van die kompetisie swyg 'n mens liefs, behalwe om by te voeg dat Lizz Meiring 'n gedrog van oordadige en karikatuuragtige spel lewer. *Rock 'n roll* is nie al waarvan sy weet nie (*ibid*).

Oor die struktuur en aanbieding van die stuk noem hy verder dat die eerste helfte ongemaklik swak was vir 'n professionele aanbieding en dat die tweede helfte nuwe hoogtes verleen het aan Koeksusterspel:

Vanaf die Drie Vinnige Vinke se tranedal gaan die klug snel afdraande. Die jolige bokspronge om die helder sitkamerstel het nie eens die volk aan die lag gehou nie. Het die regisseur Francois Swart maar sy hande in onskuld gewas, of het almal besluit om die vrot teks in 'n fiksheidsprogram te verander? Hoe dit ook al sy, die ATKV se

Amateurtoneel sou dié verrassingsbydrae tot hul halfeindronde vir die Noordelike streek van die hand gewys het. *Proponentjie* is om van te huil (*ibid*).

Elahi (*ibid*) het egter met die betwyfeling van TRUK se oordeel oor *Die proponentjie* en die vrae oor die standaard van Pieter Fourie se werk as Resident-dramaturg 'n ongemaklikheid na vore gebring.

Oor die aard van sy eie werk wat opgevoer is in daardie tyd en die vrae wat oor ernstiger werk ontstaan het, sê Fourie self: “*Die proponentjie* staan net bokant 'n boerekonsert. Niks minder, niks meer nie, maar omdat die Afrikaner net aangewys is op die Streekrade vir al hul toneel, moes hulle dan ook dié plek van die kommersiële Engelse teaters volstaan” (Fourie, 2003a).

Geertsema reageer op vrae oor die kommersiële aard van die stuk en die finansiële dilemma daarvan nadat dit nie so 'n groot finansiële sukses was as waarop gehoop is nie. Oor die feit dat Fourie se stuk deur die Kaapstadse kritici verpletter is, maar dat die Roodepoortse speelvak nie afgestel is nie, antwoord hy soos volg:

Sedert die begin van die jaar het Fourie as uitverkorene onder die dramaturge, 'n besondere (vaste) verbintenis met TRUK aanvaar. Uit die Fourie-stal het ons eers gehad *Die proponentjie*, wat oorspronklik vir KRUIK geskryf is. Die klug is wel deur ons mense in Roodepoort gesien. Ondanks 'n gesoute dramaturg en regisseur en met erkende akteurs verteenwoordig, is die onvoorspelbaarheid van enige drama 'n gegewe. *Die proponentjie* was 'n laagtepunt in die Afrikaanse toneelbedryf vir baie jare. Maar *Die koggelaar* sou kom! Ironies genoeg, is die drama nie in Roodepoort gesien nie (Geertsema, 2003).

6.27.5 Reaksie op die SUKOVVS-opvoering.

Met die SUKOVVS-produksie beskryf die resensent Artis (1987: 8) ook in die *Volksblad* dat *Die proponentjie* se artistieke standaard wisselvallig is. Pieter Fourie het hier, soos in die Kaap vir KRUIK, self die regie waargeneem. Uiteraard sou sy aanbieding minder klugtig wees met 'n meer gestroopte aanslag nader aan die realisme. Die spil en

reddende steunpilaar, terselfdertyd ook die gehoor se onomwonde gunsteling, was Shaleen Surtie-Richards wat as die bediende Rachel met skitterende tydsberekening elkeen van haar potensieel klugtige dialoogreëls ten volle benut het. Die problematiek van Bill Curry in die rol is dus deur die rolverdeling vermy.

Tog blyk dit volgens Artis (1987: 8) dat die gehoor nie ten alle tye oortuig van die sukses van die stuk was nie: “Met die bykans beleefde en periodieke lagreaksies het die opvoering, geregisseer deur die skrywer self, egter net by tye daarin geslaag om die gesogte warmte te verskaf.”

Volgens die resensent kan die wisselvalligheid aan verskeie sake toegeskryf word. Die intrige is nie altyd oorspronklik nie, maar toon genoeg klugtige potensiaal om die stuk te laat slaag. Dan kom opvoeringskritiek ter sprake. Blykbaar is die spel ook gekenmerk deur laat spraakinvalle, ’n gebrek aan geesdrif en sprankeling by sommige spelers, te lang statiese sittonele en bewegings wat weens die beperkende plasing van meubels uiteengeval het in ’n horisontale geheen- en weerlopery: “Die karakters het weens ’n klemplasing op uiterlike vertoon – wat besonder geslaagd was op sigself – ingeboet aan skakering en veelvlakkigheid sodat die meeste van hulle bloot tot tipes uitkristalliseer het” (*ibid*).

Wat struktuur betref, het die produksie insinkings beleef waarvan dit nooit behoorlik kon herstel nie, met die gevolg dat die stuk onvermydelik op ’n moeë toon afgesluit het.

Die rolverdeling kon ook nie daarin slaag om in geheel te oortuig nie. Dat hierdie probleem ook in die SUKOVs-produksie met die dramaturg self as regisseur en ’n nuwe span akteurs voorkom, laat vrae ontstaan oor die oerbron – die toneeltekst self. Soos reeds gestel, was Shaleen Surtie-Richards as die bediende, Rachel, die steunpilaar, terwyl Michele Burgers haar rol as Dollie Diamonds fyngeskakeerd vertolk het. Die resensent vind egter in Gustav Geldenhuys se vertolking van ds. Gaffie Geringer:

... ’n effekbejagte neiging tot groteske maniërismes wat kort duskant karikaturisme geëindig het. Elzette Maarschalk se Wania het mank gegaan aan dinamiek en nie die noodsaaklike transformasie ten volle bemeester nie. Kleingriet [Annemarie Rauch] is nie karaktergetrou regdeur konstant volgehou nie. Rina-Maria Scheepers, as Grote Grieta, se dialooghantering was goed geëlokuseerd, maar net te

dikwels ooglopend en doelbewus direk tot die gehoor gerig, nogtans het sy met aansteeklike lagtegniek daarin geslaag om vonkeling te verleen aan sommige van die lang statiese sittonele. Tienie Trêweller [Elzabé Zietsman] was vokaal diepgeplaas en oënskynlik gemaklik in haar dubbele transformasies, maar Isabelle Fourie as Hannie Hallelujavoetjies se selfbewuste dialooglewering en optredingswyse het telkens haar oortuigende voorkoms weerspreek. Eweneens was Marjorie Nortjé 'n ietwat gedempte Sarie Boerewors wat veral in haar dronktonale eers ten volle tot haar reg gekom het. Marlene van Heerden, uit die aard van haar kort maar klimaktiese verskyning, kon as die onderwyseres met meer drif die stuk op 'n hoogtepunt laat eindig het (Artis, 1987: 8).

Kon al hierdie spelers mistas met karakterskepping? Kon beide regisseurs mistas wat styl betref? Dit blyk tog of die toneeltekst self net nie weldeurdag genoeg was nie. Artis bevind dan ook dat die opvoering van *Die proponentjie* ongelukkig nie deurgaans bevredig nie: “Nogtans bly dit verkwikkende vermaak vir die deursnee teaterganger en veral 'n besoek werd vir diegene wat die knellende maatskaplike omstandighede te heftig ervaar” (*ibid*).

6.27.6 *Die proponentjie* en die toekoms.

Sedertdien is *Die proponentjie* telkemale weer opgevoer deur veral amateurgroepe vanoor die land. Die DALRO-lys toon bv. negentien verskillende produksies aan. Twee Dramadepartementproduksies met studente in die rolverdeling, het in 2002 en 2007 met regie deur Pieter Venter, vol sale in die Wynand Moutontheater op die UV-kampus getrek.

Verdere klugte soos *Vat hom, Flaffie!* (1989) en die ongepubliseerde *Hups in die hydro* en *Daan se doilie* sou ewe-eens later geskryf word – hoofsaaklik om die pot aan die kook te hou. Komedies en klugte was wat die volk wou hê. Maar Fourie het na die mindere sukses van *Die proponentjie* in Transvaal dadelik teruggekeer na die ernstige drama met *Om tienuur maak die deure oop* (1987). Hy het later, as deel van sy beplande trilogie, *Die koggelaar* (1988) geskryf.

6.28 *Om tienuur maak die deure oop* (1987).

Fourie skryf *Om tienuur maak die deure oop* (1987) reeds in 1976, maar die stuk lê in sy laai tot in 1986.

6.28.1 Agtergrond en tema.

Die stuk handel oor die tyd lank voor normalisering van rassesseiding in die land. Wetgewing wat sou toelaat dat kroeë vir alle rasse oopgestel sou word, is uitgevaardig en daar is verwag dat die vonke sou spat in 'n polities verdeelde land. Die tema van liefde oor die kleurgrens heen en die idee dat 'n kroeg vir alle rasse oopgestel moes word, sou volgens Fourie in 1976 nooit verby die komitee se valbyl gekom het nie. Hy besluit om die stuk jare later by Kampustoneel, waar geen sensuur toegepas mag word nie, te toets voordat 'n professionele produksie aangepak sou word. Die profetiese trefkrag wat die stuk in 1976 sou hê, indien dit wel opgevoer kon word, kan in 'n groot mate lei tot onderskatting van die stuk as profetiese geskiedskrywing deur Fourie. Verskeie resensente sou die potensiële waarde van die stuk later identifiseer.

In *Om tienuur maak die deure oop* (1987) slaag Fourie daarin om in ligter trant met die politieke omstandighede van die tyd te spot. Die realistiese stel en karakterbeelding word uitgebrei met die twee spoke van die verlede wat hier in die plattelandse kroeg verskyn. Karakter(tipe) is herkenbaar en die pratende papegaai vervul in 'n mate dieselfde funksie as Pieter Dirk Uys se handeklappende opwen-apie in *Adapt or dye* (1981). Waar Fourie se papegaai kommentaar lewer en tot die humor bydra, gebruik Uys sy apie om inderwaarheid vir die gehoor hande te klap wat vir hulle eie gekose politici lag. In *Om tienuur maak die deure oop* slaag Fourie daarin om verskillende rasgroepe op een verhoog te kry wat saam die belaglike wanpersepsies tussen rasse in Suid-Afrika uit die weg wil ruim. Interessant hier is dat die idee van spoke uit die verlede, wat ook 'n rol sou speel in toekomstige ernstiger werk deur Fourie. Uit 'n historiese oogpunt kan *Om tienuur maak die deure oop* tog as 'n belangrike merker gesien word van die politieke denke van sowel blanke as gekleurde Suid-Afrikane in die oorgangstyd. Uiteraard het die stuk sy politieke impak verloor, maar op sy tyd het die stuk in sy doel geslaag.

6.28.2. Reaksie op die opvoerings.

6.28.2.1 By die ATKV-Kampustoneel.

Die stuk is een van die ATKV-Kampustoneel se inskrywings in 1986. Die produksie is deur die Dramadepartement van die Universiteit Stellenbosch aangebied. Fourie was uitgelewer aan studentespelers wat die stuk nie regtig tot sy reg kon laat kom nie. Adrienne Sichel (1987b: 9) skryf in haar resensie, "Occasional flaws, but a grim prophecy", in *The Star* soos volg hieroor: "When *Tienuur* was aired for the first time at the ATKV's Kampustoneel '86 by the University of Stellenbosch, this structurally flawed, native work, showed enormous potential."

6.28.2.2. Reaksie op die SUKOVS-produksie en professionele debuut in die Arenateater.

Hy is eers in 1987 as Resident-dramaturg by TRUK aangestel en enige Streeksraad of instansie sou die opvoerregte vir Kampustoneel kon bekom. SUKOVS het die opvoerregte opgeraap. Die stuk beleef sy professionele première op 24 Mei 1987 in die Arenateater in die Staatsteater in Pretoria. Pierre van Pletzen was die regisseur van die SUKOVS-produksie en spelers soos André-Jacques van der Merwe, Desonia Hartogh, Ivan Abrahams, George Barnes, André Samuels, André Lombard, Dion Solomon, Hannes Muller, en andere het die rolverdeling gevul. Chris Fourie het die stel ontwerp.

Adrienne Sichel (1987b: 9) oordeel dat die professionele produksie eer aan Fourie se stuk laat geskied het:

PACOF'S director Van Pletzen, with the author, has done a splendid job of consolidating the rambling script and integrating the various elements of comedy, tragedy and socio-political comment. This PACOF'S touring production scores high on entertainment value. While the audience falls about with unbridled mirth, by the end of the performance there is a distinct sense of deep and shocked recognition.

Barrie Hough (1987b: 2) beskryf die stuk in sy resensie, "'n Tolk van die tyd", in *Beeld* as 'n surrealistiese tragikomedie waarin rassevooroordeel tot op die been oopgevlak word:

In 'n reeks spannende tonele word die dinamiek van rassisme, en veral soos dit in Suid-Afrika werk, ontbloot. Pieter Fourie het daarin geslaag om 'n metafoor te skep wat terselfdertyd mikrokosmos is. Die

drama speel hom af in 'n kroeg op 'n plattelandse dorpie die oggend wat apartheid amptelik afgeskaf is.

Fourie plaas die stuk weer op die platteland waar die kroeg aan 'n Jood behoort. Die Jood het twee gekleurde mense wat vir hom werk en die kroeg word besoek deur gekleurdies, Afrikaners, 'n Amerikaanse joernalis en twee voorvadergeeste. Hier sou Fourie se studie van Tsjaka as karakter uiteindelik sy eerste treetjie op die verhoog kon gee.

Dit is vir Hough duidelik dat Fourie die politieke rol van die Engelssprekende in sy omvattende mikrokosmos negeer. Ook die Amerikaner maak hom uit die voete. Die oplossing vir die konflik, so lyk dit, moet volgens hom deur die Afrikaner en die swartman (in die breë sin van die woord) gevind word. Dit is dan ook hierdie twee groepe wat deur voorvadergeeste verteenwoordig word:

Die Afrikaner se voorvadergees is 'n stereotipiese Voortrekker terwyl die swartman se voorvadergees 'n verpersoonliking van Tsjaka is. Die dramaturg manipuleer sy karakters so dat die geeste soms vir party van die karakters sigbaar is. Die gehoor kan hulle deurentyd sien. Dit is 'n bron van baie komedie en vermaak. Wanneer die Afrikaners anti-swart opmerkings maak, word hulle vinnig reggehelp deur die fiere en dreigende Tsjaka. Sê die swartmense iets teen die Boere, rig die Voortrekker vinnig sy ou voorlaaier in hulle rigting. Die komiese ommekeer skielik is lagwekkend. 'n Papegaai in 'n hok is 'n eietydse Griekse koor, 'n briljante vonds (Hough, 1987b: 2).

Hough vind die stuk vol vernuftige anachronismes. Een van die Voortrekker se prente, wat hy tussen sy memorabilia uitvis, is onder andere 'n foto van Hitler. Vir Hough trek Fourie hiermee 'n onteenseglike verband tussen die Afrikaner se rassisme en Hitler se anti-Semitisme. Daarom dan ook die Jood as kroegeienaar.

Ook Fourie se liefdesverhoudings oor die kleurgrens heen kom in die stuk weer onder die loep. Die gekleurde kelnerin, Sina, het moontlik met die ou rugbyheld en spankaptein, Pietman, 'n verhouding gehad. 'n Kind is uit die verhouding gebore, waarna Pietman selfmoord pleeg. Met die kind impliseer Fourie dat die eerste werklike Suid-Afrikaner

gebore is. Die toneel waarin Piet se pa die boom waarin Pietman homself opgehang het, afkap terwyl sy gekleurde kleinkind toekyk, word gelaai met simboliek:

Die boom is 'n dubbelsinnige en onduidelike simbool. Dit en Voorpraat, Selina se broer, se lang tirade terwyl hy besig is om hom dood te bloei, is twee aspekte van die drama wat hinder (*ibid*).

Hough vind dat veral die tyd waarin die vindingryke drama geskryf is veral van pas is. As historiese stuk sal *Om tienuur maak die deure oop* eerder in waarde toeneem as verouder. Hough vergelyk Fourie se *Ek, Anna van Wyk* en *Die koggelaar* en meen dat “hy een van die skerpste en mees sensitiewe tolke van die tyd is” (*ibid*).

Hough (*ibid*) het dit egter teen die regiestyl waarin Van Pletzen die klem meer op die komiese laat val het. Ook die spelstyl verbreek vir hom die realisme en geloofwaardigheid van die opvoering:

Dit is baie jammer dat so 'n sterk drama, wat toenemend tot die Suid-Afrikaanse samelewing in al sy verdeeldheid en spanning spreek, in 'n gekkesirkus veral. Die burleske aanslag en die klugtigheid vernietig baie van die subtiliteit in die drama. *Tienuur* is wel 'n collage van verskillende style. Dit jammer dat die regisseur gekies het om die drama in of oordrewe klug of sentimentele melodrama te speel. 'n Stillere, dieper en meer deurdagte produksie sou die teks tot sy volle reg kon laat kom.

Hough looi behoorlik die regie wat hy as “outyds” afmaak. Hy bevraagteken die akteurs wat te veel vorentoe speel en die vierde muur afbreek. Die spel verval volgens hom in karikatuuragtigheid of raak eentonig. Ook is die akteurs se artikulering dikwels só swak dat 'n mens nie kan uitmaak wat hulle sê nie. Hy vind die dekorstel te “besig”.

Daar is nooit rus vir die oë nie. Die beligtingsplan, behalwe [dare] in die begin en ten slotte wanneer die stel in 'n melodramatiese rooi lig gebaai word. Dit is duidelik dat daar baie hard aan hierdie produksie gewerk is, maar omdat die aanvanklike regiekonsep 'n oordeelsfout was, is baie van die werk vergeefs (*ibid*).

Ook Temple Hauptfleisch (1987a: 26) sien die profetiese betekenis van die stuk raak en is beïndruk met die verbeeldingryke omgang van Fourie met sy idees en karakterskepping in die stuk. In sy resensie onder die opskrif, “Pieter Fourie, but well worth it”, in die *Pretoria News* lewer hy sy opinie soos volg:

Theatre can do strange and wondrous things, for what it gives us is the opportunity to exercise our imaginations, to become partner in a moment of communal creation. And the more the author invites his audience in, urging them to free themselves from the narrow preconceptions they have about life and reality, the more likely he is to take them with him on that exploration which is his play. And perhaps the most potent of the weapons in his arsenal is laughter. It is a lesson Pieter Fourie once knew well, and employed broadly and lavishly, as he does in this strangely prophetic play (*ibid*).

Hauptfleisch noem dat hierdie opvoering ’n gulde geleentheid is om terselfdertyd twee van Fourie se dramas uit verskillende tydperke in sy skrywersloopbaan te kan beoordeel. Inderwaarheid is *Om tienuur maak die deure oop* tien jaar voor Fourie se ernstige drama, *Die koggelaar*, geskryf en hy bespeur die speelse sentiment en breër humor soos in die *Faan*-stukke van jare gelede. Tog meen hy dat Fourie die stuk binne die groter tragedie van die politieke opset in die land plaas:

All the well-known Fourie characteristics are there: the small “dorp” setting, the amusing and varied characters with their distinctive and colourful names [Kortjan, Voorpraat, Jim Kommunis, Skittery Schalk], the lively and pithy dialogue, the concerns with the underdog and the downtrodden, and that immense sense of the tragic underlying the ordinary. And of course his sense for the theatrical moment, and the theatrical symbol (Hauptfleisch, 1987a: 26).

Hy beskryf Fourie se styl as sterk en direk. Hy is ’n dramaturg wat met sterk kwashale en helder kleure sy gebeure en karakters skilder. Die simbolisme in die stuk vind hy ietwat geforseerd, maar stel dit dat Fourie se boodskap duidelik na vore kom:

... nobody can miss his point (or the points, for Fourie often has more than one – a confusing thing at times). This is very true of this play.

The general issue is the race laws of South Africa; the setting is a bar about to open its door to all races (an event still a decade away at the time of writing) (*ibid*).

Hauptfleisch bespreek kortliks die idee dat die twee groepe vir die eerste keer sosiaal in die kroeg bymekaarkom en natuurlik hulle vooroordele saamsleep kroeg toe. Hy vind ook die inbring van die voorvadergeeste 'n knap idee:

And, in an intriguing and very funny stoke of theatrical impudence, the playwright has the prejudices displayed on stage in the form of two ghosts or ancestral spirits – the one of a Boer Soldier (De Wet?), the other as Tsjaka, who are only seen by certain characters. By their presence both symbolize – in a sense manipulate – the strife and the potential reconciliation (*ibid*).

Hauptfleisch beskou die stuk nie as Fourie se beste werk nie en noem ook die herhaling van Fourie se tema van liefde oor die kleurgrens heen. Hy vind die produksie veel beter as die vorige jaar se opvoering by ATKV-Kampustoneel en oordeel finaal dat dit jammer is dat die stuk nie reeds in 1976 opgevoer is nie. Die stuk sou dan beslis groter opslae gemaak het. Tog vind hy in die hede dat die stuk steeds "... a thought-provoking and enchanting direct exploration of certain themes from the, by now, somewhat trodden-to-dust world of 'protest' theatre [is]" (*ibid*).

Oor Pierre van Pletzen se regie van die produksie met 'n jong groep SUKOVS-spelers reken ook Hauptfleisch (1987a: 26) dat die aksie, veral in die tweede bedryf, ietwat onbeheersd raak. In die bedryf verwar die meerdere temas ook die gehoor en volgens hom is die gehoor onseker oor die laaste simboliese afkap van die boom. Hy is egter, anders as Hough, positief oor Chris Fourie se dekorstel: "The set is marvellously conceived and once again the parrot, with its shrewd and bigoted comments on the action, must rank as one of the stars of the show" (*ibid*).

Ook Hauptfleisch kla oor hoorbaarheid van dialoog, maar prys André-Jacques van der Merwe se spel as Abie, terwyl Desonia Hartogh 'n simpatieke Siena skeep. As kontras skeep André Samuels 'n intense en verbitterde Voorpraat, wat volgens Hauptfleisch veel bydra tot die spanning in die stuk. Hy is minder beïndruk met Muller as Danie Viljee,

maar skryf dit toe aan die rol self wat hy reken deur Fourie onderskryf is. Oor die uitruiling van teaterstukke tussen Streeksrade is hy besonder positief:

A not quite vintage Pieter Fourie then, but certainly worth a visit. And for the blasé among us, it is immensely refreshing seeing new faces in the State Theatre. May this kind of exchange continue and help us lift the ennui, which one fears may be settling over Pretoria audiences (*ibid*).

Adrienne Sichel (1987b: 9) skryf in haar resensie dat die gegewe in *Om tienuur maak die deure oop*, wat reeds 11 jaar vantevore geskryf is, inderwaarheid so gepas is binne die gespanne omstandighede in die land, dat die woorde van Voorpraat net sowel gister geskryf kon wees en 'n neerslagtige profesie was:

"We have burnt your churches and schools to ash ... crumpled your cars like fish tins ... stoned your officials and teachers ... How do we kill you (boere)?" asks Voorpraat Beukes, a township teacher and community leader.

Sy sien die simboliek van die hotel se naam, Witfontein Hotel Bar, en die feit dat die kroeg as kleiner milieu binne 'n groter Suid-Afrika-konteks dien. Ook die simboliek dat 'die tyd' om tien aanbreek wanneer die 'deure oop sal gaan' vir alle rasse. Fourie se karakters vind sy sprekend van die tyd waarbinne hulle leef:

Apart from the local folk, who are still affected by the gruesome suicides by hanging of the local rugby captain and police sergeant, two strangers also turn up for a dop. While Sina (Hartogh) the barmaid and Kortjan (Abrahams) the barman are encouraged to stop saying Baas and enjoy the new era of reform an old Boer (Barnes) armed with a voorlaaier, his Bible, portraits of Bloed Rivier, Boer heroes and Hitler, keeps them in check (Sichel, 1987b: 9).

Opvallend is dat slegs Jim Kommunis (Mongezi) en Voorpraat (Samuels) Sina se broer die twee spookfigure kan sien. Uiteraard dra dit veel by tot die komiese elemente in die stuk: "Alternatively, and just as funny, when the resident right-winger Skittery Schalk (Lombard) arrives, or when any of the white revellers make a racist remark, King Shaka

(Solomon) looms large shaking his spear menacingly. The grip of the past on the future” (*ibid*).

Sichel noem heel tereg dat niemand die kans sou waag om *Om tienuur maak die deure oop* elf jaar vantevore aan te pak nie. Fourie se temas van liefde oor die kleurgrens heen en eise vir ’n veelrassige rolverdeling sou nie moontlik wees nie. Die tema oor die dranklisensie het egter nou minder effektief geword, aangesien die Drankwet intussen soos baie ander wette verander het of geskrap is:

The topicality and immediacy of several of the plays socio-political issues have been defused. Instead, they have been incorporated into a wider historical perspective. What has been highlighted is the shift to urban violence (*ibid*).

Vanderhaeghen (1987: 6) sluit hierby aan in die resensie, “The future in white hands”, in die *Business Day*: “The focus in Pieter Fourie’s *Tienuur maak die deure oop* is very much on the future. Written in 1976, the play anticipated the opening of bars to all races. It was not produced professionally for 10 years, however, because of the prohibition of mixed casts and the provocative subject matter.”

Sichel (1987b: 9) merk ook op dat die tweede bedryf ietwat verwarrend kan wees, maar dat die regisseur se gebruik van die twee voorvadergeeste en die papegaaie wat kommentaar lewer die temas en aksie op die verhoog geslaagd saambind. Sy vergelyk die Kampustoneelproduksie met die huidige produksie en vind dat Van Pletzen hier ietwat veilig speel: “Unfortunately Van Pletzen chickened out by playing it safe with the political portraits and the black chiefs accoutrements. At the ATKV he wore bishop purple and carried an AK-47” (*ibid*).

Soos Hauptfleisch, vind sy ook die gelyke opvoerings van *Om tienuur maak die deure oop* en *Die koggelaar* in die Momentumteater as ’n puik geleentheid om Fourie se werk te vergelyk. Oor die spel in die stuk (*Tienuur*) oordeel sy dat die spelers ietwat jonk is met min ondervinding:

There are substantial performances from Hartogh (whose portrayal has matured since her original ATKV appearance); Samuels as the smouldering activist; Barnes monolithic Voortrekker and Muller’s

sensitive, faceted Danie Viljee. Van der Merwe's Jewish hotelkeeper (a role brilliantly created by Casper de Vries) started out well but became more Boer than Jood (*ibid*).

Vanderhaeghen (1987: 6) noem dat die stuk vanaf die openingsmoment spanning skep en dat 'n nuwe era aanbreek vir veral die wit gemeenskap se voorheen private terrein wat deur alle rasse binnegetree gaan word:

The Jewish hotel owner, Abie (well but too comically portrayed by André-Jacques van der Merwe) counts out the float in the bar of the Witfontein hotel, dreaming of a wealthy future. Eager to keep pace with progress, he instructs his worker, Sina (Desonia Hartogh) and Kortjan (Ivan Abrahams) to call customers "Meneer," and hesitantly allows himself to be called by his first name. But the hope of better things is tempered by fear. Jokes have a hysterical edge to them; laughter is self-conscious. Is the wrath of the Afrikaner going to be contained by an arbitrary piece of legislation?

Moontlik nie, aangesien Sina en Kortjan blitsvinnig terugspring na "Ja, Oubaas. Nee, Oubaas," as die Voortrekkerspook, wat net hulle kan sien, op die drumpel verskyn. Ook die twee voorvaders kan maar nie van hulle wedersydse wantroue ontslae raak nie. As die gees van Tsjaka verskyn om sy regte te eis som Vanderhaeghen (1987: 6) die spanning soos volg op: "[t]he two ancestors circle each other in eternal battle, neither prepared to let go of a violent past."

Vanderhaeghen (*ibid*) vind ook die kontras en dramatiese balans in die stuk tussen die eerste en tweede bedryf ietwat problematies. Veral kontras van die komiese wat oorgaan in die meer ernstige in die tweede bedryf word uitgesonder as een van die redes: "The crude humour and eagerness of the first act, underlined by nervous fear, are too weak to support the tragic hope of the second act – an unsuccessful, and typically South African, attempt to make palatable what to most whites is a bitter prospect".

Fourie se visie van 'n nuwe bedeling slaag nie vir Vanderhaeghen (*ibid*) nie: "The use of humour is doubly inappropriate in that much of it derives from racial stereotypes: the miserly Jew, the tippling Griqua bartender Kortjan, the bigoted boer, the brash, insensitive opstoker of an American reporter."

Vanderhaeghen (*ibid*) sien ook die belofte van vrede in Siena se kind wat by Pietman verwek is en sy selfmoord daarna in, ten gronde loop as sy pa die boom (verlede) afkap:

The symbolism here is not clear. At the moment of supposed liberation it is the white man Vilje who walks dramatically forward with Sina's coloured child in his arms, laying it down to cut down the tree of the past. But behind him a brother and a sister have effectively destroyed each other, perpetual victims of a white ideal. Despite Fouries obvious concern for racial and social harmony, it is disturbing that the image which sticks is the suggestion that the future is literally in white hands.

6.28.2.3 Laaste gedagtes oor *Om tienuur maak die deure oop*.

Van *Om tienuur maak die deure oop* kan met reg gesê word dat dit 'n drastiese impak op teatergebeure sou hê indien dit opgevoer kon word in die tyd wat dit geskryf is. Nou was dit te laat en die beperkende politieke sisteme in die 1970's was hiervoor verantwoordelik. Die stuk is volgens die DALRO-lys nooit weer opgevoer nie. Tog sal *Om tienuur maak die deure oop* altyd as dokument daar wees as deel van die dramaturg se rol as sensitiewe voorspeller en geskiedskrywer.

6.29 *Die koggelaar* (1988).

Fourie lewer sy belangrikste bydrae tot die Afrikaanse teater met sy ernstige dramas. Veral *Die koggelaar* (1988) word as van die sy beste werk in sy oeuvre beskou.

6.29.1 Agtergrond.

Teen 1988 loop sake vir die Afrikaner ook op politieke vlak toenemend verkeerd. Die land is behoorlik aan die brand. Om maar enkele voorbeelde te noem verskeie motorbomme en geplante bomme ontplof onder andere in Wimpys, stadsale, polisiekantore, howe en by stasies in die land. Die S.A.-Weermag veg verbete teen onder andere Kubane in Angola naby Calueque en in Operasie Hooper. Spesiale magte slaan toe op Gaborone in Botswana en vier ANC-guerrillas sterf. Verskeie polisiemanne en S.A.-soldate sterf op die grens en binne Suid-Afrika in gevegte. Pik Botha en Magnus Malan onderteken 'n vredesprotokol met Denis Sassou-Nguesso, die President van die

Republiek van die Kongo en met Angolese en Kubaanse afgevaardigdes in Brazzaville en Suid-Afrika se protokol oor administrasie van Suidwes kom na 73 jaar tot 'n einde. Die Inkatha Freedom Party en die African National Congress bots in Richmond met erge lewensverliese. Die sangeres, P.J. Powers, wat saam met swart musikante musiek maak, word vir 'n jaar van radio en televisie verban en op 15 November skiet die Wit Wolf, Barend Strydom, agt swart mense op Strijdomplein in Pretoria. Die land is spreekwoordelik in chaos en die tweede Noodtoestand word deur die Regering aangekondig word.⁶⁷

Fourie onthou dat hy hom afgevra het: “Wanneer gaan die klomp valeses ophou [om] die Here so te koggel? (*ibid*)”. Wie en wat en waarmee kan nog gekoggel word? Dit sou sy verbeelding oopmaak vir meer subtemas in die stuk. Die titel, *Die koggelaar*, het voor die handliggend opgekom.

Volgens Fourie het hy veral die toenemende aantal gesinsmoorde wat by die Afrikaner voorgekom het uiters ontstellend gevind: “Daar is iets verskrikliks verkeerd met die psige van die Afrikaner. Daar is 'n droogte in die siel en murg van die Afrikaner. Die verlede en die manier waarop ons met ons mense in die land omgaan is 'n sweer op ons gewete wat gaan uitbars” (Fourie, 2003a). Min het hy geweet dat daardie sweer met die Chris Louw-debat inderdaad later sou oopbars. Meer oor die gesinsmoorde onder Afrikaners volg later in die afdeling.

Hy keer weer met *Die koggelaar* (1988) terug na bekende terrein – die plaas, die Afrikaner, en sy onmiddellike werkers en die natuur. Tegnies bou die drama voort op die tegnieke wat hy reeds in *Ek, Anna van Wyk* vervolmaak het. Weereens word sterk van simboliek gebruik gemaak en die dramatiese struktuur beweeg gemaklik oor tyd en ruimte na gelang van die skrywer se behoefte. Opvallend min word oor die tegniese behendigheid waarmee die teks gekonstrueer is in bronne gesê. Dit blyk dat gehore reeds deur blootstelling aan *Ek, Anna van Wyk* aan Fourie se styl gewoond geraak en dit gemaklik aanvaar het.

⁶⁷ Vergelyk *The South African History archive* (<http://www.saha.org.za/ecc25/timeline.htm>) [Afgelaai op 17 Desember 2011] & (<http://en.wikipedia.org/wiki/1988>) in Suid-Afrika vir detail.

6.29.2 Tema.

Tematies takel hy nie net die gebruiklike onregte van naakte rassisme en uitbuiting van die medemens nie, maar fokus hy ook op die Afrikanervolk se siening dat “Die volk die uitverkorene nasie van God is” – daardie stelling waarmee Fourie en mede-Afrikaners oor jare op vele Dingaansfeeste en vanaf die kansel geïndoktrineer is. Wat dan as dinge vir die Afrikaner verkeerd loop?

In direkte konfrontasie word God in die stuk verkwalik en aangekla van ‘kontraktbreuk’ wanneer sake vir die Afrikaner verkeerd loop. Soos reeds genoem, het Fourie hier besondere waagmoed aan die dag gelê om die Afrikaner aan te vat oor die misbruik van godsdiens en die minagtende wyse waarop die Afrikaner godsdiens as skerm voorhou vir die beskerming van eie belange. Om die Afrikaner, wat in dié stadium reeds die onafwendbare verlies van politieke gesag op die horison sien wink het, in sy veilige hawe van godsdiens en kerk aan te vat, sou vir sommige na heiligskennis lyk. Meer oor die reaksie vanuit kerkkringe op die stuk later in die afdeling.

Die hooftema van droogte – droogte op die familieplaas en die droogte binne die Afrikaner self – word die agtergrond waarteen die skokkende drama, wat op ’n gesinsmoord uitloop, afspeel. Interessant genoeg, sou Fourie sy eerste opstel op skool oor droogte wou skryf. Sy onderwyser het hom egter met ’n kwetsende aanmerking hieroor verneder. Weereens raak Fourie die misbruik van die vrou, die patriargale magstruktuur en die verbondenheid van die Afrikaner aan sy grond aan. Ook hier loop die spook van die konserwatiewe verlede sterk, soos verteenwoordig deur die seun wat verhinder dat die ryk bron van water (ekonomiese uitkoms vir almal in die land, wit en swart) oopgeboor kan word.

Veral Fourie se gebruik van die draadmasker vir die ‘skaap’ wie se saad genadeloos getap word, impliseer die verkragting van die bruin man se arbeid en reg op ’n menswaardige bestaan. Die gelatenheid van die bruin man se aanvaarding van sy lot, asook die simpatieke wyse waarop die bruin man teenoor die vrou optree, vorm staan ’n kru kontras met die Afrikanerman se optrede. Fourie onthul en verdoem in die stuk die verkragting van die mens, rasseverhoudinge, die natuur en religie. Die hoofkarakter, soos die klassieke tragiese held, sien die verblindende lig en kom tot selfkennis met dié vraag aan God: “Of is ek die stilte?” Boet se gesinsmoord impliseer die selfuitwissing van

die Afrikaner in die toekoms indien die Afrikaner nie sy weë verander nie. Boet se valse hubris dat God die Afrikaner nie in die steek mag laat nie – ongeag sy gedrag en optrede teenoor ander en teenoor God - word spoedig in perspektief gestel. In die tragiese einde van die stuk besef Boet en die gehoor dat God inderdaad die verkragting van morele, etiese en religieuse waardes nie langer kan duld nie. Fourie rig met *Koggelaar* 'n waarskuwing hieroor aan sy mede-Afrikaners.

Reeds met die titel het hy in die kol geskiet. Die HAT (2000: 588) omskryf 'koggel' as werkwoord om iemand te na-aap met die bedoeling om te terg:

'Uitkoggel' sou gesê kon word van 'n ingespanne trekdier wat byt of stoot. 'n Koggelaar is ewe-eens iemand wat 'n ander koggel, of 'n stoterige, byterige trekdier. Laastens is 'n koggelaar ook 'n voëltjie met 'n wit voorkop en ken en 'n wit streep bo die oog, wat veral ander voëls se sang naboots en lief is om naby skaapkrale te bly waar hy baie insekte vang.

Die koggelaar (1988) is Fourie se tweede drama na *Ek, Anna van Wyk* (1986) van die trilogie waarin hy die Afrikaner as koggelaar sou uitbeeld wat God, sy medemens en die natuur misbruik en uitbuit.

Die koggelaar sou weer soos *Mooi Maria* (1980) oor die distrik Luckhoff en mense uit die omliggende dorpe handel. Soos met die *Faan*-stukke kom ware karakters met soms hulle eie name voor. Droogte vorm weer een van die hoofemas in die werk. By dieselfde skool binne sigafstand van sy klein, gerestoureerde huisie, kry hy weer inspirasie.

Die droogte neem vele vorme in *Die koggelaar* (1988) aan. Daar is die politieke droogte in die land met Apartheid, die droogte tussen mense, die droogte tussen volke in Suid-Afrika, die emosionele droogte, die droogte van menslikheid in die godsdiens en die kerk van die tyd, maar bo alles die droogte in die natuur – so asof God die Afrikaner straf vir sy wandade. In hierdie droogte sou mens en dier ly.

6.29.3. Die eerste prikkels vir die stuk.

Die mees ontstellende ding wat Fourie in die Petrusville-omgewing op 'n plaashek gesien het, was 'n blikkie met 'n kennisgewing langsaan wat sou lui: "Ek kollekteer vir God vir 'n bril, sodat Hy kan sien dis droog" (Fourie, 2003a). Die ding van die blikkie en die boer

wat kollekteer vir die Here vir 'n bril sou aangevul word met gebeure en 'droogtes' in die distrik en ook binne die groter Suid-Afrikaanse konteks.

Daar was die man se dood in die Petrusville-distrik en die ou wat die dam uitgekalk het voor hy selfmoord gepleeg het. Al die goeters spring toe bymekaar. Die dinge sou begin gebeur op politieke gebied en op daardie stadium was dit toe P.W. [Botha] die Rubicon wou oorsteek. Hy was daar, hy kon gaan, maar hy het dit nie gedoen nie. Dit was die boorgat [die rykdom en vrede vir almal in Suid-Afrika] dit was daar, maar hy het geweier – bloed in die water. 'n Kind wat in die proses gesterf het. Hy het geweier om deur daardie laaste dingetjie te gaan en die water daar onder te gaan kry (Fourie, 2003a).

Dit sou die grootste vonk en die openingstoneel verskaf vir *Die koggelaar*. Wanneer Boet Cronjé aan die einde van die stuk vra waarom God so stil is en Boet Cronjé besef dat hyself die 'stilte' is wat die 'droogte' veroorsaak, kom die hele stuk in perspektief.

Een van die belangrikste dryfvere vir die skryf van *Die koggelaar* (1988) was insident wat op Willie Olivier se plaas buite Fraserburg plaasgevind het tydens besoek van Fourie aan Olivier en die Logan-toneelfees. Hy het dadelik die groter betekenis van die tap van die saad van 'n ram binne die Suid-Afrikaanse politieke konteks raakgesien:

Hulle was besig met kunsmatige inseminasie en so aan. Om 'n ram te sien staan in so hokkie bietjie groter as 'n groot toilet en daar staan hy vir die res van sy lewe. Hy was nog nooit in die veld nie, hy het nog nooit 'n bossie geproe nie, kry kragvoer en hy moet net *deliver*. Sy saad word getap, maar sy arbeidsvermoë word getap en hy moet geld maak. Hierdie misvormde voetjies die kloutjies en so aan. Ek dink dit kom alles uit in daai saadtaptoneel wat toe gesny is in *Die koggelaar*. Dit was die inspirasie vir die stuk, maar toe val daar soveel wêrelde vir my oop van die uitbuiting van die natuur en van diere en ek sien toe dadelik die parallel met die hostelwerkers by die myne – weg van sy familie af, hy gaan net Kersfees huis toe om sy geld te gaan gee wat hy die heie jaar voor gestaan en sweet het in die myn. Daarvandaan spring die ding verder na die uitbuiting van die swart werksmag soos

jy moet net *deliver* en die meeste uit 'n ou haal vir niks en laat hom onder die swakste omstandighede moontlik leef en dit was die vonk (*ibid*).

Die saadtapproses is natuurlik 'n pynlike proses vir die ram, aangesien elektrodes in die dier se anus geplaas word en die elektriese skokke die ram se prostaat aanhoudend stimuleer totdat die laaste moontlike druppel saad getap is.

'n Klein voorval sou ook die vonk verskaf om die seun, Klein-Ben, se herverskyning as verregse spook van die verlede as karakter te inspireer. Fourie noem hy byvoorbeeld bekommerd was oor die tipe ideologie wat regse leiers in die jeug se koppe kon inprent. Sou die Afrikaner ooit ontslae kon raak van apartheidsdenke? Hy meen dat selfs leiers van die Voortrekkerbeweging dikwels ook regs sentimente gehad het. Dit is te betwyfel Fourie na prof. Carel Boshoff⁶⁸, destydse Hoofleier van die van die Voortrekkerbeweging verwys het, aangesien hy in meerdere gesprekke van prof Carel Boshoff en sy gesin as "boere adel" gepraat het.

Nog 'n dryfveer was 'n koerantberig wat hy in gelees het van 'n man uit 'n Bolandse distrik wat op 'n rugbynaweek in 'n beskonke toestand by 'n prostituut in Johannesburg geslaap het. Die man se gewete en sy vrese dat hy dalk een of ander geslagsiekte opgedoen het, het hom later so opgekeil dat hy sy hele familie en homself in 'n gesinsmoord doodgeskiet het. Die berig sou in sy onderbewussyn bly en na vore kom aan die einde van *Die koggelaar*. Fourie was in die tydperk bewus van die toenemende getal gesinsmoorde onder veral Afrikaners:

Wat vir my interessant is, ek het statistiek oor selfmoord onder die Afrikaners. Toevallig in daardie jaar wat *Die koggelaar* opgevoer is, was die hoogste persentasie Afrikanerselfmoorde en gesinsmoorde in die geskiedenis van Suid-Afrika. Aanvanklik was dit die kleurlinge wat die meeste selfmoord gepleeg het, maar daardie dae het verbygegaan (*ibid*).

⁶⁸ Prof. Carel Willem Hendrik Boshoff (9 November 1927-16 Maart 2011) was 'n godsdienstige Afrikaner leiersfiguur en regse kulturele aktivis. Hy was getroud met die dogter van die vader van Apartheid, dr. Hendrik Verwoerd. Boshoff was ook Voorsitter van die Afrikaner Broederbond (1979-1983) en stigter van die Afrikanervolkstaat, Orania.

Ook in hierdie tyd sou spanning binne die kerk oor die Belydenis van Belhar en politieke spanning hoogtepunte bereik. Volgens Fourie was hy bewus van dié woelinge en het tot drie koerante per dag gelees. Sy voorgevoel dat dinge kan ontplof, kom byvoorbeeld voor in *Ek, Anna van Wyk* waar Lina met die vuurhoutjie sit wat die plaas aan die brand kon steek:

Ek het 'n voorgevoel van politieke verandering gehad. Dit het gekom by Lina wat die vuurhoutjie 'nog nie' getrek het nie. Kyk 'n mens na die slotsom van daai stuk, dan plaas dit die fokus op godsdiens; dat die hooforsaak van die hele tragedie 'n wanpersepsie is van godsdiens of 'n misbruik van godsdiens. Dieselfde in *Die koggelaar* (Fourie, 2003a).

Nog 'n tema wat deurlopend voorkom in *Die joiner*, *Ek, Anna van Wyk* en *Die koggelaar* is bevryding op verskeie vlakke. Sarel 2 stap die saal uit as 'n bevryde man, Anna het haarself bevry en in *Die koggelaar* bevry Anker homself deur aan die einde van die stuk die masker af te haal en dit soos 'n rugbybal daar rond te gooi. Ironies genoeg kom die reën as bevryder eers nadat Boet homself en sy gesin uitgewis het. Fourie noem dat die stuk eers 'n ander titel gehad het. Baie mense het blykbaar gedink dat dit 'n beter titel soe wees naamlik. *Eers dan die reën*. "Ek stem nie heeltemal daarmee saam nie, maar François [Swart] het kort voor sy dood vir my gesê ek moes by my oorspronklike titel gebly het" (Fourie, 2003a). Agterna beskou sou die titel gepas wees as die bevryding na die 1994-verkieping in ag geneem word. Die vuurhoutjie in *Anna* is nie getrek nie en die politieke bevryding van Mandela en die ANC waarby al die inwoners van die land baat gevind het, het feitlik min probleme veroorsaak en die ekonomie het op verrassende wyse bly groei. Die wateraar was tot almal se beskikking.

Fourie noem egter dat hy in 1988 steeds versigtig vir sensuur was en gevrees het dat die stuk nie die planke sou haal nie. Hy wou juis raskwessies en -uitbuiting as hooftemas, saam met die tema van opstand en ondervraging deur die (mis)bruik van God se rol binne die Afrikanergemeenskap, aan die lig bring. Vloekwoorde het hy tot die absoluut noodsaaklike beperk:

Dan was dit absoluut essensieel en gemotiveerd binne die konteks. Onvoorwaardelike vryheid is 'n helse gevaarlike ding. So iewers, êrens het 'n ou tog nog daarin geslaag om binne die ou sisteem

sekere dinge te sê en dit deur te kry, maar dan was dit altyd verantwoord binne die konteks. Dit was verkeerd dat jy so moes werk, maar as 'n ou gaan terugkyk, dan gaan jy sien dat waar jy wel gewaag het, of dit in taal of dit die tema was, was dit totaal gemotiveerd binne die literêre konteks, terwyl manne vandag maar net laat waai (Fourie, 2003a).

Fourie situeer die SAKRUK-wendrama in die Koggelkaroo op die plaas met die simboliese naam Nooitgedacht van Boet Cronjé. Die telefoonnommer van die plaas, naamlik 1948, verwys verder na die bewindsoorname van die Nasionale Party in Suid-Afrika in die jaar 1948 en die naam van die plaas kry nuwe betekenis. Die gebruik van die Koggelkaroo as milieu en ander verwysings na koggel impliseer dat die Afrikaner God met sy gedrag koggel; dat God die Afrikaner met droogte koggel om tot sy sinne te kom; dat Boet Cronjé gekoggel word om nie nog 'n seun te verwek nie; dat Klaplat Boet Cronjé met die waarheid koggel, en dies meer. Dit alles is vernuftig verweef binne die Koggelkaroo met sy oerdiere soos die koggelmanders wat op die klippe sit en die wêreld en sy mense sit en bespied.

Interessant genoeg praat Faan reeds in Fourie se eerste stuk, *Faan se trein* (1975), van die koggelmanders wat so sit en kyk. Faan mimeer in 'n komiese toneel in hierdie stuk vir sy pa die koggelmander se houding en bewegings. Faan se karakter vervul die rol as verspieder van die wêreld om hom en hy beskik oor die vermoë om regdeur almal se streke en planne te sien. Laastens sou Fourie in *Die koggelmanderman* (2003) 'n mens as hoofkarakter laat aantrek in die kostuum van 'n koggelmander. Later volg meer oor die impulse wat deurlopend voorkom in Fourie se dramas. Voorlopig kan net genoem word dat Knaplat in *Die koggelaar* (1988) agter die masker van 'n pratende skaap ook in 'n mate aan die pratende Hansie in die eerste kinderstuk, *Hansie die hanslam* (1970), herinner.

Fourie sou terugval op die skryfstyl wat die groot sukses van *Ek, Anna van Wyk* (1986) gekenmerk het. Weereens word dieselfde gebruik van tyd en ruimte en terug- en toekomsflitse ingespan. In *Die koggelaar* (1988) gaan Fourie egter verder en begin die openingstoneel van die stuk met die gevolge van die finale afloop van die drama se einde. Die hoofkarakter lê reeds dood op die verhoog na sy selfmoord wat aan die einde van die drama sou plaasvind.

Vernuwend hier was die inbring van 'n karakter in 'n skaapmasker, die pratende skaap, Knaplat, wat die dooie Cronjé terugroep na die lewe en die verloop van die intrige en wat reeds gebeur het, sou aanstu. Hierdeur sou hy die uitbuiting van die dierelewe en die onderdrukte bruin en swart medeburgers binne die Suid-Afrikaanse konteks, waarin die swart mens eintlik soos 'n dier gebruik word, op die verhoog laat uitspeel. Hierdie misbruik, verbruik en gebruik van die swartmense is fyn beplan en die politieke kritiek is fyn binne die sensitiewe rasgevoeligheid in die tyd in die landsgeskiedenis beplan:

Jy het geskryf binne 'n sekere tydvak en jy moes 'n ding skryf op 'n manier wat aanvaarbaar genoeg sal wees om opgevoer te kan word. Dit is daar moontlik 'n verskuilde seëning in sensuur was. Ek kon leer om sensuur te skryf. Ek kon 'n masker opsit (Fourie, 2003a).

Met die masker is Knaplat net so oud soos die teater self. Die masker kan sê wat hy wil. Fourie wou spesifiek die draadmasker hê wat vir hom die Afrika-kind met sy draadkar en die draadwindpompies word. Agter die masker is die werklike gesig van die karakter nog sigbaar. Let op die verband tussen die ram wat moet werk en die kleurling karakter wat ook maar net werker op die plaas is. Die gehoor sien nog al die uitdrukkings en die oë van die speler. In *Die koggelaar* was die vrou skielik meer op die agtergrond en het dit vir Fourie werklik gegaan oor die politieke kompleksiteit in die land en die onreg:

Dit het basies gegaan oor die realiteite van die Karoolewe en alles wat daarmee saamgehang het op die eerste vlak. Die vroue het baie sterker agtertoe geskuif, as 'n mens dink aan die vroeë sterker vrouerolle. Tog is die vrou en die kind ook slagoffers van die stelsel – hulle vervul maar net hul doel en in die vrou se geval moet sy as teelooi die manlike geslag voortbring (Fourie, 2003a).

'n Sprekende voorbeeld is die bevrugtingstoneel op die eerste aand op die plaas en die briljante gebruik van tydsoorgang tussen die seksdaad en die geboorte van die kind. Die bruidspaar kom op die perdekarretjie ('n rostrum) huis toe, die perdekarretjie word onmiddellik die bed, hulle lê op die bed en die man rol oor sy vrou na 'n soen. Sy kry die babatjie 'n oomblik daarna en staan op met die seun. Hieroor sê Fourie: "Ek dink dit was darem die kortste bevrugting, dra en geboorte in die wêreld! Daar het jy tyd in die teater op sy kortste bymekaar. Die vrou het haar funksie vervul. Daar is 'n seun!" (*ibid*).

Wanneer die jong seun verongeluk by die boorgat, wat die rykdom van die aarde en van Suid-Afrika en vir almal wat die land bewoon moet oopboor en van 'water' voorsien, sterf die manlike draer van die Afrikanertoekoms. Die seun moet onmiddellik vervang word, maar die vrou kan nie weer verwagting raak nie en in sy beheptheid met 'n seun raak die vader, Cronjé, feitlik van sy kop af. Boet neem sy vrou, Anna, vir 'n vrolike piekniek om hulle huwelik te gedenk, maar dit word 'n tragiese toneel. Boet Cronjé beveel sy vrou om haar klere uit te trek en hy los haar dan kaal in die middagson om te bak sodat sy vrugbaar kan word. Anna bedek haarself met haar bene en arms en haar dik, swart hare hang sierlik. Na die ongenaakbare manier waarop die man haar hanteer, haar in die steek laat en alleen in die brandende son los, vind een van die mees ironiese en teer tonele ooit op die Afrikaanse verhoog plaas.

Terwyl sy weerloos in die son sit, ontdek Anker, die bruin voorman, haar. In 'n gevoelvolle toneel smeer hy bokvet aan haar gebrande vel voordat hy haar met 'n mieliesak bedek. Die ironie van die toneel spreek vanself. Fourie stel dit dat hy die toneel geskryf het sonder om oor die betekenis van die gedeelte te dink en dat die skryf vanself gekom het:

Ek kan dié dinge nie verklaar nie, jy skryf die goed en jy weet nie hoekom jy dit skryf nie. Ek het destyds net geskryf sonder om 'n spesifieke ding te bedoel. Só ervaar ek dit ook by die gehoor sonder dat ek dit kan verklaar, dat daar 'n ongelooflike teerheid by Anker wat ons daar kry, dat dit ons raak. Met die subtiele hantering van die ding het niemand eintlik daaraan gedink dat die vrou naak op die verhoog lê nie. Jy het meer gedink sy word geestelik naak gemaak, gestroop van alles. Teen die tyd as die ou die bokvet vat en eers 'n brandwond van die son versorg met die insmeer en dan die sak bo-oor haar rougebrande lyf trek en dan met sy rug na haar toe staan en al daai goed, dan weet jy net dat dit so sou gebeur en dat dit verskriklik baie beteken. 'n Mens weet nie hoekom doen jy hierdie goed en skryf jy hierdie goed nie. Dit is 'n behoefte in my terwyl 'n ander skrywer jou presies sal kan sê hoe hy dit bereken het. Ek werk van die vonk af (Fourie, 2003a).

Op 'n vraag of Fourie self die noodsaak aan teerheid in die tydperk van sy lewe nodig gehad het, knik hy net stadig sy kop en steek sy pyp op. Die onderhoud is eers na 'n paar minute weer hervat (Fourie, 2003a).

6.29.4 Die koggelaar en die SAKRUK- en Dawie Malanprys.

Die koggelaar in 1986 bekroon met die SAKRUK-prys – die grootste toneelprys van R25 000 vir 'n nuwe Afrikaanse drama. Ook hieroor sou kontroversie wees. As SAKRUK-wenstuk is dit volgens bepalings deur al die Streeksrade opgevoer, hoewel dit in 'n heelwat verkorte weergawe in die Transvaal gesien is. Die speelvak in Roodepoort is gekanselleer. Dat dit 'n fout was, erken Bobby Heaney, Artistieke Direkteur (Toneel) van TRUK, aan Elahi (1988c: 2) in 'n onderhoud met die opskrif, “Die produktiewe Fourie”, in *Die Beeld*. Marissa Mouton (1988: 15) bevestig ook dat die drama bekroon is met die nuut-ingestelde Dawie Malanprys deur DALRO vir nuwe inheemse dramas in haar resensie, “Twee pryse vir Koggelaar”, in *Volksblad*.

Elahi (1988b: 2) onder die opskrif, “Fourie-sages”, dat dit verstommend is waardeur streeksrade hul soms laat lei. Die Kaapstadse kritici, wat beswaarlik in 'n ander landsdeel kom om vergelykenderwys toneel te bekyk, soos hulle Transvaalse eweknieë meestal op eie koste, het besluit dat Pieter Fourie se *Die koggelaar* swak is. Toe besluit TRUK summier om dié stuk, wat SAKRUK R25 000 uit die sak gejaag het, as die enigste wenner van die jaarlikse prys tot dusver, nie meer in Roodepoort aan te bied nie. Die Pretoriase speelvak en die uiteindelijke erkenning wat Ian Roberts as hoofspeler gekry het, het TRUK se oordeel in dié verband onder verdenking geplaas.

Na die swak resensie in die Kaap het SUKOVS in die Vrystaat vasgeskop en gesê dat hulle dit nie gaan opvoer nie. In dié stadium was Rex Hugo Uitvoerende Direkteur en Pierre van Pletzen Artistieke Direkteur Toneel van SUKOVS. Die veelbesproke Toneelkomitee-stelsel was ook in volle swang. Na die komitee se besluit om nie die stuk op te voer nie het 'n hele herrie hieroor losgebars. Onder andere sou die jong Deon Opperman, SUKOVS-akteur en 'n absolute vuurvreter, die komitee uitskel dat hulle 'n ou spul kaalkoppe is wat niks van toneel weet nie. Die waardige prof. Ben de Koker het na die *palawa* uit die komitee bedank. Die feit bly egter staan dat Pierre van Pletzen en die toneelspelers nie *Die koggelaar* sou kon opvoer nie.

Fourie het woedend op die nuus gereageer. 'n Onbekende joernalis skryf in *Die Burger* van 21 Junie (1987: 12) onder die opskrif, "Fourie boikot Vrystaat", dat Fourie aankondig "dat die Vrystaat nooit weer enige van sy stukke sal sien nie!" Dat hulle nie *Die koggelaar* wil opvoer nie, is vir die dramaturg "tipies van die skuiltaal en skimargument van die burokraat en amptenary". Fred Sharp, die volgende Direkteur van SUKOVS, se verweer dat die dekorvervoer na Bloemfontein te veel sal kos, word as lagwekkend afgemaak. Fourie word in die artikel verder aangehaal om dié punt te staaf: "Die werklike rede is myns insiens verskuilde sensuur. Hulle het die prys toegeken aan 'n teks wat geskryf is om juis sonder dekor opgevoer te word."

Wat betref die verbreking van die ooreenkoms dat die stuk by al die Streeksrade moes speel, intensiveer Hannes Horn, Direkteur van SWARUK, in die berig die debakel deur aan te kondig dat hulle die reëls vir die SAKRUK-prys "'n rapsie" gewysig het en die woorde "sover moontlik" ingeskryf het. Die "sover moontlik" bedoel natuurlik dat die Streeksraad 'n keuse sou kon uitoefen om die stuk op te voer of nie. Volgens Fourie (2003a) was die "sover moontlik" dalk later bygevoeg, maar volgens sy kennis was dit beslis nie deel van die oorspronklike bewoording nie en die wenstuk moes ongeag omstandighede by alle Streeksrade opgevoer word. Hannes Horn sterf op 5 Mei 2011 en die saak kon nie met die skrywe hiervan met hom gekontroleer word nie.

Adrienne Sichel (1987a: 8) berig in *The Star* ook dat Fourie weier dat enige van sy stukke in die Vrystaat opgevoer sal word. Volgens die berig meen Fourie: "I'm not just doing this for myself; we can't allow censorship to come back into the theatre. I'm doing it for young writers like Deon Opperman and Reza de Wet. I am financially in the position to make this stand now, while they can't." Dit is duidelik dat Fourie hier bedoel het dat hy die beginsel voor finansiële gewin gestel het. Op haar vraag aan Fred Sharp of die stuk polities te warm vir die Vrystaat is, antwoord hy in die berig: "There is nothing politically hot about the play. Everything has been said over and over again" (*ibid*).

Fourie vertel self in die onderhoud hoekom hy so heftig gereageer het: "En hulle het dit toe nie gedoen nie en so het ek toe ook al my stukke in die Vrystaat verbied. Ek dink *Koggelaar* is eers in die Vrystaat twee, drie jaar later opgevoer en volgens die prys moes dit binne dieselfde jaar opgevoer word" (Fourie, 2003a). Dit was inderwaarheid so en uiteindelik sou die 1989-produksie van SUKOVS onder regie van Gerben Kamper en 'n feitlik nuwe span spelers later landswyd deur resensente aangeprys word as die beste

produksie van die stuk. Kerneels Breytenbach (1987; 9) het ongelukkig nie die opvoering gesien nie. Hy berig wel deeglik hoe die land die stuk ervaar het in *Die Burger* en dat die aanvanklike negatiewe kommentaar op die Kaapse speelvak gesorg het dat daar met 'n meer gebalanseerde oog na die stuk gekyk is. In die berig noem Temple Hauptfleisch aan Breytenbach: “'n Mens kon ten minste nou daarin slaag om die stuk te beskou as 'n menslike skepping, deur 'n goeie, maar nie bonatuurlike dramaturg nie” (Breytenbach, 1987: 9). Hoe dit ook al sy, SUKOV'S moes terugkrabbel en die stuk is twee jaar later met groot sukses opgevoer en die vrede is ook herstel tussen Fourie en SUKOV'S. Meer volg later oor die Bloemfontein-opvoering.

6.29.5 Opvoeringsgeskiedenis van die KRUIK-produksie.

Die stuk debuteer vroeg in 1987 in die Nico Malanteater in die Kaap onder regie van Dieter Reible. Spelers soos Ian Roberts (eintlik 'n Engelse speler) as Boet, Lida Meiring as sy vrou, Cedwyn Joel as Anker, en Leslie Fong as Knaplat, speel die hoofrolle. Brümilda van Rensburg sou weer vir haar spel geloof word in die stuk. In hierdie opvoering sou die latere bekende teaterkunstenaars, Jan Ellis en Pedro Kruger, as jong skoolseuntjies hulle debuut maak deur om die beurt Klein-Ben te speel. Wetgewing het vereis dat kinders – ook in toneelstukke – net sekere ure kon werk.

Hoe dit ook al sy, na die aanvanklike minder gunstige ontvangs wat die stuk in die Kaap gehad het, sou die stuk landswyd moes toer. Deel van die ooreenkoms van die SAKRUK-prys was dat dit deur al die Streeksrade, Suidwes ingesluit, opgevoer moes word.

6.29.6 Reaksie op die TRUK-opvoering.

Vir die Transvaalse opvoering het Sarel Pretorius die jong seun oortuigend vertolk. Die stuk en opvoering is met minder goeie resensies in die Kaap begroet, maar die opvoering in die Momentum in Pretoria kry goeie resensies van Jan van Tonder (1987: 18) in *Die Transvaler*, terwyl Barrie Hough (1987: 2) vir Van Rensburg, Roberts, en veral Joel uitsonder vir puik spel:

Ian Roberts se vertolking van die moeilike en onstabiele Boet Cronjé is voortreflik en sensitief. 'n Mens het Brümilda van Rensburg nog nooit beter sien speel nie. Dawie Maritz speel die ou boer uiters

geloofwaardig. Een van die beste vertolkings in die stuk is dié van Cedwyn Joel.

Die uiteenlopende opinies van resensente landswyd is puik deur Kerneels Breytenbach (1987: 9) in *Wat die res van die land toe sê van 'Die Koggelaar'* uitgepluis. Hy haal onder andere Riaan Roux (1987: 9) van *Die Republikein* aan wat sê: “mapstieks mense, gaan kyk!”; *The Reflector* in the Namibian reken dis “dis top eietydse drama”.

Barrie Hough oordeel die stuk as: “’n ekspressionistiese drama in die modeltradisie van dramaturge soos Brecht en Pirandello. Die gehoor is deurentyd bewus van die verhouding tussen akteur en karakter. Die drama word ook op selfbewuste en oënskynlike lukraak wyse voor die gehoor se oë gestruktureer. In dié opsig stem *Die koggelaar* baie ooreen met *Ek, Anna van Wyk*.”

Ook Genevieve Paul (1987: 8) is dit eens dat die stuk van baie goeie gehalte is: “Die regisseur het hom vryhede met die teks veroorloof, maar die stuk is die sien werd, en dit raak die hart van die Afrikaner se siel en sy bestaan aan”. Adrienne Sichel skryf oor die stuk se spiere, sy skrikwekkende kragtigheid en Rosa Keet kom in Rapport tot die slotsom dat *Die koggelaar* ’n lang speelvak en uitgebreide toere deur die land verdien”.

Ook Barrie Hough (1987a: 2), bekende teaterresensent en skrywer van verskeie jeugboeke is hoogs beïndruk met veral die spel van Roberts en van Rensburg in die stuk. Hy skryf onder die opskrif, “Pyn en vernedering”, in *Die Beeld*, dat met die uitsondering van Leslie Fong se vertolking, die res van rolverdeling besonder gevoelvol en oortuigend speel:

Lizz Meiring se Betta is ’n aardse, warme vrou met begrip vir die aarde, die omgewing en sy mense. Haar breë ontugtigheid gee heelwat humor aan die karakter. Dawie Maritz se Ben Cronjé is ’n wyse ou boer wat deur die jare en die gebied gebrei is. Hy is ’n totaal geloofwaardige karakter. Een van die beste vertolkings is ’n goed geplaaste Klein-Ben, een van die min jeugakteurs in die land wat nie klink of hy ’n resitasie voordra nie. Neels Coetzee vertolk verskillende karakters met oorleg (*ibid*).

Hough meen egter dat Leslie Fong se Knaplat baie swak geplaas is en 'n mens nie eers altyd seker is wat die karakter bedoel nie. Hy bevind die vertolking as 'n swak skakel in 'n andersins puik produksie.

As temas identifiseer Hough (*ibid*) ooreenkomste met *Ek, Anna van Wyk* (1986), en noem dat Pieter Fourie dit in *Die koggelaar* ook teen chauvinisme en die rassisme van 'n bepaalde soort Afrikaner het: "... die soort Afrikaner wat meen hy is Israel in Afrika, dat sy volk 'n gekose volk is wat kan maak en breek soos hulle wil".

Vir Hough is die teaterbelewenis een van pyn. Hy noem dat Boet Cronjé 'n arrogante man is wat God speel op sy werf. "Wanneer Cronjé sy gekleurde halfbroer, Anker, vir 'n weddenskap witman laat speel en hom dan met die ontbloting van sy tandvleis die teendeel laat bewys, kwets jou, laat jou siel van pyn saamtrek" (*ibid*). Hy bevraagteken die onsensitiewe mentaliteit van die mense in die gehoor wat gelag het en reken dat Fourie in hierdie toneel die pyn en vernedering van rassisme soos 'n Faulkner uitbeeld.

Hough (*ibid*) toon verder aan dat Cronjé met sy wit vel hom nie net bo donker verhef nie, maar dat sy geslag hom ook bo Anna verhef. Ook die toneel na Klein-Ben gesterf het en die naaktoneel met Anna sodat sy die regte "temperatuur" kan kry, vind Hough ontstellend. In kontras hiermee stel Fourie dan die deernisvolle toneel as sy deur Anker, Cronjé se gekleurde broer, met bokvet gesmeer en in 'n goiingsak geklee word:

Die vernedering van Anna is 'n sentrale toneel wat verband hou met Cronjé se obsessiewe godsdiens, sy outomatiese ontkenning dat hy miskien die onvrugbare een kan wees en sy abnormale magsug. Cronjé se rassisme en sy chauvinisme is nou verwant. Dit is 'n tema wat ook sterk uit *Anna van Wyk* gespreek het (Hough, 1987a: 2).

Sy mening is dat *Die koggelaar* as drama egter nie so goed deurdag of heg gestruktureer is soos *Anna van Wyk* nie. Hy vind probleme met die verhouding van die protagonis, Cronjé, teenoor die antagonist Anker en Knaplat en toon dat 'n gesplete antagonis onhelderheid en verwarring kan meebring:

Veral die rol van Knaplat, die stoetram, bly duister. Dat hy 'n simbool is, val nie te betwyfel nie. Maar 'n simbool waarvan? Sy vernedering is dat sy saad van hom "gesteel" word. As Fourie 'n stelling wil maak oor

diereregte, moet hy dit duideliker gedoen het. As Knaplat byvoorbeeld simbool is van die onderdrukte meerderheid, is dit ook nie mooi duidelik nie (*ibid*).

Dit lyk asof die uitbuiting van die dier as simbool van die nie-Afrikaners (Knaplat) nie deur Hough raakgesien is nie.

Temple Hauptfleisch (1987b: 2) in sy resensie, "Fourie's *Die koggelaar* tantalisingly flawed", in *Pretoria News* vind dat Fourie se werkswyse vir die stuk een is wat getrou is aan die voorkoms van teater in die tydperk waarin teater as spel, as droom, as opvoering en as teater van (her)vertelling en 'n konfrontasie met die verlede aan die orde van die dag is. In *Die koggelaar* vind ons "... a bleak world of physical and spiritual drought, a vast open space slowly populated with people we know or have known: the despairing, the profane, and the destitute of spirit. And their victims Fourie's" (*ibid*).

Hauptfleisch noem in dieselfde artikel dat die aanloop tot die aanbidding van die produksie in Transvaal en die feit dat die stuk die eerste SAKRUK-prys gewen het sekere verwagtings by die gehoor geskep het. Ook die hiperboliese opbou deur Danie Botha van die Kaap het Fourie en die stuk swaar belaaï met bagasie wat teen wil en dank meegesleep moes word. Hauptfleisch se afwagting is egter getemper met inligting dat die stuk nie goed gevaar het in die Kaap nie en dat die balans hierdeur herstel is:

One could at last manage to view the play as some moral creation, by a good but not supernatural playwright. Granted, it still remains a serious presentation by one who – apart from Athol Fugard – may safely be called the most experienced theatre artificer in the country at the moment (Hauptfleisch, 1987b: 2).

Reeds bewus van Fourie se dramatiese eksperimente in *Ek, Anna van Wyk* (1986), vind Hauptfleisch dat, anders as die genoemde stuk, Fourie sy gehoor wegneem van die hofdramakonsep en nou met *Die koggelaar* (1987) die Afrikaner-psige in 'n plattelandse milieu aan die orde stel en op die planke bring. Net soos Hough, vind hy die aanvanklike sentrale simbole aan die begin van die stuk verwarrend:

Boet Cronjé rises from the dead to confess his sins to his ram; to explain how it had come about that he had shot his parents and

himself. This use of one of the central symbols in the play is immensely embarrassing and confusing at the start, but in a strange way seems to settle and become acceptable as the action progresses. When Fourie then finally humiliates the ram on stage in one of the most theatrical moments in the play, it all seems to make a great deal of sense (Hauptfleisch, 1987b: 2).

In *Die koggelaar* ondersoek Fourie volgens Hauptfleisch (*ibid*) die komplekse gemeenskap en die Afrikaner se verhouding met God. In Boet sien hy 'n soort Job-figuur wat ongeag sy hardwerkendheid en opregtheid aan God wil dikteer hoe sy lewe moet verloop: "Yet he is also caught in the web of his own vanity, and it turned from 'koggelaar' to 'gekoggelde' as one catastrophe after another strikes him and his family – and he is forced to the realisation of his own part in that tragedy."

Hy vind in die ryk en komplekse teks spore van Bartho Smit se eksperimente. Maar noem dat enkele eenvoudige teatrale momente 'n mens bybly: "Boet leaving his wife naked in the veld so that the sun could 'get her in heat'; his wife appearing in church in her wedding dress, dyed black" (*ibid*).

Ondanks die gefragmenteerde struktuur van die drama, slaag die werk uitsonderlik weens die inherente dramatiese kwaliteite. Hauptfleisch (*ibid*) skryf die sukses ook toe aan Dieter Reible se fyn aanvoeling vir regie en die uitstekende spel van die spelers. Hy kom tot die slotsom dat *Die koggelaar* 'n drama is waaroor vir baie jare gepraat sou word – ook as wenner van die eerste SAKRUK-prys en die verskeie sake wat in die stuk aangeroeer is. Sy finale oordeel oor die stuk lees soos volg: "Innovative, thought-provoking and tantalisingly flawed, it remains a very interesting evening in the theatre" (*ibid*).

Adrienne Sichel (1987a: 8), jarelange resensent van *The Star* in Johannesburg, vat die essensie van *Die koggelaar* in haar kort resensie getitel, "*Out of Afrikaans and away from proscenium, quick*", behoorlik vas en sy sien die volle betekenis van die simboliek in die stuk raak.

Sy begin haar resensie met die belangrikste woorde (hier wel deur haar in Engels vertaal) in die stuk wat die sleutelbegrip vasvat wanneer Boet beseft dat God nie die skuldige vir sy dilemma is nie: "Am I the drought ? Am I the silence?"

Na hierdie bewuswording skiet Boet homself en dit begin reën. Sichel sien in dat die argetipiese Afrikaner verantwoordelik is vir die tragiese omstandighede om hom. Boet is finansiëel en moreel bankrot. Hy weier om die water oop te boor wat lewegewende water sal verskaf. Sy kleurlingvoorman waarsku hom dat hy God speel. Rondom die plaasopstal lê die skape dood. Dan identifiseer Sichel die laaste stukkie simboliek in die stuk: “To hammer the point home even stronger after the suicide, Cronjé’s stud ram Knaplat, who functions both as his slave and his judge, is unmasked to represent the black labour force (*ibid*).

Sy gaan verder en toon aan dat die stuk pynlike, maar relevante sake aanspreek. Boet Cronjé se dilemma word ’n metafoor vir ’n sterwende kultuur – ’n stryd om oorlewing van die wit dominansie. Sy spreek verder die wens uit dat die stuk in Engels vertaal en opgevoer word. Vir haar gaan dit dus oor meer as die Afrikaner.

’n Interessante opmerking wat sy maak oor die stuk se mindere sukses by die Nico Malanteater in die Kaap is dat die stuk nie vir prosceniumteater geskik is nie: “As is proved in the staging which has reached Pretoria’s cosy Momentum via a slating in Cape Town at the Nico and a kinder reception at Durban’s intimate Loft, *Die koggelaar* is not a proscenium theatre play. By its very structure and content it calls for an experimental space” (*ibid*). Sy beskryf Fourie se *Die koggelaar* as sy meesterwerk: “It is a marriage between firmly etched characterisations formed around an organic core” (*ibid*).

Sichel bespreek kortliks die struktuur van die stuk en vind dat Reible se regie die murg van die stuk vasgevat het en uitstekende vertolkings uit sy spelers verkry het. Sy prys veral Ian Roberts as Boet en Van Rensburg as sy vrou:

He regards God, like his bank manager, as a business partner, until He lets him down. Roberts fleshes out this monumental role with breathtaking presence and dramatic range as Boet Cronjé, the khaki-clad farmer oozing arrogant humility. As Anna the farmers wife, who is treated as breeding stock, Van Rensburg gives an unforgettable, moving performance, which requires her to strip emotionally and physically (*ibid*).

Fong se vertolking stel haar tevrede as Knaplat, die *deus ex machina* aan die einde van die stuk, en veral Cedwyn Joel gee ’n onthoubare en geloofbare vertolking van Anker,

die blouoog, donker-vel voorman met die groot geheim. Sichel sluit haar resensie af met Fourie se idee wat die hele stuk opsom: “The future it turns out belongs to him and his children” (*ibid*).

Hierdie boodskap dat die toekoms aan Anker en sy volk sou behoort, sou nie goed afgaan by verregses in Suid-Afrika nie. ’n Lelike insident sou later tydens die Bloemfonteinse speelvak voorkom, waarna later in die studie terugkeer sal word.

As deel van die ooreenkoms van die SAKRUK-prys sou ook Natal, Vrystaat en Suidwes besoek word. Soos reeds gestel, het PACOFS, toe nog SUKOVS, eers jare later hulle eie produksie op die planke gebring.

6.29.7 Die koggelaar in Natal.

Met klein aanpassings in dekor vertrek die stuk Natal toe, waarna die stuk in die Transvaalse en Windhoekse teaters opgevoer sou word.

Dit het veel beter in Natal as in die Kaap met die Reible-produksie gegaan en die opvoering het onmiddellik aanklank gevind. In ’n resensie deur ’n anonieme resensent in *Tempo* van 15 Mei 1987: 6 onder die opskrif, “Vader nie sterk genoeg”, word geskryf dat Pieter Fourie se sterk nuwe drama, *Die koggelaar* (1988), onder regie van Dieter Reible en met Ian Roberts en Brümilda van Rensburg in die hoofrolle, in die Solderteater (Natal Skouburg) geopen het. Volgens die resensie het die dramatiese openingstoneel ’n samevatting van die hele drama se verloop gebied:

Die spanning wat in die toneel deur middel van die dooie skaap, die lyk, die reën en Anker se vreugde geskep is, word deurgaans volgehou. Wanneer die stoetram, Knaplat (Leslie Fong) die oorledene (Ian Roberts) aanspreek, besef die teaterganger dat Fourie weereens daarin geslaag het om dramatiese en teatrale vernuwing te bring (*ibid*).

Die resensent stel dit dat Boet Cronjé sy hele gesin uitgewis het en daarna selfmoord gepleeg het. Wanneer Knaplat sy lyk laat herrys en aanspreek, begin Cronjé sy optrede regverdig deur die ongelukkige verloop van sake uit sy perspektief te stel. Sodoende aanvaar Boet Cronjé verantwoordelikheid vir die tragedie wat hom afgespeel het. Die kompleksiteit van sy verhouding met God, sy vrou, sy ouers en sy medemens kom na

vore en hy staan uit as 'n man wat getrou is aan sy ideologiese erfenis wat hom uiteindelik sy geluk, sy gesin, sy medemens en sy lewe kos.

Tempo oordeel dat *Die koggelaar* 'n goedgeskrewe en ernstige, dog verantwoordelike drama is wat dramaties op so 'n wyse ontvou dat Knaplat op die ou end nie net Boet Cronjé (stamvader en stoetboer; tradisievaste en gelowige Afrikaner; behoudende en onbuigsame Afrikaner/man) se gewete aanspreek nie, maar ook elke teaterganger s'n. "Wanneer Boet Cronjé die paadjie begin loop wat hy uit die aard van sy oortuiging en herkoms moet loop, sien 'n mens jou dieselfde paadjie loop" (*Tempo*, 1987: 6).

Dit blyk asof die Natallers heel anders na die stuk gekyk het as die Kaapse resensente. In die uitgebreide resensie word veral die regie en die geloofwaardigheid en suksesvolle vertolkings van die spelers aangeprys. Om met enkele voorbeelde te volstaan:

Dieter Reible se sensitiewe en gebalanseerde regie bring die beste in die spelers na vore. Ian Roberts is Boet Cronjé – sy vertolking is so oortuigend en so sterk dat hy 'n dramatiese werklikheid skep wat moeilik te ewenaar is. Brümilda van Rensburg slaag volkome daarin om die tipiese Afrikaanse boerevrou, wat haar man in alle opsigte onderdanig moet wees, vas te vang ... Leslie Fong slaag met die grootste gemak daarin om as aantyger en as slagoffer op te tree. Hy verleen 'n besondere geloofwaardigheid aan die rol – 'n nuwe rol in ons teatergeskiedenis. Anker, wat deur Cedwyn Joel vertolk word, is een van die soort karakters wat voortdurend in ons letterkunde voorkom, maar wat nooit werklik die fokuspunt word waaromheen alles op indirekte wyse draai nie. Lida Meiring en Dawie Maritz vertolk die ouers se rolle terwyl Pedro Kruger Klein-Ben is. Neels Coetzee is tegelyk buurman, dominee en kroegman (*ibid*).

Die resensent kom tot die slotsom dat *Die koggelaar* 'n moderne stuk is "wat niks oorsien en niemand ontsien nie. My enigste kritiek op die stuk is dat die vader se karakter nie sterk genoeg is nie en dat die slot oorloop nadat die natuurlike slot reeds bereik is, sodat die laaste oomblikke in sentimentaliteit verval" (*ibid*).

Met die titel, “’n Teater met trefkrag”, is Roux (1987: 9) besonder opgewonde oor *Die koggelaar* (1988). Hy oordeel oor die tydigheid van die opvoering van die stuk vir Suidwes soos volg:

Dit was warempel hoog tyd dat ons in Windhoek behoorlik gedoepe word met teater wat na ’n bekende aardsheid ruik. *Die koggelaar* toon vir ons ’n boer (Afrikaner, maar ook mens) te midde van ’n soort eksistensiële droogte: die natuur raak verseng, sy huwelik raak (letterlik!) vrugtelos, sy verhouding met sy (gekleurde) medemens is die ene barheid, en dor is sy verhouding met sy ram en met sy God (*ibid*).

Roux toon aan dat die dramatiese uiters knap aan die toeskouer opgedis word en beskryf dan kortliks die intrige. Hy vind ook dat die gehoor die rekonstruksie meemaak van die hardkoppige, maar ook die aardsromantiese boer, Boet Cronjé. Roux (*ibid*) oordeel die forse Ian Roberts se vertolking as raak: “Die aanskyn van ’n tipiese Afrikaner-boer word met elasticiteit en finesse gekaats: knusse, deemoedige hartseer; lawwe rassisme; en bloedige, hatige woede.”

Ook Boet se regterhand, die bruinman Anker, word volgens Roux oortuigend vertolk deur Cedwyn Joel. Roux (*ibid*) kry die indruk van ’n volwasse vertolking met daardie knertsie *understatement* wat die geloofwaardigheid van die karakter verhoog:

’n Mens het besliste meegevoel met Anker wat, ondanks die inherente wisselvalligheid van Boet Cronjé, konsekwent is (vas, soos ’n anker). Die ram Knaplat word arrogant vertolk deur Leslie Fong. Hy is immers ’n soort folteraar wat poog om vir Boet tot selfinsig te bring. Knaplat wil ook gewete wees: dalk onder meer omdat hy so deur Boet mishandel is tydens saadtapping waar daar van elektriese skokke gebruik gemaak is. Die arme dier is so geknou dat daar niks tereg gekom het van natuurlike paring nie. Die suggestie, vervat in die naam Knaplat, kry derhalwe ’n ironiese kleur.

Roux sien ook Anna, wat uitmuntend vertolk is deur Brümilda van Rensburg, en haar ervaring van die verdorrings in haar huwelik as uiters geslaagd, veral die feit dat sy só erg getraumatiseer is dat sy haar trourok swart kleur en só by die biduur vir reën opdaag.

Oor Van Rensburg se spel en Fourie se taalvernuf in *Die koggelaar* laat hy hom soos volg uit: “Haar gebed is ’n tintelfyn vertolking wat ’n pragtige poëtiese kwaliteit van Pieter Fourie se taalvernuf na vore bring” (*ibid*). Oor die ander karakters se spel is Roux ook positief en sluit sy resensie af met: “Mapstieks mense, gaan kyk!” (*ibid*).

6.29.8 Die SUKOVS-produksie.

Na die opvoering sou twee jaar verloop voordat *Die koggelaar* uiteindelik in 1989 deur Gerben Kamper by SUKOVS in Bloemfontein opgevoer sou word. Na al die vorige palawa of die stuk wel by SUKOVS sou speel, is Fred Sharp aangestel as Uitvoerende Direkteur en Gerben Kamper het reeds by Pierre van Pletzen oorgeneem as Artistieke Direkteur Toneel. Die magtige toneelkomitee is deur die gematigde Kamper oortuig van die artistieke meriete van *Die koggelaar* en Fred Sharp het saamgestem. *Die koggelaar* sou herleef.

Die teks se meriete is reeds in 1987 bevestig met die toekenning van die SAKRUK-prys vir die beste nuwe inheemse stuk. Dat die stuk eers in die Vrystaat verbied is, het natuurlik ook veel bygedra tot die reklame van die stuk. ’n Nuwe regisseur sou ook die stuk volgens sy eie styl aanpak. Die vorige regisseur, die formidabele Dieter Reible, sou as buitelandse sekerlik nie so na aan die Afrikaner gestaan het as Gerben Kamper nie. Die afwagting was groot en gehore sou nie teleurgestel word nie.

’n Hele nuwe span professionele spelers by SUKOVS is ingespan om die produksie van voor af in te studeer en op te voer. Vanuit die staanspoor het die produksie beter gevaar as die oorspronklike Reible-produksie in die Kaap. Isadora Verwey, Paul Lückhoff, Simon Bruinders, Ernst Eloff en Margarie Nortjé word na die openingsaand deur Paul Boekkooi (1989: 31) geloof vir hulle spel. Boekkooi bestempel Kamper se regie in sy artikel “Koggelaar ’n mokerhou” as: “...’n produksie waarin die interpersoonlike en aksie en reaksie tussen al die karakters fyn afgerond was”.

Paul Boekkooi (1989:31) verwys ook in sy artikel terugskouend na Fourie se woede toe SUKOVS die SAKRUK-produksie van *Die koggelaar* gekanselleer het en Fourie die opvoerrechte van al sy stukke aan dié streeksraad summier geweier het. Hy wys egter op die impak van die besluit twee jaar gelede op SUKOVS naamlik om die stuk eers nie op te voer nie. “Die gevolge daarvan het vir SUKOVS – by verre die mees Afrikaanse van al die Streekgrade – seergemaak. Was die oorsaak van dit alles sensuur of bloot inhaligheid

met die doel om 'n paar stuiwers te spaar? Die volle verhaal sal ééndag vertel word” (*ibid*). Boekkooi was blykbaar nie ingelig oor die rol wat die Toneelkomitee in die besluit gespeel het nie. Tog was daar na twee jaar sedert die stuk se debuut in die Kaap tog by sekere lede van die publiek 'n ongemaklikheid met die inhoud van die stuk. Veral die naaktoneel was nogal kontroversieel.

Barrie Hough (1989: 5) lei sy resensie, “Waarom aktrises vir hom uittrek”, in met die vraag waarom betaamlike Afrikaanse aktrises vir die man Pieter Fourie uittrek? Hy noem dat Pieter Fourie, as een van ons beduidendste dramaturge, 'n slag het om hulle naak in die kollig te kry, soos nou ook weer in die 1989 Bloemfonteinproduksie.

Hy antwoord sy eie vraag soos volg:

Hy het 'n slag met woorde. Fourie skryf knap tekste waarin naaktheid geregverdig word. Anders sou die aktrises mos nie uitgetrek het nie. Maar Fourie skryf van die verwisselde en sterkste vrouekarakters in Afrikaans. En speel wil die aktrises hierdie rolle speel. Isadora Verwey, die akteur Louw Verwey se dogter, volg in die voetspore van aktrises soos Petru Wessels, Lida Meiring en Brümilda van Rensburg (*ibid*).

Hough verduidelik verder dat Isadora Verwey die hoofrol van Anna Cronjé in Gerben Kamper se produksie van Pieter Fourie se bekroonde drama, *Die koggelaar*, wat op 20 April 1989 in Bloemfontein sou open, sou speel. Tyd het intussen verloop, maar die taboes wat die stuk sou aanroer, sou gehore in Bloemfontein weer laat regop sit soos die NG Kerk se besware hierbo genoem, sou bewys. Verskeie taboes in daardie jare soos naaktheid en seks oor die kleurgrens heen, die ondenkbare dat 'n Afrikanerboer God uitdaag en selfs heiligskennis met Anna se swart trourok en Boet wat God konfronteer, sou nou ook aan die orde kom.

Hough noem dat tussen *Die koggelaar* en *Ek, Anna van Wyk* – die stuk waarin Lida Meiring en Petru Wessels hulle badtoneel naak gespeel het – daar omtrent geen Afrikaner-taboe bestaan wat Fourie nie aangeraak het nie. Hy meen egter dat die stuk nie effekbejag is nie: “In *Ek, Anna van Wyk* is daar onder meer ouermoord. Ondanks die skok-elemente en naaktheid in *Die koggelaar* is dit geen goedkoop drama nie” (*ibid*).

Met hierdie produksie van *Die koggelaar* sou Gerben Kamper hom as 'n puik regisseur bewys wat ook onder die oppervlak van die stuk sou indelf. Hy het besluit om telkens die ritueel in die stuk te beklemtoon. Só werp hy byvoorbeeld nuwe lig op die sterk religieuse tema in die stuk. *Die koggelaar* is tot 29 Julie in die André Huguenetteater voor vol sale in Bloemfontein opgevoer. Resensente was besonder positief oor die stuk en die produksie.

Onder die akroniem B.M. skryf Braam Muller (1989: 6), teaterresesent en Kunsredakteur van die *Volksblad*, onder die opskrif, "*Koggelaar gestroop, dog aangrypend*", dat dié produksie onder Kamper se regie 'n teaterervaring soos min is juis omdat Gerben Kamper dit visueel gestroop aanbied:

Die kil, kliniese visualisering slaan soms deur in die aanbieding sodat die aandag by 'n enkele oomblik of twee draal, soos die vrolikheid by die boorgat wat nie wou vlot nie. Feit bly dat dit 'n aangrypende ervaring word waarin uitstekende spel, visualisering aan die regisseur se kant en werklik 'n knap beligtingsontwerp van Martin Pelsers wat die talle trappe van die veelvlakkige speeltoneel van Johan Badenhorst se dekor, aangepas deur Gerhard van den Bergh, selfs in 'n abstrakte Karoolandskap kan omtower (*ibid*).

Die nuwe span spelers het ook nuwe lewende in die stuk geblaas. Muller oordeel dat Paul Lückhoff in die kernrol as die boer dinamiese spel lewer en deurgaans in beheer bly van elke nuanse wat hy aan die sinies, verveelde "biegvader", Knaplat uitspeel. Hy reken ook dat Isadora Verwey as sy verwerpte vrou, Anna, haar beste spel nog vir SUKOVS lewer:

'n Mens onthou veral die ontroerende spel in die netelige toneel as sy deur haar man in die bloedige son agtergelaat word, asook haar innige gebed in die swart trourok. Ernst Eloff se natuurlike spel as pa Ben help om die stuk 'n vloeiende gang te gee. Marjorie Nortjé slaag nie altyd daarin om die aardsheid in haar karakter oor te dra nie, wat vir die stuk baie belangrik is. Die skrynende lê soms juis in die prontuit, plat dialoog – dink maar aan die kroegtoneel waar Simon Bruinders sterk spel sonder sy "masker" kan lewer. Cedwyn Joel, met 'n regte masker wat hom met sy verskyning eerder na 'n ruimteman

as 'n ram laat lyk het, slaag om onder dié toisel sy siniese verbittering as Knaplat vol te hou – 'n moeilike taak omdat hy deurentyd op die verhoog is. James van Helsdingen kry die teenpole van onskuld en die bose goed vergestalt in sy rol as Klein Ben en sy gewelddadige sterftoneel is oortuigend. Hennie Baird speel sy klein rolletjies as geknakte boer en dominee met oorgawe en Cobus de Villiers is 'n aanvaarbare grootbek-Danny (Muller, 1989: 6).

Muller som die artistieke waarde van die stuk en die opvoering op as een wat met sy kruheid in egtheid, sy rassisme en sy tonele waarin God gekoggel word sommige mag ontstel, maar dat dit enduit 'n treffende opvoering bly en dat die ernstige toneelliefhebber dit moet sien.

Boekkooi (1989: 31-32) het soos Muller (1989: 6) ook groot lof vir die regie van Gerben Kamper:

Hy het in sy regie van *Die koggelaar* alle fokuspunte verhelder. Hy het die tekstuur oopgemaak en nie, soos so maklik kan gebeur, verdring of versmoor nie. Hy het byvoorbeeld uitstekend daarin geslaag om ritueel en religie as parallelismes te veranker. Eenvoud was in sy hele konsepsie die kragwoord. Die gevolg daarvan was juis dat die baie metafore en simbole wat Fourie in sy teks beliggaam het, by jou bly spook het lank nadat die “uitspeel” van die drama verby was.

Vir Boekkooi is dit belangrik om te weet of die drama sy aktualiteit binne 'n vinnig veranderende Suid-Afrika sou behou. Hy vra dan ook of huigelary en selfregverdiging iets is wat ooit uitgeroei kan word en of die menslike aard kan verander. Hy oordeel dat net die bakens dalk verskuif kan word, in plaas daarvan dat die verrotting van binne uitgeroei word. Die waarde en tydloosheid van *Die koggelaar* (1988) lê vir hom daarin dat die groot drama dié een is waarin jy steeds nuwe, toepaslike herkenningstekens vind: waarin jy opnuut gestroop word van vooroordele wat diep lê; waar jy gekonfronteer word met waarhede wat onlosmaaklik deel is van die onafwendbare koers van 'n land se bestemming. Hierdie kenmerke vind hy in *Die koggelaar*.

Boet Cronjé is, soos so baie Afrikaners, voluit op pad met God as vennoot. Die familieplaas is syne; hy is getroud; het 'n seun; 'n

erfgenaam. Dus: Die belangrikste fundamente vir 'n voorspoedige bestaan is daar. Maar mág God anders met hom? En dan, om die lyn voluit deur te trek, mag God anders met die Afrikaner se geboortegrond? (Boekkooi, 1989: 31-32).

Universele temas kom volgens Boekkooi (*ibid*) in *Die koggelaar* (1988) onder die loep – herkenbare tendense ook vir die Afrikaner van vandag. *Die koggelaar* (1988) dien as spieël waarteen die self gemeet moet word. Hoeveel parallelle loop daar vandag tussen onself en die tragiese verhaal van Boet Cronjé?

Is daar dieselfde tendense soos by Boet wat op selfgesentreerde regte begin staan? Begin dieselfde uitdagingsproses teenoor God as sake nie uitwerk nie? Boekkooi (*ibid*) sien die leitmotiv as droogte: “maar dit begin veel dieper inslaan en uitkring wanneer geloof en teenspoed vir hom nie meer op enige rasonale vlak versoenbaar is nie”.

Boekkooi wys verder daarop hoe Boet God begin koggel en wat die gevolge is:

Sy seun sterf by 'n boormasjien, sy vrou is onvrugbaar, sy grond verdroog, sy voorman, Anker, ontwikkel diep binne-in hom 'n weersin teen sy optrede en die skaapram Knaplat, wie se saad hy wreed en met teësin kunsmatig tap, is sy tipe alter-ego en gewete wat Boet folter en tot selfinsig wíl en móét dwing (*ibid*).

Hy beskou Fourie se *Die koggelaar* (1988) as 'n *coup de theatre* om te begin waar Boet, nadat hy sy vrou en ouers kort tevore vermoor het, homself in die slaap geskiet het, en hy vandaar Boet se hele lewensgeskiedenis van die begin af herkonstrueer:

Dit is juis dié aanvanklike en oënskynlik episodiese fokuspeunte wat die geheel uiteindelik sterk saamsnoer. Een van die treffendste stukkies beeldspraak in dié stuk is die rol van die boorgat. Hoewel onsigbaar vir die gehoor, word dit byna soos in 'n Griekse drama 'n heilige voorwerp met magiese kragte wat aantrek of afstoot (*ibid*).

Boekkooi verwys ook na die boorgattoneel waar die eerste bruin boorgatwater volgens oupa Ben met die brandewyn in die glas gemeng moet word vir hulle viering om die bese met Gods gawe te besweer. Hulle doen dit egter nie en Klein-Ben verongeluk. Klein-Ben se gees sou jare later weer verskyn wanneer Boet vir die laaste keer probeer om sy vrou

te bevrug. Boet weier om weer te laat boor en volgens Boekkooi (1989: 32) wil hy nie by die ondergrondse bron uitkom nie:

Hy laat geen lewegewende water in sy bestaan van selfhandhawing toe nie. Inderwaarheid, hy veg vir die regverdiging van sy selfmoord. 'n Patologiese toestand, maar ooit vreemd? Moet daar nie juis in die modder geploeter word en moet daar nie bloed vloei nie voordat die fontein van versoening in 'n nuwe daeraad voor ons kan uitspruit? Kan 'n volk met Boet's in hul midde sý soort ongenaakbaarheid regverdig? Fourie sê baie en hy doen dit met harde teatrale dwarshoue (*ibid*).

Boekkooi deel Braam Muller se opinie dat die spel uitmuntend was. Hy noem Paul Lückhoff se daarstelling van Boet Cronjé as:

... rysig, fier en fanaties, maar die gebalanseerdheid waaroor 'n akteur in so 'n rol moet beskik, dra hy uit. Daardie dun wig tussen fanatisme en waansin het Luckhoff fyn beheer, terwyl sy tem in die groot bidtoneel tydens die biddag vir reën waarlik soos onverhoorde klankkrete teruggealm het (*ibid*).

As sy vrou, Anna, het Isadora Verwey vir Boekkooi by tye te gestileerd gespeel en die gebedsmonoloog in die kerk, waar sy haar trourok dra wat swart geverf is, is vir hom met net te veel beeldspraak gelaai. Hy oordeel dat sy op haar natuurlikste was in dié tonele waar Anna haar broosheid openbaar soos in die empatiewekkende naaktoneel. Die ander spelers vervul hulle rolle uitstekend en dit blyk dat Kamper sy akteurs tot 'n effektiewe ensemble saamgesnoer het:

Simon Bruinders se Anker was 'n simpatieke en in spel genuanseerde voorstelling, terwyl die soms byna hangende alomteenwoordigheid van Knaplat (Cedwyn Joel in 'n sterk vertolking) 'n blywende effek op die gebeure gehad het. Ernst Eloff se Ben en Marjorie Nortjé se Betta was verdere voorbeelde in 'n verhoogproduksie waar die interpersoonlike aksie en reaksie tussen al die karakters fyn afgerond was (*ibid*).

Pieter Fourie het self gedink dat Gerben Kamper se produksie in die Vrystaat fantasties was. Veral die gebed in die kerk, wat dalk as Godslasterlik misverstaan sou kon word, is sensitief gehanteer (Fourie, 2003a).

6.29.8 Reaksie uit kerk- en regse kringe en die Wit Wolf-aanslag.

Hoewel daar in *Die Volksblad*⁶⁹ van 28 April 1989 'n berig verskyn met die opskrif, "Naaktheid in stuk stel teleur, sê Ring", waarin die NG Kerk se Ring van Hospitaalpark hulle gemeentelede gevra het om *Die koggelaar* te boikot, is die persepsie dat die stuk godslasterlik sou wees spoedig die nek ingeslaan in 'n puik brief met die opskrif, "Koggelaar: besware is nie geldig", in die *Volksblad* op 9 Mei deur prof. Sybrand Strauss van die Departement Dogmatologie in die Fakulteit Teologie aan die Universiteit van die Vrystaat. In sy reaksie oordeel hy *Die koggelaar* as eintlik 'n baie Christelike stuk. Nadat hy die stuk bygewoon en met betrokkenes gepraat het, kom hy tot die slotsom dat "n Christen nie werklik geldige besware daarteen kan hê nie. Inteendeel, ek meen dat ons hier met 'n egte groot kunswerk, selfs gróót kuns te make het" (Strauss, 1989: 10). Hy sluit sy logiese en goed gemotiveerde argument af met sy mening dat: "Dit [*Die koggelaar*] suggereer eerlike en indringende vrae aan elke Christen-Afrikaner dat 'n mens gedwing word om jouself die diepste lewensvrae te verantwoord (*ibid*).⁷⁰ Die brief beklemtoon dat *Die koggelaar* 'n eerlike ondersoek deur Fourie na die Afrikaner se houding teenoor God en sy verhouding met God is.

Hierdie brief het bygedra tot die publiek en die kerk se latere insig in die rol van die teater binne die gemeenskap. Beide Kerk en Staat het met redelikheid en insig uit die stryd getree.

Tog het die stuk die verregses ongemaklik gemaak en een van die spelers moes onder 'n rassevoorval deurloop. Whitebooi (1989: 1) berig in die *Rapport* van 7 Mei onder die opskrif, "Simon Bruinders en die Wit Wolf", dat Simon Bruinders, landwyse bekende akteur van TV-reekses soos *Recce* en die omstrede rolprent, *Broer Matie*, aan Whitebooi van sy 'ontmoeting' met die Wit Wolf vertel het.

⁶⁹ *Volksblad* was voor 1995 onder die naam *Die Volksblad* gepubliseer.

⁷⁰ Tydens die toekenning van die eredoktorsgraad in Drama (D.Litt.) toegeken deur die UV aan Pieter Fourie op 11 Mei 2011, het Fourie prof. Sybrand Strauss die eerste keer ontmoet en prof. Strauss het sy oorspronklike brief aan Fourie geskenk.

Hy noem dat hulle besig was om Pieter Fourie se drama, *Die koggelaar*, in die André Huguenet-teater in Bloemfontein op te voer. “Die stuk is baie omstrede, maar is baie goed daar ontvang. Die saal was elke aand stampvol. Ons speelvak was aanvanklik vir nege dae, maar dis toe met ’n verdere drie dae verleng. Ons het Woensdagaand vir oulaas daar opgetree” (*ibid*).

Donderdagoggend stap hy toe na sy motor. Hy was op pad huis toe, omdat die speelvak verby was. Toe hy buk, sien hy dat hy ’n pap band het:

Ek stap toe om die motor, en sien dat al vier my motor se bande pap is. Ek het teen daardie tyd nie vies gevoel nie, want ek het op iemand anders se plek geparkeer. Dit was ’n soort van halwe private parkeerplek. Ek het gemeen dalk het die ou vies geraak en my bande paggemaak. Ek het toe maar een van die bande afgehaal en daarmee garage toe gedraf. Daar het ons ontdek dat die band met ’n mes paggesteek is (Whitebooi, 1989: 1).

Terug by die motor, het hy gevind dat sy ander drie bande ook met ’n mes paggesteek is. Eers toe het hy die briefie teen sy ruit gesien. Dit was reënweer die vorige aand in Bloemfontein, en die briefie was vreeslik verweer, maar tog taamlik leesbaar. Die enkele boodskap het gelees: “Dit was julle laaste vertoning. Wit Wolf”⁷¹ (*ibid*).

Hy vertel aan Whitebooi in dieselfde berig dat hy eers gedink het dat dit kwajongstreke is, maar hy glo dit was waarskynlik ’n regs gesinde ou. Hy het die saak nie polisie toe geneem nie, maar wel aan SUKOVIS gerapporteer. Uiteraard was hulle baie ontsteld, en het aangebied om vir die bande te betaal. Bruinders sê ook dat dit die eerste keer was dat hy sulke probleme ondervind het (Whitebooi, 1989: 1).

6.29.9 Die koggelaar as publikasie.

Die drama is uiteindelik in 1988 in hardband uitgegee deur Haum-Literêr. Die digter, Johan Van Wyk (1989: 17) verwys in sy resensie, “Koggelaar wys vaderlose Afrikaner”, in die *Vrye Weekblad* na die opspraak wat in 1986 verwek is toe *Die koggelaar* die SAKRUK-prys en ook die Dalro-prys in 1987 losgeslaan het asook na die kontroversie oor die opvoerings daarna. As digter lees en sien hy die dieper betekenis in die stuk

⁷¹ Op 15 November die vorige jaar het die Wit Wolf, Barend Strydom, agt swart mense op Strijdomplein in Pretoria geskiet.

en opvoering raak en plaas die drama binne die Afrikaanse literatuur met interessante vergelykings. Van Wyk wys ook daarop dat Pieter Fourie se drama, *Die koggelaar*, begin met die einde met die selfmoord van die Koggelkaroo-boer, Boet Cronjé en dat sy dood die koms bring van die langverwagte reën. Dan vergelyk Van Wyk die gegewe met Eugene Marais se verhaal, “Die lied van die reën”, uit *Dwaalstories* (1959), waar die reënmaker, Jakop Makding, eers moes sterf voordat die reën kon kom:

Maar Boet Cronjé se dood is terselfdertyd die begin van sy spreekbeurt, want hy moes sy einde en dit wat daartoe gelei het verduidelik. Sy spraak word ’n belydenis van skuld: sy skuld teenoor veral sy lyfeiene, sy bruin halfbroer, Anker. Maar dit verwys ook na sy skuld teenoor Knaplat, die ram wat volgens die aanwysings deur ’n swart akteur gespeel moet word en wat simbolies is van die swart bevolking (Van Wyk, 1989: 17).

Van Wyk beklemtoon Boet Cronjé se wetteloosheid en dat sy oormaat aan vryheid manifesteer in sy ontkenning van andere soos Knaplat se aanklag dat Boet hom nooit geken het nie, al was hulle een met die grond. “Vir Boet was Knaplat net ‘iets om getap te word’ en die ‘skaap’ met wie Boet kon maak wat hy wou. Knaplat se hele bestaan was ter wille van Boet” (*ibid*).

Spoedig isoleer Boet se wetteloosheid hom en sy waansin en opstand teen God begin gestalte kry as hy sy houvas op die realiteit verloor:

Hy sien God, die oorsaak van die droogte en sy materiële ontberinge, as deel van ’n sameswering teen hom. Dit is God wat sy kind Klein-Ben in ’n ongeluk laat sterf het en so ’n voortsetting van die ou orde onmoontlik gemaak het. Die dood van Klein-Ben is een van die grondoorsake van Boet se opstand teen God, en dit word uitgebeeld in terme van intense psigologiese melancholie; Klein-Ben word die innerlike gespreksgenoot wat Boet aanmoedig in sy stryd met die Almagtige. “Pa moet God aanspreek eendag. Hy moet water stuur. Hy’t my gevat. Hy’t Pa se tiende gevat. Nou wil hy diere vat, die plaas, alles” (*ibid*).

In sy opstand begin Boet na die wolke te skiet. Boet Cronjé wil self God speel. Anker sê openlik aan Boet: “Jy is die groot koggelaar! Jy wil God speel.”

’n Verdere sameswering tussen Boet se vader, Ben, en sy gekleurde halfbroer, Anker, aan wie die plaas Nooitgedacht in die testament belowe word, word ook onthul. Van Wyk (1989: 17) merk verder op dat: “Hierdie sameswering van die Vader en die gekleurde broer is miskien allegories van die sosiale prosesse wat vandag aan die ontwikkel is en waarin die tradisionele Afrikaner homself al hoe meer geïsoleer en sonder die ondersteuning van die wet bevind. Die ‘wetteloosheid’ van die Afrikaner word toenemend aan bande gelê.”

Boet raak ook toenemend vervreemd van sy vrou, wat lei tot die seksuele aangetrokkenheid tussen haar en Anker. Uiteindelik sien Van Wyk Boet as verteenwoordigend van die huidige Afrikaner en sy posisie binne die land:

Die koggelaar is ’n allegorie van die Afrikaner se historiese posisie vandag; dit gee belangrike toegang tot die ideologiese transformasies wat om die Afrikaner in die Suid-Afrikaanse samelewing afspeel. Dit skep ’n beeld van die proses van ideologiese deprivasie, van die toenemende Vaderlose, en daarom betekenislose, bestaan van die tradisionele Afrikaner. Dit skep ’n beeld van melancholie wat ontstaan wanneer tradisionele ordeningsprinsipes nie meer inhoud het nie (*ibid*).

Ook Temple Hauptfleisch (1988: 4) meen in sy resensie, “Pieter Fourie en aspekte van die volksgewete”, in *Die Burger* dat Pieter Fourie met aspekte van die volksgewete in *Die koggelaar* werk. “Dit is Fourie op sy somberste, die skrywer van *Mooi Maria* en *Ek, Anna van Wyk*, aan ’t worstel met van die ontstellendste elemente in ons nasionale psige.”

In sy boekresensie beskryf Hauptfleisch kortliks die openingstoneel met die kaal lyk van Boet op die witgekalkte damvloer en die kwas in sy een hand, sy .38-rewolwer in die ander en die karkas van ’n weekoue lammetjie. Spoedig verskyn ’n swart akteur in ’n roomkleurige pak, met ’n draadmasker wat ’n ram voorstel in ’n tunnel lig. Die ekspressionistiese toneel in die eerste paar minute hou volgens Hauptfleisch al die sleutel-simbole van Pieter Fourie se drama aan die gehoor voor:

... die kaal en ongenaakbare vlaktes van die Koggelkaroo, die dooie lam/kind, droogte en die leë dam, die skaap/skepsel, en die mens wat God gekoggel het ... En daaragter die groter simboliek van die dorre land van die eensydige Verbond, die volk wat sy mense soos teelgoed behandel het (Hauptfleisch, 1988: 4).

Wanneer die ram met die gehoor praat en Boet Cronjé uit die dood opstaan, ontdek die gehoor die omstandighede wat sy eie dood en die gesinsmoord veroorsaak het aan die hand van ondervraging deur Anker. Hauptfleisch wys daarop dat die nie-realistiese dramatiese vorm gebaseer is op die ou “bieg-” of “verhoog”-tegniek. Soos reeds vroeër bespreek, het Fourie die tegniek reeds in *Ek, Anna van Wyk* (1986) gebruik. Ook Hauptfleisch vind ’n verband tussen Boet en die Bybelse Job: “Op hierdie vlak is dit dus ’n realistiese ondersoek na die verbrokkeling van ’n moderne Jobsfiguur, wat homself van god en mens verlate voel wanneer die een slag na die ander hom tref” (*ibid*).

Hauptfleisch deel ook Van Wyk (1989: 17) se siening hierbo dat Fourie hierdie tema gebruik om wyer te kyk na verskeie aspekte van die volksgewete:

So is daar byvoorbeeld die gewraakte, dog fundamentele begrip van “rasegtheid” binne die Suid-Afrikaanse konteks, ’n begrip waarvoor hy die baie spesifieke metafoor van die stoetplaas gebruik: dit is rasegtheid soos deur ’n stoetboer geïnterpreteer, ’n ras – suiwer en sterk – geteel deur die boer se totale beheer oor die proses van teling. Die hele struktuur van die stuk en die karakters wat daarin optree, word dan ook vanuit hierdie oogpunt benader (Hauptfleisch, 1988: 4).

Hierdie obsessie met die suiwerheid van die stamboek is volgens Hauptfleisch dan ook die hooforsaak van die konflik tussen Boet en sy stoetram, God, sy pa, sy vrou, sy kind, sy arbeider/broer en sy vee: “Alles in die naam van die boerdery” (*ibid*).

In sy pogings om op Brechtiaanse wyse sy gehoor te laat dink oor die gebeure, gebruik Fourie ’n hibridiese vorm van realistiese volksteater binne ’n ekspressionistiese raamwerk. Vir Hauptfleisch word dit egter ’n vervreemdende element wat in ’n sekere sin beide die styl en die struktuur van die stuk dikteer: “En ongelukkig werk albei hierdie elemente uiteindelik tot ’n mate téén die totale mededeling in” (*ibid*).

As voorbeeld gebruik hy die remmende effek in die struktuur omdat die teks vra dat daar telkens 'n stryd tussen die ram en die boer ontstaan, waarin Boet pleit om nog te verduidelik. Hauptfleisch (*ibid*) vind die tegniek onnodig en later selfs irriterend:

Die versplinterde chronologie veroorsaak ook dat die karakter van Boet Cronjé self nooit volledig ontwikkel word nie, omdat daar grotendeels op oomblikke van konflik gekonsentreer word. En terselfdertyd word ander temas (soos sy vader se wroeging) nie na wense ontwikkel nie (Hauptfleisch, 1988: 4).

Tog bevind Hauptfleisch (*ibid*) dat Pieter Fourie ten spyte van die tegniese beperkinge van die vorm en die omvang van die inhoud, weereens met *Die koggelaar* (1988) sy besondere aanvoeling vir die teater as medium bevestig het. Hy prys Fourie se ryk en speelbare dialoog aan en bevestig die uitgangspunt van hierdie tesis dat die teks nie tot sy volle reg kom sonder die lewende opvoering nie. “Benewens sy ryk en uiters speelbare dialoog, is daar oomblikke van absolute teaterbeleving wat net werklik op die verhoog hul krag kan wys.”

In die resensie van die publiseerde stuk beskou Ia Van Zyl⁷² onder die opskrif, “Fourie ontmasker Afrikaner”, in *Die Republikein* die saak van teks as teater krities vanuit 'n letterkundige oogpunt. Van Zyl (1989: 9) noem dat na die omstrede verhoogopvoerings mens die drama eerder in gedrukte vorm as eerste indruk wou evalueer. Uiteraard wil Van Zyl die drama letterkundig evalueer en die lewende teaterbeleving van die stuk soos Hauptfleisch (1988: 4) hierbo bepleit meer op die agtergrond skuif.

Van Zyl se uitgangspunt word bevestig as genoem word dat nadat *Die koggelaar* met die SAKRUK-prys in 1986 bekroon is en dit toe weens die omstredenheid daarvan nie die volle speelvak waarop dit geregtig was by al die Streeksrade gekry het nie, dit ook die Dawie Malan (DALRO)-prys vir die beste Suid-Afrikaanse drama van die jaar 1987 ontvang het. Maar dan stel Van Zyl (1989: 9) die volgende standpunt:

⁷² Dr. Ia van Zyl is 'n eertydse hoogaangeskrewe Afrikaanse letterkundige en literêre resensent van Windhoek. Sy was dosent aan die Onderwyskollege en hoof van die Departement Afrikaans.

Hoewel Fourie interessante eksperimente in hierdie drama onderneem, bly 'n mens ten slotte tog wonder of die bekroning geskied het op grond van blote speelbaarheid (wat slegs één aspek van 'n drama is), die aard van die “betrokkenheid” of wel van dramatiese en literêre meriete (wat die ideaal sou wees).

Oor die betekenis van die drama as 'n soort ‘nasionale gewete’ en kritiek teen die Afrikaner, onderskei Van Zyl tussen chauvinisme en ware nasionalisme en soek na groter balans tussen kritiek en aansporing in die stuk. Van Zyl haal N.P. van Wyk Louw oor die saak aan:

Ten opsigte van kritiek op onder meer die chauvinisme het Van Wyk Louw gesê: “Binne 'n magtige en onbedreigde volk is die nasionalisme altyd krities teenoor die sondes van sy groep. Die man wat binne so 'n groep spottend en krities optree teenoor volkseuwels, is 'n ware nasionalis. Maar dan moet die ware nasionalis kritiek en aansporing in 'n fyn ewewig hou – so fyn dat hy seker maar selde voel dat hy sy taak behoorlik verrig.” Dit is hierdie ewewig wat myns insiens in *Die koggelaar* ontbreek (Van Zyl, 1989: 9).

Van Zyl betwyfel nie of Fourie *Die koggelaar* as betrokke skrywer geskryf het nie en identifiseer sosiale, godsdienstige en sosio-politieke misstande wat Fourie veroordeel en op 'n subjektiewe wyse oor kommentaar lewer. Dan noem Van Zyl dat Fourie hierdie misstande deur “middel van die drama as *taalhandeling* [my klem] wil probeer verander” (*ibid*). Hierteen kan 'n mens uit 'n letterkundige oogpunt seker geen beswaar hê nie, maar my uitgangspunt is juis dat die dramateks in wese geskryf is om opgevoer te word en nie tot sy volledige betekenis kan kom sonder ook die *teaterhandeling* nie. Taalhandeling alleen kan nie die opvoeringsgerigtheid van die drama as opvoering eers naasteby oordeel nie. Dit is soos om 'n duif met een vlerk te probeer laat vlieg.

Nietemin identifiseer Van Zyl (*ibid*) die misstande wat Fourie aanspreek as “die (blanke) Afrikaner se geïmpliseerde beheptheid met rassesuiwerheid, oor sy geveinsde of halfhartige Christelikheid en oor die manier waarop hy die geïmpliseerde onderdruktes uitgebuit en hulle hul menswaardigheid ontnem”.

Ook die woorde “geïmpliseerde behepthed” en “geïmpliseerde onderdruktes” laat ’n ongemaklikheid by my dat die resensent die apartheidsgeskiedenis van die land en impak daarvan, soos wat dit ook in die teks uitgelig en gedramatiseer word, in twyfel trek en ontken. Om vrylik by Jeanne Goosen te leen sou ’n meer gepaste opskrif vir haar artikel miskien kon wees “Ons is nie almal so nie”.

Dan beskryf Van Zyl (1989: 9) die intrige en gee toe dat die ongewone situasie en strukturering van tyd en gebeure hoë eise aan die dramaturg stel:

Die res van die drama word ’n vergestaltung van hoe die dooie Boet sy teelram, Knaplat, smeek om ’n geleentheid om te verduidelik waarom dinge verloop het soos hulle wel verloop het. Tydens die herbelewing van die hele gebeure tree Knaplat heelyd op as ’n soort interne regisseur wat ‘spelers’ binne die drama na willekeur kan ontbied.

Volgens die toneelaanwysings moet Knaplat deur ’n swart akteur gespeel word. Van Zyl lees daarin dat die skrywer impliseer dat hy die ram, wat net vir teeldoeleindes gebruik word en dus sy natuurlike funksies ontsê word, saam met die gekleurde Anker as onderdruktes in die Suid-Afrikaanse konteks, gekleurdes as gesamentlike onderdruktes wil laat sien. Dan vind Van Zyl (1989: 9) ’n interessante omkering van die tradisionele rolle:

Boet verskyn nou ná sy dood in die rol van “onderdrukte”, terwyl Knaplat in die magsposisie is. Hy besluit of Boet se pleidooi toegelaat gaan word of nie en hy, saam met Anker, besluit saam dat daar vir Boet – selfs ná die voltooiing van die “hofsak” – geen vergifnis is nie (vgl. pp. 60-61).

Van Zyl (*ibid*) noem verder dat die omstandighede herinner aan dieselfde gegewe in onder meer *Na die geliefde land* (1972) van Karel Schoeman en die verhaal “Eetmaal” in Elsa Joubert se bundel *Melk* (1980).

Met vernuftige manipulering van die herspeel van die selfmoord kom die bevryding en die reën nadat die hele ‘suiwer’ bloedlyn uitgewis is. Van Zyl sien die betekenis van die droogte soos volg:

Die droogte wat nou baie duidelik nie meer slegs droogte op konkrete vlak is nie, is verby en 'n stralende toekoms wag. Ook die weggooi van Knaplat se masker teen die einde van die drama en die feit dat dit ten slotte oor Boet se kop getrek word, verwys duidelik op 'n omkering van die rolle. Nou word die voorheen onderdruktes die koggelaars en hulle verwyder die dooie Boet van die toneel. Die toekoms behoort slegs aan hulle (*ibid*).

Van Zyl staan ook krities teenoor die balans en in sommige gevalle die geloofwaardigheid van party karakters se optredes. Sy sien in dat Boet se selfsug en sy onvermoë om staande te bly in sy geloof mettertyd die oorhand kry, maar twyfel of Boet byvoorbeeld nie in sy nadoodse toestand die werklikheid kon begryp nie.

Daar is wel 'n enkele keer blyke van 'n innerlike konflik en van 'n ommekeer (pp. 55-51), maar dit is van korte duur. Hoewel Klein-Ben se optrede in hierdie verband miskien as problematies ervaar kan word, kan dit miskien tog begryp word as 'n mens hom sien as konkrete vergestaltung van 'n innerlike konflik in Boet se – in hierdie stadium reeds enigszins versteurde – psige. Dit bly egter vreemd dat, indien Klein-Ben wel so gesien word, Boet nou in sy nadoodse toestand steeds nie kan insien dat Klein-Ben miskien wel bloot sy eie “gewete” of “vrese” was nie (Van Zyl, 1989: 9).

Boet se versteurdheid en Van Zyl se soeke na balans in karakteruitbeelding bring ook twyfel of die karakter nie te min genuanseerd is nie:

'n Mens kan jouself afvra of die drama nie sy eie intensie in groot mate ondermyn nie. Word dit byvoorbeeld werklik van die ideale leser/gehoor verwag om 'n deernis met Boet te ontwikkel? Die interne achronologiese sinne, die basiese achronologiese, speel hier miskien ook 'n rol. Die ongevoeligheid van die jeugdige Boet teenoor Anker – soos blyk uit die kroegtoneel – is hier onder meer ter sake. Boet word myns insiens vir té 'n groot gedeelte van die drama te weinig genuanseerd en as selfsugtig en godslasterlik getoon (*ibid*).

As Van Zyl dan redeneer dat die gehoor nie die “fear and pity” beleef wat eie is aan die

afloop van byvoorbeeld die tragedie nie, maar eerder met 'n gevoel gelaat word dat Boet 'n regmatige en verdiende straf toegedeel is. Daar is geen gevoel van deernis nie: “Die eensydige subjektiewe en aggressiewe aard van hierdie subgenre vereis dat die leser/gehoor nie 'n deernis met Boet ontwikkel nie, en hy moet dus noodwendig geheel sonder vergifnis van die toneel verdwyn” (*ibid*). Hieroor sou 'n mens kon redeneer dat Boet wel soos Oedipus die oomblik van waarheid ingesien het met sy woorde: “Is ek dan die stilte?” Dat die stuk egter eindig sonder hoop vir die ou Afrikaner, impliseer dat die Afrikaner homself vir die toekoms uitwis en dit slaan ook terug na die verlede van die Afrikaner en sy leefwyse. Op hierdie manier sê die stuk: Hou op om daardie pad te loop. Kyk wat is (gaan) die gevolg (wees).

Van Zyl het dit ook teen Fourie se aanslag in die stuk en vra of die stuk nie op skrywersvlak juis dieselfde gebrek aan ware Christelike deernis openbaar as wat hier deelvorm van die ontmaskering van die Afrikaner nie. Dit blyk dat Van Zyl die aanklagte wat die skrywer teen die Afrikaner maak as genadeloos sonder Christelike deernis beskou. Ook die feit dat dit spesifiek die blanke Afrikaner is wat onder die loep kom, vind Van Zyl hinderlik in die groter opset van die drama:

Dit wil my ook voorkom of dit in die drama werklik gaan oor 'n ontmaskering van “die blanke Afrikaner” en nie slegs van 'n bepaalde tipe Afrikaner nie. Daar is naamlik geen ander personasie wat binne die dramas [as] 'n korrekatief in hierdie opsig optree nie. Anna wend haar wel in 'n oomblik van ontreddering tot Anker, maar hierdie toenadering spruit waarskynlik slegs uit haar ontreddering en is dus nie in hierdie opsig van belang nie. Ook Ben Cronjé se aanvaarding van die gekleurde Anker spruit uit sy eie “misstap” vroeër. Die feit dat hy slegs in die geheim daarvoor vergoed en op 'n onderduimse manier die plaas sonder Boet se medewete aan Anker bemaak, ontmasker ook eerder sy “Afrikanerskap” en sy “medemenslikheid” as wat dit hierdie fasette as 'n korrekatief op Boet se optrede aanbied (Van Zyl, 1989:9).

Dit blyk dat die wyse waarop Fourie die blanke Afrikaner uitbeeld nie juis Van Zyl se goedkeuring wegdra nie. Daar is 'n vraag of Betta se aardsheid beleef sal word as 'n soort eerlikheid en nie as blote banaliteit nie. Dit is vir Van Zyl nog geen uitgemaakte

saak nie. Dan noem Van Zyl egter dat gehore Betta se banaliteite moontlik sou aanvaar: “Dat sy ’n baie speelbare persoon is wat by ’n groot gedeelte van die gehoor groot byval sal vind (en gevind het), is seker nie te betwyfel nie. Van haar funksionaliteit binne die drama is ek egter nie oortuig nie” (*ibid*).

Laastens vind Van Zyl sekere gebeure en optredes van karakters as ietwat ongeloofwaardig. Veral die feit dat Anna haar drie uur lange blootstelling aan die son (teen 40°) so gelate aanvaar en dat sy nog op presies dieselfde plek gestaan het toe Anker haar vind. Van Zyl vind ook Anna se verskoning dat sy by die werkershuise sou moes verby as sy begin stap het, nie baie oortuigend nie. Met reg wys Van Zyl daarop dat Anna sterk genoeg was om, teen Boet se wil, in ’n swart gekleurde trourok voor die hele gemeente haar huweliksprobleme aan God op te dra. Ook die feit dat die dramatiese gegewe uit Boet se hervertelling van wat gebeur het, geloofs word, laat twyfel ontstaan oor hoe Boet sou weet van die toneel tussen Anna en Anker. Hierdie vraag van Van Zyl is besonder geldig as geloofwaardigheid ter sprake kom. Van Zyl sien die enigste uitkoms uit dié dilemma dat Anker in wese medeverteller saam met Boet word:

Anker se rol in hierdie verband is natuurlik problematies. Daar is naamlik duidelike bewyse dat dit nie net die anker van Boet se herbelewing van die verlede is wat hier optree nie, maar ook die Anker van die drama se hede (vgl. onder meer p. 33). Dit is moeilik om te aanvaar (*ibid*).

Wanneer die komplekse saak van die rol(le) van die verteller na vore kom, is veral Schutte se artikel oor die verlede as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie van besondere nut om lig op die saak te werp.

Schutte (1991: 111-122) merk in sy artikel getitel, “Die verlede as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie”, in *Stilet* op dat die vertelsituasie van *Die koggelaar* (1988) veel eenvoudiger is as dit vergelyk word met die komplekse vertelsituasie in *Ek, Anna van Wyk* (1986). In *Die koggelaar* (1988) is daar die reeds genoemde unieke persoon, Knaplat, wat deurgaans teenwoordig is by die openbaarmaking van die hoofpersoon se verlede:

Knaplat is egter afkomstig van die fiksionele dramawêreld en vorm daarom part en deel van hierdie wêreld. *Die koggelaar* begin waar Boet so pas selfmoord gepleeg het, met Knaplat se kommentaar daarop. Vir die toeskouer is Knaplat se verskyning – met oor sy hoof 'n wit draadmasker in die vorm van 'n ram se kop – aanvanklik vreemd. Dit gee iets bowêrelds aan sy verskyning. En tog kom Knaplat, soos ook Boet, voort uit 'n bepaalde wêreld, die “Koggelkaroo”. Deur die agtergrondsinsigting wat Knaplat verskaf, word die toeskouer bekend gestel aan hoe Boet deur sy hubris tot 'n val gekom het. Tot hierdie afleiding kom Knaplat volgens sy gesigspunt. Hiermee getuig dit nie net van 'n beperkte perspektief nie, maar dit is ook vanweë sy onderhorige posisie in die betrokke leefwêreld, 'n perspektief wat nie juis aansien geniet nie. Soos hy self lakoniek opmerk: “Maar nou ja, ek is maar net ... die skaap hier rond” (Schutte, 1991: 111-122).

Die eksposisie bevat Knaplat se reaksie op Boet se dood, sy soeke na hom en Boet se reaksie as lewende mens kort daarna. Uiteraard bring die dooie lammetjie op die verhoog en die witgeverfde sirkel wat 'n leë plaasdam voorstel onmiddellik die nood vir reën in die droogte(s) na vore. Boet herleef en die gehoor kom uit die dialoog agter dat die verhouding tussen God en Boet skeefgeloop het en dat God hom verlaat het. Schutte wys daarop dat nadoodse situasies dikwels so voorgestel word dat daar spyt by die persoon aanwesig is omdat hy nie reg geleef het nie en dat hy daarop sou wou verbeter indien hy weer 'n kans kon kry:

In sy skuld teenoor Anker en Knaplat rig Boet egter net die versoek om sy “einde en dit wat daartoe gelei het” te “verduidelik”. Knaplat stel nie belang om sy lewensrelaas aan te hoor nie. Wat hom daartoe beweeg om tog te luister, is dié feit: “jou droogte het my reën gebring”. Hierop volg dan 'n aantal lewensmomente uit Boet se lewe wat, soos dit aanvanklik voorkom, chronologies aangebied sal word (*ibid*).

Fourie belig hoofsaaklik Boet se wanpersepsie van sy verhouding met God wat as ‘vennoot’ moet verseker dat die boerdery en sy lewe op gladde paaie loop. Ons ontmoet die selfversekerde jong bruidegom op sy huweliksdag wat dit sommer reguit stel: “As jy

God nie inneem as vennoot nie, kan jy maar vergeet van boer” (p.5). Met hierdie ‘kontrak’ tussen hom en God is die paartjie borrelend gelukkig en vertrek hulle na die plaas waar die seun, Klein-Ben, verwek en gebore word soos hierbo beskryf. Tot dusver bring God sy kant. Daarna kom die verandering en Boet kan nie verstaan wat veroorsaak dat dinge begin skeefloop en die uitmergelende lang droogte aanbreek nie. Tog bly hy, anders as almal om hom, sterk in sy geloof staan (p. 9). Maar die droogte hou nie op nie en daar is geen uitkoms in sig nie. In sy gesprek met sy vader begin hy twyfel toon in sy vorige vertrouensverhouding met God.

BOET: Hoe is dit dan met God?

BEN: Ek weet nie, Seun.

BOET: Koggel Hy ons?

BEN (lang stilte): Nee. (Pouse) Hy toets ons.

BOET: Ek is jammer, Pa.

BEN: Ek verstaan, Seun (p. 9).

Schutte (*ibid*) wys daarop dat die kronologiese aanbiedingswyse ook in die derde toneel voortgesit word, maar dat toneel vier ingelui word asof die gebeure reeds plaasgevind het voordat die insident ‘weer’ afspeel:

In hulle dringende behoefte na water word toneel 4 (p.15-24) só ingelui: ‘En toe gebeur dit ... dit was so ses jaar gelede.’ Hierdie toneel bevat die boorgat-episode wat uitloop op die ongelukkige dood van Klein-Ben. Vergelyk dit met die derde toneel waar verneem is van dié versugting van Betta: ‘As Klein-Ben maar nog geleef het’ (p. 13). Dit beteken dat die chronologie hier verbreek word.

Ook in toneel 5 (p. 24-32) sou Fourie dieselfde tegniek volg:

Toneel 5 gee ’n tweeledige episode weer: eers Boet en Anker wat op pad is na Beaufort-Wes en dan die kroeg-episode. Hierdie gebeurtenis gryp terug na Boet se studentedae, wat dus nog verder

teruggaan as die huweliksepisode van toneel 1 (Schutte, 1991: 111-122).

Knaplat bly in die eerste helfte van die stuk aanwesig en lewer krities kommentaar op Boet se motiewe. Schutte wys daarop dat Knaplat dus toeskouer word en nie soseer ingryp as leier van die gesprek soos die Stem in *Ek, Anna van Wyk* (1986) nie. Die werklikheidsillusie van die voorstelling word nie deurbreek nie. Knaplat lewer as fiksionele karakter kommentaar wat 'n nuwe en buitestaander-perspektief na vore bring: "Só, byvoorbeeld, wanneer Anker op p. 26 kla dat hy agterop die bakkie byna verkluim het, wys hy hulle daarop dat dit met hom, as skaap, nog slegter gesteld is" (*ibid*).

In die tweede bedryf raak Knaplat betrokke. Die didaskalia noem dat Knaplat hulle fyn begin dophou. Dan gebruik Fourie Knaplat vir die ondervraging oor die kwessie of die herlewing van Anker se laaste reaksie tydens die kroegtoneel die werklikheid tóe of die voorstelling nou is. Schutte (1991: 111-122) stel dit dat die skaap hom hier bewys as kenner van die epiese teater:

Maar dit is geen truuk nie, want hiermee verteenwoordig hy die gehoor wat nuuskierig is om te weet waarom Anker so gereageer het. Wat die situasie verder intrigeer, is dat Boet blykbaar weet: "Destyds ... én nou." Aangesien Anker in hierdie stadium nog nie weet dat Boet intussen agtergekom het waarom eersgenoemde so gehandel het nie, lei dit tot sy verontwaardiging: "O nee, jy sal nooit weet nie. Nooit." Op hierdie wyse word Knaplat se nuuskierigheid om te wil weet byna ondraaglik gemaak. Dit laat die gehoor in gespanne afwagting verkeer.

Waar die voorgestelde tyd in die eerste bedryf etlike jare duur, met Anna as bruid tot vyf-en-dertigjarige vrou, en die tweede bedryf tonele uit die laaste drie maande van Boet se lewe bevat, vind daar 'n tempoversnelling plaas en die tydaanwysing verkort tot dae. Hierdie versnelling van tyd is die direkte gevolg van Knaplat se voortstuwings na die waarheid waarmee hy Boet aanpor en dit dra veel by tot die skep van toenemende spanning vir die gehoor. Die stuk stuur af op 'n tragiese einde wat die openingstoneel in skokkende perspektief sal stel.

In die tweede bedryf vind ons Anna as veertigjarige vrou en 'n verbitterde Boet wat sy seun, Klein-Ben, se dood nie kon verwerk nie en boonop nie weer 'n kind kon verwek nie. Uiteraard speel die toenemende droogte ook hierin 'n rol. Boet raak toenemend verbitterd teenoor sy 'vennoot' en die aanhoudende droogte. Hy ondergaan die tipiese vervreemding van sy medemens en van God as sy depressie toeneem. Knaplat ontdek saam met die gehoor die inligting oor die pa-seun-verhouding tussen Ben en Anker.

Schutte (1991: 111-122) wys daarop dat hierdie verhouding eers tot volle openbaring kom op p. 57, en dat die leser, gehoor én Knaplat hierdeur verras word:

Dit beteken dan ook dat in *Die koggelaar* alles met mekaar geïntegreer is – anders as in *Ek, Anna van Wyk* waar die rassekwessie bykomstig is in soverre dit lig werp op die hoofpersonasie. In *Die koggelaar* word die rassekwessie, soos verteenwoordig deur Anker, heeltemal ingelyf by die hoofverhaal. Trouens, dieselfde geld vir Knaplat wat nie net in 'n funksionele hoedanigheid 'n rol vervul nie; aan die slot van die drama word Knaplat deur sy betrokkenheid by die fiksionele wêreld ten volle deel van 'n nuwe toekoms gemaak.

Fourie beweeg dus van 'n Stem wat as waarnemer in *Ek, Anna van Wyk* (1986) die inligting uit Anna trek en die situasie vanuit die gehoor manipuleer, na die newekarakter van Knaplat in *Die koggelaar* (1988). Hy lewer aanvanklik slegs kritiese kommentaar op Boet se keuses en uitsprake en raak later op die verhoog betrokke in die voortstuwing van die tempo en die snelle afstuur op die waarheid. In *Die groot wit roos* (1989b) sou die hoofkarakter, Louis, intens betrokke wees as manipuleerder van selfs rolverdeling en dies meer:

In eersgenoemde twee dramas kom die verlede van die hoofpersonasie tot openbaring deur die voortdurende teenwoordigheid van die Stem en Knaplat. Omdat Louis self die hoofpersonasie is, word daar in *Die groot wit roos* van 'n ander verteltegniek gebruik gemaak (*ibid*).

Die koggelaar sluit af met die woorde van Knaplat dat die koggelmandervoet hom tog vertrap het. “Boet Cronjé, jy moet dit geweet het. So genadeloos soos dit vir u mag klink,

die ongenaakbaarheid in hierdie wonde, dit is dit nie. Inteendeel, dit is die laaste slotsom van 'n leeftyd saam met Boet Cronjé.”

Opsommend kan gesê word dat *Die koggelaar* (1988) se ontstaan, die sake wat in die drama aangeroe is, die kontroversie oor die toekenning van die SAKRUK-prys, en die opvolgende herries wat ontstaan het oor die verskillende opvoerings, spoedig op die agtergrond sou skuif. Wat behoue gebly het, is seker een van Fourie se mees opspraakwekkende dramas wat met die tyd sy waarde bewys het. Die gekompliseerde dramateks en die verskillende produksies hiervan het uitsonderlike teaterervarings vir regisseurs, akteurs en gehore gebied. Dit was duidelik dat Fourie hom gemaklik gevoel het in die verdere eksperimentering van tyd en ruimte in die stuk. Sy vernuwende tegnieke waarmee hy, veral met *Ek Anna van Wyk*, gehore laat regop sit het was onder meer die inbring van die Stem, die regisseur en selfs die beligtingsoperateur wat vanuit die gehoor spel kon rig en manipuleer. Met *Die koggelaar* stroop Fourie van die 'nuwe truuks' en bou hy 'n onthutsende geloofwaardige verhaal van die Afrikaner en sy denke, sy misbruik en wanpersepsies van ware geloof in God om 'n gestileerde struktuur waarin tyd en ruimte steeds op behendige wyse gemanipuleer word. Dit blyk dat gehore Fourie se wegbreek van die realisme in sy eerste werke en die nuwe styl in Fourie se dramas met gemak aanvaar. Die trefkrag van die stuk lê opsigtelik nie in die vreemdheid van die styl nie, maar in die dramatiese gegewe self.

As teaterstuk bestaan daar geen twyfel dat dit onthou sal word as die regte stuk op die regte tyd in die Afrikaanse teater- en landsgeskiedenis nie. As informele geskiedskrywer vang Pieter Fourie met dié stuk 'n tragiese tydperk in die geskiedenis van die Afrikaner vas en die dokument behoort nie onderskat te word nie.

Hoe dit ook al sy, *Die koggelaar* (1988) was die eerste en laaste SAKRUK-wenner. Dit sou meehelp dat Fourie aanhou skryf, ongeag kritiek, van watter kant af ook al. “My prys het vir my persoonlik baie beteken. Na baie jare se werk, was dit 'n vorm van erkenning en dit het as 'n stukrag gedien” (Elahi, 1990a: 2). Tog het die gesogte Hertzogprys hom ook met *Die koggelaar* in 1988 soos met *Ek, Anna van Wyk* in 1986 bly ontglip.

2.29.10 *Die koggelaar* as radiodrama.

Jare later op 22 April 1997 saai Radio Sonder Grense *Die koggelaar* as radioteater uit met Eben Cruywagen as regisseur. Die stuk is drasties vir die radio verkort tot 44 minute

en sleuteltonele is behou met snitte binne lang dialooggedeeltes. Die spelers was Johann Nel, Sizwe Msutu, Cupido Samuels, Johan Botha, Barbara McArthur, Deidre Wolhuter en Adriaan Botha.

6.29.11 *Die koggelaar en die toekoms.*

Sedert 1988 sou dit nog ses jaar duur voordat die Afrikaner sy magsoorsisie in die land verloor. Dat Fourie die nie-ingryping van die Kerk in die Afrikaner se politieke vergrype en onreg oor jare aan die orde wou bring, was duidelik. Ook die kerk se oënskynlike verdraaiing van die ware boodskap van die Christelike religie aan die Afrikanervolk sou tot die Afrikaner se tragiese val lei. Opsommend kan oor die tematiese in *Die koggelaar* gesê word dat dit tydlig, profeties en as historiese speël van die Afrikaneridentiteit in daardie jare beslis geldig blyk te wees.

In die bespreking van *Die groot wit roos* (1989b) sal ook gefokus word op Fourie se intensivering en verdieping van die tegniek om die rol(le) van die mens self wat as akteur(s) in verskillende rolle optree, op te klaar. Die tendens wat met alter ego's soos *Mooi Maria 1* en *Mooi Maria 2* na vore getree het in *Mooi Maria* (1980) en verder gevoer is met byvoorbeeld Petro Wessels as mens en as aktrise in *Ek, Anna van Wyk* (1986), sou tot uiterstes gevoer word in *Die groot wit roos* van 1989. *Donderdag se mense* (1989) sou uiteindelik die trilogie van uitbuiting en skande afrond. Meer volg oor dié stukke later.

6.30 *Vat hom, Flaffie! (1989) en/of Hups in die hydro.*

Na die ernstige *Die koggelaar* sou Fourie hom weer toespits op die skryf van die klug, *Vat hom, Flaffie!* (1989), sy tweede stuk wat hy moes lewer volgens die SAKRUK-voorwaardes vir TRUK. As die onderstaande politieke omstandighede in die land in ag geneem word, is dit duidelik dat die publiek ontvlugting nodig gehad het.

6.30.1 Agtergrond.

Teen 1989 begin die politiek, desondanks verskeie bomontploffings, aanvalle op polisiestasies, 'n morteraanval op die lugmag se Klippan Radar Stasie, die uitsetting van 3 lede van die S.A. - Ambassadepersoneel uit Brittanje nadat hulle 'n *Blowpipe*-missiel uit die land wou smokkel, 'n stadige ommekeer maak. Op 5 Julie ontmoet die

Staatspresident P.W. Botha, vir Nelson Mandela in die tronk. Op 18 Januarie 1989 kry P.W. Botha 'n ligte beroerte. Chris Heunis, Minister van Konstitusionele Ontwikkeling en Beplanning neem aanvanklik waar as President nadat die Kabinet na 'n koukusvergadering op 14 Augustus 1989 feitlik vir P. W. Botha dwing om te bedank. F.W. de Klerk word as die nuwe staatspresident aangewys en hy begin die normaliseringsproses in die politiek oor die volgende paar jaar aanvoer.

In hierdie jaar kondig nie ANC ook aan dat hulle die ANC-guerrillakampe in Angola aftakel om die vredesproses aan te help. Die kernfisikus en rektor van die Universiteit van die Vrystaat, prof. Wynand Mouton, begin die 6 kernbomme wat Suid-Afrika in die apartheidsjare gebou het, te ontlont en af te takel.⁷³

6.30.2 Temas in *Vat hom, Flaffie! / Hups in die hydro*.

Die jaar 1989 sou ook van die produktiefste jare vir Pieter Fourie as skrywer word. Hy skryf *Vat hom, Flaffie* en/of *Hups in die hydro*, *Die groot wit roos* en *Donderdag se mense*.

Die jaar sou Fourie weer in gehore se goeie boekies kom met die klug *Vat hom, Flaffie! / Hups in die hydro*. Die klug word weer in die ou styl geskryf en gespeel, met 'n mindere en meerdere mate van sukses, afhangende van die Streeksraad wat dit opvoer. Tematies handel die tipiese boereklug oor die seksuele sondetjies van die Afrikaner wat tog so hard vir die konserwatiewe Afrikanergemeenskap weggesteek word. Die klug is nie weer opgevoer nie en dit lyk of die stukkie pret en vermaak bloot 'n tydelike leeftyd binne die optekening van die Afrikaner se geskiedenis gehad het. Agterna lyk dit of dat waar Fourie se ernstige werk suiwer geanker is in die Afrikaner, sy denkwyses en handeling in die komedies – met die uitsondering van miskien *Die proponentjie* – net sowel in enige taal of milieu geskryf en gespeel sou kon word. Die sondes in *Vat hom, Flaffie! / Hups in die hydro* is universeel en nie uniek aan die Afrikaner nie.

Vat hom, Flaffie! (1989) was Fourie se eerste ware klug na die komedie, *Die proponentjie* (1987). Hierdie klug het in 1989 by TRUK geopen en nuwe produksies is ook die jaar daarna by SUKOVIS in Maart 1990 en by KRUIK in April 1990 ingestudeer. Later sou die stuk nog in Bellville (1995), die Paarl (2000) en by die AKTV-uitdunne in Otjiwarongo in

⁷³ Vgl. *South African History Archives*. (<http://www.saha.org.za/ecc25/contribute.htm>) [Afgelaai op 23 Desember 2011] & (http://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_South_African_history) vir detail.

2002 deur amateurs opgevoer word volgens die DALRO-lys. Beide die SUKOV- en KRUIK-produksies het onder die meer geskikte naam vir die stuk, naamlik *Hups in die hydro* in 1990 gespeel. Haum-Literêr het die klug egter in 1989 onder die naam, *Vat hom, Flaffie!* gepubliseer.

6.30.3 *Die koggelaar by KRUIK en TRUK.*

Fourie sou self die regie waarneem van die TRUK- en KRUIK-produksies, terwyl die teaterveteraan, Jannie Gildenhuis, die SUKOV-produksie sou afrig. Die klug het wisselende kommentaar gekry. Fourie sê self:

Ek het gevoel die ding gaan werk, maar om een of ander rede het hy nie werklik gewerk nie, alhoewel hy tydens die Bloemfontein-produksie wat Jannie Gildenhuis gedoen het, baie goed gewerk het. Maar die Transvaalse produksie het nie gewerk nie. Ek kan nie my vinger op die pols lê nie, 'n mens wil nie blaam verskuif nie, dalk was dit net doodeenvoudig 'n stuk wat nie gewerk het nie (Fourie, 2003a).

Hy reken ook dat die verwagtinge baie hoog was: "Jy weet, dan kom jy met 'n *Koggelaar* of 'n *Ek, Anna van Wyk*, en almal verwag van jou dat jou volgende stuk van dieselfde gehalte moet wees. Daar is mense wat beskore is om dit te kan doen, Shakespeare kon, Molière kon en so, maar dit is menere daai" (Fourie, 2003a).

Ten spyte van uiteenlopende menings oor sy hantering van komiese temas en tegnieke, steek hy geensins af by ander dramaturge wat hulle slegs in hierdie rigting onderskei het nie. Wees die aard van 'n klug kan die skrywer verby die altyd geloofwaardige gedrag van karakters en situasies soos in 'n komedie skryf. Die lawwigheede in die klug word bloot geskryf met die doel om te vermaak. Tog bly die ou waarheid steek: met komedie sou alle aksie waar kon wees en is dit dus geanker in die realiteit. In die klug, daarteenoor, sou alle aksie moontlik, maar heel waarskynlik by uitsondering kon gebeur het. Tog bly geloofwaardigheid in beide genres van belang en om die fyn grens te verstaan bly problematies vir sekere regisseurs, spelers en gehoorlede. Hierdie geloofwaardigheid moet in die teks geanker word en die regisseur en spelers moet ten alle tye in spel hierdie geloofwaardigheid najaag. Wanneer klug misluk, is die blote najaging van snaaks wees dikwels die rede. Wanneer die krisis op die verhoog as werklike krisis gespeel word, verhoog die geloofwaardigheid. Die klug is in wese 'n

'tragedie' wat met die karakters gebeur. Die karakters bevind hulle in die een penarie na die ander en die gehoor sit soos sadiste hulleself en verlekker in die karakters se pogings om uit die penarie te ontsnap. Hiermee wil gesê word, dat met die aanbieding van die klug, die skrywer die meeste blootgestel is aan die regisseur se aanslag en die spelers se erns met hul karakters en spel. As voorbeeld kan die sukses van die opvoering onder die titel, *Hups in die hydro* deur SUKOVŠ, teenoor die minder suksesvolle produksies van TRUK en KRUIK dien. Die uitspraak: "*Keep it happy, keep it snappy, keep it gay,*" saam met onvoorspelbaarheid lê ten die grondslag van die klugtige. Enigiets fout in teks, 'n foutiewe regie-aanslag of spel wat 'snaakswees' najaag, kan die stuk kelder.

Fourie het by TRUK en KRUIK 'n puik span spelers byname Cobus Rossouw, Christine Basson, André-Jacques van der Merwe, Trudie Taljaard, Hèléne Truter, Hannes Muller en Peter Holden tot sy beskikking gehad. Die spelers was goed voorbereid, maar Fourie noem dat hulle blykbaar baie laat op die verhoog kon intrek en dat onder andere tegniese probleme in die teater die openingsaand gekelder het.

6.30.4 Reaksie op die Transvaalse opvoerings.

Elahi (1989d: 2) skryf ook in sy resensie getitel, "Bultjies van belofte", in *Die Beeld* dat die tegniese afdeling op die openingsaand gedreig het om 'n klug op sy eie te word, met beddens (en halfkaal lywe) wat agterbly as die draaiverhogies te vinnig wegspring:

James MacNamara se vitterige stel slaag nie, met die tegniese chaos as bewys. Verhoogstukke soos 'n klok wat soms tyd aandui en dan van vergeet word, 'n uil wat klink asof iemand oor die luidsprekers speel, dui op ondeurdagte regie van die dramaturg.

Ook Barrie Hough (1989b: 29) bevraagteken die tegniese voorbereiding van die produksie in sy resensie, "Daar skort 'n ding in die Drama", in *Rapport*:

Met die chaotiese openingsaand die week van Pieter Fourie se jongste seksklug, *Vat hom, Flaffie!*, in die Drama by die Staatsteater in Pretoria was dit alte duidelik dat alles nie pluis is met die tegniese aspekte van hierdie produksie nie. Die ontwerp bestaan uit drie klein draaiverhogies wat toneelveranderings bespoedig. Die idee op sigself

is vernuftig. Die probleem is egter dat meubelstukke twee maal, met die draai van die verhogies, geslinger is. En die akteurs moes klou so wat hulle kan. Dit was duidelik dat die spelers nog nie tyd gehad het om aan die middelpuntvlietende krag van die draaiverhoë gewoond te raak nie. Cobus Rossouw moes 'n bed wat oor die rand van 'n draaiverhoog gehang het, optel en regskeer voordat hy 'n bepaalde toneel kon afhandel. Ná 'n masseertoneel het Hélène Truter en die masseur amper tussen twee van die draaiverhoë beland. Dit het nie net slordig vir mense in die gehoor gelyk nie. Dit was seker gevaarlik ook. Asof dit nie genoeg is dat akteurs iets moet probeer maak van een van die swakste klugtekste in jare nie, moet hulle nou ook gepootjie word deur bedenkbare tegniese standaarde (Hough 1989b: 29)

Gevra wat die oorsaak was van die tegniese glipsie met die openingsaand van *Vat hom, Flaffie!* het iemand van TRUK aan Hough geantwoord: "Dit was betaaldag en twee van die tegniese personeel het nie opgedaag nie." Hough (*ibid*) is nie hiermee beïndruk nie en hy is reg wanneer hy sê: "In 'n krisis op 'n openingsaand moet daar tog ekstra hande gevind kan word! As die Drama se tegniese personeel die stylvolle klug *Kalkoen se kind* so puik kon hanteer, waarom nie ook ander produksies nie?"

Dianne de Beer (1989b: 3) sluit hierby aan en noem in haar resensie, "*Flaffie*' more fluff than farce", in die *Pretoria News* dat die tegniese chaos uiters hinderlik was: "On opening night, things were not helped along by bumpy set changes which were bothersome as beds kept slipping and sliding en route." In 'n klug, wat grootliks op 'n vinnige pas staatmaak en waar tydsberekening van uiterste belang is, kan ritmeversteurings – ook van tegniese aspekte – 'n produksie in die voet skiet. Al die akteurs op die verhoog raak pynlik bewus van die versteurings en die voortstuwende tempo kom tot 'n halt.

Vir Minervini (1988: 11) was die tegniese chaos net te veel en die stuk word in sy geheel verdoem: "James MacNamara's lighting is functional, his potentially ingenious but [the] shabbily executed set less so. On opening night the revolves revolved leaving bits of furniture behind. Would that they had hurled the entire *gemors* into the wings, never to be seen again."

Maar dit blyk dat dit nie net die tegniese sy van die produksie was wat nie na wense was nie. De Waal (1989: 15), onder die opskrif, “Boring and unfunny”, rapporteer in *The Citizen* dat die TRUK-produksie onder Fourie se regie minder geslaag was en dat indien ’n klug (hy noem die stuk ’n komedie) nie werklik goed is nie, dit vervelig kan raak: “The problem with comedies is that if they’re not very good, they’re very boring. *Vat hom, Flaffie!*, Pieter Fourie’s ‘modern comedy with a trendy, yuppie atmosphere’, unfortunately falls into the latter category.”

De Waal het dit teen die intrige wat hy as niksseggend en ongeloofwaardig beskou. Die humor in die stuk berus hoofsaaklik op ’n groot versameling suggestiewe en somtyds oorspronklike, maar ook somtyds nie-snaakse seksuele slagwoorde. De Waal se hoofbekommernis was om nie aan die slaap te raak tydens die opvoering nie. Eerstens takel hy die intrige:

Briefly, the plot (if one may call it that) involves the following: Yster (André-Jacques van der Merwe), a businessman with more than a passing interest in his voluptuous secretary (Hélène Truter), indulges in a two-week stay at a health spa, while his wife (Trudie Taljaard) thinks he’s in Taiwan. Unknown to him or to each other, wife, mistress and partner also turn up at the spa. But since Yster is wearing a wig and moustache, nobody recognises him. And if you think I’m not revealing the rest because it would be spoiling your fun, you’re wrong – there’s just nothing else to reveal (De Waal, 1989: 15)

Karakterskepping is vir De Waal papierdun as stereotipes, van die seksie sekretaresse tot die suspisieuse huisvrou, of die warmbloedige ou man wat volgens De Waal snaaks kon wees, maar nie is nie. De Waal is onseker of dit die stuk self of die regie is wat nie slaag nie. De Waal is egter in ’n mate beïndruk met die spel van enkele akteurs in die produksie:

One ray of light is the acting – all the actors give convincing performances throughout. Especially Christine Basson and Cobus Rossouw manage to raise a smile. A few of those puns were quite witty, too. But I would hesitate recommending the trek to the State Theatre for the pleasure of hearing them (*ibid*).

In haar resensie getitel, “Huppelheupies op die koop toe”, van die gepubliseerde teks, *Vat hom, Flaffie!*, onder die HAUM-Literêr-banier, noem Vaughan (1990: 7) in *Die Transvaler* dat die stuk niks meer as ’n vrolike, stout klug gerig op ’n breë publiek wil wees nie. Dit is bloot pretensielose volkstoneel wat die growwe skaterlag as primêre effek beoog teenoor humor in die komedie. Daarom is karakters as tipes vir Vaughan (*ibid*) logies:

Getrou aan die tradisie is die plasing van die figure binne ’n bepaalde sosiale kategorie (baas en sekretaresse oor ’n “naughty week-end” by die spa), die verhouding tussen die geslagte veral geteken deur buitensporigheid (van eet, eet, eet en seks, seks, seks), die situasies en figure en spanninge uit ’n argetipiese arsenaal: ou bok, op sewentig nog ‘hups’ en vet-kat-vennoot wat hulle vrouens verkul, flerrie-sekretaresse wat sommer by twee (of meer) gelyk aanlê, verwaarloosde eggenotes op wraak uit deur self ’n slag ’n speletjie te speel, jong vennoot wat graag wil ‘leer’ en “klerk met huppelheupies” op die koop toe ... Die hele resep klop. Sela (*ibid*).

Volgens Vaughan het klugte hulle plek: die sosiologies-konserwatiewe funksie wat hulle vervul as gekontroleerde uitlaatklep vir goedmoedige maatskappykritiek is universeel. Tog is Vaughan nie oortuig dat die klug daarin slaag om mens te laat lag nie en Vaughan vind slegs die verwarde identiteite aan die einde van die stuk komies. Tog kan Vaughan nie die vinger op die pols lê waarom die stuk nie slaag nie:

Is dit ’n kwessie van daardie fyn balans wat versteur is? Sou dit te make hê met die uit die bloute funksieverwisseling van Hendrina-met-die-helm wat nou skielik ’n toneel twee (sonder die minste motivering) verteller speel, en tot vervelens toe kommentaar lewer op die gebeure om sodoende die toeskouer se reaksie voorskrytelik vooruit te loop? [Dit is] myns insiens totaal oorbodig. [Of het dit te make met] ...die ylheid van die allerylste van intrigetjies? Die enigste kompleksiteit en dis nie ’n knoop wat deurgehaak moet word nie. Dit is rond-en-bont-springery tussen simulante tonele (origens reeds in *Wit roos* beproef) waarin die karakters mekaar se situasies herhaal (*ibid*).

Miskien lê Vaughan tog die vinger op die pols as sy noem dat die vertelling die gehoor se reaksie vooruitloop en die stuk dus voorspelbaar word. Klug berus juis op die onverwagte, die verrassende element of ommeswaai wat die absurditeit van die lewe onthul. Die masker kan nie afgeruk word nadat die maskerdraer reeds gewaarsku is nie.

Vir Annette Barnard (1989: 2) is *Vat hom, Flaffie!* blote eietydse vermaak soos wat sy dit in haar resensie onder dieselfde opskrif stel in *Die Transvaler*: “*Flaffie* is dan ook net blote vermaak. Die breë publiek is al lighoofdig van swaarmoedigheid. Teater kan ook pret wees, ’n bokjol, ’n makietie. Dis al wat *Flaffie* wil wees.”

Ook die tipe karakters vind sy geloofwaardig en in goeie kontras gestel. Die spel is volgens Barnard ook geloofwaardig:

Ou Yster, gespeel deur André-Jacques van der Merwe, gebruik sy sakebelange as verskoning om sy pad oop te lieg na ’n gesondheidspa – saam met Hups (Cobus Rossouw). Ou Yster, met sy boepmagie en boud wat hy so graag op ’n manier bymekaar probeer kry, beleef sy “menopause”. Nou sit hy nog met ’n naam soos Yster ook. Hups is hups. Dis in sy natuur – die opstandigheid. Sy ou vrou, Hendrina (Christine Basson) sê oor hom: “Kyk hoe kriel sy kliere al weer. Ek blinddoek vir jou.” Sy verstaan nie die spa-toe-ganery nie. Die verslawing aan slaaiblare, vertrou sy geensins: “lewers is ’n slang in die slaaiblare,” sê sy. Sy beroep haar op haar bonatuurlike vermoë – sy is met die helm gebore – om te “sien” wat by die spa aangaan. Maar voordat sy kan “sien” waaroor die slaaiblaar-eterij gaan, moet die uil eers roep. Haar uil laat haar nie in die steek nie. Agter haar naaimasjien “sien” sy alles wat ou Hups by die spa aanvang. Soos toe Hups in die sauna sê: “Those were the days when men were men, and women were double breasted” (*ibid*).

Ook die komplikasies in die struktuur van en interpersoonlike verhoudings in die klug is goed beplan en slaag volgens Barnard besonder goed:

Maar Hendrina “Sien méér”: Yster loop hom by die spa – waar hy so graag incognito wou wees – vas in sy vennoot, Tollie, wie se naam niks met sy vermoëns te doen het nie, ’n klerk wat vir hom werk,

Jannie met die huppelheupies, sy sekretaresse en skelm, die wulpsse Cindy ... en sy eie vrou. Dit is 'n hele ongemaklike deurmekaarspul, wat tot skreeusnaakse situasies aanleiding gee. Hendrina kan die stuitigheid by die spa nie meer duld nie en maak self haar verskyning. Die hele ou pul word ontbloot in hul naakte waarheid (*ibid*).

Barnard bevind finaal dat *Vat hom, Flaffie!* 'n ligte, heerlike, eietydse komedie is, waaraan ervare spelers soos Cobus Rossouw, Christina Basson, Trudie Taljaard en Hèléne Truter waardigheid verleen.

Minervini (1989b: 8), in *The Sunday Star* is egter nie oortuig nie en noem dat, al het sommige mense gelag, daar ook gehoorlede was wat baie stiller was. Die probleem lê volgens Minervini by die ylerige intrige en struktuur van die stuk wat nie deur kwinkslae gered kan word nie:

So forgive me if I do not acclaim Pieter Fourie's latest work as a masterpiece of farce. Risqué puns being no good substitute for plot, the play is damaged almost beyond repair by a first act devoted simply to setting up the basic situation: a somewhat sleazy collection of sexually avaricious people gathering at a health spa (*ibid*).

Teen pouse is al die karakters bekendgestel en die situasie gereed vir komplikasies. Volgens Minervini blyk dit of bedryf twee aksie belof en vind 'n paar komiese momente wat oortuig, plaas:

There are even some funny, neat moments, like the disguised husbands several outbursts of accusation before he realises he's not supposed to know the accused, and an ingenious double scene between two couples in which identical dialogue is spoken simultaneously. But most of the laughs still depend on those puns, kolskoot only when they are well integrated and apt. Scattered around like so maybe adolescent pimples on a plain face, the majority merely add disfigurement to boredom (*ibid*).

Minervini noem ook laastens dat die spelers hulle uiterste bes gedoen het om die ylerige dramatiese gegewe van die teks te red.

Dianne de Beer (1989b: 3) bevind die opvoering te lig in die broek. Reeds met die lig van die gordyn vind sy voorspelbaarheid en 'n gebrek aan subtiliteit. Inderwaarheid is voorspelbaarheid die doodsteek van enige klug. Tog moet in berekening gebring word dat die teks self nooit voorspelbaar moet word nie. Indien daar reeds 'n mate van voorspelbaarheid in die teks voorkom, behoort die regisseur (soms desperaat) daarteen te werk in spelleiding. Volgens De Beer gebeur dit nie hier nie. Sy het dit veral teen die onsubtiliteit:

As the curtain rises, the scene is set in three local restaurants – “The Henpecked Whistle”, “The Passion Plate” and “The Golden Cock” – and that says it all. Farce is described in the dictionary among other things as “a comedy of extravagant humour” and following suit, subtlety is not a sought-after commodity in this production. Punted as sophisticated farce set in yuppie society where high tech rules, few of these expectations were met (*ibid*).

Sy vind die idee van plasing in 'n *hydro* as tekenend van 'n suksesvolle gemeenskap heel goed, maar noem dat die karakters almal vasgevang is in stereotipes en dat die stuk resepmatig word. Veral die uitbeelding van die *gay*-karakter stuit haar teen die bors: “With the approaching '90s, is it too much to ask that women and gays be elevated to be included in society and not only viewed as the butt of off-colour humour?” (*ibid*).

Ook vind sy dat die name van die stereotipe karakters hulle karaktereienskappe so opsigtelik daarstel dat min aan die verbeelding oorgelaat word:

“Gathered together – naturally behind different doors and dressed up in disguise – is the usual range of comical characters. Their names spotlight a certain character trait, usually of the sexual kind and if anyone should miss the obvious, it is repeated again and again, as are most of the jokes (*ibid*).

Sy noem dan voorbeelde van die name van die karakters en spelers wat die opsigtelikheid beklemtoon:

There's Yster (André-Jacques van der Merwe) who mourns the loss of his former glory days as a rugby hero, his on-the-prowl secretary

(Hélène Truter), his trusting wife (Trudie Taljaard), his jovial partner Tollie (Hannes Muller), whose name, we are told repeatedly, has nothing to do with his performance, and the way-be-yond-any-laughs gay (Peter Holden). They are joined by the elderly Ou Hups (Cobus Rossouw) and his wife (Christine Basson) (*ibid*).

Die voorspelbaarheid van die aksie en die karakters blyk die grootste probleem in die klug te wees. Daar is die normale onthulling, die gewone komplikasies tussen getroudes en skelmpies, die bekende konflik tussen die hetero- en die homoseksueel. De Beer sien hierdie tekortkoming ook raak as sy aanbeveel dat: "... the whole healthy mixture is desperately in need of some weight" (*ibid*).

Die resepmatigheid van die stuk word vir De Beer hinderlik. Sy meen dat die tempo te stadig is, die dialoog nie skerpsinnig genoeg is nie en bloot berus op seksuele innuendo, die intrige nie vars is nie en dat karakters te min vonk het. "*Vat hom, Flaffie!* relies on a tired recipe which has appeared on the menu once too often" (*ibid*).

Vir Elahi (1989d: 2) toon *Vat hom, Flaffie!* (1989) hier en daar belofte en hy noem dat Fourie hier hoër mik as met sy vorige poging, *Die proponentjie* (1987). Hoewel hy meen dat dit aanvanklik lyk of die opset met mans met te veel vroue, vroue met te veel hormone, ensovoorts, gaan slaag, sit hy dan ook sy vinger op die pols van die kernvereistes vir klug wat in die stuk ontbreek, naamlik geloofwaardigheid:

Fourie vergeet egter dat een van die grondliggende vereistes van klug is dat dit aanvanklik darem geloofwaardig moet lyk. Daarna kan dit watter fantasievlugte ook al neem, maar êrens moet dit grond vat.

Elahi noem verder dat die onderlinge verhoudinge tussen Ella en haar man se rekenmeester, Huppelheupies, die oud-maar-nie-koud Hups asook die besigheidsman Yster nooit verklaar word nie:

Enigiets dien as verskoning om almal saam in die 'spa' te kry, maar juis dan begin die yl storie al hoe yler lyk. Die ou tannie Hendrina praat regstreeks met die gehoor en so halfpad deur sien 'n mens die gebeure (sy is met die helm gebore) deur haar oë, totdat sy weer lus kry om haar man tot bekering te bring en inwaggel by die 'spa' (*ibid*).

Elahi merk op dat die akteurs idees en insidente soms skitterend aangryp. Cobus Rossouw speel 'n uitmuntende kwyl-bek-knyper, Hups, wat sy oë nie tuis kan hou nie. Vir Elahi is die toneel waar Hups se vrou, Hendrina, sy bril by hom afneem en hulle albei halfblind probeer eet, of waar hy 'n uitgehongerde Ella verlei met sjokolade, van die mees geslaagde tonele in die stuk, juis omdat dit geloofwaardig is:

[Dit] laat 'n mens wens dat die dramaturg hierdie oorspronklikheid volhou. Trudie Taljaard se toneel die kombuis is in die kol en skreeusnaaks. Hélène Truter as die Cindy-pop wat immer lus het, altyd dubbelsinnig en gevat is, pas naatloos in die uitsoekrol. Haar glimlag, wipstappie en hees stem pols met elke moontlike nuansering van die poppie (*ibid*).

Net soos Dianne de Beer (1989b: 3), is ook Elahi glad nie gelukkig oor Fourie se tekening van die homoseksuele Jannie nie. Hy is nog minder gelukkig oor die vertolking van die rol deur Pieter Holden:

Fourie se tekening van Jannie 'die klein kloggat', toon 'n algehele gebrek aan smaak. Pieter Holden se onhoorbare, histrioniese uitbeelding van dié *girl* onderskraag die macho-man se eensydige beeld van gays. Dis hier waar 'n wrang smaak insluip en 'snaaks' en 'afstootlik' vir die resensent nie onderskei kon word nie. Die dramaturg en speler het elke denkbare cliché soos slaggewigte uitgesnuffel. Die dae toe die blote erkenning van 'n homoseksueel 'n lagbui ontlok het, is 'n dekade of wat al verby (Elahi, 1989d: 2).

Elahi besluit finaal dat die stuk tog "bultjies van belofte" toon, maar dat Fourie dieper kon gedelf het in al die onderafdelings om te voorkom dat sy klug nie kort-kort bult-af ploeter nie. "*Vat hom, Flaffie!* styg ver bo Fourie se *Proponentjie* uit. Maar in alle eerlikheid kon dit ook nie erger gewees het nie" (*ibid*).

Uit die bostaande blyk dit dus of resensente oorwegend besluit het dat *Vat hom, Flaffie!* as teks en ook as TRUK-produksie nie die mas heeltemal opgekom het nie. Ongeag die goeie spel blyk die hoofklagtes te gewees het: geloofwaardigheid in die teks self, voorspelbaarheid in aksie en karaktertekening, dialoog wat te swaar gerus het op seksuele innuendo, en laastens die uitbeelding van die *gay*-karakter, Jimmy. Met die

KRUIK-speelvak het dit blykbaar ietwat beter gegaan as die resensente se oordele in ag geneem word.

6.30.5 Reaksie in die Kaap.

Onder die nuwe titel, *Vat hom, Flaffie!*, open *Hups in die hydro* in April 1990 in die Nico Malanteater. Die regie is weer deur Pieter Fourie self waargeneem. Vir die produksie gebruik Fourie KRUIK-spelers soos onder andere Chris Truter, Christine Basson, André Rossouw, Elma van Wijk, Tilla Diedericks en Edward Turner in die hoofrolle.

Volgens Chisholm (1990: 22) in sy resensie, "Farce about Fourie at the hydro", in *The Cape Times* is Fourie se idee vir die plasing van die stuk in 'n *hydro* in die kol vir die klugtige kapperjolle van hierdie span spelers. "Flabby men and women in towels paying heavily for the privilege of swing in saunas, wallowing in water and starving on a diet of lettuce leaves and enemas – all are near-farcical situations just waiting to be exploited."

Chisholm (*ibid*) reken dat Fourie heelwat pret moes gehad het met die skryf van hierdie lughartige klug in volksteaterstyl, aangesien die *hydro* 'n veelbesproke romantiese ontmoetingsplek van die klomp karakters wat hulle vrouens, mans en skelmpies wil verneuk, uitmaak. Die stuk self en die kapperjolle van die karakters in die Kaapse produksie stel die resensent heel tevrede:

His script contains neat word play and play on words and there are several amusing situations – particularly the scenes in the sauna and the spitzbad, where Yster (Chris Truter), a flabby ex-provincial rugby player and Hups (André Rossouw), a sprightly 70-year-old as spare as a piece of droëwors, first have their bottoms roasted and then their feet frozen. This was a treat! (*ibid*).

Tóg oordeel Chisholm dat Fourie se regie-hand te swaar op die produksie lê en dat gewaak moet word teen oorspelery en stereotiepe karakters. Chisholm identifiseer ook die saak van geloofwaardigheid en die versigtige wegspring van komieklikhede aan die begin van die stuk wat kortkom:

The first rule of playing farce is to make the characters believable, allowing the comedy to develop from the idiotic or complex situations in which these 'normal' people are in, but once again CAPAB actors

are being called to act as though they have overactive thyroids and must do everything over-the-top (*ibid*).

Hy sonder dan vir Elma van Wijk uit as te luidrugtig as die sexy sekretaresse en Tilla Diedericks as Ella, Yster se vrou, kon kleiner speel. Christine Basson, Chris Truter en André Rossouw dra volgens Chisholm veel by tot die stuk met meer natuurlike spel en blykbaar het Edward Turner as die tipiese gay-karakter in die Kaapse produksie met 'n kamp vertolking weggekam.

Oor die algemeen het gehore die opvoering geniet, maar die resensent plaas tog sy vinger op die pols van waarom die stuk en opvoering nie 'n dawerende sukses was nie. "Generally people seemed to enjoy *Hups in die hydro* more than I did. But maybe that's because I like my comedy to be more subtle" (*ibid*).

Dereck Wilson (1990: 4) in *The Argus* onder die opskrif, "A better farce perhaps: How Hups got on stage", vind ook die basiese idee van Fourie se plasing van die stuk in die *hydro* interessant en noem dat klug in wese gaan oor gewone mense in ongewone plekke of omstandighede. Juis met die klem op gewone mense is die resensent in die kol. Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die gewone mense in die stuk moontlik te veel in stereotipes verval en met beskrywende name min aan die verbeelding oorlaat. Maar die stuk slaag om verskeie redes nie vir Wilson nie. "Apart from providing scattered laugh-lined Fourie has not lived up to that basic challenge."

Wilson vind die stuk ongesofistikeerd en wollerig. Die struktuur is onder verdenking en die en die dialoog oorskryf. Die resensent se hoofklagte is dat die karakters heeltemal oorspeel word en dat sommige karakter nie in die stuk nodig is nie.

Many of the performances are way, way over the top too. Some of the actors needn't even be there. The misused Gustav Geldenhuys and Jozua van der Lugt are little more than non-speaking physical jerks, not the supernumeraries the playwright-director might have intended. And Hups, the underwritten title character – actually a supporting character – is little short of extraneous. The central character is his wife, Hendrina, who was born with the caul, making her clairvoyant and able to see the shenanigans when her husband lands up in a

health hydro where other, disguised, are cheating on their other halves and vice versa (Wilson, 1990: 4)

Laastens oordeel die resesent dat Rossouw en Christine Basson as Hups en Hendrina se talente vermors word in die stuk. Ook Edward Turner wat die gay-karakter in sy hempie, geblomde strooihoed en *gintoo*-skoene moes speel, kon die kernkarakter in 'n ander klug, eerder as in hierdie een wees.

Johann Botha (1990: 6) resesent van *Die Burger*, betoon die stuk en die opvoering geen genade nie. In die resensie getitel, "*Hydro 'n akute verleentheid*", vra die resesent vir 'n stoute, maar dan werklik gevatte seksklug in Afrikaans wat intelligent gestruktureer is met subtiliteite wat darem 'n mens 'n tweede keer sal laat dink. Dit sal ook waardeer word as die klug onderliggend dalk selfs 'n bietjie insig in die burleske sy van die menslike aard toon. In *Hups in die hydro* vind Botha dit nie:

Hierdie stuk word ongelukkig nêrens meer as 'n akute verleentheid met seks sentraal nie, 'n tematjie verpletter deur elke denkbare klug-cliché. Die gevolg is desperate oorspeling van die rolle om darem 'n vonk te slaan uit ontoereikende materiaal. Diegene wat plesier vind aan gemanipuleerde situasies, voorspelbare woordspelings, geykte kwinkslae, krete, kreune en 'n sotte geskarrel op die verhoog, moet die stuk maar, op eie risiko, gaan besigtig. Dit is egter nie 'n ervaring wat aanbeveel word nie. Om die stuk verder uit te rafel, sal werklik geen doel dien nie. Kom ons laat dit maar daar (*ibid*).

6.30.6 Nuwe regisseur en spelers en reaksie in die Vrystaat.

Die stuk se eer is in 'n mate gered tydens die SUKOVs-produksie met Jannie Gildenhuis as die regisseur en met 'n nuwe span spelers. Twee jaar later, in 1993, sou Gildenhuis die Erepenning vir Toneelkuns en die Gerhard Beukes-prys van die Akademie vir Wetenskap en Kuns ontvang vir die hoë artistieke gehalte wat hy vir nagenoeg 40 jaar gehandhaaf het met sy toneelspel en verhoogregie, asook vir die vernuwende invloed wat hy op die Suid-Afrikaanse teater uitgeoefen het. Ook sy regie van *Hups in die hydro* sou tot die toekenning bydra: "Hy het aan sowat 200 toneelproduksies as regisseur en/of akteur deelgeneem. Sy repertoire het 'n wye verskeidenheid toneelstukke ingesluit, ook Pieter Fourie se *Hups in die hydro* en

klassieke werke” (Van Ryswyk, 1999: 4).

Die Vrystaat gehore het die stuk besonder geniet en die ou Stadsteater was vir paar aande stampvol. Om een of ander rede het geen resensie verskyn nie en PACOFS se (verlore) argiewe lewer niks op nie. Ek het die opvoering bygewoon en onthou veral Marion Holm, latere bekende en besonder suksesvolle komediant bekend as Sussie, watr die gehore laat skaterlag het. Ook Ernst Eloff, Christo Compion, Isadora Verwey en Eric Nobbs was deel van die span akteurs.

6.30.7 Latere opvoerings van die stuk.

Die stuk sou jare later met groot sukses herleef in die Bellvilliteater, waar dit tot 14 April 2000 opgevoer is met Tinus Meyer as regisseur. In die BAT-produksie in die Danie Uysteater het onder andere Hendrik Gerber, Jan Terblanche en Betsie Louw hoofrolle vertolk. Uit Botha se resensie hieronder blyk dit dat die span spelers nader aan die realisme beweeg het en dat die geloofwaardigheid van die opvoering bygedra het tot ’n groter mate van sukses.

Danie Botha (2000: 4) berig in *Die Burger* dat die opvoering deur ’n groepie heel bekwame amateurs die eg Afrikaanse komedie onpretensieus opgevoer word. Die spel was oor die algemeen goed en Gerber en Terblanche beskik volgens Botha albei oor ’n sterk verhoogteenwoordigheid, terwyl Betsie Louw ’n netjiese, komiese aanleg het. Blykbaar het haar onderbeklemtoning in spel die deurslag gegee – juis daar waar ander vorige professionele spelers hiermee misgetas het. Die opvoering het vir Botha gewoon realisties oorgekom.

Ook die gehore het die opvoering blykbaar baie geniet, ongeag die normale probleme wat met ’n amateuropvoering gepaardgaan:

Die einde van elke sin sorg feitlik vir ’n lagbui. Searby se ampse kaalbasverskyning in die badtoneel was egter vir baie dié hoogtepunt van die aand. Sowat van gillende gelag! ’n Mens kan kla oor verskeie van die produksie-aspekte: die ingedruktheid van die stel, met Hendrina se woonvertrek as doodgewoon lelik en slordig; swakkerige beligting en gebrekkige tempo met te min beklemtonings. Maar as hulle ons net nie so lank voor die tyd in die skemerte laat wag het en

die pouse so uitgerek het nie, en net flink deurgespeel het, sou 'n mens alles vergewe het en die jolige aand net eenvoudig geniet het (Botha, 2000: 4).

Dit blyk dat tegniese probleme die stuk gery het, van die openingsaand in die bes toegeruste teater in die land, die Drama in die Staatsteater, Pretoria, tot in die Danie Uys-teater in Bellville elf jaar later. Hoe dit ook al sy, die rol van die regisseur en die spelers kan 'n stuk maak of breek. Die stelling dat 'n swak stuk nog moontlik met goeie regie gered kan word en dat 'n goeie stuk met swak regie verwoes kan word, bly waar. Tog blyk dit dat *Vat hom, Flaffie!!Hups in die hydro* as teks gebreke het, soos verskeie resensente hierbo bevestig het.

6.30.8. Laaste gedagtes oor die stuk.

Opsommend blyk die probleem voorspelbaarheid te wees. Dit is 'n algemene beskouing onder teaterpraktisyns en skrywers dat klug dié moeilikste vorm van teater is om te skryf, om die regie van te hanteer of om in te speel.

Fourie noem dat hy in 'n mate ook aan die inkomste van tantieme gedink het by die skryf van komedies wat groter gehore sou lok. Komedies en klugte was wat die volk wou hê. Net kortliks enkele aanhalings van Fourie om dié stelling te bevestig:

Met Hups in die hydro het ek geld nodig gehad. Man, ek dink toe was daar seker weer iets verkeerd met die kar se suspensie. Wat eintlik gebeur het, die ontstaanspunt is dat ek gaan rus het by een van hierdie gesondheidsoorde. Dit [gesondheidsoorde] het niks met gesondheid te doen nie. Dit is die rykes, die geldgatte, die 4 x 4's se vrouens wat nou daar gaan sit en die mans is maar te bly om te betaal dat die vrou so 'n bietjie weggaan, jy weet. Die vrouens is ook maar te bly om bietjie weg te kom en dan het jy hierdie soort van ou wat die *gap* gesien het. Die vrouens sit daar en dan gaan die manne soontoe en gaan kry weer vir hulle in *gap* met die vrouetjies daar en al die dinge daar rondom! Ek wil toe so bietjie daar gaan top en toe dog ek dit kan nogal 'n lekker *topic* wees. Ek kon weer lekker gekskeer met die boere. Daai goed is lokettreffers. Jy kry darem nog tantieme ook! (Fourie, 2003a).

Opsommend kan die grootste kritiek teen die klug toegeskryf word aan die resepmatigheid en voorspelbaarheid daarvan. Die probleem waarmee Fourie opgesaai sit, is dat die sogenaamde ‘resepte van kombinasies’ tussen misverstande tussen karakters en die kompleksiteit van hulle interpersoonlike verhoudinge oor die jare so veel keer herhaal is, dat nuwe onverwagte wendings en kinkels in aksie en taal asook nuwe interpersoonlike verhoudinge ens. uiters moeilik is om in die skryf van ‘n nuwe klug te vind.

Tydens die ATKV-Kampustoneel in 1989 is hierdie saak intens bespreek deur skrywers en ander teaterpraktisyns. Die algemene kommentaar was dat meesters van die klug soos Georges Feydeau met sy *Cat Among the Pigeons*, *Sauce for the Goose* en sy *A Flea in Her Ear* asook Neil Simon se *The Goodbye Girl*, en *Laughter on the 23rd Floor* reeds omtrent elke moontlike kombinasie gebruik het. Veral Ray Cooney se klugte soos *Not now darling*, *Move over Mrs Markam*, *Why not stay for breakfast*, *Run for your wife* en andere is ook meestal volgens ‘n resep geskryf, maar verras elke keer juis deur die onvoorspelbaarheid en vars aanslag. Hoewel resensente jaarliks na Afrikaanse vertalings van veral Ray Cooney en opvoerings met Pierre van Pletzen as regisseur stroom, lyk dit of dieselfde gehore meer krities teenoor Fourie se *Die proponentje* en *Vat hom, Flaffie!!Hups in die hydro* gestaan het.

Met die geskiedenis van die mindere suksesvolle *Die proponentje* en nou weer met *Vat hom, Flaffie!!Hups in die hydro*, keer Fourie terug na die ernstige drama waar hy met *Ek, Anna van Wyk* en *Die koggelaar* reeds sy staal gewys het.

6.31 Die groot wit roos (1989b).

6.31.1 Agtergrond.

Die groot wit roos (1989b) sou Fourie se volgende ernstige drama wees. Die stuk vier sy 25ste jaar as teaterkunstenaar. Hy skryf die stuk ook by sy gastehuis in Kapteinskloof as voltydse dramaturg vir TRUK wat natuurlik die eerste opvoerregte, soos bepaal in die kontrak met Fourie, sou hê. In die DALRO-lys word die TRUK-opvoering dus nie aangeteken nie. *Die groot wit roos* is ook later in 1989 deur HAUM-Literêr in Pretoria gepubliseer.

6.31.2 Opvoeringsgeskiedenis en spelers.

Die stuk open vroeg in September 1989 vir TRUK in die Momentum in die Staatsteater onder regie van Dieter Reible, met 'n stewige rolverdeling van Afrikaanse teatersterre soos Brümilda van Rensburg, Jana Cilliers, Louis van Niekerk, Gavin van den Berg, Petru Wessels, Christine Basson, Gigi Strydom en Ilse van Hemert.

'n Tweede produksie deur SUKOVS onder regie van Gerben Kamper sou van 25 April tot 4 Mei 1991 in die Bloemfonteinse Stadskouburg volg. In hierdie rolverdeling was die toneelveterane Louw Verwey, Petru Wessels, Isadora Verwey, Marga van Rooy en James van Helsdingen in die hoofrolle. Die Dramadepartement van die Universiteit van Pretoria het in Julie 1999 ook die stuk aangebied. Ook die Dramadepartement van die Vrystaatse Universiteit het in 2006 'n produksie van die stuk geloods met studentespelers onder regie van Lulu Botha. Die later bekende sanger en liedjieskrywer vir *Glitterati*, Hanno van Heerden⁷⁴, het die hoofrol van Louis gespeel.

6.31.3 Prikkel vir die skryf van die stuk.

Tydens my onderhoud met Fourie (2003a) by sy gastehuis op Rooderandt, is Fourie gepols oor die prikkel vir die skryf van *Die groot wit roos*. Jare voor die onderhoud is na informele gesprekke tussen Fourie en myself ook die hoofkarakter wat aan beide bekend was, gevoer.

Die hoofkarakter is gedeeltelik gebaseer op 'n sekere jong man met die van Strauss⁷⁵ uit die Suid-Vrystaat. As agtienjarige het die jong man oor die besondere vermoë beskik om sy erfgeld van sy oupa van om en by R4 miljoen oor vier jaar te blaas op nuwe, ingevoerde Amerikaanse sportmotors, vinnige lewe en natuurlik diamantringe vir sy verskeie minnaresse. In die jare 1960 tot 1970 was R4 miljoen 'n aardige bedrag.

Ook die familieplaas, waarvan die plaasnaam om diskresionêre redes weerhou word, is onder hom uitverkoop en die jong man is in 'n motorongeluk op die Langhoekpad tussen Koffiefontein en Jacobsdal naby die plaas Moordenaarsdrif oorlede. Die omstredenheid oor wie hom gevind het en wat op die ongelukstoneel plaasgevind het, vind nie neerslag

⁷⁴Hanno van Heerden, hooflid van die orkes, *'n Man soos Jan*, wat in 2009 die Vonk-toekenning vir beste nuweling gewen het met hulle album, *Die ritme van jou naam*, is op 10 Augustus 2010 aan kanker in Johannesburg oorlede.

⁷⁵Die werlike naam en lewensgeskiedenis van die man op wie die karakter gebaseer is, is aan my bekend, maar word om diskresionêre redes weerhou.

in die drama nie. Daar kan tog 'n ongelukstoneel met 'n sportmotor in die stuk voor. Fourie noem dat die rol van Louis eintlik op 'n kombinasie van twee persone wat hy geken het gebaseer is en dat daar ook 'n bietjie van homself in die karakter voorkom. Die oorlede jong Strauss het hom altyd daarop geroem dat hy in alles die eerste sou wees – of dit nou was om van 'n nuwe Amerikaanse sportmodel van die sestigerjare in te voer, of om van 'n nuwe jong meisie “'n vrou te maak” (Fourie, 2003a). Fourie sou in hierdie stuk weer sy liefde vir motors uitleef. Die karakter, Louis, ry 'n rooi afslaankap Thunderbird met wit sitplekke, soortgelyk aan die motor waarmee die ware “Strauss” gery het. In die stuk hoor ons hoe hy Lorna, wat 'n identiese wit motor met rooi sitplekke ry, as jong man verlei het. Dit is duidelik dat die simboliek van die naam van die motor, Thunderbird, en die kleurespel beplan is.

Die tema van verowering kom na vore en staan sentraal in die stuk.

Gebaseer op die eskapades van die jong man, sou die eerste titel van *Die groot wit roos* (1989b) eers *Die breker* wees. Fourie is steeds nie seker of laasgenoemde 'n beter titel sou wees nie: “*Die breker*. En ek dink ek moes daarby gebly het” (Fourie, 2003a).

6.31.4 Temas en eksperimentering met filmtegnieke in styl.

In *Die groot wit roos* (1989b) ontwikkel Fourie se skryfstyl verder en maak hy van filmtegnieke gebruik waarby die filmspan op die verhoog betrek word. Die hoofkarakter in die stuk, Louis, is gebaseer op 'n werklike karakter wat Fourie uit sy jeugjare onthou. In die ondersoek na Louise se gewete wat hom na sy vele seksuele eskapades pla, fokus Fourie weer op die manlike chauvinisme. Hier staan die verlamde Louis egter beskaamd oor sy dae en hy besef retrospektief dat hy die vrou uitgebuit het. Fourie se ontginning van die seksuele en veral Lorna se finale oorgawe en ontmaagding, en die inspelning daarop dat sy dit vrywillig doen om ‘ten volle vrou’ te vrou te word, het uiteraard reaksie vanuit feministiese kringe ontlok. Fourie eksperimenteer verder in die stuk met een aktrise wat al die vroue vertolk – 'n besondere uitdaging vir Brümilda van Rensburg in die TRUK-aanbieding. Die tegniek van meerdere karakters wat Fourie reeds in *Ek, Anna van Wyk* toepas, vermenigvuldig hier as die mens, die aktrise in verskeie rolle, en ook karakters wat binne die spel van die verleidelike vrou ook 'n verdere rollespel voorhou, naamlik dié van 'n lesbiese vrou. Fourie kompliseer die karakteruitbeelding deur sy gebruik van die karakter van die seksueel onseker seun wat sy pa, Louis, se seksuele

'oorwinnings' moet uitspeel. Die SUKOVs-produksie van *Die groot wit roos* het groter aanklank by gehore gevind. Fourie was egter nie klaar met die ontginning van die seksuele as tema nie. Die volgende drama uit sy pen sou *Donderdag se mense* wees. Meer volg oor die drama later in die studie.

Fourie wou in *Die groot wit roos* wegbreek van die breër sosiale en politieke temas en fokus op die individu en nuwe terreine soos die ontwaking van seksualiteit. Die manifestasie van die liggaamlike liefde en die gevolge van 'n individu se seksuele gedrag op sy of haar eie lewe en op dié van ander word in die stuk ondersoek. Tog meen hy in 2003 dat hy te jonk was om oor die liefde te kon skryf:

Ek dink ek was 50 toe ek dit geskryf het. Ek moes die stuk eintlik geskryf het wanneer ek 70 is. Op 50 weet 'n mens nog bitter min, maar 'n ou weet nie of jy 70 gaan word nie, dan doen jy dit maar. Die hele ding gaan nie soseer oor die liefde nie, maar oor die vrou wat 'n "women's libber" is, wat finaal wil wraak neem op "male chauvinism". Oor hierdie man wou ek skryf en dan oor sy seun wat hom gebruik in die proses om hierdie film te maak en dan in die proses van die maak van die film kry ons die ironie dat alles deurmekaar draai en aan die einde van die stuk het Louis ontslae geraak van sy "male chauvinisme" en sy het ontslae geraak van haar "women's lib" (Fourie, 2003a).

Fourie meen dat die titel *Die breker* eintlik beter sou wees, aangesien alhoewel hy [Louis] tot inkeer ten opsigte van manlike chauvinisme gekom het, hy deur die omstandighede moes breek:

Hy het hierdie "women's libber" gebreek en van haar 'n vrou gemaak. *Die groot wit roos* het maar net 'n sentimentele titel geword. Dit was weereens ook uitbuiting en 'n verkeerde waardebeplanning van die liefde – dat dit bloot 'n liggaamlike ding is. Ek hoop hulle het teen die einde besef dat Louis *Die breker* ook gebreek kan word en sondig voel. Dit gaan nie net oor die liggaamlike liefde nie. [Dit gaan] weereens [oor] uitbuiting en 'n verkeerde waardebeplanning van die liefde – dat dit 'n liggaamlike ding is. Ek hoop hulle het teen die einde

beseft dat Louis, die breker, ook gebreek kan word en sondig. Dit gaan nie net oor die liggaamlike liefde nie. Dit gaan ook oor letsels, fisies en emosioneel (*ibid*).

Onder die feministe was daar volgens Fourie nog ongelukkigheid oor die einde van die stuk waar Lorna wel ontmaagd word en dan eers as 'n 'volwaardige' vrou gesien word. Hy verdedig homself as hy stel dat hy nie teen die bevryding van die vrou is nie:

Daar was nogal kritiek van die "women's libbers" oor die einde. Janne, hulle hou nie daarvan dat hulle verkeerd kon wees nie. Hulle sal ook nooit daarvan hou nie. Maar hulle behoort my darem te vergewe dat ek darem *Ek, Anna van Wyk* kon geskryf het en so op 'n ander manier ook na hulle bevryding kon gekyk het (*ibid*).

Fourie sou met *Die groot wit roos* (1989b) verder eksperimenteer met karaktersplitsing. Die karakter van Belinda dien as voorbeeld van tot watter uiterstes hierdie karaktersplitsing, wat in *Die joiner* (1976), *Mooi Maria* (1980) en *Ek, Anna van Wyk* (1986) begin is, gevoer sou kon word. Die splitsing van persoonlikhede kan aan die hand van die volgende voorbeeld verduidelik kon word: (a) Die mens, Isadora Verwey, speel as (b) professionele aktrise in die teater (c) die karakter van Belinda in die toneelstuk, wat in die verfilmingsproses (d) 'n ander karakter van die onskuldige, verleidelike jong heteroseksuele vrou moet skep, terwyl (e) die rol van die aktrise in die stuk eintlik dié van 'n feeks is boonop lesbies is. In die SUKOVS-produksie het die feit dat Isadora teenoor haar ware vader, Louw Verwey, (Louis) moes speel sake verder gekompliseer.

Fourie noem dat die moontlikhede van die binnewerkinge hom nog altyd geïnteresseer het, maar dat hy ook uit 'n praktiese oogpunt skryf vir uitvoerbaarheid en bekostigbaarheid asook om spelers voor gekompliseerde artistieke uitdagings te stel:

Ek kyk na die spelers en die opvoering en dit is vir hulle seker ook 'n uitdaging. Jy kan nie altyd agter die masker skuil nie. Ek dink een van die moeilikste dinge vir 'n aktrise is om voor 'n gehoor te gaan staan en te sê: "Ek is Petru Wessels" of "Ek is Isadora Verwey". Dit is nog 'n verdere soort van afstroping van die grein. Dit was nie vir die speler of vir die gehoor 'n gemaklikheid nie, maar vir die spelers 'n ervaring om

deur te gaan – wie ek werklik is op die verskillende vlakke van rolspel (Fourie, 2003a).

Hierdie bewustheid van ‘meerdere’ identiteite van die akteur en mens is reeds deur Dieter Reible beskryf op die stofomslag van *Ek, Anna van Wyk* (1986). Hy toon aan dat alle mense ’n werklike mens is of só is deur sy verbeelding en rolle speel wat verwag word en dat alle mense eintlik ’n onpeilbare onverstaanbare karakter is. Vir Fourie gaan dit egter nie soseer daaroor nie:

Wat maak dit saak? Dit is ’n ervaring, dit gebeur en daar sit ’n gehoor en kyk daarna en as dit hom amuseer of interesseer of prikkel of boei is dit goed. Dit moet hom net nie verveel nie. Maar as ons hom kan hou om watter rede ook al, dan is dit teater. Jy kan hom hou ook uit frustrasie of haat, maar dit mag net nie uit verveling wees nie (Fourie, 2003a).

Fourie oordeel nie dat die tegniek van “uit die rol stap”, soos byvoorbeeld waar die aktrise self in opstand kom teenoor die rol wat sy speel binne die produksie, die gehoorbetrokkenheid en hulle emosionele meelewing binne die stuk in die geheel sal verbreek nie. Die gehoor is volgens hom reeds geskool in onderbreking deur televisie en verloor nie die geheelbegrip nie:

Daardie selfde gehoor kyk na televisie en kyk na 20 advertensies in die verloop van ’n film wat in elk geval niks te doen het met die film wat aangebied word nie. Dit is suiwer kommersiële advertensies. Jy het ook onderbreking, maar iewers, êrens is daardie onderbreking gebind aan die produksie self. Dit is ’n onderbreking, maar dit hou jou nog daar (*ibid*).

Vreemd genoeg, sou Fourie in *Die groot wit roos* (1989b) teen sy ‘kots van dialoog’ ingaan en van besondere lang monoloë gebruik maak. Hy reageer soos volg op die stelling:

Ja, ek doen ’n baie snaakse ding daarso wat baie mense beskou as een van die mooiste tonele in die stuk. Waar ek altyd te kere gaan en heilig is oor hierdie ding van ‘to do, to do’, en ‘jy moet wys op die

verhoog', gebeur dit nie altyd hier nie. 'n Hoogtepunt in *Die groot wit roos* (1989b) is die toneel in die Swartbergpas – dit is 'n verteltoneel en nie 'n speltoneel nie (*ibid*).

Ná die gestrooptheid in dialoog van die vorige ernstige stukke keer Fourie terug na die monoloog. Hy erken dat dit iets is wat verdwyn het in die moderne teater:

Die monoloog was by Molière en Shakespeare die binnewerkinge van die teater gewees; dit het weer na vore gekom, maar in die ouer stukke soos *Mooi Maria* (1980) het my splitsing van die karakter daardie binnestem geword. Ek sê dit nie meer daar nie, ek sit die binnepersoon daar neer op die verhoog (*ibid*).

Op hierdie gebied het Fourie vernuwing gebring. Hieroor is Fourie heel filosofies:

Ek het 'n aanvoeling gehad, die alleenspraak was uitgedien op sy tyd, dit was 'n kunsmatige vorm, maar briljant gedoen deur mense soos Shakespeare en daardie mense en die Here skep hulle oor twee eeue op een hand se vyf vingers en ons klein mannetjies moet dan op ander maniere die ding doen (*ibid*).

Gegewe die visuele geskooldeheid en ingesteldheid van moderne gehore, wat daagliks gebombardeer word met televisie en advertensies, was dit 'n waagstuk om lang alleensprake in die stuk te bring. Lang alleensprake is egter voorheen deur Fourie suksesvol ingespan in *Ek, Anna van Wyk* in 1986 en later in *Post mortem* in 1992.

Die voordeel van die alleenspraak is dat die skrywer op die visualiseringsvermoë van die gehoor tydens die luister na dialoog moet staatmaak. Elke individu herskep sy eie realiteitsbeeld van die gebeure. Fourie reken dat die gebruik van die monoloog 'n taamlike skok vir die gehoor moes wees. Hy motiveer sy waagkans met die monoloog soos volg:

Mense kyk televisie en alles word gewys. Die mense verloor hul verbeeldingsvermoë. Hulle is gewoond aan hierdie kort absolute gestroopte dialoog en handeling, handeling, handeling en dan ewe skielik net praat. Niks anders nie, want afgesien van die feit dat dit moeilik is vandag met teater, kon jy daardie toneel gespeel het met

projeksies. Ek het gevoel dit is 'n groot oomblik in hierdie ou se lewe, want dit het inkeer by hom gebring, en jy moet hom kans gee om daarvoor te praat – hart uit te praat (Fourie, 2003a).

Dit is 'n keerpunt in die drama, aangesien Louis hoofsaaklik vooraf reageer in reaksies op die gebeure. Hy praat nie veel nie en staan aanvanklik amper as buitestaander in die gebeure en tree hoofsaaklik op as manipuleerder daarvan.

6.31.5 Reaksie op die teks.

Daar sal in die tersaaklike resensies aangedui word dat *Die groot wit roos* (1989b) nie met dieselfde entoesiasme as byvoorbeeld *Ek, Anna van Wyk* in 1986 ontvang is nie. In laasgenoemde stuk was die tegnieke wat Fourie toegepas het vernuwend en vars. In *Die groot wit roos* word die tegnieke herhaal. Ook die naaktoneel sou nie nuut wees nie. Fourie toon egter aan dat die stuk in die teater, wat gehoorbywoning betref, suksesvol was en interessante kenmerke getoon het:

Nee, nie deur die literatore [hoog geag nie], maar byvoorbeeld in die Staatsteater in Pretoria was hy uitverkoop elke aand en dit is baie interessant. Ons het nou die dag daarvoor gepraat in die voorportaal dat een van die snaakse goed wat gebeur het is dat 60% van jou gehore elke aand mense so 65, 70, 80 jaar oud was. Nou hoekom? Ons het sommer oppervlakkig daarvoor gepraat, ek en die ou met die duisende ringe en *what have you*.⁷⁶ Ek dink dit is ou mense wat terugverlang na hulle jeug en wat ook graag wil kyk na 'n leeftyd se liggaamlike manifestasie van die liefde. Is dit ou mense wat dink: “Hel, fantasties – ons kan vanaand Brümilda en Gavin van den Berg nakend op die verhoog sien?” Om hierdie twee jong liggame naak daar te sien is fantasties. Miskien 'n ouderdomsperversie daarin? Dit was interessant gewees (Fourie, 2003a).

Fourie verduidelik dat wat hy eintlik met *Die groot wit roos* (1989b) wou doen, was om die genres van teater en film inmekaar te vleg:

Die groot wit roos (1989b) is eintlik hoe 'n film gemaak word en wat

⁷⁶Kobus Lodewyckz, Hoofvoorportaalbestuurder van die Momentum-teater by TRUK.

gebeur rondom dit met die mense, want eintlik is die stuk in wese 'n draaiboek wat verfilm word op 'n verhoog (*ibid*).

Dit was duidelik dat Fourie na nuwe tegnieke wou soek om die werking van die teater – en hier dan ook van die film aan die gehoor te demonstreer. Later sou Fourie in *Post mortem* (1992) weer van die radiotegniek gebruik maak waar klank van belang is. Voorlopig kan net genoem word dat daar 'n toneel in *Post mortem* is waarin die hoofkarakter die ligte afskakel voordat hy met sy vrou liefde maak en die geluide in die duister en enkele sinne die verhaal vertel. Fourie betrek dus die breër vermaaklikheidsindustrie by sy werk op die verhoog. Hy motiveer sy keuse soos volg: “Al hierdie goed lê so na aanmekaar en ek het maar almal van hulle so iewers êrens probeer invleg” (*ibid*).

In die res van die onderhoud gaan dit hoofsaaklik oor herhalings van gebeure in vorige stukke. So word daar weer twee sjampanjeglasies in Prins Albert gekoop en die bottel sjampanje verskyn weer soos voorheen in *Die koggelaar* (1988). Op artistieke gebied sou Fourie egter moeilik sy beste stuk tot op daardie datum, *Die koggelaar*, kon klop. Hoë verwagtinge vir *Die groot wit roos* is deur gehore en resensente gekoester. Soos reeds gestel, sou dit sy eerste ernstige werk wees wat spesifiek onder die TRUK-kontrak geskryf is. Ook hierdie saak het in die lig van die vorige vrae oor sy betrokkenheid as Resident-dramaturg die afwagting en verwagtinge hoog laat oloop.

Die dilemma vir elke teaterkunstenaar of enige ander kunstenaar of sportpersoon, of wie ook al, is dat die mens altyd gemeet word aan jou beste werk tot op datum. Tog kan die skrywer nie ophou skryf nie, want wie weet – dalk lê die volgende meesterwerk nog opgesluit in die pen. Die risiko moet geneem word. Om vir die teater te skryf, verg dapperheid, aangesien jy uitgelewer word aan 'n wye spektrum van meningspeilers en resensente in die gehoor. Teater is openbare kuns, in teenstelling met byvoorbeeld poësie, wat kuns vir die enkeling(e) is en privaat waardeer word. Enkele dramaturge behou geloof in die teater en toon deursettingsvermoë om ná openbare mislukkings aan te hou skryf. Elahi (1989a: 2), wat skerp kritiek oor sommige van Fourie se werk uitgespreek het, toon met die jare groter begrip vir die rol van die dramaturg in die teater.

Die akademikus, Charles Malan (1989: 8)⁷⁷, beoordeel *Die groot wit roos* (1989b) in sy resensie, “Ontleding van seksuele politiek”, in *Die Beeld* as ’n waardige viering van Fourie se 25ste jaar in beroepsteater:

Die stuk bevestig sy reputasie as een van die paar voorste Afrikaanse dramaturge en bewys dat hy een van die heel vaardigstes is. Die dramaturg het in die verlede met ewe veel gemak beweeg van die skroeiende politieke kommentaar van *Die joiner*, *Die plaasvervangers*, *Ek*, *Anna van Wyk* en die onvergeetlike *Die koggelaar*, tot komedies soos die *Faan*-stukke en die klug *Die proponentjie*, wat wel onder die kritici deurgeloopt het, maar vir vol sale gesorg het (Malan, 1989: 8).

Met sy nuutste gepubliseerde stuk vergroot Fourie, volgens Malan (*ibid*) die spektrum met die indringendste ontleding van seksuele politiek wat nog vir die Afrikaanse teater geskryf is. Hy skryf kortliks oor die intrige van die hoofkarakter, die ‘breker’ Louis du Toit, die veroweraar van vroueharte en veral – vroueliggame. In die formaat van ’n rolprent wat op die verhoog oor dié invalide se lewe gemaak word, fokus die stuk op sy ervarings as ’n “...man van weleer. Toe ’n man nog ’n man was”.

Malan (*ibid*) noem verder dat die rol van die jonger Louis vertolk word deur sy seun, André, wat in die skadu van sy chauvinistiese pa moes grootword en daardeur ernstige geestelike letsels oorgehou het. Die rolprent word sy geleentheid vir wraak op sy pa en hy word bygestaan deur die feministiese draaiboekskrywer-regisseur, Lorna, wat Louis se grootheidswaan inspan om hom sonder sy medewete in die rolprent te ontmasker. Die medewerking aan die rolprent verander vir die hooffiguur van ’n triomf na ’n pynlike selfondersoek en ’n ramspoedige konfrontasie met die verlede. Ook sy seun se “wraak” en Lorna se onthulling van die “chauvinistiese vark” se ware verlede ontaard in ’n bittere spel wat skeefloop.

Malan (*ibid*) het kritiek teen die uitbeelding van Lorna se karakter en meen dat daar onderdele in die drama is wat nie genoegsaam uit die verf kom nie:

Lorna se rol as die instrument van die noodlot en wraak wat uiteindelik self ’n slagoffer word, dra te min tot die sentrale konflik by, eenvoudig

⁷⁷Die akademikus en skrywer Charles Malan (66) is op Woensdagmiddag 24 Augustus 2011 in die Eugène Marais-hospitaal in Pretoria oorlede. Hy was navorser en Afrikaanse dosent aan die Universiteit van die Vrystaat gedurende die sewentigerjare.

omdat sy nie voor die einde van die stuk, toegelaat word om haar komplekse persoonlikheid in verhoudingsituasies met hul inherente konflikwaarde tot uiting te bring nie.

Malan vind dat die tematisering van simbole (roos, granaat, bloed, maan, sand) en die moeisame dialoog daaroor, literêr gesproke te geyk en pretensieus is. Ook die stereotipering vervlak volgens hom die multi-dimensionaliteit van veral Louis se karakter:

Dit is trouens iets wat meermale in Fourie se werk hinder. Aan die ander kant kom 'n dramaturg makliker op die verhoog as in 'n gepubliseerde teks met eksplisiete simbolisering weg. Probleme, ook rondom die stereotipering van Louis, vervaag in vergelyking met die winste van 'n stuk wat so 'n wye en grondige verkenning van seksuele, morele en geslagskodes behels (*ibid*).

Hoewel die stuk op seksuele politiek konsentreer, wys Malan daarop dat dit 'n fout sal wees om te dink dat Fourie as dramaturg met dié drama van “politiek” wegbeweeg: “Verhoudings van mag, oorheersing en manipulasie, selfs tot in die wese van die estetiese, is nog selde so skerp in die Afrikaanse drama ontleed” (*ibid*).

Malan oordeel vanuit 'n letterkundige oogpunt dat die stuk as literêre teks verskeie bakens versit. Ook op aanbiedingsvlak in die teater sou die stuk besondere eise aan 'n regisseur stel. Malan reken dat Dieter Reible, aan wie die teks opgedra is, oor die nodige kundigheid beskik wat reg aan hierdie werk kan laat geskied.

Dat Malan die kompleksiteit daarvan om die literêre teks as speelstuk op die verhoog te plaas besef en nie onderskat nie, is duidelik. Sy ondervinding van die bywoning van teater en veral sy noue betrokkenheid by die intense besprekings by ATKV-Kampustoneel skerp duidelik Malan se literêre oordeel op in sy uitspraak oor teks en toekomstige opvoering:

Die hele proses word op 'n meesleurende wyse as teatermatige herskepping en omvorming aangebied: van lewenswerklikheid na rolprent en teater, van die openbare beeld na die ware self, van doelbewuste melodrama na 'n diepmenslike drama, en so meer. Die bekende eietydse metafiksionele proses waarin daar oor die aard van

die herskeppingsproses besin word, word hier tot die wese van die dramatiese herlei en ontaard nooit in 'n postmodernistiese foefie nie (*ibid*).

Tog waag hy dit om reeds vooruit oor die moontlike opslae wat die opvoering sou maak as gevolg van die eksplisiete seksuele tonele, te waarsku dat veral op die neweteks gelet moet word. Hierin word die regisseur deur die dramaturg versoek word die aanslag teer te hou. Malan spreek die hoop uit dat gehore die naaktonele in perspektief sal sien:

'n Mens kan maar net hoop dat Afrikaanse gehore genoeg geleer het om hierdie eerlike verkenning van 'n belangrike bestaansdimensie te kan hanteer wanneer TRUK die drama vanjaar vir die eerste keer opvoer. Die ongelukkige geskiedenis van Bartho Smit se *Christine* in die vorige dekade moes ons darem waarskynlik al 'n paar lesse geleer het (*ibid*).

Malan voel egter ongemaklik oor *Die groot wit roos* (1989b), in die sin dat hy duidelike ooreenkomste met Bartho Smit se *Christine* (1971) en met Karel Schoeman se televisiedrama *Die jare* (1976) in die stuk vind. In dié stukke kom die idee na vore dat 'n middeljarige hooffiguur die herskepping van sy eie lewe begelei. "Soos in *Christine* vind daar by ook Fourie 'n seksuele 'kruisiging' met 'n religieuse dimensie plaas, en André se ma word trouens soos *Christine* 'n non" (*ibid*).

Malan oordeel verder dat, soos in die geval van *Christine* (1971), 'n psigoanalitiese ontleding werklik reg aan die seksuele tema in *Die groot wit roos* (1989b) laat geskied. Hy vergelyk ooreenkomste soos die opstand teen die vader, die ontering van die moeder, die simboliese kastrasie van vader en seun, die seksuele omskrywing van subjektiwiteit, en so meer. Dit is duidelik dat Malan die ooreenkomste nie as doelbewuste plagiaat sien nie, maar interessant vind:

Hoewel Fourie nie eksplisiet by die genoemde twee dramas aansluit nie, meen ek dat hy die bekende motiewe sodanig sy eie maak en omvorm dat daar nie werklik van 'naskrywery' sprake is nie en dat 'n fassinerende intertekstuele gesprek eerder tot stand kom. Hy verbeter trouens in 'n mate op Smit se klassieke stuk met sy moeitelose verwisseling van tyd en ruimte, die benutting van

verhoogmoontlikhede en mimiek, die samebindende rol van die hooffiguur en die regisseur en soortgelyke sake wat 'n besondere ervare teaterkenner se hand verg (*ibid*).

Barrie Hough (1989a: 18) oordeel in sy resensie, "Fourie ontmasker Afrikaner-pa", in *Rapport* dat Fourie in die derde drama in die trilogie, *Die groot wit roos* (1989b), bewys lewer van sy aansienlike verbeelding en fyn vakmanskap as dramaturg wanneer hy 'n nuwe terrein in sy ondersoek, naamlik die seksuele, as tema integreer met sy reeds bekende temas van politieke onreg en onderdrukking van die vrou:

Dit is die derde werk in 'n trilogie waarin Fourie die tradisionele Afrikaner-patriarg se eng seksuele en politieke menings blootlê en hom as chauvinistiese stoetwese ontluister. Waar *Die koggelaar* 'n uitbouing is van die politieke aspekte rondom die Afrikaner-patriarg wat in Fourie se seminale drama *Ek, Anna van Wyk* so sterk figureer, word *Die groot wit roos* gewy aan die seksuele, chauvinistiese sy van hierdie figuur (Hough, 1989a: 18).

Hough (*ibid*) wys daarop dat *Die groot wit roos* (1989b), as 'n aweregse liefdesverhaal waarin die seksuele fyn gekarteer word, geskryf is in die self-refleksiewe tradisie van dramaturge soos Pirandello en Bartho Smit. In hierdie self-refleksiewe formaat bevind Louis, die voormalige pierewaaier en vrouejagter, hom in 'n rolstoel. Vanuit hierdie posisie herlewe Louis sy ryk geskakeerde en gevarieerde liefdeslewe tydens die verfilming van *Die breker*, 'n rolprent oor sy seksuele veldslae deur die jare. Van sy gewese minnaresse is op die stel om te sien hoe uiters private grepe uit hulle lewens deur jong akteurs vasgelê word. Die rol van die jong Louis word vertolk deur sy eie seun, André. Dramatiese spanning ontstaan tussen die hede en die verlede en die illusie en die werklikheid, asook tussen die verhaal en sy raam.

Struktuurgewys dien die tonele wat verfilm word as terugflitse van dit wat voor ons afspeel:

Hierdie "versmelting" het verreikende implikasies. André as die jong Louis speel byvoorbeeld onwetend die liefdestoneel waartydens hy verwek is. Een van die implikasies is dat André op dié manier by sy eie ma slaap. Strukture tussen die twee werklikhede – die

omstandighede van die rolprent se verfilming en die verfilming self – werk in op mekaar en lewer kommentaar op mekaar. So gebeur dit dat die drama se tragiese slot 'n herhaling word van een van die tragiese tonele in die rolprent. Die lewe self word 'n weerspieëling van die kuns, wat in die eerste plaas 'n weerspieëling van die lewe was (Hough, 1989a: 18).

Fourie maak weer ryklik gebruik van ironie. Die groot breker, Louis, betaal vir die maak van die film oor homself as viriele stoethings van 'n man en bedrewe minnaar, maar word deur die verfilmingsproses onthul as weerloos en in wese 'n swakkeling, vir wie die gehoor net empatie kan hê:

In die ontnugterende proses word sy praalsugtige, chauvinistiese droom die spoor van bloed en ruïnes wat hy in sy veldslae nagelaat het. Louis se tempering wek by die leser 'n deernis (*ibid*).

In Fourie se knap spel met vorm, cliché en verwagtings word Louis egter beroof van sy status as tragiese held. Hough wys verder daarop dat die ironie is dat Lorna, die regisseuse van die rolprent, wat die toutjies vashou, self 'n slagoffer word van die storie wat sy verfilm. In sy finale oordeel oor die stuk reken Hough (*ibid*) dat die stuk 'n betekenisvolle bydrae maak tot die Afrikaanse dramaturgie:

Soos in *Die koggelaar* en *Ek, Anna van Wyk*, verenig Fourie melodrama, ryk dialoog, skouspelagtige beelde en ontstellende gebeure tot vermaaklike en betekenisvolle teater.

Volgens Marissa Keuris (1989: 15) slaag *Die groot wit roos* (1989b) struktureel as drama, maar sy stel vrae oor die melodramatiese aanslag binne die stuk. Sy twyfel ook oor Fourie se tekening van die seksuele verwagtings wat die vrou koester.

Keuris (1989: 15) vind die idee van die film wat gemaak word oor die liefdeslewe van die vrouejagter as sinvolle struktuur waarbinne die handeling kan afspeel. Met sy teenwoordigheid by die tonele wat oor al sy ervarings geskiet word, word hy saam met die betrokkenes daarby, nou almal reeds oud of volwasse vroue, gekonfronteer met sy seksuele verlede. Beide Louis en die vroue reflekteer dan oor die ervarings en wat dit vir

hulle beteken het. Fourie kompliseer verder die gegewe met die intensies van die filmspan wat die rolprent vervaardig:

Die drama word nog meer verwickeld wanneer ook lede van die rolprentspan hul eie redes het vir die verfilming van Louis se lewe. Lorna (filmregisseur) het na 'n ongelukkige episode met 'n man 'n diepe weersin in enige vorm van chauvinisme en sien in Louis se lewenswyse die vergestaltung van die aarts-chauvinis. Sy wil dus met hierdie verfilming Louis in 'n soeklig stel en haar wreek op sy soort. Lorna word in haar optrede gesteun deur Louis se seun, André, wat self ook wraakgedagtes teenoor Louis koester (a.g.v. sy optrede teenoor André se ma). André vertolk in die film die rol van sy pa en word dus in elke toneel gekonfronteer met sy pa se optrede – 'n aksie wat ook vir André uiteindelik tot meer insig ten opsigte van homself bring (Keuris, 1989: 15).

Keuris (1989: 15) oordeel dat Fourie se eksperimentering met die struktuur en sy gebruik van tydspronge en manipulering van die kronologie van handeling ook in *Die groot wit roos* (1989b) effektief aangewend word. Sy het verder waardering vir die tegniek om die illusie te verbreek en die skeiding van die vierde muur op die verhoog af te breek soos in sy vorige stukke in die trilogie en die nuwe inkorporering van filmtegnieke:

Hy verbreek ook dikwels die fiksionele grens tussen die spelers en die gehoor. Hierdie gebruike vind mens nie net terug in *Die groot wit roos* nie, maar vind selfs ook dat 'n ander medium (die filmwese) en tegnieke wat daarin belangrik is (die oorspeel en verfilming van tonele, die neem van vlakby-opnames, ens.) geïnkorporeer word in die stuk (*ibid*).

Vanuit 'n strukturele oogpunt is hierdie drama dus volgens Keuris een van Fourie se mees ambisieuse werke.

Tóg is daar mate van kronologiese volgorde in die drama teenwoordig. Die sewe tonele toon Louis se seksuele ervarings in volgorde, behalwe die slottoneel wanneer die insident uitgebeeld word wat met Louis as dertienjarige gebeur het. Keuris sien hierin dat

sirkelgang voltooi word en dat die strukturering van handeling hier spesifiek van betekenis is.

Hierdie traumatiese toneel moet skynbaar in samehang met die eerste toneel (waar Louis as seun deur 'n ouer vrou verlei word) gesien word as oorsaak en verklaring vir sy latere optrede teenoor vroue (Keuris, 1989: 15).

Sy wys daarop dat in net vyf van die sewe tonele die seksuele eksplisiet 'n rol speel. Hierdie tonele sluit die twee verleidingstonele in waarin Louis self as jong seun verlei word en sy verleiding van 'n veertienjarige meisie. Die tragiese en skokkende toneel van Louis se nag saam met Joan, die selferkende nimfomaan en die ma van André, word vertoon, asook die toneel met die ballerina met die lelike voete waarin Louis 'n mate van seksuele onmag ervaar, asook natuurlik die verrassende onthulling van Louis se ervaring in die stort saam met 'n man.

Die enigste toneel waarin die seksuele nie so eksplisiet aanwesig is nie, maar waarin die liggaamlike steeds op die voorgrond geplaas word, is die motor-toneel (of wit roos-toneel). Louis se ontmoeting met sy "ander helfte" (haar motor is die spieëlbeeld van syne) lei tot 'n diepe ervaring vir hom, maar is van korte duur wanneer sy sterf (*ibid*).

Die simboliek in die drama sentreer om hierdie toneel waarin Louis tot inkeer kom. Hoewel Keuris vind dat daar 'n melodramatiese inslag in die toneel na vore tree wat steurend voorkom, bly dit die sentrale insident in die drama:

Talle van die stuk se simbole ontstaan en is direk van toepassing op hierdie toneel: *Die groot wit roos*, die maan en die granaat. Alhoewel iets onwerkliks die toneel omsweef, is die melodramatiese inslag van die toneel steurend (*ibid*).

Sy vind in haar oordeel oor die uitbeelding van die seksuele in die stuk ook sake wat hinder, soos Fourie se feitlik gelykstelling van die seksuele met die liefde en die stuk se oënskynlike goedkeuring dat 'n ouer vrou 'n seun oor die drumpel kan help. Oor die vrou se siening van die seksuele reken sy dat Fourie ietwat mistrap. Sy vind in die stuk "... [n]

byna skoolseunagtige siening van die vrou en haar seksuele verwagtings en ervarings” (*ibid*).

Dit is opvallend dat Malan, Hough en Keuris min aandag gee aan die verdieping van karaktersplitsing wat veral in *Die groot wit roos* (1989b) voorkom. Daar word hoofsaaklik gekonsentreer op die struktuur van die drama en die uitbeelding van die seksuele.

Schutte (1991: 111-122) wys daarop dat Fourie in al drie dramas in die trilogie afwyk van die normale voorstellingswyse van die drama en dat sy bydrae tot die vernuwing van die Afrikaanse dramaturgie juis hierin van waarde is. Eerstens beklemtoon Schutte die inspeel van tyd op die strukturering en die algaande verdieping in Fourie se eksperimentering daarmee:

In *Ek, Anna van Wyk* is “ons” (die toeskouers/gehoor) getuie van ’n vrou se hele voorafgaande verlede. Stap vir stap word haar lewe gerekonstrueer tot waar die drama eindig met die beslissende moment in haar onlangse verlede. In *Die koggelaar* word die toeskouer aan die begin van die drama gestel voor ’n so pas afgehandelde moment, die selfmoord van Boet. Deur terug te gaan in tyd, word sy verlede geleidelik openbaar tot by daardie beslissende daad om sodoende ’n “verduideliking” daarvoor te bied (*ibid*).

Ook in *Die groot wit roos* (1989b) word die gehoor uit die hede na die verlede gepluk met Louis se verwytende woorde: “Dit het alles by hom, my seun, begin. Slegs ’n skrale sewentien maande gelede” (p. 1). Die woorde vind ’n ironiese teenspraak teenoor André, sy seun, se woorde wat hy in die besef van sy impotensie téén sy pa rig: “Dis hy. Dit het by hom begin.” Schutte (1991:111-122) wys verder daarop dat albei se woorde getuig van kortsigtigheid, want die aanspreeklike persoon moet verder terug in die verlede gesoek word:

Louis se pa is naamlik die oorsaak van sy verwronge seksopvatting. As vyftigjarige man is hy maar alte bewus dat sy persoonlikheidsprobleem teruggevoer kan word tot ’n wandaad van sy pa, waarvoor Louis as dertienjarige seun moes boet. Vergelyk die volgende uitings wat hy [Louis] direk aan die gehoor rig: “Ek moes – ná die plaasdans ... – my jeugromantiek verbeur” (p. 33). En al sou

Louis se woorde (“Dit het alles by hom, my seun, begin”) slegs kon verwys na die gerekonstrueerde gesprek tussen André en Lorna hierna (sien p. 1-3), kom dit dan as onnadenkend en onbedagsaam voor ná wat alles intussen gebeur het. Daarteenoor is die beperkte visie van André se woorde (“Dis hy. Dit het by hom begin.”) soos vanuit ’n bepaalde konteks geuiter, wel begrypplik. Die uiting van Louis getuig egter van opsetlike misleiding of ’n gebrek aan ware selfkennis (*ibid*).

Fourie manipuleer die volgorde van die liefdesepisodes doelbewus as Louis versoek om die toneel ná die plaasdans op p. 6 eerste te plaas. Louis verklaar onomwonde op daardie bladsy dat: “Die publiek moet na dié toneel volkome begrip hê vir *Die breker* se latere optrede.” Lorna verskil egter en meen dat die spanning op die wyse in die drama ondermyn sal word. “Doen ek dit só, ontnem ek die kyker ’n volle aand se agterdog, vertwyfeling, spanning, nuuskierigheid en selfs genot en/of afkeer” (p. 7). Die toneel volg dan heel laaste.

Lorna twyfel van die begin af aan Louis se geloofwaardigheid en wil hom deur die film aan die kaak stel. Haar motivering is ook gemotiveerd uit haar seksuele frustrasie met André. Daarom mag Louis ook nie teenwoordig wees by die nabyskote nie. Schutte (1991: 111-122) wys daarop dat sy “... háár (persoonlike) visie wil afdruk, blyk uit die voorsorg wat sy tref dat Louis teenwoordig mag wees slegs tydens die meesterskote en nié by die naby- en wegsnyskote nie”.

Ook ander ironiese situasies kom voor wat die gehoor aanskou:

In die liefdestoneel met die weduwee Helene word sy tydens die hoofskoot as die verleidster uitgewys (pp. 23-27). Tydens die wegsnyskoot wat, soos Belinda onmiddellik raaksien, “heel anders (is) as die *master shot*”, word Louis in die hoedanigheid van sewentienjarige skoolseun as die eintlike verleier voorgestel (pp. 31-32). Helene se aanwesigheid by die hoofskoot en haar kommentaar daarop bevestig egter dat die hoofskoottoneel die waarheid weergee, iets waarop Lorna vanweë haar vooringenomenheid nie ag slaan nie (Schutte, 1991: 111-122).

Schutte wys verder op die ironiese situasie in die verhouding van Louis met die vyftienjarige Lettie op pp. 36 en 37. Die hoofskoot toon Louis as vier-en-twintigjarige man as die verleier:

Net voor die stil verfilming van die naby-opname – terwyl Louis eenkant in ’n telefoniese gesprek met die latere Lettie verkeer – word getoon hoedat Lorna met “’n vreemde genoegdoening” ’n botteltjie “bloed” in die krip laat drup, ’n ritueel wat klaarblyklik Lettie se ontmaagding weergee. Louis wat volgens eie getuienis “geruk” is deur die voorstelling van die hoofskoot, voel dus skuldig (*ibid*).

Op p. 48, tydens sy ontmoeting met die volwasse Lettie in sy hotelkamer, blyk Louis se skuldgevoel onnodig te wees as Lettie hom bedank met: “Jy het daardie dag ’n sensualiteit in my losgemaak wat ek soos ’n juweel dra!”

Lorna en André, as antagoniste teenoor Louis, stel hom deur hulle oë aan die kaak. Schutte wys daarop dat, indien Louis vir Lorna sê dat Belinda “’n bondeltjie weerloosheid” (p. 20) [is], weet Lorna en die gehoor reeds dat Belinda met haar “punk”-voorkoms allesbehalwe beantwoord aan sy beskrywing. Schutte (1991: 111-122) toon tereg aan dat Lorna en André nie altyd in die kol is met hulle beoordeling van Louis nie:

As André ná die toneel oor Lettie op film gebring is, sê: “Ek pynig myself terwyl hy bad in die glorie van sy vieslike verlede,” (p. 45) vind ons hiermee dramatiese ironie: die gehoor was al getuie van sy gekweldheid oor wat hy Lettie aangedoen het.

Volgens Schutte gebruik Fourie ook ironie deur tonele in ligkolle te laat afspeel om verskillende perspektiewe op dieselfde saak te gee

Op bladsye 82-83 word afwisselend André, Belinda en Lorna se gedagtes aan die gehoor te kenne gegee oor hoe André die homoseksuele liefdestoneel beleef het. Wanneer Lorna terugskouend hierdie waardeskatting van André gee: “Gisteraand – die storttoneel – André was absoluut manjifiek. So gemaklik. So tuis in die situasie”, word dit deur die gehoor as dramatiese ironie ervaar op grond van André se eie belewenis daarvan: “Toe hy ook onder die stort instap ...

die vrees was ontsetend. Daar onder die gietende water – het ek gestaan en sweet” (*ibid*).

Die raamvertelling onthul volgens Schutte die aard en bedoeling van Louis, Lorna en André. Beide Louis en Lorna word ontmasker maar dit lyk nie of André tot ’n veranderde insig gekom het ten opsigte van die kompleksiteit van sy pa se “ryk geskakeerde liefdeslewe” nie. Sy pa was nie net skuldig nie:

Tydens die slottoneel kom immers in die gespeelde én speelyd aan die lig hoedat Louis hom dit aangetrek het en stééds aantrek dat hy ’n slagoffer van kindermolestering was. So word die spel-binne-’n-spel onlosmaaklik een! (*ibid*).

Dit is duidelik dat Louis die negatiewe uitwerking van die onreg wat hom aangedoen is, nie oorwin het nie. Schutte wys verder daarop dat Louis in sy latere lewe op sy beurt as jagter nog steeds in dieselfde bose kringloop optree as hy die veertienjare meisie verlei.

Verdieping vind volgens Schutte ook plaas in die wyse waarop die Stem in *Ek, Anna van Wyk* (1986) ’n waarnemende status beklee en dat Knaplat ’n meer betrokke newekarakter-statusrol speel in *Die koggelaar* (1988). In *Die groot wit roos* (1989b) speel Louis ’n hoofkarakter en is intens betrokke by die handeling:

Omdat Louis self die hoofpersonasie is, word daar in *Die groot wit roos* van ’n ander verteltegniek gebruik gemaak. In hierdie drama word die verlede herroep deur die beproefde toneeltegniek van ’n spel-binne-’n-spel – hier die film wat gemaak word oor die hoofpersonasie se verlede. Die verbandlegging wat hierdeur bereik word, openbaar dan nie net die verlede nie maar ook onvermoede aspekte van die teenswoordige werklikheid (Schutte, 1991: 111-122) .

Op dié wyse eksperimenteer Fourie deur die keuse van ’n bepaalde verteltegniek om die syn en skyn soos beleef op verskillende tyd- en bewussynsvlakke opnuut en innoverend uit te beeld. Vir Schutte is dit opvallend hoedat Fourie eksperimenteer met alle teatermoontlikhede wat ook die radiospel as moontlikheid op die verhoog betrek soos wat hy wel later in *Post mortem* sou doen:

Ten opsigte van ruimte, tyd en die geestesgesteldheid van die personasies, kom vir my as die eweknie voor van die tegniek waarvolgens die klankelement in die hoorspel aangewend kan word (*ibid*).

Oor Fourie se dialoog is Schutte oortuig dat hy 'n fyn beluisteraar van gesproke taal in verskillende situasies is soos dit deur 'n verskeidenheid sprekers uit verskillende lewensomstandighede gebruik word:

In die vierde toneel van die eerste bedryf in *Die koggelaar* tref ons aan van die rykdom en pittigheid van Karoo-Afrikaans. Eweneens gepas en doeltreffend is die mengeltaal van die “punk” Belinda vanuit haar lewensituasie (Schutte, 1991: 111-122).

Schutte (*ibid*) lewer egter ook kritiek teen Fourie se werk en verwys spesifiek na *Die groot wit roos* (1989b). In *Ek, Anna van Wyk* (1986) beskou hy veral Senior se karakter as ongenuanseerd. In aansluiting hierby is daar 'n simplistiese lewensbenadering in *Die koggelaar* (1988) met opsetlike simboliek: “... Wit! Wit sal ek sy vloer uitkalk dat jy kan sien hy's leeg. Wit! Wit soos ek!” (p. 60). In sy vergelyking met *Donderdag se mense* (1989), vind Schutte dat die stuk weereens gebaseer is op 'n krasse teenstelling. “Teenoor die karikaturale voorstelling van die onderdrukkers vind ons die veredelde siening van die sosiaal veronregtes” (*ibid*).

Ook die karakterisering aan die begin van *Die groot wit roos* (1989b) vind Schutte nie altyd geloofwaardig nie. “Dit kom as ongelooflik voor waar Louis ná ál die voorafgaande (self) ondersoek blykbaar nog steeds volgens sy óú self kan voortgaan as 'n man in 'n wit pak fier en trots op sy wit perd” (*ibid*).

Schutte vat sy finale oordeel oor die stuk saam deur ook met Keuris (1989: 15) hierbo saam te stem: “Pieter Fourie toon hom besonder goed toegerus in sy taak as dramaturg met dié tekort: 'n te groot mate van melodrama en verset, waardeur weinig tereg kom van die voorstelling van die menslike kondisie in die algemeen” (*ibid*). Schutte steun dus met hierdie oordeel ook Charles Malan (1989: 6) se siening dat stereotipering afbreuk doen aan die potensiaal van volronde karakterskepping.

Vaughan (1989: 2) is minder positief oor die stuk en kla oor die herhaling van tegnieke en tendense wat nie meer nuut is nie. Vaughan is van mening dat Fourie met *Die groot wit roos* (1989b) die sterkste tendense van sy vroeëre tekste voortsit. Hierdie tendense sluit in die eksperimentele ontginning van tyd-ruimtelike gelyktydigheid, hoofsaaklik deur middel van karaktersplitsing soos in *Die joiner* en *Mooi Maria*, asook deur die oorskryding van die grense tussen fiksie en werklikheid soos in *Ek, Anna van Wyk*. “Dis teater wat toon hoe hy tot stand kom en wat in en deur die speelaksie kommentaar lewer op die wordingsproses” (*ibid*).

Vaughan merk egter op dat Fourie met *Die groot wit roos* (1989b) ’n ander rigting inslaan en fokus op die verhouding tussen man en vrou en die hooftema van sy vroeëre werk, naamlik die identiteit van die Afrikaner, meer op die agtergrond laat skuif:

Waar in *Die joiner*, *Die koggelaar*, en *Ek, Anna van Wyk*, byvoorbeeld die persoonlike tragiek simptome is van die aktualiteit van Afrikanerwees, van menswees gebonde deur ’n stel kodes (godsdienstig, polities, maatskaplik) waarmee die gewete hom moet probeer versoen, is die gewetenskrisis nou van ’n heel ander aard. Want ofskoon dit ook hier gaan om verantwoording doen van ’n bestaan in verhouding tot die medemens, val die soeklig in die eerste plek op die verhouding tussen man en vrou – van betrokkenheid by ’n spesifiek Suid-Afrikaanse werklikheid is hier geen sprake nie (Vaughan, 1989: 2).

Vaughan kom in haar resensie nie tot nuwe insigte oor die intrige wat nie reeds deur ander resensente hierbo genoem is nie, behalwe om aan te toon dat Lorna se artistieke vryheid in die maak van die film ten laste gelê word van Louis, wat self die draaiboek skryf. Vaughan vind ook dat die herontmoetings in die ‘werklike hede’ tussen Louis en van sy minnaresse van vroeër die ‘fiksie’ van die film aanvul en relativeer deur ander perspektiewe en dat die ‘waarheid’ sodoende gekontroleer word:

Die ‘werklikheid’ van ‘toe’ en die van ‘nou’ (maar die filmtonele maak die verlede ook aanwesig!) speel dus onderling op mekaar in, onder meer wanneer op die oomblik van Louis se onmag destyds, wat nou

deur André uitgespeel word, laasgenoemde sy potensie juis herwin (*ibid*).

Die oorskryding van die grens tussen realiteite word gedra deur die vrouerolle Joan, Helene, Lettie en Amy, gespeel deur Belinda, die aktrise. Vaughan wys op die ironie dat Belinda Lorna in André se bed vervang, "... terwyl Lorna self in die slottoneel (wat in die 'storie' die aanvang van die drama onmiddellik voorafgaan), in 'n klaarblyklik analoogbedoelde situasie, die tragedie rondom *Die groot wit roos* 'herhaal'" (*ibid*).

Vir Vaughan (*ibid*) poog Fourie hierdeur om die vrou te vergestalt as argetipiese wese in haar verhouding tot die man as universaliserende prinsiep. Sy motiveer haar stelling as sy Louis se siening oor die mens se soeke na geluk in die stuk bespreek. Louis se siening impliseer dat die mens se soektog na die een volmaakte vrou is. In Louis se geval het al sewe vroue iets van daardie volmaakte een gehad. Daarom word hulle in die stuk uitgebeeld en gespeel as 'n enkele vrou. Die leser kan Malan en Schutte se probleem met stereotipering verstaan as Louis verder reken dat die Man van haar hou, want 'n duisend vroue skuil in haar as jy haar hier voor jou kaal sien staan en die Man dan besef sy is "almal wat was".

Vaughan (*ibid*) wys daarop dat die ridder op sy wit perd in die openingstoneel as simbool opsetlik ondermyn word deur die vervanging van die perd met 'n rolstoel en die ontvouende gebeure:

Sy (geestelike) aftakeling tot "wrak van die liefde" en "geraamte onder sand" word veraanskoulik in die filmtonele waarin die "held" agtereenvolgens verlei word deur: "die ouer vrou", "die jong maagd", "die nimfomaan", "die man", (en op perverse wyse, Oedipaal, "die moeder") met tussenin twee oomblikke van onmag in die aangesig van onderskeidelik die misvormde (die ballerina se voete) en, op 'n ander vlak, die volmaakte (die illusie van *Die groot wit roos*).

Wat die ridder op die wit perd betref, noem Vaughan dat die perd die simbool van die Dierlike, die liggaamlike aspekte van menswees word, maar dat daar 'n kontradiksie voorkom met die Louis as die ridder op die perd:

Die essensie van die redderskap lê in die beteueling van fisiese genot. Daarom is die granaat wat hy uiteindelik in sy hand hou nie meer rooi (die kleur van die bloed van Dionisus waaruit dit ontspruit het) nie, maar blou, die 'koue' kleur van dissimulasie, passiwiteit, kragteloosheid. Ook hierdie simbool van vrugbaarheid en van versoening van die veelvuldige en diverse binne die eenheid van die geheel, word dus omgekeer (Vaughan, 1989: 2).

Ook die titel, *Die groot wit roos*, sentreer soos reeds genoem om die sentrale toneel. Vaughan vind die simboliek van kleur en die roos in die toneel van besondere belang:

Teenoor rooi (die kleur by uitstek van die hartstog, van vuur, van suiwering in die alchemiese bindingsproses van die manlike en vroulike, ensovoorts), staan hier die wit (simbool van die vroulike, van suiwerheid, verligting, sublimering, die antitese van swart en die dood, dus simbool van tydloosheid) roos (simbool van liefde, voltooiing, volmaaktheid, die paradys, die mistieke kern of hart) (*ibid*).

Die soektog na die liefde en volmaakte vrou word gelykgestel met *Die groot wit roos* waarvan haar/die suiwerheid tot niet gaan by die aanraking deur die besoedelende, die bloot dierlike. "*Die groot wit roos* (liefde) wat net eenkeer in 'n leeftyd blom, bly dus onbereikbaar" (*ibid*). Vaughan vind die boeiende vergestaltung van 'n mens wat nie bo die indink kan uitstyg nie en ten slotte, 'impotent', die suiwere nog slegs as droom-uit-die verlede kan 'ervaar', as boeiende teater.

Tóg oordeel Vaughan (*ibid*) dat Fourie die sterk simboliese werking van sy stuk ondergrawe deur die uitbeelding van die vrou as parodie van vrouwees. Die banale uitbeelding is die gevolg van dit wat deurgaans in die mond van die eks-minaresse self gelê word. "As hier opsetlike stereotipering bedoel sou gewees het, dan werk dit nie, omdat nêrens 'n sweempie ironie [van] die betuiging van dankbaarheid, omdat ons hings hulle 'ingebreek' en so tot vrou gemaak het, relatiewer nie."

Schutte (1991: 111-122) se beswaar dat Louis se optrede 'regverdig' uitgebeeld word omdat hy as kind die slagoffer van kindermolestering was, word deur Vaughan (1989: 2) gedeel:

Die feit dat die universaliteit van ons held se 'brekerskap' (sy mistastinge, sy dwaalpad) volkome ongedaan gemaak word, en sy 'verkragting' as kind (en ander vergrype jeens hom in sy jeug), wat in die finale filmtoneel uitgespeel word, as regverdiging daarvoor moet dien [betwyfel sy]. Die 'skuld' is dus nie syne nie; sy pa het hom mos voorgeloopt op die paadjie, die bedorwe grootmensewêreld het sy gedrag gepredetermineer (*ibid*).

Vaughan (*ibid*) is nie tevrede met die maklike verskoning vir sy optrede en dat die gehoor simpatie met die karakter sal hê nie. Ook sy keuse van ware 'manwees' kom onder die loep in haar oordeel. Sy noem dat sy eksplisiete 'verweer' beter verstaan sal word as dit gekoppel word aan Louis se opdrag dat die toneel ná die plaasdans, eerste moet kom. Op dié wyse sal die publiek na die toneel volkome begrip verkry vir *Die breker* se latere optrede. As die toneelverskuiwing wel plaasgevind het, sou dit Louis se goedkeuring wegdra omdat Lorna hom verseker het dat die publiek met begrip sal uitstap. Hierdie manipulasie van inligting versterk nie vir Vaughan Louis se karakter nie en benadeel volgens haar die dramatiese impak van die stuk. Ook die inkering waardeur Louis moet gaan, gebeur dus nie effektief nie. Volgens haar vind die suiwering nie genoegsaam plaas nie:

Hierdeur word die algemeen-geldige gereduseer tot die spesifieke, selfs die uitsonderlike, en word die hooffiguur enige moontlikheid tot grootsheid ontnem. Hy bly niks anders as 'n patetiese, verwaande, egoïstiese, opportunistiese leë dop, wat nie rym met die visioenêre beliggaam in *Die groot wit roos*-gegewe nie. Ten spyte van sy protestasies dat hy "gevoelens (ervaar) wat vreemd is" aan hom, dat hy "voor (homself staan): seer, skuldig, skaam", kan 'n mens die gevoel nie afskud nie dat hy nie gegroei het nie ... wat myns insiens juis indruis teen die bedoeling van die stuk (*ibid*).

Uit die letterkundige oogpunte hierbo sou 'n mens kon oordeel dat *Die groot wit roos* (1989b) tog die toets met wisselende opinies in 'n groot mate geslaag het. Die ware toets vir die stuk se speelbaarheid en aanvaarding deur resensente en die gehoor sou die finale sê hê oor die kwaliteit van die stuk as lewende teater.

6.31.6 Reaksie op die TRUK-opvoering.

Die Duitser, Dieter Reible, aan wie die stuk opgedra is, sou op 22 Junie 1989 sestig word. Hy sou as vaste regisseur by TRUK-Toneel die regie van *Die groot wit roos* waarneem. Sy betrokkenheid by Fourie se werk en sy ondervinding van Afrikaanse teater en die regie daarvan, het TRUK laat besluit dat Reible die aangewese persoon sou wees.

Ook die TRUK-première van *Die groot wit roos* in die Momentum by die Staatsteater in Pretoria, en in die Adcock Ingramteater in Johannesburg sou met uiteenlopende reaksies van resensente begroet word.

Van Rooyen (1989: 23) berig in die *Pretoria News* dat die keuse wat op Reible as regisseur geval het, in die kol was:

Die groot wit roos blossoms under the direction of Dieter Reible. A complex play dealing with sexuality and the meaning of love, it explores various levels of reality as it moves from past to present, demanding the utmost of this talented director (*ibid*).

Dit blyk of Reible die komplekse teks getrou tot lewe op die verhoog kon bring en dit deeglik vir die gehoor gedimistifiseer het. Van Rooyen vat die intrige kortliks saam in sy bespreking van hoe Louis sy lewe herleef in die film wat gemaak word. Die lewe word in sewe episodes gekonstrueer waarin Louis se liefdeslewe met verskeie vroue en die man uitgebeeld word. Al die geliefdes in die film word vertolk deur die aktrise, Belinda, volgens Van Rooyen briljant vertolk deur Brümilda van Rensburg. In die spel binne die spel ontmoet die gehoor vir André, gespeel deur Gavin van den Berg, as die seun wat sy pa haat omdat sy moeder in die steek gelaat is. Ook Louis se komplekse karakter word volgens Van Rooyen (*ibid*) effektief vir die gehoor belig:

As the play and movie-making progress, Gavin, Lorna and the audience begin to understand this man who was never forgotten by any of his women. To Lettie (Ilse van Hemert), he symbolized the germination of her sexuality; to Gavin's mother, Joan (Petru Wessels), his inexplicable cruelty forced her to suppress her sexuality. The

replaying of a childhood episode lends reason to his treatment of her
– however unforgivable it may have been.

Van Rooyen beskryf ook in die resensie kortliks die sub-intriges van André en sy liefde vir Belinda; Belinda wat uit haar rol beweeg en weier om die onskuldige meisie vir Louis te speel; Lorna wat haar skanse stelselmatig laat val; en Louis wat vrede maak met sy vorige geliefdes. Ook die simboliek van die wit roos wat die liefde impliseer en wat net een keer kan blom, en Lorna wat die teendeel bewys, kom na vore in die resensie.

In sy finale oordeel oor die stuk en die opvoering is Van Rooyen positief: “Entertaining and excellently staged, *Die groot wit roos* sees South African playwright, Pieter Fourie, attempting to take local writing a step further” (*ibid*).

Elahi (*ibid*) skryf in ’n resensie getitel, “Skryf – ’n politieke daad”, in *Beeld* dat Pierre van Pletzen, Artistieke Direkteur van TRUK-Toneel oordeel dat Pieter Fourie té ’n belangrike dramaturg is om nou op te hou skryf. Na *Die koggelaar* (1988) en *Die groot wit roos* (1989b) het hy ’n verantwoordelikheid om weer te skryf.

Elahi (1989a: 2) sien ook die besondere verhouding tussen die dramaturg en die resensent soos volg: “Mense beïnvloed mekaar; ons is tog in ’n ewige gesprek. Dis ’n moeilike paadjie wat ’n dramaturg loop en dalk het ek nou groter begrip vir sy posisie.”

Jan Groenewald (1989: 2) skryf in “Sterre laat stuk slaag” in *Die Transvaler* die sukses van die stuk en opvoering toe aan Dieter Reible se vernuf en kundigheid as regisseur wat met die hulp van ’n ster-rolverdeling die goeie standaard van die opvoering verseker het. “’n Ander regisseur kon maklik die werk in ’n vervelige en pornografiese geploeter laat ontaard het”.

Ook Groenewald belig kortliks die intrige en voeg slegs enkele perspektiewe by bostaande beskrywing van Van Rooyen by. Dit lyk of Malan se aanvanklike vrese dat die naaktheid weer onder gehore opslae sou maak, nie deur Groenewald as enige probleem beskou is nie, aangesien hy geen kommentaar van gehoorreaksie in sy resensie opper nie:

In taamlike eksplisiete nagebootste sekstonele, uiters kundig en met smaak deur Reible en tegnies puik deur die akteurs hanteer, word die verskeie vlakke van seksuele verbintenisse tussen mense uitgebeeld.

Derhalwe probeer Fourie met sy werk die morele verantwoordelikheid en skuld wat elkeen in hom rondra, ondersoek. In die programnotas word Carlos Saura aangehaal. Hy het onder meer gesê: Die verhouding tussen man en vrou word gebaseer op dubbelsinnighede, bedrog en valsheid. Ons leef in 'n gemeenskap waar seksualiteit al meer en meer van fundamentele betekenis word. Dié stelling kom al na vore in die aanbieding en 'n mens is deurgaans bewus van die seksuele drang van die mens – hetsy op dierlike of liefdesvlak – wat onderliggend aan elke karakter is (*ibid*).

Groenewald meen egter dat die stuk te lank is en die eksposisie gekenmerk word deur lang alleensprake en poëtiese taalgebruik, wat volgens hom in 'n groot mate uit pas is met die res van die teks se algemene taalgebruik van die karakters. Aan die begin van die bespreking het Fourie en ek juis oor die problematiek van die lang alleensprake gedebatteer.

Anders as Vaughan (1989: 2) wat kommer uitspreek oor Louis se katarsis, noem Groenewald (1989: 2) dat namate die onderskeie tonele hulle op die rolprentstel afspeel, Louis as karakter gestroop word en sy spyt uiteindelik na vore kom.

Hy bespreek ook die simboliek van die roos en noem dat die blom wat net een keer in die lewe blom, 'n oomblik uitmaak wat nooit werklik deur die mens vasgegryp kan word nie. “Die oomblik as 'n mens *Die groot wit roos* se geur kan ruik, is dit té laat. Illusies is vir die mens iets werklik” (Groenewald, 1989: 2).

In sy oordeel oor die hoofkarakters se spel reken hy dat Louis van Niekerk meelewende spel lewer, ten spyte daarvan dat Louis deurgaans op die verhoog aan 'n rolstoel vasgekluiser is. Ook Jana Cilliers kry groot lof:

Die sukses van die stuk met betrekking tot die akteurs kan aan Jana Cilliers toegeskryf word – wat 'n uitmuntende vertolking! Sy slaag daarin om die vele onverklaarbare fasette van vrouwees na vore te bring. In elke vrou lê daar versluiserde karakters en emosies opgesluit (*ibid*).

Brümilda van Rensburg, as die “aktrise” wat al die vroue in Louis se lewe moet uitbeeld, toon met goeie spel die teenstellings tussen die verskillende soorte vroue aan. Verder is Groenewald is ook tevrede met Gavin van den Berg en Christine Basson se vertolkings.

Dat die spel Groenewald meer beïndruk het as die teks self, kom na vore in sy finale oordeel van die opvoering: “Al is *Die groot wit roos* nie ’n toneelstuk wat ’n mens sal bybly nie, is dit tog aan te beveel net om die spel van die akteurs te beleef” (*ibid*).

Vir Aart De Villiers (1989: 7) is die verskyning van enige nuwe Afrikaanse drama ’n belangrike gebeurtenis en *Die groot wit roos* van Pieter Fourie as TRUK se Resident-dramaturg is vir die resensent geen uitsondering nie.

De Villiers twyfel of daar enige veranderinge of aanpassing van die teks vir die opvoering plaasgevind het, maar oordeel dat indien dit wel plaasgevind het, dit seker gering was. Oor die teks, opvoering en Fourie se dramaturgie is De Villiers (1989: 7) positief:

Soos hy staan, is *Die groot wit roos* duidelik ’n drama van ’n man wat die verhoog en sy moontlikhede ken, en wat die wesentlike aard van die medium deeglik benut. Fourie skryf by uitnemendheid praatbare dialoog. Dis ’n ryk teks dié – ryk aan assosiasies: ’n drama van soveel tekstuur, soveel betekenisvlakke, so vol van menswees – tegelykertyd baie ontstellend en baie deerniswekkend.

Die drama sentreer vir De Villiers om die kernvraag: Wat is *Die groot wit roos*? “Die *Liefde is Die groot wit roos* – die werklikheid van die illusie,” sê Louis. “Die werklikheid van die illusie – dit druk vir my kernagtig die hele wese van die drama uit” (*ibid*).

Volgens De Villiers word Louis in die rystoel getipeer as die aarts-chauvinistiese vark – één sy van die saak. Tydens die maak van ’n film oor sewe van sy liefdeskaskenades word Louis se karakter se motiewe en sy dryfvere vernuftig blootgelê teen ’n geweldige prys vir almal wat te make het met wat maklik as ’n blote ego-trip van ’n selfgesentreerde man gesien kan word. “Maar daar is van veel meer sprake in hierdie slim gestruktureerde drama waarin skyn en syn naas mekaar, teenoor mekaar, intens vermeng, spanningsvol en in suiwer toneelsterme verbeeld word” (*ibid*).

George Weideman (1989: 14) sluit in sy resensie, “Beduidende, maar onsubtiele drama van Fourie”, in *Die Burger* by De Villiers se positiewe reaksie op *Die groot wit roos* (1989b) aan.

Hy vind Pieter Fourie se viering van 25 jaar se teater- en skryfervaring met drie dramas in die jaar 1989 gepas en meen dat Fourie se noue verbintenis met teater tot die sukses van Fourie skryfwerk bydra:

Die eerste, *Die groot wit roos*, opgedra aan Dieter Reible, gesoute Fourie-vertolker, is ’n gepaste viering van ’n baie geslaagde bondgenootskap. Dit is ’n ewe gepaste tegniese hoogtepunt vir een van die min Afrikaanse skrywers wat werklik teater in sy bloed het (Weideman, 1989: 14).

Weideman (1989: 14) identifiseer dan ook bloed as een van die sleutelmotiewe waarmee Fourie in die stuk werk:

Tesame met die granaat en die simbooldraende titel verbind [Fourie bloed] met die opvallende (en dalk onsubtiele) kleursimboliek (wit, rooi, blou...), wat onder meer romantiek en ontromantisering, werklikheid en skyn, hede en verlede, lewe en dood verbind in die sentrale figuur van Louis du Toit.

Hy toon verder aan hoe Louis se vrouejagters bestaan as onderwerp vir die rolprent en Louis se triomf oor die vrouegestaltes in sy lewe onafwendbaar omgeskep word tot ’n konfrontasie met die self, “... totdat hy moet erken dat van hom weinig meer oorbly as ’n dop, ’n geraamte ‘vasgeval in die dryfsand wat ek is’” (*ibid*).

Van toneel tot toneel verloor Louis sy greep op die draaiboek en manipuleer die rolprentregisseur, Lorna, sy waaksame aanwesigheid totdat net ’n gestroopte ego oorbly. Die ironiese verlies van beheer oor sy rolprent (lewe) bring vir Louis nuwe perspektief oor sy gedrag in die verlede:

Want waar hy vanuit eensydige, egosentriese perspektief oor sy lewe heen kyk, is dit juis die werklike deelnemers aan sy lewensdrama (die verowerde vroue, maar ook sy gegriefde akteurseun, André, wat die jong Louis speel), wat hom tot die uiterste daad van waansin dryf.

Episode ná episode word die jagter die prooi in jagveld vol dramatiese ironie (*ibid*).

Weideman (*ibid*) herken Fourie se tegniek van dramatiese terugflitse en die verdubbeling van rolle wat kenmerkend is van sy oeuvre. Vernuwend hier, is die tegniek dat in dié stuk dit die produksieproses van die rolprent oor Louis is, wat die verlede fragmentaries in die hede na vore bring. Weideman noem dat één aktrise, wat die sentrale vrouefigure uit die “stambeer” se verlede in die hede voorstel, bydra tot die konsep dat Louis vroue werklik tot herhaalbare seksobjekte in sy lewe gemaak het.

Weideman beklemtoon ook dat bieg as tegniek, soos ook in *Ek Anna van Wyk*, in *Die groot wit roos* aangewend word:

Geleidelik vloei draaiboek en “lebensboek” ineen; word alles ’n bieg - en deernis neem die plek langs afsku in. Die erkenning kom byvoorbeeld dat die Martina van die draaiboek eintlik die Martin van die werklike lewe moet wees; terselfdertyd “leer” dit aan André wie hý is (Weideman, 1989:14).

Weideman sluit by Keuris (1989:15) aan in sy waarneming van die melodramatiese inslag van die stuk. Ook Schutte (1991: 11-122) het reeds aangetoon dat die melodramatiese aanslag kenmerkend van Fourie se werk word.

Oor die melodramatiese aanslag laat Weideman (*ibid*) hom soos volg uit:

Dat die grens na melodrama by Fourie dikwels oorgesteek word, is al baie gesê. Hier word die sensasionele reg deur van die titel af al skrywend en al spelend verken: die ontmaskering van *Die breker* teer op die sentimentele sy van sy geaardheid. Wat vir Louis as ’n ego-trip begin, eindig met die afskil van die ego. Al die ou embleme is aanwesig: die saalperdteler wat sélf stereotiep is; ander plaassimbole; die volmaan; ook die impotensie-aspek; die pa-en-seun-konflik; die “oorspeel” van ’n hele lewe.

Weideman (*ibid*) wonder egter hoekom daar so min teregkom van die waarskuwing aan Louis dat hy slegs meesterskote mag bywoon. Ook betwyfel hy waarom die eertydse breker so maklik skotvry afkom van sy dade. Hy vind dit ook vreemd dat Louis, as die

ridder op 'n wit perd by die begrafnis, taamlik ondeemoedig voorkom. Hoewel Fourie sê dat die drama juis oor die ontmaskering van mense wat onsubtiel met die liefde omgaan, handel, vra Weideman of die onsubtiliteit nie effe oordryf word nie.

Weideman oordeel egter die vermenging van rolprentstel en toneelstel en die Brechtiaanse aanwending van die werklike tegnici van elke produksie as vernuwend. Imponerend is ook Fourie se ontginning van die “taalwêreld” wat die karakters om hulle skep; die gekunsteldheid van die rolprentmense se taalgebruik word 'n interessante teenpool vir Louis se “brekerbeeldspraak” én sy poëtiese vlugte, wat hom vir Weideman 'n nog patetieser figuur laat slaan. “Terselfdertyd word die skynwêreld van toneelspel én die vashou-aan-illusies by die manlike hooffiguur satiries blootgelê” (*ibid*).

Verskeie dramatiese kontraste word treffend deur Fourie ontgin in die drama. Fourie kontrasteer “... impotensie versus viriliteit; breker-wees teenoor gebroke-wees; romantisering versus aftakeling. Sterk is veral die groeiende ontnugtering en gepaardgaande selfherkenning by sowel Louis as André” (Weideman, 1989: 14).

Charles Malan (1989: 8) noem dat die regisseur van die stuk die seksuele tonele op 'n sensitiewe wyse moet hanteer. Ook Weideman (1989: 14) huiwer voor die moontlikheid dat, indien 'n onsubtiel regisseur dié Fourie-tekst aanpak, die sensasionele aksentueer sou kon word – met negatiewe gevolge vir die stuk.

In sy finale oordeel oor die stuk meen Weideman dat *Die groot wit roos* (1989b) 'n besondere fase van Fourie se drama-oeuvre verteenwoordig, juis omdat dit nié politieke teater soos *Die koggelaar* (1988) en *Die joiner* (1976) is nie.

Paul Boekkooi (1989b: 40) is in sy resensie, “Weinig blywend in ‘Wit Roos’”, in *Insig* minder entoesiasties oor TRUK se aanbieding van *Die groot wit roos* (1989b). Boekkooi sien die stuk ook as 'n genadelose ontbloting van die Afrikaanse man as patriarg en as seksuele patriarg. Hy noem die proses 'n geestelik/fisieke laserstraal waarmee Pieter Fourie in sy jongste drama die geykte gedragspatrone, eie aan dié soort chauvinisme, takel.

Tog ervaar Boekkooi (*ibid*) dat die stuk en produksie mank gaan aan logiese eenheid en dat die wisselende tonele verwarrend kan raak:

Pieter Fourie het in dié verhoogstuk sy mees omvattende dramalandskap nóg geskilder en vir dié tipe karakterisering gesorg wat die potensiaal het om obsederend op die gewete in te werk. Maar juis hierdie omvattendheid binne die kortstondige en steeds wisselende tonele van sy konsep, laat die fokuspunte vervaag – soos dit duidelik te sien is in Dieter Reible se produksie daarvan vir TRUK. Ook die byna onoorbrugbare afstand tussen die effe aangedikte geestelik-simboliese dimensie in die werk en (in dié drama-binne-'n-drama) die “serebraal-gespeelde” fisieke toneel voor die rolprentkameras, help skaars om aan die werk 'n logiese en verwikkelde eenheid te verleen.

Boekkooi sluit aan by die resensente hierbo as hy Fourie se tegnieke, wat reeds in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988) voorkom, herken. Tog is die elemente in die laaste stuk vir hom minder geslaagd. “Maar hier raak die dramaturg verstrengel in talle gedagterigtings wat onder meer uiteindelik uitloop op 'n ietwat té skielike en daardeur geforseerde ontknoping” (Boekkooi, 1989b: 40).

Boekkooi prys Fourie se eiesoortige aardsheid in dialoog aan en beklemtoon dat Fourie se vertroutheid met die aard van die teatermens sterk na vore kom. Tog oordeel hy dat hierdie kennis van die teatermens juis dié sterkste en swakste elemente in dié stuk is waarop die teks en opvoering steun. Hy illustreer sy standpunt deur die vroulike hoofkarakters met mekaar te kontrasteer:

Die hoë graad van kille saaklikheid wat so kenmerkend is van die Lorna-rol, [Boekkooi dui die rol foutiewelik aan as die Belinda-rol] laat Jana Cilliers feitlik geen ander keuse as om met 'n byna afsonderlike berekendheid op te tree nie. 'n Mens is voorwaar steeds hinderlik daarvan bewus dat sy toneel speel. Wanneer sy 'n enkele keer haar sagtheid laat deurskemer, is dit soos 'n verademing – Lorna is uiteindelik tóg mens (*ibid*).

Hierteenoor vind hy die Belinda-rol as “... soveel meer simpatiek geskryf en bied duidelik 'n uitdaging aan Brümilda van Rensburg om die wonderlike kontraste in haar self, maar veral ook in die ander vroue wat sy moet uitbeeld, uit te dra” (*ibid*).

Boekkooi prys Brümilda van Rensburg se spel en meen dat sy intuïtief weet hoe om haar in elke rol as 't ware te regeneer. Ook Van Niekerk lewer een van sy dieper beleë vertolkings as Louis. “Dit was gehul in die soort van tragiek wat geen goedkoop simpatie wek nie, maar jou as teaterganger toegelaat het om tot binne-in die psige van die rokjagter te kyk” (*ibid*).

Petru Wessels as Joan was veral in haar toneel in die park met Louis volgens Boekkooi eg, maar reken dat Van Niekerk twintig jaar ouer gelyk het as wat hy behoort te wees, en dit was volgens hom 'n mistasting. Die resensent kon ook geen motivering vind “waarom Louis se bene nou kwansuis geamputeer eerder as net bloot lam is nie” (*ibid*). Hieroor kan 'n mens net opmerk dat 'n man wie se bene verlam is se seksuele kapasiteit, wat noodsaaklik is vir die handeling in die stuk, onfunksioneel is. By amputasie van die bene bly die man tog steeds in staat tot die daad.

Boekkooi (1989b: 40) vind Gavin van den Berg se spel as André ietwat oordadig en reken dat as die inherente melodrama in sy vertolking getemper kon word, die tragiese dimensie van sy karakter sterker tot die gehoor sou spreek. Boekkooi verwys hier slegs na inherente melodrama in Van den Berg se vertolking en laat hom nie uit oor die moontlike inherente melodramatiese wyse waarop die rol geskryf is nie. Vir die vertolking van die kleiner rolle het hy lof, maar vind dat die rolprentspan se teenwoordigheid hinderlik inwerk op die opvoering en die oordrag van die betekenis van die stuk:

Veral die kamees van Christine Basson, Petru Wessels en Gigi Strydom was fyn genuanseerd en treffend in konteks. Die teenwoordigheid van die rolprentspan se tegnisi het uiteraard die suggestie van egtheid op die verhoog versterk, maar te dikwels veroorsaak dat óf fokuspunte vervaag óf dat dialoog deur die rondskuiwery onhoorbaar geword het (*ibid*).

Die Brechtiaanse effek van vervreemding op die teaterganger wil volgens Boekkooi indirek wél 'n betrokkenheid verseker, maar hy oordeel dat in die TRUK-opvoering van *Die groot wit roos* (1989b) die gehoor bloot onbetrokke toeskouers word by die afwenteling van 'n tragiese lewensgeskiedenis met weinig blywende waarde vir die teaterganger. Laastens vra hy die vraag of “katarsis dan werklik uit die mode geraak [het]”? (*ibid*). Dat Louis en Lorna deur die smeltkroes gesuiwer word deurdat hul hulle

lewensbeskouings totaal verander aan die einde van die stuk, oortuig Boekkooi gevolglik nie.

In sy resensie onder die opskrif, "Op soek na 'n bietjie liefde", in *Vrye Weekblad* vergelyk Bruwer (1989: 15) *Die groot wit roos* (1989b) met 'n Mills and Boon-romanse geskryf deur De Sade met illustrasies deur Tretchikoff.

Volgens die resensent kan 'n mens nie staatmaak op die stuk as jy na 'n bietjie liefde op soek is nie en dat dit jou koud laat. In dié tyd het TRUK twee dramas opgevoer – een geskryf deur Hennie Aucamp, en Fourie se *Die groot wit roos* (1989b). Bruwer se klagte is kortliks:

Fourie se *Die groot wit roos* en Aucamp se *Punt in die wind* praat albei óór die liefde, die een met teatrale gebare en die ander met serebrale spitsvondighede – maar albei sonder 'n sweem van deernis. *Die groot wit roos* is so laf soos sy naam – 'n melodramatiese mengsel van soetsappigheid, sado-masochisme en seksuele repressie (Bruwer, 1989: 15).

Bruwer (*ibid*) skryf ook oor die kwessie van geloofwaardigheid en die melodramatiese toonaard van die teks en veral in die opvoering daarvan. Vir hom is die karakters en gegewens te kru oordrewe om te oortuig, te verspot om selfs makaber te wees. Eerstens takel die resensent die intrige:

'n Geamputeerde, middeljarige manlik-chauvinistiese perdeteler sit egoïsties in 'n rolstoel en toekyk hoe 'n reeks skelm en skynbaar traumatiese knippies uit sy seksuele verlede in 'n rolprent "ontmasker" [word] (Bruwer, 1989: 15).

Bruwer het nie altyd sy feite reg nie. Hy noem byvoorbeeld dat Louis só onthuts word oor die herinneringe aan sy seksuele eskapades dat hy onder meer versot raak op 'n ballerina se voet. Dat Louis later walg van die beeld van die ballerina se voet, noem die resensent nie. Die intrige bly vir Bruwer nie altyd geloofwaardig nie. Dit is vir hom (*ibid*) vreemd dat Louis skielik wil selfmoord wil pleeg, maar dan per ongeluk die ambisieuse regisseur van die prent, die enigste vrou wat uiteindelik sin en vorm aan sy bronstige en fragmentariese sekslewe kan gee, skiet:

Die probleem is dat 'n mens geen begrip of simpatie vir *Die breker* Louis kry nie. Waarom wil hy homself skielik skiet? Kom hy agter sy sekslewe is sinloos? Vir die leser het dit ewe min sin.

Bruwer (*ibid*) oordeel ook dat die seksuele insidente wat teatraal verbyflits, nie werklik 'n storie te vertel het nie. Ook die invloed van dié ervarings op Louis word nie behoorlik opgeklaar nie. Die seksuele fragmente in die stuk sê vir die resensent wel iets oor vervreemding in die sin dat *Die breker* 'n reeks maagde ontmoagd omdat hy deur 'n ouer vrou ontmoagd is, én omdat hy altyd eerste wil wees. Tog betwyfel Bruwer die konsep en effek van die vervreemding wat in die stuk opgesluit lê:

Maar die stuk het 'n verwronge siening van vervreemding: dit word as iets romanties uitgebeeld. Om te sê dat die liefde mooi en kosbaar is omdat dit onbereikbaar is, is 'n konsep wat net in die valse bewussyn van die manlike chauvinis kan ontstaan, as verskoning vir die liefdelose benadering van vroue as verbruikersware (*ibid*).

'n Anonieme resensent (1989: 12) beskryf onder die opskrif, "*Roos doesn't offer answers*", in *The New Nation* die karakter van Louis as 'n soort 'superman' wat in sy seksuele eskapades weier om die konvensionele reëls van die gemeenskap te gehoorsaam en om oud en jonk, getroud of alleenlopend, te verower.

Tog vind die resensent dat die wyse waarop die struktuur in *Die groot wit roos* (1989b) deur middel van die reeks filmtonele saamgestel is, 'n unieke tegniek word wat Fourie aanwend, juis om die oorgange van een toneel na die ander te vergemaklik:

For one, Louis' life is examined in a fascinating way: he finances a movie about his life, with his actor son (Gavin van den Berg) unwittingly portraying him. This allows the play to move with ease between the past and the present, the movie characters and the real characters (Bruwer, 1989:15).

Tog reken die resensent dat nadat die verbeeldingryke tegnieke wat in die stuk aangewend word, geïdentifiseer is, die stuk nie juis bevredig nie, omdat die onderliggende sake wat uitgespeel word onsekerheid bring. Die resensent vra vir klinkklare antwoorde op vrae oor die tema:

Is it an exploration of male sexuality? Infidelity? The power of sex? Love? Egomania? Louis feels “hurt, guilty, shy” about his life. His son, on the other hand, dismisses his past as “disgusting”. What are we to conclude? *Die wit roos* doesn't really offer any clearly defined answers (*ibid*).

Ook merk die resesent op dat Louis nie aan die einde van die stuk oorkom as 'n bevryde karakter nie, maar 'n persoon wat deur sy seksuele mag oor vroue alle moraliteit verloor en 'n gevangene van sy fisieke gewes geword het. Dat die ridder op die wit perd allermins deur die resesent as ridder gesien word, is duidelik:

If he is a superman, he is a prisoner of his physical gifts. He is definitely not the comic strip kind, who tries to save the world from the forces of darkness and evil. Instead, he comes across as a macho monster who provokes loathing but should, perhaps, deserve pity (*ibid*).

Die skrywer, Hans Pienaar (1989: 25) bevind in sy resensie, “It's no joke but Groot Roos is a laugh a minute”, in *Weekly Mail* dat die geloofwaardigheid van die komplekse intrige in *Die groot wit roos* (1989b) ietwat vergesog is:

The idea is there of a manipulative man-of-power who becomes manipulated by the representational processes to which he volunteers. But the content is too banal and far-fetched, and the tone of the play much too serious to make it work (*ibid*).

Hy noem dat Anton Tsjechov eens sou sê dat indien 'n dramaturg in die eerste toneel van 'n stuk 'n pistool te voorskyn bring, die pistool in die laaste toneel afgevuur moet word. Fourie doen egter presies die teenoorgestelde en bring die pistool eers teen die einde te voorskyn wat volgens Pienaar (*ibid*) 'n verkeerde effek veroorsaak:

He produces a pistol in the very last minute, and only succeeds in frightening the audience into giggles. Giggles one should have about the plot of this strange play.

Pienaar (*ibid*) gaan voort om die intrige as vergesog en te kompleks te beskryf. Veral die feit dat die hele film aangepak word om die seun se impotensie te heel en dat sy

impotensie deur die viriliteit van sy vader en sy verowering van baie vroue veroorsaak is, vind Pienaar ietwat vergesog. Dieselfde mening word gehuldig oor die feit dat vroue Louis só betowerend vind dat hulle nie huiwer om op sy rolstoel te spring nie. Die seun kan ook geen troos vind by sy ma wat 'n non geword het na die tragiese insident op Oujaarsaand met Louis nie. Maar die film, met Louis teenwoordig, word gemaak:

These scenes concern seven crucial conquests in the father's life, including that of the son's mother (Petru Wessels), in said one-night stand. So the son comes to sleep with his "mother" not knowing that this particular episode gave rise to his existence. Long live Oedipus Rex (*ibid*).

In sy beskrywing en ontleding van die sentrale toneel waar Louis en die stasieportier se dogter onder *Die groot wit roos* – die maan – liefde maak, vind Pienaar (*ibid*) dat daar agter die opsigtelike manlike chauvinisme wat deur die toneel geïmpliseer word tog ook 'n groot stuk tragedie lê wat wag om ontsluit te word. Die regisseur, Dieter Reible, probeer volgens Pienaar (1989: 25) sy bes om met deurdagte veranderinge aan die teks die dramatiese impak van die stuk te verhoog:

In the end he inserts a TV set, a move that hints at possibilities for rehabilitating the play into an investigation of the ways in which the various media have stereotyped our emotions.

Pienaar het ook waardering vir Reible se subtiele hantering van die eksplisiete sekstonele wat met smaak gesimuleer is in die opvoering. Reible het die tonele met die nodige deernis wat vorige resensente en die dramaturg versoek het, gehanteer:

The production's one redeeming factor is that although the fornications are simulations on all levels, and handled with all the cynicism of pornography, Reible's subtle steering and the skilful action of Van Rensburg also achieves a strange purity and innocence – like that of sex therapy. Maybe that was the intention (*ibid*).

Pienaar (*ibid*) sluit sy oordeel oor die stuk af met die vraag hoeveel teatergangers die tipe seksterapie wat Fourie in die stuk voorstel nodig het. Hierdie stelling laat duidelik die gevoel dat Pienaar nie dié stuk as een van groot betekenis beskou nie.

Oor die opvoering in die Adcock Ingramteater in Johannesburg deur TRUK, rapporteer Minervini (1989a: 10) in die resensie, "Exercise in erotica plumbs the shadows", in *The Sunday Star* dat in die kroniek van seksuele ervarings van Louis in die stuk met 'n gekompliseerde struktuur, dieper onderliggende betekenis opgesluit lê, maar dat die stuk en opvoering nie heeltemal slaag nie:

Ideas form and dissipate, characters never intellectually crystallised, is interestingly explored in some aspects of the narrative: Louis [Louis van Niekerk] is an ageing, crippled debauchee who rather foolishly allows a feminist film director [Jana Cilliers] to base a film on his life. The film is to star his self-pitying and temporarily impotent son [Gavin van den Bergh] (*ibid*).

Minervini meen verder dat die seun simbolies geamputeer word deur sy pa se eskapades, soos wat dit in die film herspeel word. Minervini meen dat Van Rensburg wat die vele rolle moet speel, veel bydra tot die stuk en dat sy uitstekend daarin slaag om met vitaliteit en geloofwaardigheid van die een rol na die ander te transformeer. Die resensie oordeel dat daar 'n stuk paradoks te vinde is in die rol van Belinda in vergelyking met die ander rolle in die stuk. Let veral op Minervini se kommentaar oor die dramaturg se moontlike bydrae tot die uitkristallisering van die ander karakters in die stuk:

Paradoxically she's getting more depth for her characterisations than most of the others achieve. I don't think the rather shrill hysteria of her last filming scene is to be blamed on the actress. Van Niekerk, Cilliers and Van den Berg all struggle with Fourie's failure to clarify their roles. Van Niekerk is still worth watching for the mix of self-satisfaction and pain he brings to Louis. Cilliers's film director never transcends her flip "he done me wrong" motivation and Van den Berg, while effective in the filming scenes, is no more than an irritant as the son (Minervini, 1989a: 10).

Minervini het ook lof vir Ilse van Hemert se spel in die ironiese toneel waarin sy weier om die slagoffer te speel. Tog word daarop gewys dat die beeld van die vrolike seksleuens van die vroue na hulle ontmaagding deur die, nou skuldbehepte, Louis versteur word

deur die kontrasterende beeld van André se ma, wat getraumatiseer word deur die gebeure, en dan 'n non word wat haarself gesel.

Opsommend vra die resensent wat die stuk en opvoering van *Die groot wit roos* (1989b) kan bied en kom tot die volgende gevolgtrekking:

Some striking erotic imagery, some very clever staging (how much is Reible's direction and how much the text it's hard to say) and a fairly large dose of disappointment (*ibid*).

Willoughby (1989: 3) is verdoemend in sy resensie getiteld, "Rose se dieper betekenis", in *Vrye Weekblad*. Hy vind die stuk en opvoering vervelig om verskeie redes:

Onsamehangend, langdradig en pretensieus probeer die stuk openbarings oor die onheilspellende oorspronge van die persoonlikheid bied. Al wat dit egter vermag, is om ons daaraan te herinner dat twee en 'n half uur in die teater (om Harold Wilson oor die politiek verkeerd aan te haal) lánk kan wees (*ibid*).

Willoughby vind die formaat van die stuk suggestief. Aan die begin van die stuk word die idee suksesvol weergegee dat die pa en seun probeer om, om verskillende redes, hulleself met die veelbewoë loopbaan van die pa te versoen. Willoughby meen dat Louis met statige verbystering deur Louis van Niekerk gespeel is. Die idee dat hy instem dat sy seun en die regisseur, Lorna, gespeel deur Jana Cilliers, 'n rolprent oor sy lewe maak, blyk vir Willoughby interessant te wees. Aan die verwagting word blykbaar nie voldoen nie:

Die samewerking tussen Reible en Fourie is hier selfversekerd en geslaag: Reible skep die stemming en masjinerie van die maak van 'n rolprent – ligte, tegnisi; die kruis en dwars van toneelhelpers, ens. – met oortuigende flair, en verleen 'n ongewone dringendheid aan die konvensie van die drama-binne-die-drama. Enige verwagting wat geskep is, verdwyn egter stelselmatig onder die malende, eentonige gewig van die dramaturg se konsep (Willoughby, 1989: 3).

Willoughby oordeel verder dat die gehoor gedwing word om saam met Louis in die rolstoel te peins oor die dieper betekenis van sy vleeslikheid. Dit is egter nie al wat die

resensent ontstig nie. Die tempo van die opvoering en die idee agter die stuk as sielkundige oefening is vir Willoughby onder verdenking:

Nou, dis nie dat Fourie net dié rekord van sweterige afsprake en verkwiste oomblikke in 'n digte “purper prosa” met min humor ontrafel nie; dit is ook nie net dat Reible die hele sage in 'n loodswaare pas uitrek nie. Wat die meeste ontstel, is die onrusbarende vermoede dat ons 'n essay in manlike erotiese fantasie van asembenemende omvang aanskou, 'n seksuele wensdenkery onbekwaam verdoesel as 'n gewaagde sielkundige studie (*ibid*).

Willoughby beskou ook die titel, *Die groot wit roos*, as 'n sinnelose stuk simboliek wat deur twee bedrywe heen by die gehoor ingehamer word. Die stuk transendeer volgens Willoughby nie die dramaturg se oppervlakkige en waarskynlik chauvinistiese sielkunde nie. Dit is te betwyfel of die gehoor jammer moet voel vir 'n man wat vroue mishandel het en dat daar aanvaar moet word dat 'n vrou daarvoor verantwoordelik is. Oor die betekenis van die stuk is die resensent nie positief oortuig nie. “Daar is dringender sake wat ons aandag verg – en dink ek ook die onbetwisbare talent van Fourie en Reible” (*ibid*).

Soos die ander resensente tereg opmerk, lewer die akteurs ook vir Willoughby goeie spel, maar hy wys daarop dat die verskillende rolle meerdere en veral ook mindere eise aan die goeie span spelers stel:

Die vertolkings is stewig; Van Niekerk indrukwekkend; Cilliers het nie juis veel te doen nie; Van den Berg vertoon mooi borsspiere en 'n bietjie oortuiging. As die aktrise wat al Louis se minnaresse vertolk, het Brümilda van Rensburg bepaalde sjarme en lewenslus. André se ma (Petru Wessels), wat in 'n klooster ontdek word, het waarskynlik die ongelukkigste rol van almal (*ibid*).

Die twee groot teatername – Pieter Fourie en Dieter Reible – in kombinasie by die skryf en regie van *Die groot wit roos* (1989b) – en die sterbelaaide rolverdeling het ook by *Die Beeld* se resensent groot verwagtinge geskep. Elahi (1989c: 2), skryf in sy resensie onder die kopskrif, “Gesplete fokus”, dat 'n mens al voorheen met Fourie en Reible die louter genot van 'n ryk teaterervaring beleef het. Maar hy is teleurgesteld met die stuk en

opvoering: “Helaas, Fourie se *Die groot wit roos*, opgedra aan die regisseur, val nie in dié kategorie nie” (*ibid*).

Elahi (1989c: 2) som kortliks op dat die stuk oor die aardse aard van die liefde handel – in al sy sensuele, erotiese vorms, en dat *Die breker* terugkyk oor sy trofee – die vroue wie se harte hy gekwets het, of vir wie hy die bakens van sensualiteit versit het. Maar dan kom hy tot die konklusie dat die opvoering nie slaag nie:

Ongelukkig slaag die produksie nie veel meer as om seksbakens op die verhoog te versit nie. Van liggame is volop te sien, in al hul kaalbasglorie, maar uiteindelik stap ’n mens uit die teater sonder veel begrip van wat die toneelstuk wil bereik (*ibid*).

Vir Elahi lê die groot haakplek in die opvoering en in ’n mindere mate by die teks. Hy vind die probleem in Reible se gesplete fokus wat uit die staanspoor verwarring saai:

Reg in die begin prewel *Die breker* Louis iets, maar die gehoor se oë bly vasgenael op die hartstogtelike bedtoneel tussen sy seun (Gavin van den Berg) en die rolprentregisseur, Lorna (Jana Cilliers). En so duur dit voort. Die seun lê ‘gekruisig’ in ’n kollig op die vloer, ’n mens sit en wonder terwyl Lorna en sy pa se geklets verby kabbel. Tonele wat met die lees [van die teks] beelde stemmingryk laat opdoem, soos die sleuteltoneel van *Die groot wit roos*, word so ondergrawe in die voordrag [in die opvoering] dat die inhoud byna algeheel verlore gaan (*ibid*).

Dit is ’n ernstige aanklag teen die regisseur, maar daar moet in gedagte gehou word dat met die lees van die drama die leser sy/haar eie tyd kan neem om die gebeure in die teks te ontrafel. Tog eis die geskrewe dramateks dat die gebeure samelopend en afwisselend moet plaasvind, juis om die ironie te intensiveer. Wat vreemd opval, is dat Fourie as gesoute teaterman en regisseur van vele ander stukke nie die moontlike gesplete aandag van die gehoor voorsien het tydens die skryf van die teks nie.

Elahi is van mening dat Reible dalk Fourie se ergste vergrype aan purperprosa wou temper en die beeld meer eksplisiet visueel wou maak. Tog twyfel Elahi aan die

geslaagdheid van die eksplisiete visuele wat verder ondermyn word deur die komplekse rolverdeling en die kwessie van geloofwaardigheid:

Maar dan steur dinge soos Louis se geheime drankkabinet wat die “ringe, Bybeltjie, halssnoer” ensovoorts verruil vir die onderkleertjies van ’n porno-winkel. Louis word onmiddellik ontbloot as ’n vuil ou man, geen trotse oorwinnaar van die slaapkamer nie. Sy aftakeling (hy lyk nader aan 70 as die voorgeskrewe 50) vorm ’n diskrepansie met die meisie wat hy op 15 ingewy het en nou nie veel ouer as 30 lyk nie. Ilse van Hemert se Lettie toon ook niks van die sensualiteit wat sy “soos ’n juweel dra” nie (Elahi, 1989c: 2).

Die gesplete fokus word volgens Elahi vererger deur die naturalisme van die dekorwisselinge met die tegnisi wat soos in ’n rolprentateljee die heelyd ligte en dekor verskuif. Hy betwyfel die inhoudelike diepte van die drama en skimp dat Reible die swakhede in die teks probeer verbloem. “Trouens, die manier waarop Reible die aandag aflei, plaas ’n groot vraagteken oor sy vertrou in Fourie se teks” (*ibid*).

Met die realistiese aanslag skep die gestrooptheid van die teaterruimte ’n boeiende realiteit waarteen die filmiese weergawe van Louis se liefdeslewe afspeel. Elahi vind dat die kontras tussen syn en skyn verder belig word met spreiligte “wat ’n mens nie toelaat om te vergeet dat die verhaal die onderskeie fantasie- en herinneringsvlugte van Lorna en Louis is nie, soos die twee verleidingstonele met die ouer vrou toon” (*ibid*).

Maar daardie realisme begin volgens Elahi steur wanneer die ligte reg in jou oë weerkaats, of die skadu’s só val dat André en Belinda se gesigte in die staltoneel skaars sigbaar is. “Ook wanneer akteurs verberg word agter (beweeglike) kameras terwyl hulle moontlik iets sinryk kwytraak” (*ibid*).

Die resensent vind dat verveling intree en dat beide die teks en die regie daartoe bydra:

Fourie dra die kerninligting in lang monoloë regstreeks aan die gehoor oor. Herhaalde gebruik van dié effek ondermyn die trefkrag, veral omdat daar nie genoeg tempowisselinge vir variasie is nie. Die pas sleep so dat ’n mens wens die klimaks kom spoedig. Verveling is die aartsvyand van seksualiteit, dan nie? (Elahi, 1989c: 2).

Elahi meen soos Willoughby (1989: 3) dat die spel van die akteurs weldeurdagte karakters skep:

Brümilda van Rensburg se vurige Belinda, Petru Wessels met die verkeerdheid van die non, 'n lewenslustige, aardse Christine Basson, Cilliers as die skerp, effens kille regisseur en Van den Berg se ambivalente André [beïndruk]. Van Niekerk lewer oomblikke van tere lirisme, maar iets van *Die breker* ontbreek nog, moontlik in die teks wat die karakter nie ten volle verhelder nie (Elahi, 1989c:2).

Uiteindelik oordeel Elahi dat *Die groot wit roos* (1989b) 'n sensuele, erotiese toneelstuk is, "maar die skrywer en regisseur druk pynigend raak op die gevoelige swak plekke in elkeen se werk, tot 'n mens net 'n vae idee behou van wat die produksie wel kon wees. Dit is nóg vir Reible nóg vir Fourie die vervulling van 'n oeuvre" (*ibid*).

In sy resensie, "Salacious soap opera", in *The Citizen* is Daniel (1989: 19) nie meer genadig nie:

This has got to be the theatrical non-event of the year. Pieter Fourie's latest opus pretentiously purports to be an investigation of moral responsibility and guilt (the programme is filled with quotations from Kierkegaard and Carlos Saura). Unless I entirely missed the point (and indeed, the exposition is so tediously overlong it is extremely difficult to concentrate), it is a shallow and salacious soap opera (*ibid*).

Anders as Elahi vind Daniel geen fout met Reible se regie nie en stem saam dat die akteurs hulle rolle met lof vertolk. Hy werp die volle blaam vir die mislukking van die stuk vierkantig op die teks. Om 'n rede wat Daniel nie kan insien nie, moet André as seun die vader se rol speel in die verfilmingsproses van Louis se lewe. Daniel gee 'n kort opsomming van die basiese intrige en die rolverdeling van die akteurs in die verskillende rolle.

Daniel (1989: 19) vind die liefdestonele as die mees grafiese tot op datum op Suid-Afrikaanse verhoë met Van den Berg en Van Rensburg wat nakend op die verhoog rondrol. Daniel vind die gelyklopende tonele nie steurend nie en raak bewus van die ironie:

A degree of interest is evoked by juxtaposing these scenes with encounters with the real-life counterparts of the women depicted – Christine Basson as the vulgarly zestful Helene; Gigi Strydom as the ballerina, Amy; Ilse van Hemert as Lettie and, cataclysmically, Petrus Wessels as the tortured nymphomaniac who became a nun and is later revealed to be the boy's mother (*ibid*).

Daniel is net soos Malan, Hough, Keuris en Schutte van mening dat trauma en melodrama in die stuk die botoon voer. Ook die verrassingselement kom kort as Daniel noem dat die stuk voorspelbaar raak: "... not least of which is that the last romantic encounter, Martina, turns out to be a boy, Martin" (*ibid*).

Laastens het Daniel dit ook teen "window dressing" wat volgens hom in die produksie plaasvind:

And let no one claim this production is not multiracial. The expedient of having scene members of the studio technical team ensures that credited members of the cast are Black (*ibid*).

Adrienne Sichel (1989: 4) spreek ook haar teleurstelling oor *Die groot wit roos* (1989b) uit in haar resensie getiteld, "This rake's progress turns out limp", in *The Star*:

Who would have thought that after the dramatic veracity and power of *Ek, Anna van Wyk* and *Die koggelaar*, Pieter Fourie would resort to hormone-charged, *snot-en-trane* melodrama. Titillating *volksteater* for the video generation (*ibid*).

Met die skryf van *Die groot wit roos* (1989b) vier Fourie as vaste dramaturg van TRUK sy 25ste jaar in die teater, asook sy 20ste jaar van artistieke verbintenis met die regisseur, Dieter Reible, aan wie die teks opgedra is. Volgens Sichel eksperimenteer Fourie weer met die dramatiese vorm deur film en teater te kombineer. Op hierdie wyse vermy Fourie die lokval van die formuledrama. Die gevolg is vir Sichel (1989: 4) bloot: "sex, lies, theatre games and videotapes" (*ibid*).

In die komplekse struktuur van terugflitse en die spel-binne-'n-spel vind sy ook soos onder andere Marissa Keuris, ooreenkomste met *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988), veral ooreenkomste met vorige idees oor chauvinistiese

Afrikanermans wat gewortel is in Calvinisme en vroue as stoetdiere wat die wit superieure man se toekoms moet verseker (Sichel, 1989: 4).

In haar opsomming van die intrige en in haar karakterbeskrywing is Sichel dit eens met ander resensente. Sy vind ook die spel van die akteurs van 'n uitsonderlike standaard met enkele uitsonderings. Sy merk op dat Fourie in die stuk 'n moralistiese posisie inneem en dat die tegniek om een aktrise meerdere karakters te laat vertolk 'n vonds is. Hierin slaag veral Brümilda van Rensburg by uitnemendheid:

Brümilda van Rensburg succeeds in playing wide-eyed virgins and avenging matrons while keeping spicy-tongued Belinda, the stage persona, bitingly real. As the sexually confused son whose mother (played with sweet desperation by Petru Wessels) has landed in a nunnery, Gavin van den Berg moons around with pony tail and earring. On set as an actor André has to play his father's sex games. Van den Berg is blessed with dazzling physical assets, but acting on the stage (in this production) isn't one of them. Wheelchair bound Louis van Niekerk plays the aged playboy (a Boere Big Daddy without the lines) with grim flamboyance. It is a shell of a character stuck with stilted dialogue, laboured imagery and symbolism (*ibid*).

Oor die simboliek in die teks wys Sichel daarop dat *Die groot wit roos* in Louis se die verduideliking "die realiteit van die illusie is". Vir Sichel is die realiteit in die teks en binne teaterkonteks nie skerp genoeg geteken nie en die illusie word 'n goedkoop afleiding daarvan. Sy blameer Reible as regisseur nie hiervoor nie en merk op dat Reible reeds Fourie se geneigdheid tot die sensasionele in sy dramas ingekort het deur sommige van die ongeloofwaardige tonele in hierdie produksie te sny. In die produksie word die regisseur as 't ware die outeur en plaas hy sy handtekening op die produksie deur die wyse waarop die verskillende visuele tonele in die verfilmingsproses aanmekaargesit en op die verhoog uitgebeeld word. Sichel noem enkele van Reible se meer suksesvolle tegnieke om sy handtekening op die opvoering te plaas:

A camera is in place on stage but nobody operates it. It's left to the audience to frame the shots, take the close ups, edit, make the final cut. The later, explicit, scenes (art movie time) are handled with great

taste. Video is cleverly used to refer to Louis the teenager's encounter with an adult male lover (Sichel, 1989: 4).

In haar finale oordeel meen sy dat die opvoering misluk en dat die oorsaak by die oorspronklike teks gevind moet word. "Ultimately a film or a play stands or falls by its screenplay or text. *Die groot wit roos* becomes a nasty cropper" (*ibid*).

Uit die voorafgaande word dit duidelik dat uit 'n toneelmatige hoek beskou, Fourie se *Die groot wit roos* (1989b) grense verskuif het ten opsigte van tegniese aspekte deur die kombinerings van filmspanne en akteurs op die verhoog. Die TRUK-opvoering met Reible as regisseur en die spel van die akteurs het wisselende kommentaar van resensente ontlok. Tog blyk dit dat kommentaar op die geskrewe stuk oorwegend positief is. Die entoesiasme word aan die ander kant getemper deur resensente wat in wisselende mate die teks self as nie so geslaagd beskou nie. Uiteenlopende menings word oor Reible se regie uitgespreek, wat varieer van lofuiting tot afwysing. Oor een saak is daar feitlik deurgaans eenstemmigheid, en dit is die besondere hoë artistieke vlak van spel wat deur die akteurs in die TRUK-opvoering gehandhaaf is. Die stuk sou eers weer twee jaar later deur SUKOVS met 'n nuwe regisseur en span spelers in Bloemfontein opgevoer word.

6.31.7 Reaksie op die SUKOVS-opvoering.

Waar die TRUK-produksie deur verskeie resensente beoordeel is, is hierdie luukse die Vrystaat, met slegs een koerant, nie beskou nie. Slegs twee noemenswaardige verwysings kom na die SUKOVS-opvoering in kom *Die Volksblad* voor.

Die eerste reklameartikel, vermoedelik geskryf deur Braam Muller (1991: 5), kunsredakteur van die *Volksblad*, verskyn onder die kopskrif, "Liefde is *Die groot wit roos*", in *Volksblad* van 8 April. Die artikel kondig aan dat Pieter Fourie se drama *Die groot wit roos* (1989b) van 25 April tot 4 Mei in die Bloemfonteinse Stadskouburg opgevoer sou word. Ter verduideliking van die aard en styl van die stuk word kortliks soos volg berig:

"Die *Liefde is Die groot wit roos* – die werklikheid van die illusie", verduidelik Louis, die hoofkarakter. Die woorde druk ook kernagtig die hele wese van die drama uit. Pieter Fourie, het 'n drama geskep wat gedurig op 'n dubbele vlak beweeg. Aan die een kant is die drama

realisties wat die werklikheid van die karakters se bestaan uitbeeld. Op die ander vlak sien die gehoor hoe die werklikheid in 'n rolprent omskep word (Muller, 1991: 5).

Gerben Kamper, SUKOVS se Artistieke Direkteur van Toneel, wat ook uitstekend gevaar het in sy regie van *Die koggelaar* vir SUKOVS in 1989, is as regisseur aangewys wat gestalte moes gee aan die twee wêreldes.

Die koerant kondig ook aan dat die veteraanakteur uit die Kaap, Louw Verwey, die rol van Louis sou vertolk. Louis se karakter word taamlik breedvoerig in die artikel beskryf:

Louis was op sy dag 'n egte breker wat nou aan 'n rystoel gekluister is. Hy word getipeer as 'n aarts-chauvinistiese vark, maar dit is maar een aspek van sy karakter. Hy is in raadgewende hoedanigheid betrokke by die maak van 'n rolprent oor sy eie lewe, gegrond op sewe van sy liefdes-eskapades. Louis se persoonlikheid, sy motiewe en sy dryfvere word op vernuftige wyse blootgelê ten koste van almal wat te make het met die rolprent wat maklik as 'n blote "ego-reis" van 'n selfgesentreerde man gesien kan word (*ibid*).

Die artikel berig verder dat daar in die stuk meer ter sprake is en "dat in die slim gestruktureerde drama skyn en syn naas mekaar, teenoor mekaar, intens vermeng en spanningsvol verbeeld word" (*ibid*).

Petru Wessels, wat in die TRUK-produksie die ma en non vertolk het, speel vir SUKOVS die rol van Lorna, die regisseur. Die jong Paul Lückhoff speel Louis se akteur-seun wat die rol van sy eie vader in die rolprent vertolk. Isadora Verwey het die veeleisende rol van Belinda, die aktrise wat die rolle van die onderskeie vroue in Louis se lewe in die rolprent vertolk, gespeel en Marga van Rooy het in hierdie produksie die verskeie realistiese rolle van Helene, Lettie en Amy vertolk – 'n nuwe dimensie in rollespel wat die regisseur, Gerben Kamper, aan Fourie se stuk sou gee. Ook besluit Kamper om die rol van die 13-jarige weergawe van Louis as kind aan James van Helsdingen toe te ken (SUKOVS-program, 1991).

In die koerantartikel word 50% afslag op toegang deur SUKOVS vir groepe van tien of meer aangebied en op 17 April 1991 om 14:30 is gratis lesingdemonstrasie in die

Stadskouburg deur die regisseur en spelers aangebied wat meer lig op die teks en die produksie sou werp (Muller, 1991: 5).

Heelwat lede van die publiek, dramadosente van die Universiteit van die Vrystaat, dramastudente en eksel self het die geleentheid bygewoon waar Kamper veral Fourie se aanwending van die skep van meerdere karaktersplitsing en die vlakke waarop die skrywer daarmee omgaan, bespreek het. Kamper het ook by die geleentheid verduidelik dat die oorspronklike meerdere rolle van Belinda as inspirasie vir hom gedien het om ook verder op hierdie gebied te eksperimenteer met Marga van Rooy as aktrise wat in sy produksie die verskeie realistiese rolle van Helene, Lettie en Amy sou speel. In die onderstaande resensie van die opvoering blyk dit dat die eksperiment uiters suksesvol te sou wees.

Die SUKOVS-produksie open op 25 April en Anton Welman (1991: 6) behartig die resensie wat eers op 29 April, enkele dae voor die finale opvoering op 4 Mei verskyn – heeltemal te laat om enige noemenswaardige reklamewaarde aan die opvoering te bied.

In sy resensie, “n Moet vir ernstige teatergangers”, in *Volksblad* rapporteer Welman (*ibid*) dat Pieter Fourie se drama, *Die groot wit roos* (1989b), van die mees gevorderde dramategnieke van ons tyd getuig, en dat dit onbetwisbaar deur SUKOVS se opvoering bewys word. Welman oordeel dat Fourie sy Europese kollegas verbygesteek het met die vlak van eksperimentering in die stuk:

Om dit met Pirandello se oeuvre te vergelyk, is 'n onderbeklemtoning, want inderdaad is Fourie, Pirandello en ook Brecht se tegnieke van die “spel binne die spel” lankal al verby. Hier is nie net die verwesenliking van die illusie in die simbool van die wit roos nie, maar op verbluffende wyse ook die verwerkliking van die werklikheid self deur 'n moderne tegnologiese instrument – die rolprentwese (Welman, 1991: 6).

Welman verduidelik dat die ou man se romantiese eskapades uit die verlede nie net weer uitgespeel word nie, maar dat die tweede weergawe van die ‘werklikheid’ permanent op film vasgelê word. “So word die illusie uitgewis en op tematiese vlak 'n katarsis bewerkstellig” (*ibid*).

Welman oordeel verder in die resensie dat die stuk besonder ryk is aan simboliek. Hy sien simboliek in die kleure van die roos, die bloed, die granaat. In die opvoering van Kamper, wat 'n geraamte in toneel ná toneel met sand bedek, vind Welman 'n metafoor wat vir Welman veels te laat in die drama ter sprake kom. Hy noem dat om die verweefde temas en veelvlakkigheid te bespreek, boekdele sal verg.

Vir Kamper se regie het Welman besondere lof en besing die wye verskeidenheid vertolkingsmoontlikhede wat die geskrewe drama bied. Welman gee dan ook sy onsekerheid oor die styl te kenne, wat hy nie altyd verklaarbaar vind nie:

Kamper se siening is uniek en eiesoortig. Dit leen homself tot voor- en afkeure. Dit is 'n bitter moeilike stuk om visueel op te voer. Tog het hy op 'n deurlopend volgehoue styl besluit waarvan die bedoeling nie altyd duidelik is nie. Die opvoering is monochromaties ingeklee en die gespreksituasies weergegee as “by-mekaar-verby-praterij” – albei kenmerkende aspekte van die Teater van die Absurde (Welman, 1991:6).

Welman (*ibid*) vind die tempo van die opvoering traag en die spraak deklamatories en gedrae en wonder wat die rede daarvoor sou wees. Ook tegniese aspekte soos die raserige op- en afvlieg van swart gordyne pla die resensent. Welman voel onseker of die fragmentariese verloop en die statiese kwaliteit van die bewegings in die opvoering of in die teks lê. “Laasgenoemde aspekte kan in 'n groot mate egter toe te skryf wees aan die [geskrewe] drama self” (*ibid*).

Oor die artistieke standaard van spel in die opvoering laat Welman hom soos volg uit:

In die veeleisende deurlopende rol van Louis, die man wat sy verlede wil bevestig, lewer Louw Verwey weereens 'n kragtoer soos tydens sy vertolking van Salieri in *Amadeus* en weer in 'n rystoel. Ongelukkig 'n kragtoer wat soms mank gaan aan voldoende asembeheer en volume. Sy uiters lang monoloog teen die einde van die eerste helfte kan moontlik meer variasie toon. Verskeie gehoorlede het hiertydens hoorbaar gegaap (*ibid*).

Dit blyk dat die lang monoloë, wat ook in die TRUK-produksie gekritiseer is, kan dui op problematiek met die teks self. As twee formidabele akteurs soos Louis van Niekerk en Louw Verwey nie die aandag van die gehoor kon hou nie, sou die vinger krities na die teks self gewys kon word.

Petru Wessels speel sterk as die regisseuse, Lorna, maar werk miskien net té hard aan stemprojeksie en deklamasie. Haar telkens luid geuiterde “Sny!” was dikwels aweregs. In die tweede helfte kom die sagter sy van haar karakter vokaal egter beter tot sy reg (*ibid*).

Paul Lückhoff slaag volgens Welman in die rol van André en oortuig as volwassene, maar nie as kind nie. Uiteraard is Paul Lückhoff ’n besondere lang man en Welman se uitspraak maak sin. Hy stel dit dan ook dat dit net ’n fisieke probleem is en aan sensitiwiteit en resonante stemgebruik ontbreek dit Lückhoff glad nie.

Met Isadora Verwey se vertolking van Belinda kom geloofwaardigheid weer onder die soeklig:

Isadora Verwey as Belinda, die aktrise wat al Louis se vorige minnaresse moet vertolk, bespeel elke snaar op haar harp van dramatiese ervaring. Dis ’n moeilike rol wat in ouderdom wissel van tiener tot diep in die dertig. Verbaal, fisiek, pruiksgewys en ritmies haal sy alles uit. Tog oorheers die verbale aspek en verdrink baie van die geloofwaardigheid van veral haar jonger karakters (Welman, 1991: 6).

Gerben Kamper se verdere eksperiment met die karaktersplitsing pas Fourie se teks blykbaar soos ’n handskoen:

Die steunpilaar in volume, natuurlikheid en tempo is beslis Marga van Rooy in die rolle van die ouer Helene, Lettie, Joan en Amy. Hier is ’n aktrise van formaat. Al val haar vertolkings ietwat buite die volgehoue styl, sal die produksie heelwat baat as ander in die rolverdeling haar voorbeeld volg (*ibid*).

Welman lewer niksseggende kommentaar op die spel en die karakter van die 13-jarige weergawe van Louis as kind, soos gespeel deur James van Helsdingen: “James van

Helsdingen, 'n ietwat uitgegroeide 13-jarige weergawe van Louis as kind, het sy oortuigende gesigsuitdrukkinge enduit volgehou" (*ibid*). Dit is jammer dat die resensent nie verder ingegaan het op Kamper se eksperimentering met hierdie karakter nie.

Die visuele effekte in die opvoering is volgens hom uitsonderlik. Tog stel hy enkele vrae wat vir hom onbeantwoord bly. "Waarom geen sigbare rolprentkameras nie? Geen bloed teen die einde op Louis se hemp nie?" (*ibid*). Dat Welman die opvoering oordeel volgens die norme gestel vir realistiese teater is duidelik. Hy sien blykbaar nie Kamper se eksperimentering met die gestroopte styl in nie.

Tog teken Welman in sy finale oordeel oor die stuk en die opvoering dat dit 'n teaterbelewenis is wat Bloemfontein selde gegun word:

Dit, en veral die magiese rituele aard van hierdie soort teater wat die eksistensialisme en ons menswees tot op die been oopkerf, maak van dié opvoering 'n móét vir elke ernstige teaterganger en ook vir enige individu wat behep is met die vraag: "Wie is ek werklik?" Ek kan maar net sê: Bravo! (*ibid*).

6.31.8 Laaste gedagtes oor *Die groot wit roos*.

Hoe dit ook al sy, dit lyk of Gerben Kamper se produksie van *Die groot wit roos* (1989b) in 1991 Fourie se stuk eer aangedoen het. Die komplekse drama het op soveel vlakke beweeg dat die eksperimente duidelik sommige resensente en ook gehore begin vervreem het. In sy volgende stuk, *Donderdag se mense* (1990), wat die laaste van sy trilogie met *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988) sou uitmaak, sou Fourie ernstig terugkeer na die meer gestroopte en realistiese volksteater en rasse-onreg.

6.32 *Donderdag se mense* (1989).

Aan die einde van 1989 skryf Fourie *Donderdag se mense* (1989). Die politieke klimaat in Suid-Afrika sou in 1990 drasties verander en baie van die uitbuiting en onreg teenoor ander lede van die bevolking soos bruin en swart mense, wat in dié stuk op die verhoog verskyn, sou ook op politieke gebied reggestel word.

6.32.1 Agtergrond.

Op 2 Februarie 1990 skrap President F.W. de Klerk apartheid en laat Nelson Mandela uit die tronk vry. Ook die tien jaar lange noodtoestand word ophef. Die ANC word ontban en skole word oopgestel vir alle rasse. Tog is alles nie maanskyn en rose nie. In Sebokeng word 11 betogers deur die polisie doodgeskiet en spoedig sou die Teeninsurgensie-eenheid te Vlakplaas se ontstellende ondervragingsmetodes en aktiwiteite voor die Harms-Kommisie deur Dirk Coetzee, voormalige bevelvoerder van hierdie eenheid in die polisie, bekend gemaak word.⁷⁸

6.32.2 Opstand teen segregasie.

Fourie loop die amptelike afskaffing van apartheid voor in sy eis vir oopstelling van teaters waarin sy stukke opgevoer sou word. Reeds voordat *Donderdag se mense* (1989) nog die planke gehaal het, het Fourie stof opgeskop. Le Roux (1989: 2) berig in sy artikel, "Fourie weier segregasie", in *Beeld* dat die dramaturg Pieter Fourie se dramas voortaan nie voor gesegregeerde gehore opgevoer mag word nie. Fourie het reeds aan die toneelregte-organisasie (DALRO) opdrag gegee dat "geen opvoerregte van my werk, professioneel of amateur, toegestaan mag word waar enige vorm van blanke eksklusiwiteit gehandhaaf word nie" (*ibid*).

Fourie se verklaring volg op 'n debakel met die KP-segregasie wat 'n voorgenome KRUIK-opvoering van *Die vonkel in haar oog* op Kuruman gekelder het. Die stadsraad het die inwoners van die dorp 'n keuse gegee: "Of hulle kyk na KRUIK se toneelaanbieding van die stuk in 'n saal in die bruin woonbuurt of hulle bly tuis. Die KP's laat nie bruinmense in die dorp se stadsaal toe nie" (Korrespondent, 1988: 8). Die goeie prof. Beukes, skrywer van die stuk, het volgens die berig gesê dit is vir hom ontstellend dat Christen-Afrikaners nie hulle taalgenote wil toelaat om die stuk te sien nie. Fourie is in die tyd verder ontstel oor die instelling van klein apartheid in Boksburg:

Dié soort bordjie-en-hortjie-politiek van die KP's is naakte rassisme teen juis hulle wat Afrikaans, en veral as spreektaal, voortdurend versterk, vernuwe en verryk. Afrikaans word by hierdie bordjie-en-

⁷⁸ Vergelyk *The South African History archive* (<http://www.saha.org.za/ecc25/timeline.htm>) [Afgelaai op 17 Desember 2011] & (<http://en.wikipedia.org/wiki/1988>) in Suid-Afrika vir detail.

hortjie-mense 'n futlose taaltjie van kennisgewings, memorandumums en swetende toespraak-retoriek (Le Roux, 1989: 2).

Die skade wat segregasie aan die teater en Afrikaans doen, is vir Fourie ondraaglik:

Dié mense wat uit die teaters en sale verwilder word, laat Afrikaans gedy as 'n taal van humor, skeppingskrag, pyn en hoop – 'n volwaardige taal. Afrikaans is die onvervreembare besit van Afrikaner, bruinman en plattelandse swartman (*ibid*).

Volgens die berig sê Fourie hy sal sy beskeie bydrae nie laat injaag in 'n drukgang van onmenslikheid en kulturele verarming nie. Dan wys hy daarop dat die Afrikaanse drama verryk word deur die werke van bruin dramaturge soos Small, Peter Snyders, Melvin Whitebooi en dat wit dramaturge soos Bartho Smit se *Bacchus in die Boland* (1974) en Elsa Joubert se *Poppie Nongena* (1995) hulle dramas verryk met 'bruin' en 'swart' Afrikaans:

Wat gee die blanke alleenreg hierop? In my jongste drama, *Donderdag se mense*, put ek hoofsaaklik uit die interessante wêreld van plattelandse swart Afrikaans. As ek die swartman hiertoe toegang sou weier, is ek besig met blatante uitbuiting en verraad teenoor Afrikaans (Le Roux, 1989: 2).

Fourie het sy standpunt gemaak en uiteraard het die stuk ook terselfdertyd goeie reklame gekry.

6.32.3 Die stuk se opvoeringsgeskiedenis by TRUK.

Donderdag se mense is in 1989 aan TRUK voorgelê as deel van Fourie se verpligtinge ten opsigte van die TRUK-kontrak en die SAKRUK-prys. Die stuk se première vind op 2 April 1990 in die Momentum in die Staatsteater plaas en word tot 28 April aangebied (Van Rooyen, 1990: 10). Die produksie verskuif later na die Windybrow in Johannesburg en open hier op 17 Maart 1990 (Cook, 1990: 8). In 1990 publiseer Haum-Literêr die drama.

Die bekende jong dramaturg, Deon Opperman, het die regie van die TRUK-produksie van *Donderdag se mense* waargeneem met toneelveterane Louis van Niekerk, Lida Meiring, Peter Se-Puma en die opkomende en talentvolle Noria Mabuella as spelers.

6.32.4 Tema en intrige.

In *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988) bring Fourie onderskeidelik die uitbuiting van die vrou en die valse misbruik van godsdiens na vore. In *Die groot wit roos* (1989b) is die tema van seksualiteit en die sensuele ondersoek. In sy volgende stuk, *Donderdag se mense* (1989), sou die fokus verskuif na die verderflike invloed van pornografie en veral na armoede en die uitbuiting van die medemens binne die Suid-Afrikaanse, en in hierdie geval, Afrikaanse konteks.

In 1989 keer Fourie in *Donderdag se mense* terug na die plaasmilieu en kombineer die ondersoek na die verrotting van morele waardes onder die Afrikaner met die onreg van uitbuiting van plaaswerkers. Die verskillende waardesisteme, ook wat die gebruik en doel van die seksuele betref, kom onder die loep. Fourie se gebruik van ironie en dramatiese kontras in die strukturering van die handeling op die verhoog is nou reeds goed gevestig. Die handeling beweeg byvoorbeeld glad van die amper dierlike uitbeelding van die seksuele aktiwiteite van die blanke hoofkarakters wat na die bloufilm kyk, na die plaaswerkers wat met die minste moontlik tevrede moet wees en ironiese kommentaar lewer op wat hulle (verkeerdelik) meen die egpaar mee besig is. Uiteraard het die gebruiklike naaktonele weer in die stuk opslae gemaak. Fourie is egter ernstig in sy aanklag teen die Afrikaner. Hy beeld die kontras tussen die verdorwe deur die swartes bedorwe blanke leefwyse en hulle moraliteit en die gelate aanvaarding van onreg asook hulle lewensvreugde uit. Die stuk stel die vraag: "Waarmee hou die Afrikaner hom besig op die vooraand van onherroeplike verandering wat voor die deur lê?"

Die neerslag van die sosio-politieke en kulturele omstandighede in Fourie se vormingsjare in die stuk tree ook baie sterk na vore. Pieter Fourie antwoord soos volg op die vraag wat die motivering vir die skryf van en sy doel met *Donderdag se mense* was:

En dan in *Donderdag se mense* is dit hoofsaaklik die uitbuiting van die werker wat ek wou aanspreek. Iets wat vir my seker die mees ontstellende ding in my lewe was wat ek moes aanskou van kindsbeen af. Ek is in 1940 gebore, so vir 42 van my 50 jare was ek

daaraan blootgestel. Veral in my mees ontvanklike stadium as 'n kind van 7-8 jaar oud, was ek al pynlik hiervan bewus by die plaas op Stryddam⁷⁹ en ook op skool met die belaglike reëls vir byvoorbeeld rugby en al daai goed. Daai tweedehandse lewe wat hulle lewe wat hulle moes lei. Alles is tweedehands – klere, skoene en wat ook al. Die weggooikos soos longe en daai goed van die slagskaap was die plaaswerker se kos, as die hond hom nie voorspring nie (Fourie, 2003a).

Fourie noem dat hy deel was van die 40 vernietigende jare, die 40 vernederende jare en dat dit seker die vieslikste periode in ons land se geskiedenis is:

Dit het om jou gebeur, jy het selfs willens en wetens soms daaraan deelgeneem en dit is iets wat jy nie kan afskud in 'n dag of twee nie. Dit is 'n baie moeilike ding, maar dit is 'n ding waarvoor ek baie sterk en diep voel en dit mag vir sommige mense vervelend raak dat ek dit altyd aanraak in my werk, maar ek voel dit is werklik iets wat nie maklik oop- en leeggeskryf kan word nie (Fourie, 2003a).

Fourie sê dat hy nie propagandisties direk oor politiek skryf nie, maar sy boodskap subtiel laat spreek deur sy karakters se optrede in die intrige eerder as net direk deur hulle dialoog. Hy hou voet by stuk dat skrywers die gevolge van wanpraktyke in die gemeenskap moet uitlig. Dit maak teater vir hom as instrument die moeite werd om te gebruik en teatergangers vind aanklank by sy dramas. As skeppende gees van die Afrikaanse drama voel hy verplig om te sorg dat hy nooit eendag terugkyk en vind dat hy nooit vrae gevra het oor wanpraktyke nie of dit nooit blootgestel, of aan die kaak gestel het nie:

Ek voel baie gelukkig in my hart dat oor 'n baie, baie breë spektrum vandag geskryf is en ons almal in hierdie land bewus is van die feit dat ons 'n nagmerrie gehad het en dat ons dit erken en dat ons almal iets soek om daaraan toe doen (*ibid*).

⁷⁹Die plaas is ongeveer sewe kilometer buite Luckhoff geleë.

Dat Fourie eers weer in *Boetman is die bliksem in!* (2000) en *Gert Garries - 'n baaisiekel babelas* (2002) na onreg en politiek sou terugkeer, was duidelik. Beide stukke is tans ongepubliseerd. *Donderdag se mense* rond die trilogie van uitbuiting en skande af:

Die duif in die Afrikaner is 1994 vrygelaat en 'n duif neem jou na die wonderlikste plek en vir my ook as dramaturg gaan nuwe wêrelde oop wat ek nou kan verken. Ek dink die ondersoek na die rasbehepteid en na identiteit in my werk, is in 'n baie hoë mate verby. Dit is die wêreld van die duif wat nou op my wag en miskien vorentoe in my werk sal figureer. Maar eers moes ek my laaste politieke sê sê in *Donderdag se mense* oor die onreg teenoor die arbeider (*ibid*).

Ook in hierdie stuk sou Fourie sekere dinge doen wat nog nooit in 'n Afrikaanse drama gedoen is nie en dit is sonder enige teenkanting aanvaar. Die tyd van sensuur was verby. Hy het reeds sensitiewe naaktonele in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988) op die verhoog gehad. In die geval van *Die koggelaar* (1988) was daar terselfdertyd op die verhoog 'n swartman en bruinman teenwoordig teenoor die blanke vrou. Dit is opvallend dat daar hoegenaamd nie een enkele probleem was nie, juis omdat die tonele binne konteks nie effekbejag was nie. Met *Donderdag se mense* (1990) sou hy verder gaan en die lelike kant van seks en pornografie en die verderflikheid wat dit in mense se lewens teweegbring op die verhoog onder die loep neem. Die behepteid van die Afrikaner met velsuiwering sou ook in *Donderdag se mense* 'n belangrike rol speel, behalwe dat die veranderende sienings van die tyd onder die jongmense reeds begin deurskemer met die seun (wat nooit verskyn nie) se politieke assosiasie met die bruinmense in die stuk. Meer volg daarvoor later.

Hy plaas die stuk binne die ruimte van 'n boereplaas. As Afrikanermens wat baie na aan die natuur lewe, sou die natuur en veral die uitbuiting van die natuur in die hele trilogie 'n groot rol speel.

6.32.5 Reaksie op die TRUK-opvoering.

Daniel (1990: 27) merk onmiddellik die veranderende politieke bestel wat in die stuk begin deurskemer op en vind dit verbasend dat die stuk reeds twee jaar voor die opvoering geskryf is:

The surprising thing about *Donderdag se mense* is that it was written two years ago. Pieter Fourie's curious little episode on the lives of two couples, one White, the other Black, has an almost *Prophetic relevance* to the current socio-political situation in South Africa that is at once immediate and reflective. Both couples concerned are affected by the new dispensation. The Afrikaner farmer's only son has involved himself in the Freedom struggle. The sons of the Black labourers have been imprisoned for their part in protest activities (Daniel, 1990: 27).

Daniel wys daarop dat die blanke Afrikaners natuurlik die seun verwerp terwyl die ander familie nie kan wag vir die vrylating van hulle kinders en dat hulle weer as gesin saam kan wees nie. Terugskouend speel die stuk dus polities in op al die verbanne en politieke uitgewekenes wat hulle op daardie stadium in tronke of in die buiteland bevind het.

Fourie plaas die twee gesinne in jukstaposisie wat hulle verskillende lewenstyle uitbeeld. Die boer en sy vrou is selfsugtig, lui en verveeld. Hulle vul hulle nuttelose lewe met alkohol en bloufilms. Die swartes in die stuk word uitgebuit en onderwaardeer; tog geniet hulle hulle armoedige bestaan met 'n onbeteuelde vreugde, humor en 'n lus vir die lewe. Daniel sien egter nie die tema van uitbuiting wat dié stuk met die vorige werke in die trilogie verbind raak nie. "The play, third in the innovative trilogy that also compromises *Ek, Anna van Wyk* and *Die koggelaar*, appears to have little relationship to either of its predecessors. It is, nevertheless, one of Fourie's finest pieces of stagecraft" (*ibid*).

Daniel het wel lof vir Deon Opperman se regie en noem dat sy bydrae tot die sukses van die opvoering nie onderskat moet word nie. Hy het waardering vir Opperman se subtile en gekontroleerde regie en vermyding van die opgeblase teatrale effekbejagtheid in sy aanslag:

It is always difficult to the observer to perceive just how much credit should be attributed to the director, but the sharply incisive vision of Deon Opperman is stirringly in evidence here. Opperman's flair for theatricality is tempered by an uncompromising realism. Note, for instance, the eloquence in the grouping of his characters in the play's quieter moments, his realisation of the humour inherent in the

harshness, and the unflinching way in which he graphically reveals the ugliness (Daniel, 1990: 27).

Ook vir die spel het Daniel lof en hy noem dat 'n goeie balans verkry word, weereens tekens dat Opperman met beheerste gesag omgegaan het met die produksie. Die tegniese sy is weldeurdag en 'n verdere bydraende faktor tot die sukses van die opvoering:

The farmer, Piet, and his wife Letta, are played with the arresting expertise one has come to expect from Louis van Niekerk and Lida Meiring – the implacable, bombastic and insensitive to the needs of those less fortunate than himself: she, indolent, sentimental but no less uncaring. But Peter Se-Puma, in what might well be his finest performance, and the astonishingly talented if as-yet little exposed Noria Mabeula are equally impressive as the wryly philosophical Tem and his sardonically patient wife, Sina; a commanding and important piece of theatre. Nadya Cohen's austere set, effectively lit by Jaques Mulder, makes its own, complementary statement (Daniel, 1990: 27).

Vir Adrienne Sichel (1990: 5) is *Donderdag se mense* (1989) alles behalwe 'n belangrike en fassinerende drama. In haar resensie getiteld "Sex, white lies and videotape", in *The Star* vergelyk sy Reza de Wet se *A worm in the bud*, wat in dieselfde tyd deur TRUK aangebied is, met *Donderdag se mense*. Albei stukke handel oor die tema van Afrikanerskap en die uitbuiting van swartes in Suid-Afrika. De Wet se drama is geanker in rassisme uit die koloniale tydperk en oop vir interpretasie, maar van dié moontlikheid vind sy min in Fourie se drama waarin die baasskap genadeloos en direk uitgebeeld word:

There's no such thing in Pieter Fourie's *Donderdag se mense*. The farmer and his wife are portrayed as two relics of a crumbling system, victims of a debased morality. Sure, they go to church, twice on a Sunday, but have also discovered the fleshpots of Sun City and blue videos which the hard-drinking couple enjoy – and imitate – on their living room floor. They lord it over their servants, controlling their lives – what they eat, where their children live and even deprive them of

their right to have more children through forced contraception.
Baasskap at its height and its most perverted (Sichel, 1990: 5).

Die intrige van die stuk is heel eenvoudig. Piet (Van Niekerk) en Letta (Meiring), Tem (Se-Puma) and Sina (Mabuela) wag op die sogenaamde Donderdag se mense. Op dié dag word Piet en Letta se seun mondig en hy moet sy erfgoed kom vier. Weens sy politieke assosiasie met die swartes sou hy moontlik ook Tem en Sina se kinders kon saambring. Dit sou natuurlik teen sy Pa se wense indruis. Die doel van hulle besoek is om politieke verandering op die plaas te bewerkstellig. Volgens Sichel is die laaste drama in die trilogie ook sterk gerig teen die patriargale stelsel, maar sy oordeel dat die taal nie so ryk geskakeerd is as in die vorige twee dramas nie:

The hour-long tautly directed *Donderdag se mense*, is the final part of Fourie's trilogy which centres on Afrikaner patriarchy. *Donderdag* is the weak link in this fascinating chain mainly because it lacks the verbal and dramatic power and conviction of the highly experimental *Ek, Anna van Wyk* and the forceful *Die koggelaar*. Initially the language is delightfully idiomatic, and ironic, as the servants echo their master and mistress but the text disintegrates badly when the merry peasants have to express their own ideas (Sichel, 1990: 5).

Sichel oordeel verder dat die dramaturg uit sy diepte is met veral die skep van Tem se karakter wat so uitstekend gespeel is deur Se-Puma. 'n Mens wil onwillekeurig jou die vraag afvra hoe 'n akteur 'n rol so uitstekend kan speel as die karakter nie deur die dramaturg as 'n stewige, geloofbare karakter geskryf is nie. Sy vind die drama wat by tye selfs banaal word, geforseerd en oppervlakkig geskryf. Ook die karakterbeelding beïndruk Sichel nie: "The character development is laboured and severely flawed" (*ibid*).

De Villiers (1990: 8) in sy resensie, "Afgesonderdheid blootgelê", in *Die Transvaler* moes dieselfde opvoering gesien het, want die resensiedatums stem ooreen. Tog vind De Villiers dat die stuk en spelers by uitnemendheid slaag en dat veral die dialoog sprankel:

Die ryke eenvoud en humor van die stuk word weerspieël in Nadya Cohen se treffend ekonomiese ontwerp. Dit word ook presies vergestalt in Deon Opperman se sinvolle, funksionele regie. En alles in Fourie se sprankelende toneeldialoog. Hy weet net hoe om die

toneelmatige in teks in opwindende verhoogterme te verbeeld. Die skrywer en regisseur word baie doeltreffend gesteun deur al vier die vertolkings (*ibid*).

De Villiers wys daarop dat hoewel *Donderdag se mense* (1990) reeds twee jaar vantevore vir die aanbieding geskryf is, enkele verwysings aangepas is by die nogal kardinale veranderinge, maar dat in wese by die oorspronklike teks gehou is. Oor die betekenis van die stuk twyfel De Villiers nie:

Tog tref die stuk diep en onmiddellik. En dit is nie as gevolg van die lae-sleutel politieke ondertone nie. Dit bly ondertone. Dis maar een aspek van die so gekompliseerde syn van die eintlik so eenvoudige mense in die stuk. Dit is eerder as gevolg van die insnydende manier waarop die menswees van die stoere boer Piet en sy vrou Letta, en dié van hul swart bediendes, Tem en Sina, blootgelê word (*ibid*).

Vir De Villiers is eensaamheid en afgesonderdheid die belangrikste tema en wil die stuk aantoon hoe hierdie afgesonderdheid 'n effek het op die lewe van die karakters in die stuk. "Die teaterganger word intens bewus van die enorme eensaamheid en afgesonderdheid wat kan bestaan omdat mense bymekaar verbyleef – soms byna opsetlik – veral op die klein, lokale, persoonlike vlak" (*ibid*).

Die eenvoud van die gegewe skyn bedrieglik te wees. Die alledaagse leefwyse word uitgebeeld juis om die verveeldheid verder te onderstreep. Maar juis in die normale alledaagse sluip die uitbuiting ongemerk in. Oënskynlik verloop alles normaal:

Daar is geen groot botsings of dwingende aksies nie. 'n Skaap word geslag, die vloere word gekrop, die ganse stap water toe – wat beteken dit is tyd vir Mellowwood en pienk wyn en die blou video enersyds, en vuurmaak en kosmaak, al het die hond die longe gekry, andersyds (*ibid*).

So terloops kry die hond die longe en Tem en Sina moet molle eet terwyl hulle by die volledige skaapkarkas waak. Dis alles so doodnormaal en alledaags. Die twee aanvaar selfs die blatante miskennis van hulle posisie as op 'n laer rangorde as die hond maar gelate.

Elahi (1990b: 2) oordeel in sy resensie, in *Beeld*, “Skets vir ’n eenakter”, dat van die ironiese kontraste banaal word. As voorbeeld gebruik hy die lokfilmtoneel en Tem se dialoog tydens die toneel:

Blouvideo’s verkoop klaarblyklik goed op die platteland. Vandag se Boer kuier by Sun City, “window-shop vir dark tjoklits”, hy weet die stryd wat voorlê is vir die manne, hy maak sy vroujie – sy “Milky Bar” – sag met pienkwyn en vuil grappies en gryp haar daar in die sitkamer voor die “porn-video”. Dit alles sodat die swartman en sy vrou wat buite om die vuur hurk, kan opkyk en sê: “(Hulle kyk) seker die nuus of kerk” (*ibid*).

Elahi oordeel in dieselfde resensie dat Pieter Fourie met sulke banale kontras sy veelvlakkige siening van die Afrikaner inruil vir ’n onaanvaarbaar simplistiese oppervlakkigheid. Die eenvoud van *Donderdag se mense* (1990) verstom die resensent. Elahi sien wel die ooreenkomste en verskille tussen ’n boer en sy werker, die armoede en rykdom en die verlatenheid in die stuk raak. Ook Ten en Sina se hoop om weer hulle kinders te sien raak die resensent. Tog meen Elahi dat die wisselwerking tussen die tonele binne en buite ’n algehele gebrek aan dramatiese struktuur ontbloom en dat die stuk ’n gebrek aan aksie toon:

Om die minste te sê, daar gebeur niks. Die man en vrou sit en kyk hoe die swartes werk, kla dan by mekaar oor hul uitputtende dag, knyp die kat in die donker en voel die eensaamheid van ’n dwars kind aan. Die werkers raak opgewek oor ’n weeklange besoek deur hul kinders, en beraam planne om nooit ’n kleintjie te kry nie. Hulle vind ’n vreugdevolle samesyn vol gelag buite, terwyl die baas en sy vrou terugsink in hul ellende (Elahi, 1990b: 2).

Hoewel Elahi hierdie gebrek aan aksie steurend vind, is dit presies wat die dramaturg wou tuisbring.⁸⁰

⁸⁰Dieselfde frustrasie oor ’n gebrek aan optrede, word net so treffend in die derde bedryf van Tsjehof se *Die kersieboord* deur gehore ervaar.

Elahi oordeel dat die tema van die Afrikaner se voorspoed wat op 'n ander se arbeid gebou is, nie genoeg ontgin word nie en dat "... 'n mens nog sit en wag dat die belofte nagekom word wanneer die akteurs hul buiging neem" (*ibid*).

In kontras met De Villiers se oordeel dat Opperman se regie sinvol en funksioneel was, meen Elahi dat die regisseur, Deon Opperman, nie daarin geslaag het om eenvormigheid in die styl van aanbieding te vind nie. Hy motiveer sy oordeel soos volg:

Die geslagte skaap en die blinde mol wat die werkers eet, word in mimiek voorgestel. Juis die sentrale beeld van slagting en bloedvergieting sou getref het as dit deurentyd sigbaar was. (Hoe, bly die regisseur se probleem). En as jy jou dit moet verbeel, waarom dan bloed wat van die vleishaak vloei, of water waarin Tem homself was, of Sina se skropborsel? (Elahi, 1990b: 2).

Elahi vind die dialoog net so eenvlakkig en vervelig soos die karaktertekening. "Klaas herhaal alles wat baas sê, behalwe eg emosionele uitlatinge soos wanneer die geharde boer bieg, net na hy dierlike seks met vroulied geniet het: 'Ek voel so alleen'" (*ibid*).

Elahi merk 'n daling in die gehalte van Fourie se skryfwerk en noem die verwickeldheid van *Ek, Anna van Wyk* (1986) of *Die koggelaar* (1988) wat in *Donderdag se mense* ontbreek (1990). Elahi oordeel finaal dat Fourie homself 'n onreg aangedoen het om die toneelstuk as die einde van sy trilogie te bestempel en laat hom ook sterk uit oor die saak dat Fourie as vaste dramaturg, volgens sy oordeel, werk van mindere waarde lewer:

'n Mens het nog die volkskrywer van *Die proponentjie* (1987) en *Vat hom, Flaffie!* (1989) opgeweeg teen die ryp insig van hierdie werke [*Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988)]. Nou kondig Fourie amptelik aan dat banaliteit al is wat van hom verwag moet word. Dit is die man wat maandeliks deur die plaaslike streekraad betaal word as vaste dramaturg. *Donderdag se mense* is 'n bra dun verskoning vir 'n opvoering, eerder 'n skets vir 'n eenakter. Daarteenoor het Fourie se klugte die gewig van 'n klassieke werk – en hulle het 'n nuwe laagtepunt bepaal in Afrikaanse drama. Soos een toneelganger opgemerk het, was al wat ontroer het Nkosi Sikeleli

iAfrika en dié het Pieter Fourie nie eens geskryf nie! 'n Mens wag nou om te sien of blou video's 'n toneelstuk kan verkoop (Elahi, 1990b: 2).

Of die blouvideo's alleen die stuk voor vol sale laat speel het, is te betwyfel. Pienaar (1990: 28) laat hom soos volg uit oor die populariteit van Fourie se *Donderdag se mense* (1990) by die gehoor en opper 'n interessante feit oor die Staatsteater en Loftus Versveld-stadion:

Clearly he [Fourie] is aiming at mass audiences in his writing, and he is succeeding very well. The packed houses for his shows help create very useful statistics which show that last year more people visited the State Theatre than Loftus Versfeld (*ibid*).

Oor die kontras tussen goeie teaterbywoning en negatiewe resensies meen Gerrit Geertsema (2003) dat Fourie die gehore, wat al aan sy ernstige werk gewoond geraak het, onkant gevang het met *Donderdag se mense*. Hy stel in sy onderhoud dat daar sterk uiteenlopende kommentaar oor die stuk was en dat die gehore en resensente onkant gevang is deur die eenvoud van die stuk, juis omdat *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988) so gekompliseerd was. Hulle het dieselfde styl in *Donderdag se mense* (1990) verwag. Een resensent wat die eenvoud agter Fourie se skryfwerk in die stuk in 'n ander lig gesien het, was Barrie Hough.

Onder die gepaste opskrif, "Fourie korrigeer dalk só sy oordad", skryf Hough (1990a: 18) in *Rapport* dat *Donderdag se mense*, wat saam met *Ek, Anna van Wyk* en *Die koggelaar* 'n trilogie vorm, 'n eenakter in opset is, soos wat Elahi (1990b: 2) ook gemeen het. Hy waardeer egter die gestrooptheid van die teks en opvoering as hy opmerk dat "... die intrige en struktuur nie naastenby so ingewikkeld of verfynd soos in sy voorlopers is nie, [en dan] val die gesegde 'less is more' 'n mens tog hier op" (Hough, 1990a: 18).

Hough vind ooreenkomste tussen die drie stukke in die trilogie, aangesien in *Donderdag se mense* (1990), soos in die ander twee stukke, krities gekyk word na die Afrikaanse patriarg se onverbiddelikheid en huigelary:

Waar *Die koggelaar* en *Ek, Anna van Wyk* meer die patriarg se houdings teenoor sy vrou en familie uitbeeld, fokus *Donderdag se mense* op sy verhouding met sy werkers. Die struktuur is

kontrapuntiaal. Die lewe en liefde van die boer, Piet, en sy vrou, Letta, word regstreeks gekontrasteer met dié van hul bediendes, Tem (Peter Se-Puma) en sy vrou, Sina (Noria Mabuella). Die gehoor ervaar Baas en Klaas in die ritueel van skaapslag terwyl ons sien hoe die miesies en haar bediende die huis regkry vir die geheimsinnige *Donderdag se mense* (*ibid*).

Hough noem ook dat Fourie se gebruik van humor die moralisering en propaganda waarin die drama sou kon verval, verhoed. “Hoewel Tem en Sina al die werk doen, verwys die boer en sy vrou knaend na “ons” harde werk” (*ibid*).

Waar Elahi (1990b: 2) hierbo geoordeel het dat Pieter Fourie met sulke banale kontras sy veelvlakkige siening van die Afrikaner ingeruil het vir ’n onaanvaarbaar simplistiese oppervlakkigheid, sien Hough juis veelvlakkige kontrastering wat ook onder die oppervlak op subtiele wyse meer wil sê. Hough (1990a: 18) noem byvoorbeeld die kontraste in welvarendheid teenoor geldarmoede, maar beklemtoon dan die ironie dat die verflenterde paar ryk aan geestesgoedere is en ’n teer liefdesverhouding het, terwyl die boer en sy vrou in dié opsig bankrot is:

Piet en Letta het alkohol en pornografiese video’s nodig om hul leë verhouding ten minste seksueel sin te gee – en dan is dit ’n kru daad van wellus, soos die porno waarna hulle kyk, eerder as ’n uitdrukking van hul liefde en deernis vir mekaar (*ibid*).

Ook identifiseer Hough (1990a: 18) steriliteit as ’n sentrale tema in die stuk. Die steriele, futlose bestaan van Piet en Letta is nie al waarmee in die stuk omgegaan word nie:

Sina se steriliteit, as gevolg van die voorbehoedinspuiting waarop die baas aandring, omdat hy nie hou van “klonkies” op die werf nie – kring as simbool wyd uit wanneer ’n mens die verskillende vlakke van steriliteit in die drama begin “lees”. Die inspuiting self, gegee deur die boer, kan gesien word as ’n verkragting, terwyl Tem se behandeling van die inspuiting as slangpik – hy sny die plek en suig dan die gif uit – die deernisvolle liefde tussen Tem en Sina uitbeeld. Kontraste wat nog doeltreffend werk, is die boer en sy vrou se TV-skerm teenoor

Tem en Sina se maan. Die arbeiders is nog in aanraking met die natuur terwyl die blanke paar as 't ware sinteties lewe (*ibid*).

Waar die gebrek aan aksie Elahi verveel het, sit Hough sy vinger op die pols van die stuk en besef dat *Donderdag se mense* soos Beckett se *Waiting for Godot* (1965) die ontleding van 'n statiese storie is:

Dit doen egter nie afbreuk daaraan as teater nie. 'n Mens wonder of die strakheid en eenvoud van *Donderdag se mense* Fourie se eie korrektief is op die Rococo-oordad waarin *Die groot wit roos* in produksie verval het (*ibid*).

Hough sluit sy resensie af deur te noem dat eietydse politieke verwysings wat glo deur die regisseur, Deon Opperman, ingevoeg is, té eksplisiet aandoen in 'n drama wat iets soos tydloosheid kan hê. Hy vind die regie knap en suiwer en die spel op 'n hoë vlak. Die ster van die opvoering is Noria Mabuela wie se vertolking van Sina – 'n fyn samestelling van aardsheid, humor en teerheid – 'n diep indruk op Hough gelaat het.

Cook (1990: 8) bevind in sy resensie, "Contrasts provide the drama", in *The Sunday Star* dat *Donderdag se mense* op die prinsiep werk dat kontras die dramatiese impak van die stuk verskaf. Hierdie kontras is bespeurbaar in alle aspekte van die stuk, insluitende die stel en karakteruitbeelding en word baie goed aangewend. "The play concerns two couples of different racial categorisation and temperament who live together in the interests of domestic and economic necessity" (*ibid*).

Hy vind die verdeling van die stel in twee areas as 'n mikrokosmos van die tuislandbeleid. "The set is divided into their two areas of concern (much like homeland policy in microcosm) a bourgeois lounge complete with TV set and video and the backyard, resplendent with tin buckets, oil cans and viciously predominant meat hooks" (*ibid*). Aanvanklik meng die groepe met die huisskoonmaakproses en die skaapslagtery, maar teen die einde is die verdeling suiwer wit by wit en swart by swart, soos wat dit in die apartheidsjare was.

In die oënskynlike alledaagse takies op die plaas sien Cook (1990: 8) ook die onsubtiele rassediskriminasie en onreg in die stuk raak. Soms word die aksie selfs verder gevoer as die opsigtelik realistiese opset soos dit op die verhoog uitgebeeld word:

It is, however, on those occasions when the action moves beyond the real to the range of the symbolic orange, white and blue paint splashes on the living room wall. Nkosi Sikeleli sung in dulcet tones in the background ... (*ibid*).

Cook vind Opperman se regie stewig en sonder verdenking. Hy oordeel dat Noria Mabuella en Peter Se-Puma lewendige vertolkings lewer teenoor die wit karakters van Louis van Niekerk wat as die drinkende, sweterige Piet en baas van die plaas oortuig, en sy lui, verveelde vrou, Letta, gespeel deur Lizz Meiring. "They are characterised as a thoroughly unhealthy if 'respectable' couple and it is a tribute to the conviction and skill of their performances that we do not entirely lose sympathy with them for all their cantankery" (*ibid*).

Vir Vinassa en Pretorius (1990: 1) is Fourie se hantering van die dramatiese gegewe en karakteruitbeelding in *Donderdag se mense* te eendimensioneel. In hulle resensie, "Seks, leuens en baasskap in SA", in *Vrye Weekblad* draai hulle nie doekies om nie en val Fourie sterk aan oor die eendimensionaliteit en gebrek aan werklik 'prikkelende' teater:

Van verdoeseling en prikkeling weet TRUK se dramaturg Pieter Fourie nie juis veel nie. Hy is wel 'n meester van eendimensionaliteit. Kyk, die Afrikaner is nou eenmaal 'n bedorwe, immorele klomp tweekatjakkalse, sê hy in *Donderdag se mense*. Hulle drink pienk wyn en kyk blou moewies. (Ek het die hele tyd gewens hulle wil liever vir ons die blou moewies wys waarin Piet en Letta hulself verdiep) (*ibid*).

Die resensente skryf die volgende oor die sekstoneel:

Daar is 'n onderliggende perversiteit – of is dit puriteinsheid? – in Fourie se gebruik van seks om die karakters se morele status aan te dui. Terwyl die witmense porno-video's kyk en Piet sy vrou van agter af beetkry – moet ons aanneem dis daardie ou nare Franse gewoonte, anale seks? – sit die twee swartmense en kla oor die gedwonge geboortebepערking waaraan Sina onderwerp word. Met ander woorde Sina en Tem sal nooit so onedel wees as om te wil vry omdat dit lekker is nie, hulle vry net vir die doel van voortplanting ...

soos die Liewe Here en die Katolieke dit wil voorskryf. En Piet en Letta gaan hel toe omdat hulle dit op die sitkamervloer doen (Vinassa & Pretorius, 1990: 1).

Die resensie toon aan hoe Fourie in *Donderdag se mense* poog om die essensie van 'baasskap' te skets. Die lewenstyl en lewensuitkyk van die twee wittes word in jukstaposisie geplaas teenoor dié van die swartes. Die wyse waarop die inherente wreedaardigheid van die Afrikanerpatriarge uitgebeeld word, beïndruk die twee resensente nie. "So simplisties en sonder dubbelsinnigheid gejukstaponeer soos 'n opskrif in 'n *leftie*-koerant" (*ibid*).

Die resensente merk 'n gebrek aan uiterlike aksie op en spreek hulle soos volg uit: "Nouja, noudat ons weet baas Piet laat vir Tem die skaap slag terwyl hy sit en toekyk, kan ons maar loop. Nee, ons moet nog lank sit in die byna leë Adcock Ingram om nog van baas Piet se vuil taal aan te hoor" (*ibid*). Dat die stuk juis gaan oor innerlike leegheid en verveling onder die wittes en die lewensvreugde van die swartes, oortuig duidelik nie die resensente nie.

Volgens die resensie verval die stuk in simboliese eggo's wat mettertyd betekenis verloor. Die stuk toon tog vir die resensente 'n sekere mate van poëtiese teatraliteit, wat aangevul word deur die dekorstel en die regie, maar oordeel dat die opvoering uiteindelik gebuk gaan onder die doelloosheid en die geforseerdheid van die vergelykings.

Uiteindelik kom Vinassa en Pretorius (*ibid*) tot die slotsom dat *Donderdag se mense* (1990: 1) 'n oefening in selfbekladding en selfgeseling van die Afrikaner is. Hierop reageer Fourie (2003a) soos volg: "Dit is juis was wat ek wou uitlig – die valsheid van die Afrikaner en die verderwing van pornografie op die morele verval van die Afrikaner." Dat Fourie selfgeseling van die Afrikaanse gehore in gedagte gehad het, is dus duidelik. "Daarteenoor staan juis die gedagte dat seks as liefdes- en voortplantingsdaad gesien [moet] word" (*ibid*). Nietemin beskou Vinassa en Pretorius nie die stuk as van Fourie se beter werk nie.

Pienaar (1990: 28) bring weer die saak van Fourie se posisie as Resident-dramaturg by TRUK te berde en roep ook sy vorige stukke by TRUK in herinnering. In sy resensie, "A half-finished Afrikaner identity", in die *Weekly Mail* vind hy ook 'n afwaartse kurwe in die standaard van Fourie se *Donderdag se mense* (1990) en raak die saak aan dat Fourie

en die bestuur van TRUK teen dié tyd bewus moes wees van kritici en spelers wat vrae begin vra oor sy posisie as vaste dramaturg by TRUK:

Cautious suggestions about this position have appeared in the press after his string of atrociously bad sex comedies, like *Vat hom, Flaffie!* and his previous serious play, *Die groot wit roos*, an orgy of male chauvinist hysteria (*ibid*).

Pienaar (1990: 28) oordeel ook dat met *Donderdag se mense*, die laaste stuk in die trilogie, daar in Fourie se skryfwerk sake is wat begin pla. Dit stuk lyk vir Pienaar onvoltooid en of dit in 'n oomblik van desperaatheid op die verhoog geplaas is. Die titel word volgens Pienaar nooit verduidelik nie. Pienaar noem ook dat die mense teen Donderdag genooi is om hulle seun se mondigwording te vier, maar dat die seun as gevolg van sy geheul met die swartes deur Piet verbied word om te kom. Die Donderdag breek ook nooit aan nie:

But Thursday or the visitors never arrive, and so the title simply keeps on hanging in the air. The play merely shows how farmer Piet and his wife Letta prepare for their coming, which means that each watch for hours on end how the servant Sina scrubs the floors in the lounge and Tem, her husband, flays a carcass in the backyard (Pienaar, 1990: 28).

Ook Pienaar vind is sy resensie die gebrek aan aksie problematies en noem dat die aksie afwisselend verdeel word tussen die twee ruimtes op die verhoog wat in jukstaposisie geplaas is. Aan die een kant probeer Tem en Sina planne beraam om die geboortebeperkingsinspuiting te vermy en in die ander ruimte kla Piet en Letta oor hulle onvrugbare en leë lewens. Hulle spring dan op dierlike wyse seksueel aanmekaar terwyl hulle met dowwe, gefikseerde oë na die bloufilm op die televisie staar.

Die uitbuiting van Tem en Sina en die feit dat hulle molle moet eet terwyl hulle in die bittere koue by die skaapkarkas moet waak, val Pienaar ook op. "They are forced to stand guard in the bitterly cold night over the carcass entrails, of which even the entrails are cruelly given to the dog and not to them" (*ibid*).

Pienaar vind veral Tem en Sina se aanvaarding van hulle lot as betekenisvol en roerend:

Nevertheless, they start singing and dancing quite happily about their adversity, in the one really moving scene in the play. Obviously the idea is to show that the repressed black couple is the one better equipped for the new times of F.W. de Klerk in which the play is situated (*ibid*).

Struktureel integreer die afwisselende tonele tussen die twee ruimtes volgens Pienaar nie effektief genoeg nie. Tog vind hy dat Fourie se reputasie as populêre dramaturg wetend of onwetend 'n tipe naturalistiese volksteater skep wat die Afrikaner kan help om sy rasprobleem op te los. Hy vergelyk dan *Donderdag se mense* en Deon Opperman se *Stille nag* (1990) wat oor dieselfde tema handel en vind tog Fourie se dramaturgie as uitsonderlik. Ook die feit dat Opperman die regie behartig het, vind hy betekenisvol:

What distinguishes this strand of theatre, which includes the work of fellow “mass appeal” playwright Deon Opperman, is the focus on the one great struggle facing Afrikaners in particular: how to integrate into the multiracial society of the future. It is no coincidence that the director of *Donderdag se Mense* is Opperman himself ... One should indeed compare this play to Opperman’s *Stille nag* (Pienaar, 1990: 28).

Met die vergelyking bevind hy dat Opperman in *Stille nag* (1990) doelbewus simbole of rekwisiete met simboliese lading in sy stuk ingewerk het en dat aan die einde van *Stille nag* Opperman probleme gehad het om die simbole saam te bind. Fourie slaag volgens Pienaar egter daarin om die embrioniese aard van Suid-Afrika in *Donderdag se mense* kundig aan te bied. Oor Opperman se dilemma met sy gebruik van simbole laat hy hom soos volg uit:

That was because using symbols, or props with symbolic significance, is very difficult in a naturalistic play. Fourie doesn’t make the same mistake, and keeps a firm hand on his symbols and subtext. He is shrewd enough generally not to force the possibilities, not to bridge the juxtapositions in ways they cannot be bridged. The result is this strange, embryonic play, reflecting all the possibilities and repulsive appearances of the embryo South Africa currently is (*ibid*).

Laastens beveel Pienaar die opvoering nie sterk aan vir die algemene teaterganger nie, maar beklemtoon dat verwarde Afrikaners en veral “opkomende dramaturge veel by die stuk en opvoering van *Donderdag se mense* kan leer” (*ibid*).

Ook Van Rooyen (1990: 10) sou die tematiese ooreenkomste tussen *Stille nag* en *Donderdag se mense* opmerk. In sy resensie, “Not worth the effort”, in die *Pretoria News* verwys Van Rooyen na Deon Opperman se *Stille nag* waarin die rebel van ’n seun ’n alliansie met die swartes vorm, soos dit ook in *Donderdag se mense* (1990) voorkom. “The Boers, who drink pink wine and watch blue movies, predictably have a rebellious son *a la* Deon Opperman’s *Stille nag*. He is in alliance with the children of the farm labourers” (*ibid*).

Van Rooyen is verdoemend in sy resensie oor die opvoering, ongeag die puik spel deur veral Louis van Niekerk wat aangeprys word. Hoewel die rolverdeling van die produksie spelers met baie ondervinding en talent insluit, kan hulle volgens Van Rooyen (1990: 10) se oordeel, nie Fourie se teks red nie:

He [Fourie] spends an hour reinforcing two crude caricatures – the hypocritical, lazy Afrikaner couple and the resilient, earthy blacks they oppress – and says little more. These workers perpetually laugh, dance and sing despite their sorrows. Thus, cliché upon cliché, hope for a new South Africa rests in the next generation. What is sad is that performers of the calibre of Louis van Niekerk (and he plays his abominable role well) must lower themselves to this level. Much more could be said, but it is really not worth the effort (*ibid*).

Ook Barrie Hough (1990b: 32) meen in sy resensie, “Om vir onself te lag”, in *Insig* dat Pieter Fourie reeds in *Ek, Anna van Wyk* die patriarg doelbewus karikatuuragtig uitgebeeld het. In *Donderdag se mense*, wat saam met *Die koggelaar* en *Ek, Anna van Wyk* ’n trilogie vorm, vind Hough dat Fourie weer na die Afrikaanse patriarg kap deur hom as wreed, wellustig, pervers en skynheilig uit te beeld.

Hier is ’n rassistiese Afrikaner wat sy volk molle laat eet terwyl hy die longe van die geslagte skaap vir die hond voer. Hy sorg dat sy vrou sy huisbediende, Siena, inspuit sodat sy nie kinders kan hê nie. Die toneel waartydens hy haar inspuit, is ’n simboliese verkragting. Die

boer, Piet, en sy vrou, Letta, besoek soms Sun City en het daar 'n smaak ontwikkel vir pornografie, wat nou hulle siellose liefdeslewe opkikker. In een toneel waar Piet vir Letta voor die flikkerende blou video bykom (daar is geen ander woord vir die seksdaad wat totaal van deernis en liefde ontdaan is nie), sien Tem en Siena, wat liefderik onder die maan sit, die TV-skerm se lig. "Hulle kyk seker nuus of kerk," sê Siena (*ibid*).

Hough (1990b: 32) stel dit dat deur die gehoor se dubbelperspektief daar galgehumor ontstaan. Ook lewer Fourie nog sterker as ooit tevore met 'n wrang lag kommentaar op die patriargale Afrikaner wat hier kragdadig deur Piet verbeeld word. Ook die vrou word misbruik en geminag:

Sy vrou, Letta, is 'n voetstoel vir wie se begeertes en gevoelens hy weinig agting het. Fourie se kommentaar is nie regstreeks nie. Dit ontstaan in die kontrapuntering van die boer en sy vrou se liefdelose verhouding met Tem en Siena se verhouding wat vol deernis en liefde is (*ibid*).

Hough sien die drama *Donderdag se mense* nie as 'n naturalistiese drama nie, maar eerder as absurde teater waarin die karakters simbole en syfers, eerder as volwaardige realistiese karakters is. Die regstreekse uitbeelding van die Afrikaner kom in 'n verskeidenheid van vorme voor. Hough verwys ook na die werk van Reza de Wet as hy noem dat dit wil lyk of die Afrikaanse dramaturge afstand gekry het van die Afrikaner en van hulle vroeëre werk. "Miskien leer die Afrikaner tog om op gesofistikeerde maniere vir homself te lag" (*ibid*).

Uit die voorafgaande blyk dit dat Fourie se eenvoudige drama oor rasse-onreg, uitbuiting van swartes en veral morele verval onder die blanke Afrikaner, *Donderdag se mense* (1990), vir resensente soos Daniel, De Villiers, Pienaar, Hough en Cook tog meriete het. Hierteenoor staan die meer negatiewe menings van ander resensente. Ondanks die sterbelaaide rolverdeling met Louis van Niekerk, Linda Meiring, Peter Se-Puma en Noria Mabuella, en 'n regisseur van statur, Deon Opperman, oordeel Sichel, Elahi, Vinassa en Pretorius, asook Van Rooyen dat die TRUK-opvoering nie as toneelstuk beïndruk het nie.

6.32.6 *Donderdag se mense as radiodrama.*

Donderdag se mense is wel deur Radio Sonder Grense as radioteater onder regie van Evert Snyman op 6 Julie 1997 uitgesaai. Die stuk is vir die radio verkort tot 42 minute 29 sekondes. Die rolverdeling het bestaan uit Riana Wilkens, June van Merch, Anthony Wilson en Albert Maritz. Tommy Gooding en Schalk Vorster was die tegnisi vir die produksie.

63.2.7 Laaste gedagtes oor *Donderdag se mense.*

Soos gewoonlik met Fourie se stukke, was die gehoorbywoning heel goed. Gegewe egter die omstredenheid wat met die opvoering gepaardgegaan het en die sensasie oor die naaktonele, blyk dit dat die werklike tema van die stuk, wat die kontras tussen die verdorwe, bedorwe blanke leefwyse en moraliteit en die gelate aanvaarding van onreg deur die swartes asook hulle lewensvreugde uitbeeld, dalk nie behoorlik gewaardeer en raakgesien is nie. Sensasie kon moontlik een van die redes vir die gehoorbywoning wees.

Die teks self sou egter as dokument kon dien van die sosio-ekonomiese en veral politieke milieu van die tyd. Veral Daniel (1990: 27) se opmerking in *The Citizen* dat die stuk twee jaar in die laai gelê het voordat dit opgevoer is, laat 'n mens wonder of die dramaturg se boodskap nie twee jaar vroeër meer impak sou hê nie. Die profetiese relevansie en waarde van die stuk wentel vir Daniel juis om die sosio-politieke bewustheid waarmee die dramaturg omgegaan het. Verdere waarde van die stuk lê in die verwysings na die nuwe dispensasie wat voorlê vir die betrokkenes. Een vraag wat die resensente nooit vra nie, is volgens Daniel juis: "Waarmee hou die kinders hulself (ook op politieke vlak) intussen besig terwyl hierdie uitbuiting en verval op die platteland voortgaan in die jare 1998 en 1990?" (*ibid*). Die nuwe generasie skitter in hulle afwesigheid.

Terugskouend kan *Donderdag se mense* (1990) met Tsjechov se *Die kersieboord* (1975) vergelyk word. 'n Mens staan nou by die lees daarvan verstom dat die Russiese familie nie die revolusie, wat besig was om hulle te bedreig, raakgesien het nie. Geld dieselfde vraag nie vir die Afrikaner by die (her)lees van *Donderdag se mense* (1990) nie? Hoe dit ook al sy, die stuk het as opvoering nooit na die TRUK-produksie weer die verhoog

gehaal nie. Die feit dat die stuk volgens die DALRO-lys nie weer deur 'n professionele of amateurgroep opgevoer is nie, spreek dalk die finale woord.

Van belang is dat vrae oor Fourie se posisie as vaste dramaturg by TRUK weer sterk na vore sou kom. As Fourie nie spoedig weer vir TRUK 'n trefferstuk kon lewer nie, sou die resensente hom die tande laat sien en sy pos moontlik in gedrang kom. Sy volgende stuk sou hulle moes oortuig dat hy weer, soos in die verlede, met trefferstukke van hoë artistieke gehalte na vore sou kom. Die skrif was in 'n mate aan die muur. Sy posisie was al hoe meer in gevaar. Met die ietwat banale titel vir sy volgende stuk, *Daan se doilie* (1990), asook die artistieke standaard van die klug, het Fourie sy kritici egter weer skietgoed gegee.

6.33 *Daan se doilie* (1990).

6.33.1 Agtergrond.

In 1990 waag Fourie weer sy hand aan die klug en lê *Daan se doilie* (1990) aan TRUK voor. Volgens die regisseur, Denys Webb, ondersoek Fourie in die klug “die mate waarin 'n tweeling deur mekaar se individuele gevoelens en verhoudings beïnvloed word. Dit is 'n fyn en delikate stuk – 'n warm verhaal van 'n man wat moet leer hoe om die onverklaarbare gevoelens wat hy teenoor sy suster se vryer koester, te hanteer” (Blaise, 1990: 4).

6.33.2 Die stuk se opvoeringsgeskiedenis.

Die stuk open in die laaste week van Augustus 1990 in die Momentum van die Staatsteater, Pretoria, waarna dit vir 'n kort speelvak van 21 tot 29 September na die Adcock Ingram by Windybrow in Johannesburg sou verskuif. Die stuk sou egter net die Pretoria-speelvak beleef, aangesien die Johannesburgse speelvak volgens 'n berig in *Die Beeld* op 24 Oktober 1990 weens swak besprekings gekanselleer moes word. Negatiewe resensies oor die stuk en die TRUK-produksie tydens die Pretoria-speelvak het moontlik hiertoe bygedra.

Denys Webb kies Chris van den Berg as ontwerper vir die stel. Oor waarom die bekende komedie- en klugregisseur, Pierre van Pletzen, nie self die stuk aangepak het nie is daar onsekerheid. Moontlik sou van Pletzen as Afrikaanssprekende regisseur en met soveel ondervinding dalk 'n beter keuse wees. Die spelers was weer van TRUK se top-akteurs

soos die oud-hoofdirekteur en toneelveteraan van TRUK, Eghard van der Hoven⁸¹ in die rol van Daan en Doortjie se oupa, Paul Luckhoff, Petru Wessels, Janine Pretorius en André Lombard.

6.33.3 Tema en intrige.

Met *Daan se doilie* in 1990 beweeg Fourie terug na die vyftigerjare en die kleindorpse milieu, asook na die realistiese styl wat so kenmerkend van die eerste *Faan*-stukke was. *Daan se doilie* is dus 'n doelbewuste terugkeer na die volk en vermy alle politieke uitsprake en kontroversie, behalwe miskien die nostalgiese terugverwysing na Sappe en Natte en 'ou' politiek. In hierdie tipiese volksdrama raak Fourie tog 'n kontroversiële saak aan, naamlik die macho-rugbyspeler van die dorp wat inderwaarheid doilies hekel en homoseksueel is.

Fourie plaas die stuk in die vyftigerjare op die Suid-Vrystaatse platteland waar Daan en Doortjie, 'n tweeling van 25 jaar, wat telepaties feitlik alles van mekaar weet, saam met hulle ma en oupa as gesin saamwoon. Sebastiaan, die dertigjarige prokureur, raak verlief op Doortjie en 'n troue word beplan. Die probleem is egter dat Daan, provinsiale rugbyspeler, slagter en ook 'n meester in die hekel van doilies, ook op Sebastiaan verlief raak. Die stuk steun swaar op die komplikasies wat onvermydelik sal volg.

Met die ylerige intrige kombineer Fourie die ma, Bella, se verlies van die groot liefde in haar lewe, groot Daan, die tweeling se pa, en Oupa se kwinkslae en boeresielkunde. Terselfdertyd kom die partypolitiek van die vyftigerjare tussen Nat en Sap ook ter sprake. Uiteraard vergemaklik die tydperk waarin die stuk hom afspeel dit ook om die 'groot geheime liefde' van Daan vir Sebastiaan meer geloofwaardig te maak. Fourie gebruik die beeldspraak van die Afrikaner van die vyftigs. Dit is duidelik dat Fourie weer na sy skryfstyl van volksteater wou terugkeer soos in *Faan se trein* (1975), *Faan se stasie* (1976) en *Mooi Maria* (1980).

6.33.4 Reaksie op die TRUK-opvoering.

Hierdie poging was egter minder geslaagd. Verskeie resensente het die openingsaand bygewoon en reeds die volgende dag die artistieke kwaliteit van Fourie se jongste poging

86 Van der Hoven is in 1984 deur die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns vereer met 'n erepenning vir toneelbevordering en in 1988 ontvang hy die Orde vir Voortreflike Diens van die Staatspresident.

bevraagteken. Dit blyk dat die lewe op die platteland gedurende die vyftigerjare nie die resensente van 1990 beïndruk het nie.

In *Die Transvaler* skryf De Kock (1990: 12) onder die opskrif, “*Daan se doilie*: Karakters klink soos ’n woordeboek”, dat Fourie met beide *Vat hom, Flaffie!* (1989) en *Daan se doilie* (1990) nie daarin slaag om aan sy eie roerende pleidooi vir die behoud van goeie Afrikaanse drama te voldoen nie. Fourie het by die vorige jaar se geskiedkundige toneelberaad in Pretoria juis dié saak bepleit. “Wanneer ’n mens egter kyk na sy laaste twee pogings, *Vat hom, Flaffie!* en nou *Daan se doilie*, wil dit voorkom asof Fourie besig is om self die graf vir drama in Afrikaans te grawe” (*ibid*).

Oor die intrige oordeel De Kock dat daar êrens deur die verhaal ’n tragedie in die verlede, wat met die tweeling se pa verband hou, wil deurskemer, maar dat dit een van die vele temas is wat Fourie net in die lug laat hang. “Trouens, ’n mens kry die idee dat Fourie nie geweet het wat om met die drama te doen nie, en besluit het op bekende en gevatte gesegdes wat oor en oor herhaal word” (*ibid*).

Oor die karaktertekening in die stuk oordeel De Kock dat Doortjie relatief normaal is, maar wonder oor Daan se soeke na identiteit van slagter en provinsiale rugbyspeler tot ragfyn doilie-hekelaar. Om die dilemma tussen verliefdes het die ander karakters nie juis veel by te dra nie. “Die ander karakters, ma Bella en Oupa, draai doelloos rond deur die huis en klink soos ’n woordeboek met gevatte spreukwoorde” (*ibid*).

Ook Elahi (1990c: 19) vind in *The Citizen* onder die opskrif, “Only acting gives substance”, dat *Daan se doilie* (1990) nie tot sy volle potensiaal ontwikkel is nie. Die resensent gee toe dat Fourie daarin slaag om aanvanklik die eerlike eenvoud wat in sy eerste werke voorkom te herskep en dat die volk weer bereik kan word met die styl. Elahi vind egter probleme met die struktuur van die stuk:

Structurally, Fourie succeeds in placing his characters and carefully building up the tension in an explosive situation. Ultimately, however, the bomb never goes off, and one is left feeling somewhat cheated (*ibid*).

Fourie sit, volgens Elahi, met ’n situasie op die verhoog wat bars van potensiële dramatiese moontlikhede, maar hy slaag nie daarin om dieper onder die oppervlak te

krap nie. "It is as if Fourie ducks out of the conflict arena and the ending he offers seems trite. Mere ambience cannot hide the absence of meat on the bones of this play" (*ibid*).

Elahi vind dat die dialoog swaar gelaai is met simboliek en dat simboliek deurgevoer word met Daan wat ook in sy wit (soos die bruid) rugbytrui op die troudag wil verskyn. "The doilies he wants to give Sebastiaan remind one of a girl's trousseau" (*ibid*).

Blykbaar het Janine Pretorius se spel as Doortjie min bygedra tot die teks se aanduiding dat Doortjie en Daan ewe maklik kan beweeg tussen slagter en rokmaker, aangesien sy net die vroulike kant van haar karakter ontwikkel het. Veral die sogenaamde telepatiese band tussen die tweeling is nie na behore ontgin nie:

What remains entirely lacking, is that very bond between the twins, the bond that makes them aware of what the other is experiencing. The actors are never given any chance to show the common ground which is crumbling underfoot (*ibid*).

Paul Luckhoff as Daan oortuig Elahi veral in die toneel waar hy Sebastiaan (André Lombard) slaan, in 'n poging om van sy opgekropte emosies ontslae te raak. Hy behou op professionele wyse begrip vir die ouderdom van die karakter in sy spel van die rol. Nadat Daan teenoor Doortjie sy liefde vir Sebastiaan erken het, word die plofbare situasie weer nie ontgin nie:

The playwright then leaves Daan stranded and simply ignores what even today would elicit an outburst. While the underplaying in the bar scene worked, here it classes the writing in the lightweight category. The careful exposition develops into nothing, leads nowhere (*ibid*).

Die ou veterane, Petru Wessels en Eghard van der Hoven, slaag volgens die resensent by uitnemendheid daarin om hulle rolle met oortuiging te speel en die karakter- op- papier lewe te gee:

Petru Wessels is breathtakingly moving as the mother who has suffered under the yoke of her mistakes, a woman lost in the labyrinth of love. Wessels has a rare quality of fragility, evoking both sadness and vigour. Van der Hoven as her foil, Oupa is a robust and jovial

soul. His saucy sense of humour doesn't hide a quiet insight into others (*ibid*).

Elahi sluit sy resensie af met die gevolgtrekking dat Fourie die eksposisie deeglik konstrueer, maar dat die regisseur, Denys Webb, namate die stuk rigting verloor, ook beheer verloor oor die produksie. Bo en behalwe dat die aksie in die tweede helfte trek, bevredig die ontknoping ook nie. "While the playwright skilfully sets up the maze for his characters to stray in, he himself loses his way. *Daan se doillie* is only saved by some very fine acting" (*ibid*).

Dianne de Beer (1990: 3) meen onder die opskrif, "*Daan se doillie* but of passing interest", in die *Pretoria News* dat Fourie se terugkeer na die vyftigerjare, die politiek van die tyd en die lewe van die familie op die platteland nie van veel belang vir moderne gehore is nie. Enkele insigte oor die politiek en seksualiteit was byvoorbeeld: "a 'Sap' would drive a Pontiac, and a 'Nat' a Chevy, according to Oupa. It was also a time when a man was always a man if he played rugby" (*ibid*).

In haar kort omskrywing van die intrige en die karakters vind sy weinig nuut wat De Kock en Elahi nie reeds in hulle resensies opgemerk het nie, behalwe vir Bella wat van depressie flou wil word en staande gehou word deur Oupa wat haar kop bo die melankoliese waters moet hou. Vir De Beer is *Daan se doillie* (1990: 3) niks meer as 'n tipe gemeenskapsteater vir vergange se dae nie. Vir die huidige gehoor het die stuk weinig betekenis:

What happens in their lives is of passing interest, no more. What one has seen is gone as soon as one leaves the theatre. One cannot share in their pleasure or pain. In fact, all of them are little more than caricatures – the twins who feel [each] other's joy, the grandfather who has to keep the home fires burning, the widowed mother who feels sadly alone, and the rather insignificant suitor (*ibid*).

Verder oordeel De Beer dat Fourie se dialoog soms as poëties geforseerd voorkom en dat herhalings voorkom. Een voorbeeld is wanneer Bella haar kinders as "speelgoed van die hemel" beskryf "... it is repeated so often that it loses all impact" (*ibid*).

De Beer meen dat die struktuur van die stuk nadelig deur die herhalings geraak word – veral die feit dat Daan die kroeginsident vir Bella vertel en daarna twee keer weer die gebeure aan Oupa en Doortjie vertel. Laastens oordeel De Beer dat daar net te min diepte in *Daan se dollie* is om belangstelling te wek. “This is not a plea for only relevant plays, but at least give us some food for thought!” (*ibid*)

Roux (1990: 17) sluit by De Beer aan en wonder of gehore Fourie se laaste volkstuk gaan waardeer. In sy resensie getiteld, “Die Daan het iewers verdwaal geraak”, in *Rapport* wonder ook Roux of “Oupa se gesellige praatjies oor die politiek uit die dae toe alles nog so eenvoudig soos Nat of Sap, Chev of Ford, Shell of Pegasus en Boer of Engelsman was,” gehore sal laat regop sit.

Die intrige is vir Roux (1990: 17) ietwat dun om die lyf:

Oupa help sy dogter Bella (Petru Wessels) om haar tweeling, Daan en Doortjie, haar ‘speelgoed uit die hemel’, sonder hulle vader groot te maak. Bella maak nie eintlik sports nie. Sy is stram van vroomheid en swarmoedigheid, en die ene selfverwyt oor wat tussen haar en haar Daan, die tweeling se pa, verkeerd geloop het. Bella se tweeling is al goed groot, 25 jaar oud om presies te wees. Hulle is soos vinkel en koljander – wat die een kan doen, doen die ander. Die skrywer maak ook allerhande passies met telepatie tussen die twee. Doortjie (Janine Pretorius) en haar prokureurvryer van 30 jaar oud, Sebastiaan (André Lombard), wil afhaak en Daan (Paul Luckhoff) kry uitbarstings daarvoor.

Oor die geloofwaardigheid van veral Daan se karakter twyfel Roux. “Bid jou aan: ’n slagter, ’n provinsiale rugbyslot, doilie-maker en nog meer! Hierdie skepping het stellig iewers tussen Fourie se meesterstukke en volkstukke verdwaal geraak” (*ibid*).

Roux bevraagteken ook hoekom Daan, ’n voorslag met ’n hekelpen, met groot omhaal ’n garingdraad deur ’n naald steek om aan ’n doilie te werk? “Ek skat mense wat na ’n volkstuk gaan kyk, sal weet dat ’n mens nie met ’n garingnaald hekel nie” (*ibid*).

Vir Roux het Chris van den Berg se dekorontwerp min bygedra tot die produksie en hy kla dat daar min is om die oog te interesseer. Ook die trae pas hinder die resensent.

Laastens stel Roux dit: “Pieter Fourie kon Daan se dilemma moontlik meer geloofwaardig met een van sy betrokke meesterstukke in ’n stadsmilieu, heelwat later as die vyftigerjare, ‘aangespreek’ het” (*ibid*).

Marguerite Robinson (1990: 2) is in haar resensie, “Fourie is weer terug by die volk”, in *Die Beeld* meer gematig in die beoordeling van die stuk en opvoering en meen dat die terugbeweeg na die vyftigerjare en die styl van die eerste stukke, soos byvoorbeeld die *Faan*-stukke, geslaagd is. *Daan se doilie* is “’n drama wat gestand doen aan sy oortuiging dat die teater weer teruggeneem moet word na die volk – weg van die politiek en die intellektualisme” (*ibid*).

Robinson identifiseer heelwat simboliek in die stuk. Sebastiaan word volgens haar “die sêperyster” (*sic*) [roomafskeier] wat die room van die melk gaan skei. Ook Daan en Doortjie se verhouding van eenheid is:

... verweef in simboliek en die unieke gedragspatrone wat hulle deur die jare openbaar het: Die enerse skulpies, die gesogte wit rugbytrui en die wit trourok, die bewuswees van mekaar se gevoelens en die ervaar van uitsonderlike oomblikke sonder dat ’n woord gesê is, en die gemak waarmee elk blokman of kleremaker kan wees, sou dit nodig wees (*ibid*).

Vir Robinson is die doilie tegelyk juk en orakel – die simbool van die gedeelde liefde van broer en suster.

In teenstelling met resensente soos De Beer en De Kock hierbo, sluit Robinson by Elahi aan en oordeel dat die spel van die akteurs goed was en bygedra het tot ’n goeie aand in die teater:

Paul Luckhoff en Janine Pretorius vergestalt die verhouding tussen broer en suster volkome. Pretorius fokus op die skeiding, die wegbreek van speelgoedstatus. Luckhoff verbeeld die worsteling van Daan: Sy dualistiese aard van Daan – Doortjie, die vrees om alleen agter te bly. En die tikkie speelsheid van sy karakter help om Daan se stryd ook ’n ligter skakering te gee. André Lombard skep ’n verwarde Sebastiaan – hoewel bewus van die onderstrominge waarmee hy te

kampe het, ontglim ware begrip hom. Die verhouding onderling tussen die “speelgoed uit die hemel” en jeens hom, is vir Sebastiaan voorwaar ’n uitklophou (Robinson, 1990: 17).

Robinson vind ook die twee veterane, Petru Wessels en Eghard van der Hoven as Ma Bella en Oupa geloofwaardig, aangesien hulle “weet van die eenheid en die seer van die skeiding. En die terloopse verwysing van Oupa oor Sappe en hulle motors is pure Fourie en pure plesier. Só ’n juweeltjie kan die volk se gedagtes weer terugneem na toeka se tyd” (*ibid*).

Robinson steun egter De Beer se siening dat die poëtiese dialoog soms teen die geloofwaardigheid van die stuk begin werk. As voorbeeld gebruik Robinson Doortjie se beskrywing van haar en Daan se verhouding as “[i]ets soos ’n blompatroon op ’n stuk lap” wat geforseer klink. “En sy [Fourie] helder simboliek word net te voorspelbaar. Hier sien jy ’n ding kom, lank voordat dit nog gebeur. Die laaste ‘ja’ is een te veel – ’n onnodige uitspel van dit wat lankal reeds duidelik is” (*ibid*).

Robinson reken dat die teater met gemengde gevoelens verlaat word. Daar skemer ’n mate van teleurstelling deur as die resesent opmerk dat *Daan se Doilie* (1990) “[w]eliswaar nie die intellektualisme van *Die groot wit roos* [besit] nie, maar ook nie die suiwer evokatiewe krag van die vroeër dramas nie” (*ibid*).

Barry Ronge (1990: 16) is egter genadeloos in sy kritiek op *Daan se doilie* (1990). In *Sunday Times* skryf Ronge onder die opskrif, “Desperate Daan!” die stuk summier af. “*Daan se doilie* is such an awful, inept, brazen mess that it is temptingly easy to dismiss it with a snide send-up which, Lord knows, it richly deserves” (*ibid*). Hy besluit egter daartéén en slag die stuk en opvoering sistematies af.

Op taamlik neerhalende wyse beskryf hy die intrige as een waarin Daan en Doortjie saam met Mams en Oupa op die aldoelige platteland bly waar die sluiting van Springbok Radio die doodskoot vir enige bestaande kulturele aktiwiteit vir die inwoners was. Ronge (*ibid*) beskryf Daan as die slagter en rugbyspeler en natuurlik as doilie-hekelaar:

He also crochets the prettiest doilies in the whole of the Free State. Yes, you heard correctly, he crochets doilies decorated with sea-shells from Jeffreys Bay and the crisis of the play comes when his

sister gets twitchy because Daan is making a special set of doilies for her boyfriend, Sebastian. It seems they always go out on dates as a threesome, but Sebastian is getting amorous and, twin brother or not, he does not want Daan around when he gets Doortjie in the back seat of the car.

Ronge het dit veral teen die uitbeelding van Daan as gay-karakter wat volgens sy mening onsensitief deur Fourie geteken is:

This is a “moffie” play, containing every demeaning, unintelligent, vulgar stereotype which that implies. In other hands, this germ of an idea – twins so close and intimately linked that they fall for the same man – could make a fascinating study. In the hands of Pieter Fourie, it is a germ that turns into a full-blown disease (*ibid*).

Die feit dat Fourie die stuk in die vyftigerjare plaas, word bloot ’n verskoning om die implikasies te vermy om Daan se karakter op eerlike wyse te analiseer, met die gevolg dat die karakters as karikature uitgebeeld word:

He goes back to the time of hushed suspicions and “the love that dare not speak its name”, after which he resorts to caricature and the cheapest kind of pop psychology. We are given no inkling of the real nature of the family life of the twins, nor are their relationship examined beyond a superficial sharing of sounds that come out of seashells and similar bits of quasi-telepathy (Ronge, 1990: 16).

Ook die herhalende aard van die dialoogstuk word vir Ronge hinderlik en hy dui byvoorbeeld aan dat Daan en Doortjie se anekdote oor die identiese seeskulpies wat gevind is, tien minute later, met nog meer detail herhaal word deur hulle ma en oupa. Hierdie herhalings en leë dialoog is vir Ronge doelloos en onvanpas:

It is a long time since we have heard such inane chatter on stage. The opening scene, in which Mams and Oupa solemnly inform each other about events in the household they have shared for years, is a text book example of how not to write expository dialogue. They speak in that kind of carefully mummified, idiomatic Afrikaans that comes from

the text books and the wishful Afrikaans classics of the 20s, but nobody really speaks like this and no one, outside of Mikro's novels, ever did (*ibid*).

Ronge val Fourie persoonlik aan as die selfaangestelde ophouer van volkstradisies en literêre standaarde en dat hierdie posisie Fourie dwing tot geforseerde simboliek soos wit kleure teenoor rooi kleure om die kontras tussen reinheid en passie aan te dui.

Ook die gebrek aan handeling word deur Ronge uitgelig: "Petru Wessels falls back upon business, lighting lamps, operating creamers and doing clever tricks with her spectacles to conceal the fact that she has no character to play" (*ibid*). Ronge het dit ook teen Paul Luckhoff se onsubtiele spel as die slaggewrig rugbyspeler. Hoewel die probleem moontlik aan regie toegeskryf kan word, is Ronge genadeloos in sy kritiek:

If he had been allowed to be a little subtler, he might have stood a chance. But he gives a performance so broad that he might just as well have made his entrances and exits from a closet. In the first act, he is as camp as Christmas, doing a Tinkerbelle impersonation with cute little giggles and crochet hook (Ronge, 1990: 16).

Oor die tweede bedryf oordeel Ronge dat die distorsie van die karakter vererger namate die stuk vorder:

In act two, to signal his anguish, he turns into Tallulah Bankhead and sits, drawing deeply on a cigarette, answering in soulful monosyllables and looking like a drag queen psyching herself up for a Bette Davis look-alike competition (*ibid*).

Ronge meen dat die regie so misplaas is en dat spel so oorgroot is dat dit 'n opvolg van Pieter-Dirk Uys se *Die Van Aardes van Grootoor* kon wees, maar dat *Daan se doillie* jammerlik misluk. "It is just a pretentious, dishonest play, disconcertingly revealing of the lack of direction of Pact's Afrikaans drama policy" (*ibid*).

6.33.5 Vrae en bespiegeling oor Fourie se posisie as Residentdramaturg.

Dan spreek Ronge Fourie se posisie as vaste dramaturg by TRUK aan en betwyfel TRUK se artistieke oordeel. Sy kritiek sou veel daartoe bydra dat TRUK Fourie se posisie sou heroorweeg. Ronge vra reguit vrae en skroom nie om name te noem nie:

How can the company, which gave us Louis van Niekerk's dazzling *Koning Lear* or Deon Opperman's *Stille nag* or even *Demea* possibly, countenance this kind of shoddy work? Why does artistic director Pierre van Pletzen continue to genuflect before this shop-worn little shrine in the cult of Pieter Fourie? He may have been a hot-shot 25 years ago, but in the past six years all he has managed to do is get banned in Bloemfontein, which buys you a lot of credit with the "kultuur" Mafia, but on his showing here, that credit is fast running out. It is plain from this work and his previous effort, *Die groot wit roos* that he is written-out, a near-hack who needs a long holiday and a lot of help if he is ever to be good again (*ibid*).

Die situasie is volgens Ronge vernederend vir Fourie en destruktief vir TRUK om vir die behoud van reputasie en vriendskap werk van lae standaard te aanvaar. Die situasie maak almal ongelukkig:

Is Van Pletzen bound by some archaic buddy system, or some contract forged in hell? If he is forced to do such plays, he must be an unhappy man, but if he makes these decisions on his own, he is unhappier still. This kind of coy pandering to a dream of Afrikanerdom, in which synthetic emotions and morally offensive compromises, such as the patronising ending of this play, is unacceptable and unforgivable - an echo of PACT'S Afrikaans drama policy in its darkest hours (Ronge, 1990: 16).

Die skrif was aan die muur. Reeds met die skryf en opvoering van *Donderdag se mense* het vrae oor sy posisie as Resident-dramaturg by TRUK al opgevlam. In dié tydperk het Fourie ernstig begin twyfel aan sy vermoëns as skrywer. Die druk om nuwe dramas binne sperdatums te skryf het volgens Fourie (2003a) te veel geword. Hy stel dit in die

onderhoud dat hy moet wag vir 'n stuk om te lê en broei voordat hy aan die skryf kan raak. Fourie (2003a). skryf volgens die onderhoud: "Soms net 'n halwe bladsy per dag, veral met die skryf van 'n ernstige drama."

Nou het sy posisie as vaste dramaturg weer ter sprake gekom. In 'n artikel "Fourie nie weg by TRUK", deur 'n onbekende joernalis (1990: 3) in *Die Beeld* word op 24 Oktober gerugte ontken dat Fourie, wat die afgelope vier jaar vaste dramaturg by TRUK was, die "goue handdruk" gekry het en gevra is om uit die Streeksraad se diens te tree. In die berig in die koerant se kunsblad, *Kalender*, noem Fourie dat daar geen waarheid in steek nie. "Ek het vroeër vanjaar samesprekinge met TRUK gevoer en ons het besluit om my posisie te verander. Dit is geweldig moeilik om goeie stukke soos 'n *Ek, Anna van Wyk* en *Die koggelaar* binne twaalf maande te skryf. Ons het besluit om my pligte as vaste dramaturg te verminder" (*ibid*).

Ook Pierre van Pletzen, toé die Artistieke Direkteur van TRUK-Toneel, bevestig hierdie feit in dieselfde berig in *Kalender* in *Die Beeld* (1990: 3) dat hy en Fourie samesprekinge gevoer het oor die inhoud van sy kontrak met TRUK:

Ons het twee tot drie maande gelede besluit om na die kern van Pieter se kontrak te kyk. Dit sluit in sy opdrag om twee toneelstukke per jaar te skryf. Die kontrak bepaal ook dat hy beskikbaar is vir onder meer vertaalwerk en regie. Dit is egter onmoontlik om nou te sê hoe sy kontrak in die toekoms gaan lyk (*ibid*).

Van Pletzen stel dit verder in die berig dat dit absolute onsin is dat Fourie 'n tjek van R50 000 van TRUK ontvang het en sy dienste by die Streeksraad opgeskort is. Hoe dit ook al sy, Fourie skryf weer onder druk die klug, *Daan se doilie*, in 1990. Die vrae oor Fourie se posisie sou egter weer na *Daan se Doilie* opvlam.

Volgens die berig het Fourie reeds twaalf stukke en vier kindertoneelstukke geskryf. Sy kontrak by TRUK het twee stukke per jaar vereis, benewens vertaalverpligtinge soos byvoorbeeld *Cat on a hot tin roof* deur Tennessee Williams.

Ernstige vrae was aan die ooploop oor die artistieke standaard van Fourie se skryfwerk as

vaste dramaturg van stukke soos *Die proponentjie* (1987), *Die groot wit roos* (1989b) en *Donderdag se mense* (1990) deur onder andere Elahi (1988a: 2; 1988b: 2; 1989c: 2; 1990b: 2; 1990c: 19) en H. Pienaar (1989: 1990). Sy kontrak het egter vasgestaan en Fourie sou bly voortskrif aan *Daan se doilie*. Tog erken Fourie (2003a) dat die onsekerheid nie goed was vir sy selfvertroue as skrywer nie en dat dit 'n besliste invloed op sy skryfwerk uitgeoefen het (Fourie, 2003a).

6.33.6 Laaste gedagtes oor *Daan se doilie* en einde van TRUK-kontrak.

Oorkoepelend kan gestel word dat die reaksie van veral die homoseksuele gemeenskap op die skepping en uitbeelding van die homoseksuele karakter oorwegend as steurend stereotiep afgemaak is, ook die artistieke gehalte en veral die inhoudelike van die stuk het onder vuur gekom. Deur die jare heen dra veral die gedwonge skryfopdragte as voltydse dramaturg by TRUK moontlik by tot die tydelike insinking in Fourie se werk. Die skerp reaksie op die stuk het Fourie dan ook vir bykans drie jaar laat huiwer om weer die pen op te neem. Dit was duidelik dat Fourie se grootste bydrae tot die Afrikaanse teater op die gebied van die ernstige drama was.

Ronge (1990: 16) se uitsprake en verdoemenis van *Daan se doilie* was egter die laaste spyker in die doodskis. Die stuk was Fourie se laaste drama as vaste dramaturg vir TRUK. Sy kontrak van vyf jaar het afgeloop en Fourie se skrywerskontrak by TRUK is nie hernu nie.

6.34. Televisiewerk (1990), Bloemfontein en boer op Luckhoff.

6.34.1 Agtergrond en skryfwerk vir televisie.

Na die beëindiging van sy kontrak by TRUK is Fourie werkloos en raak hy finansiële toenemend in die knyp. Die bekende televisievervaarder en -skrywer van *Egoli*, Frans Marx, steek 'n helpende hand uit en nooi Fourie om as mede-skrywer te kom help skryf aan sy televisiereeks, *Grondbaronne*. Hy woon in hierdie tyd by sy ou teatervriende Cobus Rossouw en sy vrou Sandra Kotze. Die spertye en die feit dat hy as skrywer totaal uitgebrand was, plaas nog groter druk op hom. Die druk om elke dag te skryf, frustreer hom mateloos. Dat daar soveel minder diepgang in sepieverhale as binne 'n drama met letterkundige waarde voorkom, laat hom na 'n maand of twee tou opgooi: "Ek kon dit net nie meer vat nie" (Fourie, 2003a).

6.34.2. Na Bloemfontein en huwelik met Marlize kom tot 'n end.

Hy verlaat Johannesburg en kom bly vir 'n kort tydperk in Bloemfontein by my gesin. Hy lewer 'n paar gaslesings aan studente van die UV-Dramadepartement. Sy huwelik met sy tweede vrou, Marlize, raak erg aan die wankel. Die gastehuis op Kapteinskloof en die inkomste daaruit blyk te min te wees om van te oorleef.

'n Verdere terugslag tref Pieter Fourie in 1992. Sy tweede huwelik van 9 jaar met Marlize loop teen Desember 1992 op die rotse. Hulle kinders uit die huwelik, Natasja en Nandi, bly by Marlize op die gasteplaas en die skikking waartoe hulle gekom het, plaas hom in 'n nog groter finansiële penarie. "En toe 'n omwenteling in my persoonlike lewe met my egskeding van Marlize. 'n Tweede trauma" (Fourie, 2003a).

6.34.3 Terug na Luckhoff en finansiële oorlewingsplanne (1990-1994).

Die tweede terugslag laat hom terugvlug na die omgewing waarin hy grootgeword het. "Toe het ek besluit ek gaan vir so twee, drie jaar terug Luckhoff toe. Toe trek ek terug en ek het net daar onder die peperbome gesit. 'n Soort van lykskouing oor my lewe gemaak" (Fourie, 2003).

Hy koop twee bouvallige huisies op Luckhoff en besluit om beide stelselmatig te restoureer en dan een te verkoop om finansiëel te oorleef. Hierdie huisies is ook volgens die tipiese volksargitektuur gerestoureer met onder andere misvloere. Vanuit die eensame dorpie sou Fourie as vryskutdramaturg skryf en weer probeer oorleef met 'n klein knoffelboerderytjie. Hy hou hom ook besig met die maak van tipiese Sandveldmeubels om te oorleef. Hy verkoop sy ander rygoed en koop 'n ou 1959 Rover 100 wat hy pragtig in 'n dieprooi restoureer.

Hy begin 'n dassievelkometers aanmekaar sit saam met plaaslike, werklose mense. Hy maak 'n rooijakkalsvelpelsjas teen die koue.⁸² Hy werk vir 'n paar weke as verkiesingsbeampte en nooi gereeld weer van sy ou kleurlingvriende oor. Op sy stoepie sit hulle weer en gesels oor die ou dae en die legendes van die streek. Fourie was stilweg besig om weer verhale en intriges te versamel.

⁸²Die pelsjas en ander persoonlike items soos penne, pype ensovoorts, is deur Fourie aan die Departement Afrikaans en Nederlands geskenk aan die Universiteit van die Vrystaat. Dit is tydens 'n geleentheid op 25 Maart 2010 in die Skrywerskamer van die UV-Sasolbiblioteek onthul waar dit sedertdien bewaar word.

Terblanche (2008) bevestig op LitNet dat Fourie na 45 jaar in die vroeë 1990's na Luckhoff terugkeer het en dat hy weer in dié tyd die hele emosionele aanloop na apartheid beleef. Sy haal hom soos volg aan:

Die hele groot wit mislikheid wat jy as kind beleef het. As sensitiewe kind het jy alles ingeneem, hierdie ding sien groei in jouself. [...] Jy het grootgeword in daardie totale mags-euforie; magsdronkheid van die Afrikaner. En om ná 45 jaar terug te gaan binne daardie selfde gemeenskap, en te sien hoe hulle dit nou hanteer, hoe die sweer homself uitgesweer het. Daaroor sal ek graag wil skryf (*ibid*).

Hierdie 'lykskouing' oor die Afrikaner en ook sy eie lewe, sou hom die titel van sy nuwe ernstige drama gee – *Post mortem*.

Op Luckhoff het Fourie 'n relatief eensame lewe gelei en eintlik 'n kluisenaarsbestaan gevoer. Hy het per geleentheid met die rooi Rover 100 die pad gevat Bloemfontein toe om handgemaakte meubels in die, Sandveldstyl,⁸³ te kom verkoop of om net 'n slag in die stad te kom kuier.⁸⁴ Fourie verwys spottenderwys na sy eensaamheid op Luckhoff en noem dat hy een aand 'n diep gesprek met die ou peperboom voor sy huisie gevoer en die boom later stewig omhels het!

6.34.4 Heropvoering van Mooi Maria in 1993 op Luckhoff.

Op 'n Saterdag in Maart 1993 voer die Dramadepartement van die Universiteit van die Vrystaat *Mooi Maria* op Luckhoff op as deel van die dorp se millinium-feesviering. Anton Welman het die regie behartig met studentespelers. Volgens Fourie was die vrou op wie se lewe die karakter van Mooi Maria in die stuk gebaseer is, met die opvoering op Luckhoff onopsigtelik agter in die saal. Dit was vir die gemeenskap 'n hartroerende ervaring om hierdie stuk, wat in hulle kontrei afspeel en oor hulle mense handel, te beleef. Na die opvoering het 'n onbekende gehoorlid na Tania de Villiers, die hoofspeler wat Maria vertolk het, gekom en sy dank uitgespreek oor die deernis waarmee die

⁸³Die Sandveldmeubels is uniek in die sin dat dit oorspronklik deur 'n blinde familie uit die streek met die hand gemaak is. Die rondings van byvoorbeeld uitsnywerk op die kopplankies is nooit simmetries nie omdat die blinde maker maar met die hand geskat het hoe die rondings moes lyk. Die meubels is uiters skaars. Botes N. (2009: 11) se fotodokumentasie van die meubels is uiters uniek.

⁸⁴ Fourie het meestal by ons gebly tydens besoeke en hy skenk in dié tyd 'n handgemaakte Oregan-dennehout kombuiskassie in die Sandveldstyl aan my vrou.

tragiese verhaal op die planke gebring is. Fourie het die aand na die opvoering genoem dat hy dink die persoon moontlik 'n familielid van die ware Mooi Maria is.

Met dié besoek in 1993 het Fourie reeds een tuishuisie aan die kant van die dorp gerestoureer tot die oorspronklike voorkoms. Die vloere is weer met beesmis gesmeer en verskeie van sy oudhede het staanplek in die eenslaapkamerhuisie gekry. Die Vrydagaand voor die opvoeringsaand was die groep akteurs en die regisseur reeds by Fourie. Teen skemer het van Fourie se ou kleurlingvriende uit sy kinderdae op die stoepie bymekaar gekom vir 'n glasië wyn en liedjies uit hulle kinderdae vir die groepie gesing en op die kitaar getokkel.

6.34.5 Gerrit Geertsema besoek Fourie op Luckhoff.

Sy ou vriend, Gerrit Geertsema, besoek Fourie in 1993 en hy lewer simpatiek kommentaar op dié tydperk in Fourie se lewe. Hy vertel in die onderhoud dat Fourie rus en herstel nodig gehad het. Fourie kon feitlik nie weer aan die skryf kom nie:

Sy tydperk as Resident-dramaturg vir beide KRUIK en TRUK en moontlik die geforseerde werkdruk het myns insiens 'n invloed op sy artistieke prestasie gehad. Kom ek sê jou my persepsie. Ek was nie meer by TRUK nie, maar ek het 'n idee dat Pieter se artistieke vermoë afgeneem het omdat hy onder persoonlike druk was. En uiteindelik toe hy weg is by TRUK, toe het ek hom gekry op Luckhoff en toe was daar basies net hoenderbene in sy yskas. Dit is waarop Pieter Fourie geleef het. Nou 'n man wat op hoenderbene lewe wat nie meer die regte kos inkry nie, kan nie meer skeppend dink nie, dit is 'n blote fisiologiese proses. As jou brein nie meer die regte voedsel kry nie, of jou lyf die regte voedsel kry nie, tas dit jou brein aan en ek dink daai stadium wat hy op Luckhoff gebly het, was Pieter *down and out*. Hy kon nie meer skeppend dink nie. Dit was net oorlewing (Geertsema, 2003).

Fourie se vriend Geertsema wou dringend iets aan die saak doen. Daar kon nie bekostig word dat Fourie se kennis en ervaring as dramaturg en kunstebestuurder verlore gaan nie. Teen die middel van 1994 het 'n geleentheid hom voorgedoen wat 'n ommeswaai in Fourie se lewe teweeg sou bring en 'n nuwe fase in sy lewe sou inlui. Meer daaroor later.

Intussen sou daar 'n nuwe stuk in Fourie begin broei. *Post Mortem* sou spoedig uit sy pen verskyn. Die probleem was egter, wie sou dit opvoer? Die ATKV-Kampustoneel sou 'n moontlik opsie wees. Die stuk sou 'n lykskouing van sy eie werk word, het Fourie besluit.

6.35. *Post mortem* (1993) en ATKV-Kampustoneel.

6.35.1 Agtergrond.

Tussen 1990 en 1993, waartydens Fourie op Luckhoff sou woon, is ook op politieke terrein 'n soort van 'lykskouing' binne Suid-Afrika gehou en dit lyk op die oppervlak of sake normaliseer. Dat die verskillende politieke groeperings in die land egter nog nie die wapens neerlê nie is duidelik.

F.W. de Klerk as staatspresident, Mandela as vise-staatspresident en Buthelezi, leier van die IVP, ontmoet in 1991 vir vredesonderhandelinge. Die ANC hou hulle 48ste Nasionale Kongres, die eerste keer sedert 1952, in Suid-Afrika in Durban. Winnie Madikizela-Mandela word skuldig bevind vir haar aandeel aan die dood van die 14-jarige Stompie Moeketsi en tot ses jaar tronkstraf gevonniss. Die AWB bots met die polisie in Ventersdorp. In 1992 word Walvisbaai aan Namibië teruggegee. In Suid-Afrika word 'n referendum gehou wat die pad na die afskaffing van apartheid inlei. In Bisho sterf 29 mense toe die Ciskeise weermag op 10000 protesteerders skiet. In 1993 word Chris Hani, sekretaris-generaal van die ANC deur die Poolse immigrant, Janusz Waluz, doodgeskiet. Die Azanian People's Liberation Army, militêre vleuel van die PAC, skiet 5 landsburgers by die Highgate Hotel in Oos London en ook 5 polisiemanne in Dobsonville, Soweto dood. Hulle voer 'n aanval tydens 'n kerkdiens in St. James Church in Kenilworth in Kaapstad uit en 11 mense word doodgeskiet en 50 ander gewond. In die Heidelbergkroeg in Observatory, Kaapstad skiet hulle 4 mense dood. "En hier hou ons teen 1994 heel rustig verkiesing asof daar absoluut niks met die land en sy mense verkeerd is nie" (Fourie, 2003).

Aan die positiewe kant het Amerika die jarelange ekonomiese- en handelsanksies teen Suid-Afrika gekanselleer en President F.W. de Klerk en Nelson Mandela word

gesamentlik met die Nobelprys vir Vrede bekroon.⁸⁵

6.35.2 Prikkel vir skryf.

Teen hierdie agtergrond hou Pieter Fourie ook sy eie post mortem oor die Afrikaner se treurige apartheidsgeskiedenis en op Luckhoff begin die skryfgogga weer byt. Sy volgende drama, *Post mortem* (1993), is ook 'n post mortem van sy eie vorige dramas.

Op artistieke gebied het hy leeg geskryf gevoel: “Alles was oorweldigend deurmekaar in die land. Daar was net nie 'n behoefte om te skryf nie. Ek was bietjie dood en leeg daai tyd gewees en dit is goed. Dit kom in elke skrywer se lewe en dan moet 'n man die batterye weer so bietjie laat laai” (Fourie, 2003a).

Fourie is gepols oor sy eie mening en motivering en vir die skryf van die stuk. Fourie verduidelik dat hy net voor die verkiesing ook wou gaan peins oor die Afrikaner se ware identiteit wat so sterk figureer in sy werk. Soos voorheen genoem het hy reeds in 1981 op Franschoek begin besin oor die Afrikaner wat as volk vir hom valslik met godsdiens omgegaan het. Hy kon ná al die jare teruggaan na waar hy grootgeword het en waar hy gevorm is. *Post Mortem* (1993) het weer begin broei. Hy was terug by die mense wat sy skoolvriende was:

My skoolvriende van daai tyd – bruin, swart en wit was nog almal daarso. Ek wou terug om te kyk wat die lewe met hulle gemaak het oor 'n periode van 40-45 jaar en wat die lewe met my gemaak het en hoe ons vandag nog kon kommunikeer. Ek wou weet hoe dink hulle oor die toekoms, hoe dink ek oor die toekoms. 'n Ou het brood nodig. Ek was betrokke in die Suid-Vrystaat-afdeling tydens die verkiesings en dit was baie opwindend gewees om deur dit te gaan. En het baie dinge oor Afrikaneridentiteit herontdek. Dinge wat ek nodig gehad het – ook later vir *Die koggelaar*. Ek het gewonder wat die redes was vir die Afrikaner se krag en groei na die Boereoorlog en wat nou van ons geword het. Van waar en wanneer het die verval – die droogte in en om ons -gekom? (Fourie, 2003a).

⁸⁸ Vergelyk *The South African History archive* (<http://www.saha.org.za/ecc25/timeline.htm>) [Afgelaai op 17 Desember 2011] & (<http://en.wikipedia.org/wiki/1988>) in Suid-Afrika vir detail.

Tydens die onderhoud met my in 2003 is die stuk reeds opgevoer. Fourie (2003a) stel dit duidelik dat die prikkel vir die skryf van die stuk weer uit die platteland sou kom. “Maar weereens dit is ook 'n biografiese stuk en kom daar uit die Karoo, Fraserburg” (Fourie, 2003a).

Hy noem dat *Post mortem* vir die Dramadepartement aan die Universiteit van die Vrystaat en vir ATKV-Kampustoneel onder finansiële druk geskryf is. Ook dat die stuk sou handel oor die sy eie skryfwerk uit die verlede.

6.35.3. Tema en styltegnieke.

Fourie keer in hierdie stuk terug na die plaasmilieu, die natuur en die tema van liefde oor die kleurgrens in die apartheidsjare. Die verhaal loop uit op 'n tragiese einde met die selfmoord van Basjan en Vytjie. Die vernietigende effek wat die politieke omstandighede en die liefdesverhouding ook op Gullu en Basjan se vrou, Truia, se lewens uitoefen, word 'n skreiende aanklag teen die Afrikaner wat met die Bybel in die een hand sy oë toeknyp vir die werklikheid. Veral Truia se desperate skoonskrop van die kombuis word simbolies van Fourie se oproep in die stuk dat die verlede met al sy onreg en valsheid skoongeskrop moet word voordat daar enigsins sprake van 'n nuwe begin vir die inwoners van die land kan wees. Die waarde van hierdie stuk as relevante geskiedskrywing is retrospektief beskou eers tien jaar later met 'n heropvoering deur die UV-Dramadepartement in 1993 ten volle gewaardeer. Basjan en Vytjie se dood word dan ook simbolies van die ou orde wat moet sterf.

Fourie maak weer van aanbiedingstegnieke soos in *Ek, Anna van Wyk* gebruik. Hy laat sy karakters die denkbeeldige vierde muur deurbreek en manipuleer tyd en ruimte. Tog skep Fourie sy karakters met deernis en insig in hulle broosheid, soos wat hy in die eerste *Faan*-stukke kon doen. Fourie slaag daarin om weer driedimensionele, herkenbare karakters te skep wat werklik die simpatie van die gehoor ontlok. Ook sy vroeëre gebruik van naaktonele, wat soms as sensasiesoekend afgemaak is in byvoorbeeld *Donderdag se mense* en *Die groot wit roos*, word hier getemper met delikate en sensitiewe hantering van die seksuele. In die toneel tussen Vytjie en Basjan vervang Fourie die blatante uitbeelding van seksualiteit met die deernisvolle sensuele. As verrassende stap gebruik hy hier die radiotegniek om byvoorbeeld die ongelukkige slaapkamertoneel tussen Basjan en sy vrou net met woord en klank in die donker te laat

afspeel. Uiteraard speel lig en donker, waarheid en dit wat verbloem word ook hier die simboliese rol dat die werklikheid in die lig moet kom.

6.35.4 Struktuur, karakterskepping en intrige in *Post Mortem*.

Omdat die teks nie vrylik beskikbaar is nie, is dit noodsaaklik dat daar in meer detail na die ongepubliseerde teks gekyk word om tendense in *Post mortem* te vergelyk met Fourie se skryfwerk wat deeglik in die resensies van latere opvoerings onder die loep kom.

Met die analisering van *Post mortem* (1993) word eerstens na die struktuur en plasing van hierdie drama gekyk. In die drama vind tydspronge tussen die verlede en hede plaas. Die tydspronge na die verlede word ingelei deur die onderskeie karakters wat deur hulle dialoog elk van die situasies in die verlede skets en dan aktief of passief deel word van die gespeelde situasie. Beligting, rekwisiete en dekor dra ook by tot die tydspronge. Die hoofkarakters, Trien en Basjan, bevind hulle in die situasie en deurleef innerlike konflikte waartydens dié karakters hulle ware self moet vind. Trien stel reeds die situasie waarbinne die karakters hulle bevind in haar monoloog voor. In haar nabetragting van die vier karakters kom die konflik van belange na vore. Die stel word in die didaskalia beskryf as onder andere ingekleur met drie hope grond wat die grafte aandui. Die gehoor word onmiddellik gekonfronteer met vrae soos “waar, wanneer, hoekom” en ook “wie” in die drama na vore kom.

Die hiernamaals (simbolies voorgestel deur die oopgegrawe grafte) word deur die verhoogaanwysings daargestel. Spoedig word dit duidelik dat die drama afspeel op die plaas waar die vier karakters gebly het. Deur verhoogaanwysings word telkens retrospektief verwys na die spaarkamer, Basjan en Trien se kamer, die stoor, die kolekamer, die pondok, die kweperlaning, die veld en die bakkie. Fourie plaas die stuk net ná die 1994-verkiesing wat duidelik blyk uit die volgende dialoog van Trien: “Ons leef in ’n nuwe tyd. Die wette is weg. Die vooroordele is weg” (p.16).

Fourie beskryf die ruimtelike voorkoms duidelik in die didaskalia. Stelinkleding en stel word in verhoogaanwysings gegee – daar word onderskeidelik verwys na die plekke in

die verlede en die hede. Hy belig die atmosfeer deur die doodse, emosielose gevoel in die openingstoneel wat deur die uitdrukkinglose gesigsuitdrukkinge van die karakters beklemtoon word. Die stemmingsmilieu word ook in die verhoogaanwysings deurgegee. Die kaal verhoog, oopgegrawe grafte en dowwe beligting dra by tot die doodse atmosfeer.

In 'n deeglike beskrywing voorsien Fourie aan die regisseur inligting oor elke karakter deur byvoorbeeld taalgebruik wat tipies is van sy of sy afkoms. Die didaskalia beskryf ook elkeen se kostuum wat byvoorbeeld pas by die klere van tipiese plaaseienaars en plaaswerkers. Daar is ook in die beskrywing van hulle bewegings, 'n aanduiding van hulle ouderdomme, emosies, ensovoorts. Trien se houding simboliseer haar eensaamheid in die verlede en haar houding van wrok wat sy teen Basjan in die hede het. Ook die sosiale orde van ouderdom, rasgroep en plek in die samelewing word beklemtoon. Gulu en Vytjie spreek Trien byvoorbeeld as "Mevrou" aan, wat dui op hulle respekvolle houding teenoor haar.

Die verlede word opgeroep deur Trien se monoloog om die voorafgaande gebeure te skets. Op dié wyse stel Trien die ander karakters op die verhoog voor. Tydplasing en atmosfeer word byvoorbeeld ook deur die speel van Basjan en Vytjie se liedjie "Ou Boereplaas" in die pondok versterk.

Fourie gaan slim met die intrige om. Trien stel die situasie in die intrige en die voorafgaande bekend, waarna die eerste insident plaasvind waar Vytjie in gesprek tree met Trien en die monoloog van Trien oorgaan in dialoog, met ander woorde, 'n gesproke aanloop wat oorgaan in gespeelde aanloop.

In die verwikkeling volg een komplikasie spoedig op die ander om die drama na die klimaks te lei. In *Post mortem* wend Fourie gebeure uit die verlede en in die hede as komplikasies aan.

Voorbeelde van komplikasies uit die verlede is onder andere die volgende:

Trien nooi Vytjie om in die spaarkamer te slaap. Die verhouding tussen Basjan en Vytjie begin met die klere afborsel. Trien se swartgalligheid dra veel by tot die verbrokkeling van haar verhouding met Basjan. As sub-intrige gee Basjan en Vytjie vir haar te veel "pienk pilletjies" in sodat sy die hele dag moet slaap. Basjan maak vir Gulu verslaaf aan

drank as verdere sub-intrige. Vytjie en Basjan ry saam dorp toe en die ontwikkeling van hulle verhouding wat spoedig lei tot hulle ontmoeting met die aasvoëls, wat ook as sub-intrige dien begin. Basjan het 'n obsessie met donkerte in die kamer tydens seksuele omgang met sy vrou. Sy verwronge godsdienstebeheptheid, asook sy gevoel van seksuele verwerping deur Trien tydens die insident in die kweperlaning, dra veel by tot sy siening dat seks amper "sonde" is. As sub-intrige bring Fourie ook die invloed van Basjan se ma op sy seksualiteit na vore. Basjan verloor sy stryd teen die indoktrinering dat seks sonde is as hy toegee aan die verbode vrug in die persoon van Vytjie.

In hierdie stuk verstrengel die invloede en gebeure van die verlede met die gebeure in die hede en verskeie komplikasies verhoog die dramatiese spanning. Fourie konstrueer sy intrige met konflikte wat in die hede tussen al die karakters plaasvind. Met die nodige terugwysings na die verlede, wanneer al die ware gebeure vertel word, word die karakters met die waarheid in die hede gekonfronteer.

Spoedig snel die stuk na die krisis waar in Vytjie aan Basjan noem dat sy swanger is met sy kind. Dramatiese intensiteit word verhoog in 'n reeks kort tonele waarin Basjan wil hê dat Vytjie die kind moet aborteer deur 'n ou boeremengsel te drink, en haar stuur om die ouvroubossie te soek wat deel is van die mengsel. Vytjie soek desperaat, maar kry nie die ouvroubossie nie. Vytjie wil saam met Gulu vlug. Basjan vang hulle saam en dink hulle het saam geslaap. Vytjie gaan sê vir Basjan dat sy nie die ouvroubossie gekry het nie en daar is dus geen oplossing binne die afwikkeling nie. Dit lei na die verskriklike, ietwat melodramatiese en hartverskeurende klimaks waarin Vytjie haar keel aanbied om soos 'n skaap geslag te word. Basjan vermoor vir Vytjie en pleeg selfmoord.

Die afwikkeling vind in die hede plaas. Trien vertel hoe sy Basjan begrawe het en van haar poging om haarself en alles om haar skoon te was. Fourie gebruik 'n arbitrêre of oop slot omdat alle vrae nie beantwoord is nie. Met die vraag: "Ek is skoon. Is ek dan nie?" word die gehoor agtergelaat en hulle sal dit self moet beantwoord. Die vraag kan lei tot selfondersoek deurdat die gehoorlede hulleself af vra of hulle "skoon" is. Vergelyk ook *Ek, Anna van Wyk* se oop slot.

Uit hulle doen en late – en wat hulle nalaat om te doen – asook uitsprake deur ander karakters, skep Fourie oortuigende karakters in *Post mortem*. Hoewel Basjan en Trien as die hoofkarakters uitsonderlik groei en ontwikkel, skep Fourie met al die karakters mense

met geloofwaardigheid en lewer elke karakter 'n groot bydrae tot komplekse interpersoonlike verhoudings in dié gekompliseerde teks.

Trien word as die protagonis gesien met die volgende dinge wat antagonisties teenoor staan uit die verlede staan, naamlik haar eensaamheid, haar man se obsessies met godsdiens, donkerte en sy ma, haar kranksinnigheid en haar man se onvrugbaarheid. Van die staanspoor af word sy gekonfronteer met Basjan se ontrouheid teenoor haar en sien sy Vytjie as “die ander vrou”. Basjan word as antagonis geteken omdat hy ontrou is teenoor sy vrou, van Gulu 'n alkoholis maak en moord pleeg. Later in die drama raak dit duidelik waarom hy só optree. Hy besit ook eienskappe tipies van die tradisionele protagonis wat teen sy verlede en omstandighede (as antagonis) te staan kom. Uit die verlede kom sy wellus, die verwerping van sy vrou, sy skynheiligheid en die stigma wat kleef aan verhoudings wat oor rasse strek. Ook sy ma se wanopvattinge oor seksualiteit wat sy aan hom oorgedra het en dat hy Gulu as bedreiging in sy verhouding met Vytjie sien, kom sterk na vore.

Vytjie kan as 'n aktiewe protagonis gesien word omdat sy 'n rede kan wees vir die verbodskeling van die huwelik tussen Trien en Basjan in die verlede en hede. Sy tree ook as antagonis op teenoor Trien as sy haar by Basjan skaar. As protagonis stry sy teen haar liefde vir Basjan en die stigma wat kleef aan 'n verhouding tussen mense van verskillende rasse-groepe.

Gulu kan as 'n tritagonis gesien word omdat hy ook op Vytjie verlief is en dus in die middel van die verhouding tussen Basjan en Vytjie staan. Omdat hy hom in die hede by Trien skaar, kan hy in 'n mate as protagonis gesien word. Sy verslawing aan drank en Basjan wat tussen hom en Vytjie se moontlike verhouding kom, bewerk sy tragiese ondergang in die hede.

Met 'n stewige en tragiese intrige, komplekse en menslike karakters vasgevang in 'n komplekse struktuur, weef Fourie in *Post mortem* (1993), die motiewe soos spyt, skynheiligheid, verwerping, en eensaamheid saam in 'n nabetrugting van 'n groep mense van verskillende rasse-groepe en ouderdomme net ná die verkiesing van 1994. *Post mortem* is 'n roerende drama wat met 'n professionele opvoering weer in die toekoms herwaardeer sal word.

6.35.5 Wynand Moutontheater-opvoering.

In 1993 debuteer die stuk in die Wynand Moutontheater van die Universiteit van die Vrystaat. Regie is deur dramadosent, Chris Fourie, behartig en Anton Welman was die enigste professionele speler in die rolverdeling wat uit studente van die Dramadepartement van die Universiteit van die Vrystaat sou bestaan. Uiteraard sou die min lewensondervinding van jong studente, wat in die volwasse ernstige stuk sou speel, eerder nadelig op die produksie en ontvangs daarvan inwerk. Fourie het egter geen ander keuse gehad nie.

Die opvoering met ook Simoné Verster, Linda Louw en Nico Davids as Welman se medespelers, sou ook 'n nuwe tydperk vir die Universiteit van die Vrystaat se Dramadepartement inlui. Braam Muller (1993: 5) berig onder die opskrif, "Duidelikste teken van departement se nuwe beleid", in *Volksblad* dat die opvoering tekenend is van die nuwe "uitwaartse" beleid van die Dramadepartement van die Universiteit van die Vrystaat:

Pieter Fourie is genooi om self sy nuwe drama se Kampustoneeldebuut by te woon en twee spelers van kleur van die Heidramgroep uit Heidedal is genooi om saam te speel. Die dramatiese, ontstellende inhoud is 'n verdere teken van wegbeweeg van "veilige" stukke. Die gevolg was boeiende teater (Muller, 1993: 5).

Muller merk ook op dat Fourie weer 'n aspek van die Afrikaner in die kollig plaas wat skynbaar nie veel verander het sedert die jare van die apartheidswetgewing nie. Oor die skynheiligheid van die Afrikaner as gegewe in die opvoering laat Muller hom soos volg uit: "Hy laat wel toe dat 'n bruin huishulp in die vrykamer intrek, maar kyk steeds neer op sy bruin mede-Afrikaner, skuil nog onder die dekmantel van kerk en die Bybel, maar sluit sy oë as dit hom pas (*ibid*).

In die kort resensie noem hy dat die stuk begin met drie hope grond wat drie grafte voorstel en dat die weduwee begin om die dooies op te roep om op haar bevel die verlede te laat herleef. Op dié wyse beleef die gehoor dan die verhaal van Trien (Verster), haar godsdienstgebonde man Basjan (Welman), die huishulp Vytjie (Louw) en dié se vriend, die plaashulp Gulu (Davids).

Hy beskryf die drama as 'n drie- of vierhoek, waarin die waarheid harteloos en genadeloos oopgevelek word. "n Nuwe, vrye Basjan word ontdek tot ontsteltenis van

Trien, en die ontluiking van Vytjie as vrou en die bouse dompeling van Gulu in 'n vaatjie wyn speel sonder doekies omdraai voor jou af. Dit word boeiend geskets met geen dekor nie en die minimum van rekwisiete" (*ibid*).

Reeds in Muller (1993: 5) se eerste resensie word dit duidelik dat die stuk besondere eise stel aan die onervare studente-akteurs as hy noem dat die uitdaging die "... minder ervare spelers soms pootjie in die diep delwing van volwasse mens wees, uitgedruk in poëtiese taal. Verster het die moeilike taak, om hoofsaaklik eenkant te bly as marionette-meester, grotendeels te bowe gekom" (*ibid*).

Muller besef ook dat die stuk by ATKV-Kampustoneel verder geskaaf sal word en ander opinies na vore sal kom. Intussen stel hy voor dat die stuk korter en bondiger kan wees, dat "Basjan se dood kan doen sonder die aasvoëls sodat hy regop kan bly soos Vytjie, 'n bietjie meer motivering vir Gulu se dood, en, 'n klip in die bos, hoekom nie Vytjie se ongebore kind aan Basjan se vriende, die aasvoëls, offer nie?" (*ibid*). Tog sluit hy die resensie af met die mening dat *Post mortem* (1993)'n prikkelende en goeie ervaring van eietydse toneel was.

6.35.6 Die ATKV-Kampustoneelproduksie en verdere reaksie.

In 1993 besluit Fourie om *Post mortem* by die ATKV-Kampustoneel te toets. Dit sou hom die geleentheid gee om te gaan herskryf indien 'n professionele instansie die stuk sou wou opvoer en daar kritiek teen die aanvanklike stuk sou wees. Dieselfde produksie vir die eerste opvoering deur die Dramadepartement word in 1993 by die ATKV-Kampustoneel in die Breytenbachteteater in Pretoria opgevoer.

Die grootste klag teen die stuk was dat Fourie besig was om homself tematies te herhaal. Oor die kritiek reageer Fourie soos volg:

Ja, ek kan dit baie duidelik verstaan. Dit is so magistrale onderwerp dat 'n ou dit nooit kan leegskryf nie. Dit is maar weereens hierdie politieke ding wat ek aangepak het, maar die tegniek wat ek gevolg het, was te na aan dit wat ek gedoen het in *Ek, Anna van Wyk*. Die regstreekse gepraat in die gehoor in en so aan (*ibid*).

Oor sy manier van skryf en die herhalende toon in styl, temas en tegnieke merk Fourie op dat die meeste skrywers in 'n sisteem kan verval. Wat Fourie impliseer, is dat kritici

vergeet het dat hy ook ander stukke geskryf het waarvan spore nie in *Post mortem* bespeurbaar is nie, maar dit is gerieflikheidshalwe misgekyk.

Hy herinner hom in die onderhoud aan 'n gesprek met Stephen le Roux oor herhaling en die feit dat Fourie gemaklik was om in verskillende genres en style te skryf. As skrywer het Leroux Fourie se skryfvermoëns beny:

Nee, ek sal nooit vergeet hier teen die einde, 6 maande voor Stephen se dood, het hy nog nooit die Weskus gesien nie en toe het ek hom die Weskus gaan wys. Ons het die aand daar by Saldanha gesit tot laat in die nag tot die sprekers [ander mense] gaan slaap [het]. Toe het Stephen later teruggekom en weer by my kom sit en maak toe maar weer 'n bottel oop. Hy sê toe hy beny my so. "Hoekom?" vra ek toe. Toe sê Stephen: "Mense mag mal wees oor jou *Faan* en oor jou *Mooi Maria*, maar hulle is ook mal oor *Anna van Wyk*. Van my verwag hulle elke keer nog 'n *Magersfontein, o Magersfontein!*" (*ibid*).

Die eerste opvoering se rolbesetting het uit studente bestaan en die stuk was duidelik, soos Muller hierbo suggereer, bokant van die spelers se vuurmaakplek. Hoeveel die situasie bygedra het tot die negatiewe ontvangs van die stuk by Kampustoneel kan nie met sekerheid gesê word nie. Nogtans het resensente dit ook teen Fourie se herbesoek aan temas en idees in die stuk gehad. In *Pretoria News* neem Dianne de Beer (1993: 9) die nuwe stukke wat die jaar by Kampustoneel gedebuteer het in oënskou. Oor *Post mortem* skryf sy soos volg:

With *Post mortem*, Pieter Fourie (of *Ek, Anna van Wyk* and *Die koggelaar* fame) returned to familiar terrain. But perhaps it was *too* familiar, as the play addresses issues which have strong roots in the past (*ibid*).

Sy gaan verder en noem dat *Post mortem* (1993) weer dieselfde storie vertel van seks oor die kleurgrens en hoewel die saak altyd op ons geskiedenis sal impakteer en weer ou tragedies na vore bring, bied die stuk geen nuwe insigte in die saak nie. Hoewel sy meen dat die teks goed geskryf is en die dialoog goed op die oor val, vind sy die inhoud ongeïnspireerd en voorspelbaar.

Ook Leatitia Pople skryf op 28 April 1993 (bladsy nie in koerant aangedui) in haar “Kampustoneel 1993 – ’n oorsig”, in *Rapport* dat *Post mortem* ’n teleurstelling was. “Die baas van die plaas vry steeds by die strooise. ’n Weduwee konfronteer die verlede deur haar man, dié se minnares en dié se vriend uit hulle grafte op te roep” (*ibid*). Sy toon verder aan dat die intrige van *Post mortem*, oor die wit man wat ’n kind by die huishulp verwek en haar vriend deur gratis drank na sy graf dryf, ’n lykskouing word van die Afrikaner se verlede, maar dat die stuk inderwaarheid ook ’n *post mortem* van Fourie se eie werk word.

Oor die kritiek op die stuk by ATKV-Kampustoneel is Fourie heel gelate gedurende die onderhoud op Rooderandt in Desember 2003. Op die aanklag dat *Post mortem* blote herhaling van temas, metodes en inhoud is, reageer hy soos volg:

As hulle na die titel gekyk het, sou jy dit mos kon sien! Jy probeer jouself nie verskoon nie, maar die titel sê vir jou dit gaan daar wees. Dit is ’n *post mortem* van ’n hele *affair* van alles wat vantevore in my werk gebeur het en nie net ’n doodgewone *post mortem* wat daar gemaak is wat sy [Trien] beskryf vir die saag daardeur die ou se skedelhoof en so aan, nie. Dit is die eerste vlak, maar op die tweede vlak is dit basies ’n *post mortem* van al my werke wat ek tevore gedoen het (Fourie, 2003a).

Fourie was in dié tyd onder groot druk en het ten minste gehoop dat ’n professionele opvoering in die Staatsteater sou volg. TRUK het egter nie die stuk se opvoerregte bekom of ’n produksie aangepak nie.

Tydens die onderhoud in 2003 kom dit na vore dat indien die resensente en die publiek jare later die stuk sou lees en sy ander werke buite rekening gelaat word, *Post mortem* miskien in ’n heeltemal ander lig gesien sou kon word. Later, toe Fourie reeds by KKNK aangestel is, was daar ’n aanbod van Tim Huisamen te Grahamstad om die stuk daar op te voer. Hy het egter die saak betwyfel. “Ek weet nie of hy dit gesien het nie. Dit is die binnewerking van die teater. Wil hulle werklik *Post mortem* hê, of wil hulle dit hê omdat dit Pieter Fourie van die Klein Karoo Kunstefees is en kon sê: “Hel, hierdie man kom sit ’n stuk hier by ons neer?” (Fourie, 2003a).

Hy stel dit verder dat hy graag *Post mortem* in nog 'n professionele produksie wou sien met die voorstel dat in die programnotas ook duidelik uitgespel word waarom dit gaan, "... dat dit eintlik 'n post mortem is van 'n hele *affair* en dan moet jy ook nog verder gaan en sê, kyk, dit kom daaruit en daaruit en dit is ook 'n biografiese stuk en kom daar uit die Karoo, Fraserburg (Fourie, 2003a).

Op die vraag of intertekstualiteit binne eie werk dan onaanvaarbaar is en of hy kritici sal aanvat oor die saak, het Fourie geamuseerd geantwoord:

Ja, hier het ek intertekstualiteit op my eie probeer doen, doelbewus en onbeskaamd en ek het 'n aanduiding gegee met die titel en dan is dit nie aanvaarbaar nie. Dit was intertekstualiteit in die sin van intertekstualiteit op jouself toegepas, op jou eie werk omdat die na-apery en die intertekstualiteit in die breë sin van die woord vir my onaanvaarbaar is bloot weens my opleiding. [D.J.] Opperman het dit ingeprent dat oorspronklikheid alles is en so aan. Dit is 'n persoonlike ding, maar natuurlik kan 'n mens put uit dit wat reeds daar is solank jy dan net erkenning gee en jou ding doen, want dit is soos 'n regisseur wat kom en 'n stuk herinterpreteer of interpreteer. Hoekom kan 'n dramaturg nie 'n ander dramaturg se drama herinterpreteer nie? As 'n regisseur toegelaat is, hoekom kan 'n ander dramaturg dit nie ook doen nie? Dáár kom die sin van intertekstualiteit in (*ibid*).

In die gesprek is teruggekeer na Fourie se uitputting as skrywer in hierdie stadium en die feit dat hy min gedoen het om die stuk se lewe met 'n publikasie te verleng. Hierop reageer hy dat hy geweet het wat van *Post mortem* sou word en ook dat hy nog nooit 'n stuk geskryf het om gepubliseer te word nie:

Ek het 'n stuk geskryf om opgevoer te word. Wat is die kans dat hy wel opgevoer sou word, tensy jy self die inisiatief neem en ek is te oud daarvoor. Jong mense doen dit, dit is opwindend – Chris Vorster-hulle en Jan Ellis en Deon Opperman, al hierdie mense. Dit is presies dieselfde wat ek gedoen het toe ek begin het (*ibid*).

Op die vraag of die kritiek nie gekom het nadat iemand die uitspraak gemaak het dat dieselfde skrywers te veel deur ATKV-Kampustoneel gebruik word nie, noem hy dat hy net *Ek, Anna van Wyk*, die gay-stuk *Beeld van seun* en *Post mortem* vir hulle geskryf het. Fourie het blykbaar tydens die onderhoud vergeet dat sy *Om tienuur maak die deure oop* óók in 1986 by die fees opgevoer is.

Die tydsberekening van die aanbieding net 'n jaar voor die algemene verkiesing en ware demokrasie in 1994 was ook 'n faktor. Dit blyk dat gehore op dié stadium nie met die sensitiwiteit van die tema kon of wou assosieer nie. Meer hieroor in die volgende afdeling.

Die stuk is nooit gepubliseer nie en tekste is slegs by DALRO en by die Universiteit van die Vrystaat se Dramadepartement beskikbaar.

6.35.7 *Post Mortem* nie deur Streeksrade opgevoer nie.

Hoewel hy dankbaar was dat sy stuk met studente by die ATKV-kampustoneel opgevoer is, keer Fourie (2003a) in die onderhoud terug na die belangrikheid van die ATKV-Kampustoneel spreek hom veral uit oor die plig van die Staat en Streeksrade op die skryf van dramas te bevorder. Hy het ook sensitief begin raak teenoor die kritiek op sy werk. Dit was duidelik dat Fourie in 'n mate artistiek uitgebrand gevoel het. Na jare se geveg teen die sisteme wat besluit wat is goed en wat nie en al die kritiek teen sy skryfwerk asook die omstandighede waarin hy hom as kunstenaar binne die nuwe politieke bestel bevind, uitgeput gevoel. Hy sluit ander Afrikaanse teaterkunstenaars se posisie hierby in. Oor die staat se verantwoordelikheid vir die ondersteuning van die kunste laat hy hom sterk uit:

... daardie verantwoordelikheid [van die staat] is by ons *non-existent*. Dit is die afgrypslikste van alles. Die skeppende gees – veral uit Afrikanerkant was die eerste, hardnekkigste, uitdagendste om die ou *establishment* te vat en te boor en aan die kaak te stel en hom te ontbloot sodat ons kan beweeg na 'n wêreld van menslikheid. Ek wil dit nie demokrasie noem nie, maar dat dit nooit erkenning geniet in die nuwe bestel nie. Die eerste wat afgeskeep word, is die kunste en veral die skeppende kuns. En dit is die mense, die Breytenbachs en

die Brinks, die Fanie Oliviers wat geloop het. Eurosentries is 'n vloekwoord (Fourie, 2003a).

Oor sy eie goue jare as lid van die *establishment* in die posisie van Artistieke Direkteur van KRUIK erken Fourie dat die ou *establishment* oorboord gegaan het met die bou van teaters en die uitsluiting van die 'ander' uit die teaters tydens die apartheidsjare. Sake het egter vir hom teen die tyd van die onderhoud in 2003 egter begin versleg. Wat hom ook bekommer het is dat die ideaal dat stukke wat by die ATKV-Kampustoneel goed gevaar het, nie altyd deur die Streekraade opgeraap is om professioneel opgevoer te word nie. Dat *Post mortem* nie eers 'n kans gegee is nie was vir Fourie 'n slag.

6.35.8. Geertsema oor ATKV-Kampustoneel.

Fourie het self erken dat hy as skrywer uitgebrand begin voel het weens die vele stukke wat vir TRUK moes skryf. Oor die saak van artistieke uitbranding het ek in dieselfde Desember van 2003 gaan kers opsteek by Gerrit Geertsema (vorige Hoofdirekteur van TRUK) wat Fourie as Resident-dramaturg vir TRUK gekontrakteer het. Vreemd genoeg, het hy nie self die ATKV-Kampustoneelfeeste bygewoon om moontlike stukke met potensiaal op te raap nie:

Pierre-hulle [Van Pletzen – Hoof van Afrikaanse Drama by TRUK] het nou gegaan. Ek het daardie tyd alle krisisse gehad. So ek weet nie veel van die kampustoneel nie. Ek dink die beginsel kampustoneel is fantasties. Ek dink dit was wonderlik gewees. Wat daar miskien nie gewerk het nie is die feit dat die stukke is semi-professionele gedoen en ek het altyd 'n probleem met 'n ou wat 'n stuk geskryf het en dit word semi-professionele gedoen want dit is uiteindelik die aanbieding wat hom laat werk of vrek. Dit was die geval met *Post mortem*, die laaste stuk. As daai ding weer opgevoer word, dan gaan hy werk (Geertsema, 2003).

Geertsema is van mening dat die dramaturg homself verskriklik blootstel aan mense wat nie regtig die kundigheid en vaardigheid het om hierdie stuk werklik tot sy reg te laat kom nie. Hyself sou byvoorbeeld as dramaturg nie sy stuk vir kampustoneel gegee het nie. Dit sou volgens hom te gevaarlik gewees het:

Kom ons wees eerlik. Wie het P.G. du Plessis se stukke gemaak? Ek was daar. Sy stukke op papier as dit kampustoneel toe gegaan het, sou niemand dit opgevoer het nie. Maar 'n *Seder val in Waterkloof* sou op 'n kampustoneel nooit in die publiek opgevoer gewees het nie. Francois Swart het 'n *Seder val in Waterkloof* gevat en hy het iets daarvan gemaak. Ek dink dit het gebeur met *Bloed* ook van Chris Barnard (Geertsema, 2003).

Geertsema maak 'n paar aanvegbare stellings. Hy vergeet dat, vanaf Kampustoneel se ontstaan in 1983, vyf-en-veertig nuwe Afrikaanse dramas geskryf is, waarvan vyftien reeds deur die professionele teater opgevoer is, elf in boekvorm verskyn het en twee verskeie toekennings ontvang het. Van die ander dramas se opvoerrechte is reeds gekoop en sommige is in die beplanningsfase vir publikasie. Uiteraard was daar pogings wat nie op standaard was nie, maar om te beweer dat stukke blootgestel is "aan mense wat nie werklik die kundigheid en vaardigheid het om 'n stuk werklik tot sy reg te laat kom nie", is dalk te sterk gestel. Enkele hoogtepunte van nuwe tekste wat professionele opvoerings beleef het en landswye sukses behaal het, word net kortliks genoem:

- *Die engel en die potlooddief* deur Ampie van Straaten. Opgevoer deur TRUK. Gepubliseer deur Human en Rousseau. Word gereeld weer aangebied;
- *Bloed* deur Chris Barnard. Opgevoer deur TRUK.
- *Môre is 'n lang dag* deur Deon Opperman. Opgevoer deur SUKOVS, die Markteater, TRUK en NARUK. Gepubliseer deur Tafelberg-uitgewers. Bekroon met die Eugène Marais-prys. SWARUK, TV-film.
- *Ek, Anna van Wyk* deur Pieter Fourie. Opgevoer deur KRUIK, TRUK en twee produksies is deur SUKOVS opgevoer. Gepubliseer deur HAUM-Literêr.
- *Die visioene van Emily* deur Tjaart Potgieter. TRUK het die opvoerrechte verkry, maar dit nie opgevoer nie.
- *En dit was môre* deur Hennie Baird. Opgevoer deur NARUK en KRUIK.
- *Diepe grond* deur Reza de Wet. Opgevoer deur die Markteater en sedertdien landswyd deur verskeie instansies. Gepubliseer deur HAUM-Literêr. Die opvoering

ontvang verskeie Vita-toekennings.

- *Slegs vir almal* deur Hennie Aucamp. Opgevoer deur SWARUK. Gepubliseer deur HAUM-Literêr.
- *Onderhoud met 'n bobbejaan* deur T.T. Cloete. TRUK het die opvoerrechte verkry en dit nie opgevoer nie. Gepubliseer deur HAUM-Literêr.
- *Graswewenaar* deur Nico Luwes. Opgevoer deur TRUK, SUKOVS, SWARUK, KKNK ens.
- *Fluit vir die vlieë* deur Thijs Nel. Opgevoer deur TRUK.
- *Kinderspeletjies* deur Marietjie Pretorius. Opgevoer deur SUKOVS. Gepubliseer deur DALRO.
- *Poppespel* deur Corlia Fourie. Opgevoer deur SWARUK.
- *Aku vang 'n ster* deur Nico Luwes. Opgevoer deur TRUK en SUKOVS. Later weer opgevoer by KKNK. Gepubliseer deur HAUM-Literêr en is ook 'n voorgeskrewe werk in Kaapse skole.
- *Om tienuur maak die deure oop* deur Pieter Fourie. Opgevoer deur SUKOVS en TRUK.
- *Op dees aarde* deur Reza de Wet. Opgevoer deur TRUK en SUKOVS. Dit word in 1989 deur HAUM saam met *Nag, Generaal* gepubliseer.
- *M29* deur George Weideman. TRUK het opvoerrechte verkry en dit in 1987 opgevoer.
- *Punt in die wind* deur Hennie Aucamp. Gepubliseer deur HAUM.
- *Dis al* deur Wayne Robbins. Grahamstad, 1987. TRUK het die opvoer regte verkry en voer dit in 1988 op. SUKOVS-opvoering in 1990.
- *Die buite-egtelike ouma* deur Nico Luwes. In 1987 deur TRUK en SUKOVS opgevoer. Later vertaal in Russies en in Kazakhstan opgevoer.
- *Klaaglied vir 'n kunstenaar* deur Lisa Hall. In 1990 deur SUKOVS opgevoer;

- *Murg* deur Kobus Geldenhuys. In 1990 deur SUKOVS opgevoer.
- *Die Waterwyser* deur Nico Luwes. Opgevoer deur TRUK.

'n Mens kan nie anders as om Geertsema se wilde stelling met 'n knippie sout te neem as bogenoemde in ag geneem word nie. Die feit dat *Post mortem* nie die ATKV-Kampustoneel oorleef het en deur die Streeksrade opgeraap is nie kan in die lig van die sukses van Welman se opvoering daarvan in 2000, waarskynlik toegeskryf word aan moontlike regieprobleme en, soos voorheen genoem, die gebrek aan ondervinding van die spelers in die eerste opvoering. Tog sê dit ook iets oor die aanvaarbaarheid van die inhoud van die stuk op daardie spesifieke tydstip in ons landsgeskiedenis.

6.35.9 'n Tweede professionele lewe vir *Post mortem* in 2002.

Die ware impak van die stuk sou eers jare later op 25 Augustus tot 2 September 2000 tydens opvoerings in die Wynand Moutontheater met professionele spelers soos Anton Welman, Stephanie Brink en twee talentvolle nagraadse studente, Teresca Muishond en Richard Miles, tot sy reg kom. Anton Welman, wat ook die hoofrol in die eerste opvoering gespeel het, het die regie waargeneem.

Voor die tweede aanpak van die stuk in 2000, met Anton Welman as regisseur, het sewe jaar verloop. Resensente kon met nuwe oë na die betekenis van die stuk kyk. In die voorafgaande studie is die uitspraak gemaak dat Fourie in sy tydperk by TRUK soveel stukke moes lewer en dat verwagtinge so groot was dat gehore en resensente veral *Post mortem* in 1993 as bloot 'n herhaling van vorige temas en tegnieke beskou het. Na tien jaar het die opvoerings van *Ek, Anna van Wyk* en *Die koggelaar* moontlik ook ietwat verdof in die geheue. Nou kon *Post mortem* se waarde as enkelstuk herwaardeer word. Tweedens is dit duidelik dat Welman, wat in die 1993-produksie ook Basjan gespeel het, die stuk met sy eie regie-aanslag wou aanpak. Uit die onderstaande is dit duidelik dat hy reg wou laat geskied aan die stuk.

Welman (2000: 6) sê in sy reklameartikel in *Volksblad* dat *Post mortem* (1993) letterlik 'n post mortem van al Fourie se laaste groot werke, naamlik *Ek, Anna van Wyk*, *Die groot wit roos* en *Die koggelaar* is. Hy toon aan dat prominente temas in Fourie se vorige werke in *Post mortem* tot 'n kulminasiepunt gevoer word. Welman identifiseer Fourie se gebruik van Bertolt Brecht se vervreemdingstegnieke in die stuk en pas dit ook so op sy

regie toe. Die weduwee, Trien, tree op as regisseuse as sy haar man, Basjan, en die twee bruin werkers, Gulu en Vytjie, terugroep uit die grafte om rekenskap te kom gee. Welman belig veral die temas van (die misbruik van) godsdiens, alkoholisme, rassisme en die gedegenerende man/vrou-verhouding wat baie sterk in hierdie drama figureer.

Welman se aanvoeling dat die drama meer trefkrag met 'n volwaardige rolbesetting sou hê, is sterk ondersteun deur Braam Muller (2003: 10) se resensie in *Volksblad*. Onder die kopskrif, “*Post mortem* toe onverwags eg”, loof Muller die egtheid waarmee die stuk aangepak is:

Egtheid, meer as wat bedoel is, is deel van die Dramadepartement van die Vrystaatse Universiteit se opvoering van die Pieter Fourie-drama, *Post mortem*, wat van môre tot Saterdag in die Wynand Moutontheater op die kampus te sien is. Nie net is die grafte waarop drie “dooie” karakters sit van regte grond nie, maar ook die akteurs se velkleur en, op een na, se ouderdomme in die kol wat die dramaturg se voorskrifte aanbetref.

Muller (*ibid*) noem dat Welman uiteindelik die perfekte rolverdeling bymekaar het en dat reg uiteindelik geskied het aan die grootliks ontkende teks. Die dosente Anton Welman en Stephanie Brink as Basjan en Trien, die boere-egpaar in hulle jare vyftigs, en die twee bruin werkers, Teresca Muishond en Richard Miles as Vytjie en Gulu, rook duidelik die pyp. Hy wys verder daarop dat Muishond, wat as Vytjie in die stuk drie maande swanger moet wees, ook in die werklike lewe haar eerste kind verwag het en dat dit: “[’n] feit is dat Teresca [ook] drie maande swanger is (Muller, 2000: 10).

Volgens Muller (*ibid*) gee dit vir Anton Welman, wat die rol van Basjan vertolk en die vraag op die verhoog moet vra: “Is hy regtig myne?”, koue rillings om te beseft dat daar werklik ’n driemaande-oue fetus daarbinne is wanneer hy elke aand sy kop teen Vytjie se maag druk.

Muller skryf ook dat die artistieke waarde van die teks, volgens mense wat *Post mortem* as opvoering gesien het, die stuk onomwonde in dieselfde kategorie plaas as *Ek, Anna van Wyk*, wat ’n jaar tevore in Bloemfontein onder spelleiding van Marthinus Basson met Antoinette Kellerman in die hoofrol in die André Huguenet-teater opgevoer is (*ibid*).

Tragies genoeg, is Richard Miles⁸⁶ (Gulu) kort na die opvoering in Bloemfontein vermoor. Anton Welman⁸⁷ (regisseur en Basjan) sterf in 2001 weens orgaanversaking in Bloemfontein, slegs 'n paar dae voor sy 52ste verjaarsdag. Pieter Fourie, die skrywer van *Post mortem*, reageer in *Est de Klerk* (2001: 3) se berig, "Anton Welman se dood skok teaterwêreld", in *Volksblad* soos volg:

Welman se dood is 'n groot verlies vir die teaterwêreld. Welman was 'n groot akteur en 'n toegewyde teaterakademikus wat diep spore in die teaterwêreld getrap het. Hy was een van die beste karakter-akteurs nog.

Fourie het *Post mortem* aan Welman opgedra. "Hy het die regie van dié stuk in 2000 só skitterend gedoen dat ek besluit het om dit aan hom op te dra. Gelukkig het hy geweet die stuk word aan hom opgedra" (*ibid*). Kollegas beskou sy regie van en spel in *Post mortem* as die kroon van Welman se loopbaan.

Hoe dit ook al sy, in 1993 met die skryf van *Post mortem*, het Fourie weer die balans gevind tussen 'n interessante, gestroopte aanbiedingstyl in struktuur, maar gevul met eenvoudige, opregte en geloofwaardige karakters wat die teatergangers se verbeelding kon aangryp. Binne die historiese konteks staan die stuk uit as laaste post mortem van die apartheidsjare met die 1994-verkieping in die vooruitsig. Fourie sou eers in die jaar 2000 weer 'n stuk *Boetman is die bliksem in!* skryf.

6.36 Aanstelling by KKNK en derde huwelik.

⁸⁶Richard Miles is in Westdene, Bloemfontein, met messe doodgesteek. Sy moordenaars is nooit gevind nie. Die Rijksuniversiteit van Gröningen in Nederland, waar hy 'n tydperk studeer het, het na sy dood die Richard Milesprys ingestel. Dié prys word jaarliks vir 'n student met uitsonderlike artistieke meriete deur die Fakulteit Geesteswetenskappe van die UV toegeken.

⁸⁷ Die verlies van Welman op die toneelfront was groot. Ná sy studie aan die Universiteit van die Vrystaat was hy van 1971-1974 'n professionele akteur by SUKOVS in 19 rolle, waarna hy as junior lektor by die Universiteit van die Vrystaat se dramadepartement aangestel is. By sy afsterwe as hy 'n senior lektor met 30 hoofrolle en die regie van 31 produksies op sy kerfstok. As vryskutakteur het hy in 22 toneelstukke vir SUKOVS gespeel en in 1995 die Piers Nicholson-toekenning vir die beste bydrae tot die ontwikkeling van teater in die Vrystaat ontvang. Sy laaste optrede as akteur was in *Waaihoek* van Luwes op die *Macufe*-fees en op *Aardklop*.

Fourie se finansiële uitkoms het gekom toe Gerrit Geertsema hom aan die einde van 1994 genader het vir sy aanstelling as Uitvoerende Direkteur van die eerste Klein Karoo Nasionale Kunstefees te Oudtshoorn wat in 1995 van 7 tot 13 April sou duur.

6.36.1 Aanloop tot Fourie se aanstelling.

In die aanloop tot Fourie se aanstelling by die KKNK sou Gerrit Geertsema 'n belangrike rol speel. Die onderhoud met Fourie is op Oudtshoorn gevoer waar Geertsema en sy vrou, Marina, afgetree het. Geertsema het geweet van die belangrike rol wat Fourie jare tevore by die stigtingsvergaderings en by die ATKV-Kampustoneel te Pretoria gespeel het. Die KKNK sou vir Afrikaanse toneel en teaterkunstenaars 'n reddingsboei word soos wat die ATKV-Kampustoneel dit in die tagtiger- en negentigerjare vir veral skrywers van die Afrikaanse drama was. Die visie om Afrikaanse teater te laat oorleef was ook dié van die stigters van die KKNK. Veral die Afrikaner-teaterkunstenaars wat met die afskaffing van die ATKV-Kampustoneel en die veranderinge in Streeksrade ná die Witskrif oor die Kunste (1996) op die sylyn geskuif is, het geesdriftig uitgesien na die fees wat tot die stigting van vele ander feeste oor die land heen sou lei. Hoe Fourie daar beland het, is volgens Geertsema 'n interessante stuk teatergeskiedenis:

Het Pieter jou vertel hoe hy hier beland het? Kyk, hulle het my [Geertsema] gevra om die feesdirekteur te word. Ek het toe afgekom van Pretoria af en die kantoor as't ware gevestig. As ek sê kantoor, dan praat ek van 'n kamer, jy het 'n telefoon nodig en jy het 'n lessenaar en stoel nodig. Ek het al die plekke geïdentifiseer, die *venues*, ensovoorts. Toe dag ek so by myself, jy was 'n donderse hoë boom al die jare by TRUK en jy het geloop omdat jy nie langer 'n hoë boom wou wees nie. En, nommer twee, die rade vir die uitvoerende kunste, die ouens wat die base was, *rightly or wrongly*, so almal het gedink, jy weet die base van die kunsterade, het vir die regering gewerk van die dag. Hulle was lakeie van die regering. En dit het ek besef, en jy kan vir Marina vra, ek kan die ding doen, dit is vir my maklik om hierdie fees te *organise*, maar ek is polities die verkeerde persoon. Ek is 'n realis en toe sê ek vir die ouens nee ek is nie die regte man nie. Ek sal vir julle 'n ou gaan soek (Geertsema, 2003).

Geertsema vertel dat hy na SUKOVS gegaan het om vir Fred Sharp, die Direkteur, te gaan groet, en toe hy opstap by die sekuriteitsingang agter, toe kom Pieter afgestap. Fourie was by Fred om 'n werk te gaan soek. Soos reeds genoem, was Fourie in dié tyd vir ses maande sonder inkomste en het hy in sy eie woorde ernstig met Bacchus geworstel. Geertsema het nie doekies omgedraai nie en dadelik die potensiaal in Fourie vir die pos raakgesien:

Toe sê ek vir hom of hy nie die Feesdirekteur wil word nie en hy was onmiddellik entoesiasies en ek het onmiddellik geweet hy is die regte persoon, bloot omdat sy politieke profiel reg was, hy het al die ervaring, jare as Artistieke Direkteur van KRUIK, en met die regte beplanning saam met hom is hy die man. Hy kan sy woord donners goed doen. Ek is Transvaal toe en ek het gebel vir die Uitvoerende Komitee van die Kunstefees en gesê Pieter Fourie en hulle het, *off the record*, gesê die ou drink vreeslik. Toe sê ek: "Wie van ons drink nie vreeslik nie? Ek staan in vir sy drank en as daar kak is, staan ek in vir hom" (*ibid*).

6.36.2 Die onderhoud en aanstelling op Oudtshoorn.

Geertsema skilder die prentjie van die dag van Fourie se onderhoud by KKNK treffend:

Ek sê vir Pieter ek kry hom op so en so dag in ons kantore onder in die C.P. Nel-museum in die Rembrandtsaal. Ek kry jou die oggend agtuur en dan moet jy rapporteer en ek sê [vir Fourie] hy moet net 'n *suit* aantrek. Die mense is konserwatief en dis net jou eerste indruk vir hulle om te sien jy het dit. Ek het amper van my stoel afgeval. Hier stap Pieter in met sy hare so netjies geskeer, hy het so 'n ou *suit* aan en so blink jy kan hom deur 'n ring trek. Toe ek hom aan [Nic] Barrow voorstel, toe kon hy nie glo dit is die ou wat hy gehoor het so baie suip nie. Dit is hoe Pieter hier gekom het. Ek dink hy het 'n moerse sukses daarvan gemaak omdat sy profiel reg was (Geertsema, 2003).

Op 16 Junie rapporteer die Kunsredaksie van *Die Burger* (1994: 6) onder die opskrif, "Fourie aan spits van kunstefees", dat sy aanstelling gemaak is as uitvoerende KKNK Feesdirekteur. Die fees sou in die Aprilvakansie van 1995 op Oudtshoorn afskop. Mnr.

Nic Barrow (1995: 10), die voorsitter van die fees se reëlingskomitee, kondig ook aan dat Gerrit Geertsema, voormalige Hoofdirekteur van TRUK, aangestel is as Feesadviseur en die bekende rolprentmaker, Jans Rautenbach, is aangewys as ondervoorsitter van die feeskomitee.⁸⁸

Die fees sou oor tien dae strek en 'n omvattende, hoofsaaklik Afrikaanse, fees van die uitvoerende en beeldende kunste vir alle Suid-Afrikaners wees. Spoedig het Nasionale Pers toegetree as hoofborg. Fourie het hom so gou moontlik op Oudtshoorn gevestig en begin werk. Uiteraard sou die organisasie al sy energie opslurp en van tyd vir tyd skryf was daar nie sprake nie: "Ek wil al my skeppende energie aan die Kunstefees wy" (*ibid*).

6.36.3 Fourie se visie, ondersteuning van kunstenaars en borgskappe vir die KKNK.

Dit was duidelik dat Fourie 'n besliste visie vir die KKNK in die vooruitsig gehad het. Dat Afrikaanse teater 'skoon' kon begin, was vir hom 'n unieke geleentheid. Belangrik is dat Fourie ná die maer en stil jare na 1994 in Streeksraadteaters, met hernieude ywer en 'n besliste visie van geen sensuur nie, weer die Afrikaanse teaterwêreld by die KKNK kon regsud. Geen staatsinmenging van watter aard ook al sou geduld word nie. Daarvan het Fourie in sy loopbaan genoeg gehad. Hy deel sy artistieke visie in *Die Burger* (1994: 6) soos volg:

Afgesien van kabaret en toneel, rolprente, poësie en musiek en dans, dink ek op die oomblik aan iets soos 'n taalmark of 'n storiemark amper soos in die Middeleeue, waar vertellers uit al die land se streke hul eie stories kan kom sit en vertel. Dink maar net aan streke soos Namakwaland, Boesmanland, die groot Marico, die Kaapse Vlakte en vele meer. Dit moenie 'n beplande, kunsmatige besigheid wees nie, maar 'n lewende bymeekaarkomplek van almal wat hou van gesels en lief is vir Afrikaans (*ibid*).

Nic Barrow (*ibid*) verklaar in dieselfde berig aan Geertsema dat daar reeds groot ondersteuning vir die fees te bespeur is. Talle kunstenaars soos straatmusikante,

⁸⁸Die volledige aanloop, rolspelers betrokke by die stigting van die fees, asook die volledige geskiedenis daarvan is opgeteken in die KKNK web-blad. (<http://www.oudtshoorninfo.com/culture.php?id=111&category=25>) [Afgelaai op 15 Mei 2011].

skilders, digters, regisseurs, ontwerpers, fotografe, sangers en komponiste is gekontak en hulle sien positief uit na die fees. “Al die streekskunsterade, verskeie kunstgroepe en verenigings het reeds onderneem om die fees met oorspronklike werke of produksies te ondersteun” (*ibid*). Vir die fees sou die middedorp van Oudtshoorn in vrolike feesterreine met markiestente, stalletjies, koffietuine en opelugeetplekke omskep word. “Uitvoerings word onder meer in historiese geboue en in die Kango-grotte beplan” (*ibid*).

In sy voorrede in die eerste KKNK-Feesprogram (1995: 1) van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees het Fourie sy visie vir die fees duidelik uitgespel. “Die son het finaal gesak oor ’n esoteriese kunstlandskap van ivoortorings en elitisme. Hy kom reeds op oor miershope en akkedisse: ’n landskap van harde spanwerk, oorlewingsvermoë en deurentyd voete op die aarde ... op Afrika-grond” (*ibid*).

Fourie sê op 6 Februarie 1997 by die bekendstelling van die Hooffeesprogram dat die Klein Karoo Nasionale Kunstefees op die ondervlak reeds onlosmaaklik deel hiervan is. “Om onself blind te staar teen politieke korrektheid en lukrake artistieke en finansiële toeganklikheid sal die Fees ’n skouspel van hara-kiri maak. Kwaliteit, vars innoverende werk en kostedoeltreffendheid is legio” (*ibid*).

Daardie ideaal dat Afrikaanse teater innoverend en met privaatgeld sal gedy, wat hy reeds in 1986 aan Fanie Olivier bepleit het, sou nou waar word. Geld vir die kunste sou voortaan ook hoofsaaklik uit die sakesektor deur die kunstenaars gegeneer moes word. Fourie sien ook die positiewe uitwerking van die stap soos volg:

En dalk is dit goed so. Want nou sal geld as beskermengel – en nie soos so dikwels in die verlede, as boelie nie – die bloedsomloop van veral die uitvoerende kunste wees. Maar die kunste sal moet kennis neem dat die korporatiewe wêreld sy eie dissiplines het. Prestasie verwag teenprestasie (Fourie, 2003a).

Die grootste taak was om borgskappe te kry. Fourie het spoedig borge soos Nasionale Pers as hoofborg, en senior borge M-Net, Metlife, KVV, die Departement van Kuns, Kultuur, Wetenskap en Tegnologie, die Klein Karoo-Koöperasie, Santam, Nederburg, die Nederlandse Regering en die Oudtshoorn-Oorgangsraad aan boord gehad. Mense moes kon slaap, eet en vervoer daarheen hê. Opvoerings kon in die straat gehou word sonder

geld, maar om gehore en die akteurs daar te kry was prioriteit nommer een. Feesgangers sou kon kies uit 59 produksies, projekte en aanbiedings op die Hooffees.

Dit blyk dat Geertsema se oordeel reg was. Fourie sou bo en behalwe die administrasie van die fees ook borgskappe suksesvol bekom. Sy politieke en artistieke profiel was reg en hy het oorredingsvermoë gehad. “Kyk, hy kan die taal gooi, maak nie saak watter CEO van watter organisasie dit is nie. Hy kan ‘mesmerise’ met sy taal en sy filosofie” (Geerstema, 2003).

Geertsema noem egter dat Fourie oor seker een van die belangrikste eienskappe vir die pos beskik het, naamlik artistieke oordeel:

Die administrasie kan enige ou doen, maar om artistieke oordeel te kan hê, is baie belangrik. Maar nie om die oordeel te vel as ’n stuk opgevoer is nie, maar om die aanvoeling te hê wat kan werk in teater wat jy nog nie kon sien nie (*ibid*).

Na sy aanstelling as Feesdirekteur van die KKNK, sê Fourie:

Ek is totaal verbind tot die fees, die etiek en doelstellings daarvan, met behoud van vryheid. Van die woord *go* het ek besef die fees is óf ’n dooie lam óf ’n sesling, en dat die verantwoordelikheid hoofsaaklik by my en my direksie lê watter een dit sou wees. Ons het die uitdaging ontleed, aanvaar en in daardie stadium ’n eensame koers vreesloos ingeslaan. Die res is geskiedenis. Geen drapering van landsvlae, geen opening en afsluiting nie. Informeel, ’n fees vir die mense, sonder bymotiewe, toesprake en hoogwaardigheidsbekleërs (Terblanche, 2008).

6.36.4 Kontroversie by die KKNK.

Geertsema (2003) noem verder dat Fourie lief vir kontroversie is en dit lyk asof hy elke keer moeilikheid gesoek het wanneer hy reklame vir die kunstefees gedoen het. Fourie se wydverspreide beginsel dat die fees geen sensuur sou toepas nie het dadelik die persepsie dat die KKNK ’n gemoedelike plattelandse konsert sou wees die nek ingeslaan en kunstenaars en gehore van oor die land heen sou van die begin deur die jare na die KKNK stroom.

Kontroversie was van die begin al deel van die KKNK en Fourie moes telkens vure doodslaan. Tog het hy deurgaans besef dat kontroversie die fees in die kollig gehou het. Om enkele voorbeelde te noem: Miriam Makeba is in 1997 met bierblikke bestook. In 2002 het Steve Hofmeyr Jan-Jan Joubert, 'n joernalis, te lyf gegaan nadat 'n artikel met afbrekende kritiek oor hom in *Krit* verskyn het. Riekie Human noem in *Die Burger* dat Joubert onder meer Hofmeyer se skoene gekritiseer het (2002: 3). In dieselfde jaar het Anton Goosen sy brandewyn op Patricia Lewis uitgegooi in 'n onderonsie oor *backtracks*. In 2003 het Deon Opperman en Eric Nobbs onsuksesvol 'n alternatiewe fees op George probeer loods om met die KKNK mee te ding.

6.36.4.1 Fokofpolisiekar-debakel KKNK byna borg kwyt.

Een van die mees kritieke situasies wat Fourie moes hanteer was in 2006. 'n Lid van Fokofpolisiekar, Wynand Myburgh, het die bestaan van God in twyfel getrek en in 'n jong meisie se beursie geskryf "F** God". Dit het uitgelek en die meisie se ouers en die hele gemeenskap was woedend oor die voorval. Die KKNK was amper sy hoofborg, ABSA, kwyt.

Pieter Fourie het dadelik besef die hele toekoms van die KKNK was in die weegskaal en onmiddelik ingegryp om dit te voorkom. 'n Dringende oop vergadering met die gemeenskap en kerklidmate is in die Burgersentrum gereël om te voorkom dat ABSA weens druk uit die gemeenskap as borg onttrek. 'n Bespreking is geadverteer en is gehou om die titel "*Is die kunste, as die grondwetlike bepalinge oor vryheid van spraak gesystap word, terug in die boesem van sensuur*". Met Pieter Fourie as voorsitter, ekself, wat oor vryheid van spraak en die reg van vrye assosiasie gepraat het, en 'Groot' Schalk Burger,⁸⁹ wat volgens Fourie daar was om ons te beskerm indien die vergadering handgemeen raak, is die situasie ontlont.

Pieter Fourie, as gesprekleier het die gehoor aan die dink gesit met sy openingsvraag: "Hoekom moet jy 'n man moet vermoor as hy reeds besig is om selfmoord te pleeg?" Die vraag het dadelik 'n mate van kalmte gebring.

Ds. Jan Marais, leraar van die NG gemeente Oudtshoorn-Wes, het genoem dat die insident bygedra het tot die spontane saambinding van Christene en dat hulle dit nie teen

⁸⁹Die bekende wynboer en vader van die huidige Springbokrugbyspeler 'Klein' Schalk Burger.

die sangroep se teenwoordigheid by die fees het nie, maar wel teen godslastering. Ook Ds. André Boesak van die Verenigende Gereformeerde kerk op Oudtshoorn het gesê daar is beslis te ver gegaan deur die lid van Fokofpolisiekar en dat die kerk se woede verstaan moes word.

Hierteenoor het Mike van Graan genoem dat dit gaan oor die konteks waarin die woorde "F** God" geskryf is nl. dat dit vyfuur die oggend op 'n beursie van 'n kind geskryf en nie uitgebasuin voor 'n hele gehoor nie. Dit was boonop 'n kunstefees en nie geuiter in 'n kerk nie. Ekself het beklemtoon dat die demokrasie mense die reg gee om hulle uit te druk, maar dat Fokofpolisiekar-voorval met pornografie vergelyk kan word. Jy kan kies wie en wat jy wil sien. Dis egter belangrik om te onthou dat daar perke is, soos kinderpornografie. Net so is daar perke as dit kom by vryheid van spraak. Ons erf die verantwoordelikheid van uitdrukking. Prof. Christina Landman, teoloog verbonde aan Unisa, het daarop gewys dat die kerk die reg het om sy ruimte te beskerm en skadelike uitsprake en gedrag binne die gemeenskap moet monitor en optree aangesien dit die kerk se verantwoordelikheid is om mense se geestelike gesondheid te beskerm.

Die plaaslike NG-predikant het namens die gehoor gesê dat vryheid van spraak in toe teaters aanvaarbaar is, aangesien gehoorlede kon besluit of hulle daarna wou gaan kyk of nie. Wanneer onbeheerste gevloekery egter van oop verhoë, soos by Kaktus, oor luidsprekers in kinders en die publiek se kele afgedruk word, sou dit vir hulle nie aanvaarbaar wees nie. Volgens Smit (1997: 8) is drank die bron van kwaad by Kaktus. Fourie het die onderneming gegee dat dit nie sou gebeur nie en die gemeenskap en ABSA was tevrede.

Onder Fourie se kalm leiding is die situasie ontlont nadat die paneel en die ongeveer vyftig mense in die saal tot 'n ooreenkoms gekom het dat respek die belangrikste faktor is wat die debat gekenmerk het en dat die respek ook op die fees nie, gehandhaaf behoort te word. Terugskouend kan Fourie suksesvolle hantering van dié saak as een van sy belangrikste bydraes as hoof by die KKNK beskou word.

6.36.6 Fourie se huwelik met Maletta en nuwe lewe.

As Artistieke Hoof van die KKNK en as Administrateur van die fees lei Fourie deur die jare die KKNK van 'n nederige begin tot die grootste Afrikaanse kunstefees in die land.

Fourie erken dat hy dit nie sonder sy derde vrou, Malletta, se steun sou kon doen nie (Fourie, 2003a).

Ook op 'n meer persoonlike vlak het Fourie weer sy voete gevind. In 1996 trou hy met sy derde vrou - die weduwee, Maletta. Fourie was nou vader van vyf dogters, naamlik twee by Liz Dick, sy eerste vrou, twee by Marlize, sy tweede vrou, en nou ook Sonja, die dogter van Maletta uit haar vorige huwelik. 'n Hewige donderstorm het tydens die troue losgebars en gaste moes uit die tuin na binne skarrel. Die troue in haar tuin is waargeneem deur die bekende digter, ds. André Boesak en is bygewoon deur onder andere David Piedt en ander eregaste van Oudtshoorn. Kunstenaars soos Karen Meiring en lede van Cutt Glass, Gerrit en Marina Geertsema en ek en my vrou was teenwoordig by die geleentheid waar die meeste mans sonder skoene aangekom het, omdat hulle geweet het Fourie sou self, soos altyd, nie skoene aanhê nie. Helaas is Fourie en ds. Boesak toe omtrent die enigste mans wat wél skoene aangehad het! Die feestelikheid het na die hewige donderstorm tot laat in die nag aangehou.

Nodeloos om te sê, met soveel kunstenaars teenwoordig, is daar laataand spontaan in die kombuis 'n kort opera beplan waarvan die basiese scenario binne twee minute vasgelê is. Die spelers het die sitkamer ingebars en die opera is geïmproviseer rondom die liefdesdriehoek van die tenoor (myself), wat die bas (Gerrit Geertsema) se vrou (Karen Meiring) kom afvry, terwyl die tenoor se vrou (Lidia vom Hagen), as alt, haar verlies van agter en oor die sofa betreur. Die kort opera het dramaties tot sy einde gekom met 'n kwartet, terwyl Geertsema baie langdradig selfmoord gepleeg het deur homself te verwurg. Terloops, die opera is spontaan in 'Italiaans' gesing en het geen verdere speelvakke beleef nie.

Fourie se lewe as getroude man het 'n ommekeer gemaak. Hy woon vir die eerste keer in baie jare gerieflik in sy vrou se huis in Buitekantstraat op Oudtshoorn. Sy finansies was in orde en hy kon 'n groen 1959-model Mercedes 200S en later 'n veel ouer swart Mercedes190 tot hulle oorspronklike toestand restoureer. In 1990 koop hy sy nuutste motor, 'n groot rooi Mercedes 350S uit die vroeë tagtigerjare. Ook sy gesondheid het met rasse skrede verbeter onder die wakende oog van sy sorgsame vrou, Maletta. Sy het sy nuwe gesonde dieet fyn dopgehou en ook sy stryd met die vrug van Bacchus onder beheer gebring. Fourie (2003a) noem dat Maletta eintlik sy lewe gered het.

6.36.7 Boklied-debakel, posverandering en Fourie se bydrae en aftrede by KKNK en roeringe by KKNK.

6.36.7.1 Die Boklied-debakel.

Teen 1998 wou Fourie minder hooi op sy vurk hê. Maar tydens die KKNK in April 1989 het Fourie besef dat hy eers die kontroversie wat hy verwag het van die opvoering van *Boklied* (1998) deur Breyten Breytenbach in sou moes deursien by die fees. Fourie het vóór die tyd vir Geertsema gesê Breyten Breytenbach se *Boklied* gaan die mense laat regop sit en sal opslae maak. Nogtans het hy geen sensuur toegepas nie en eenvoudig die stuk sy loop laat loop.

Fourie se voorspelling was reg. Die kontroversiële aard van die stuk, die opslae wat gemaak het reaksie vir en daarteen was hewig. Veral Hermien Dommissie se mening dat *Boklied* die dood van die Afrikaanse drama en teater ingelei het was van die sterkste teenreaksie. Alle hel het in die pers, in briewe aan koerante en debatte oor die land heen losgebars. Fourie was uiteraard ook in die spervuur, maar hy het vasgestaan in sy geloof dat die Afrikaanse teater se stem in al sy vorme – hoe kontroversieel ook al - nie gestil mag word nie.

Herman Giliomee (1998:3) was dit hiermee met hom eens. Die fees was nie net daar vir populêre, aanvaarbare vermaak nie. Hy meen verder dat die krisis dodelik raak wanneer daar onder hierdie mense nie meer die behoefte bestaan om in taal alles te beleef en te verwoord nie. *Boklied* het volgend hom die voortbestaan van hierdie mikrokosmos verteenwoordig: “*Boklied* en die hou van die Afrikaanse kunstefees wys dat die Afrikaner volwasse is. Die KKNK [is] dus ‘n toets vir die vermoë waarop Afrikaans as taal en kultuur sy post-apartheidskrisis die hoof bied” (*ibid*).

Die KKNK was van die begin af oop vir die opvoering van kontroversiële toneelstukke. Absoluut geen sensuur was immers een van Fourie se voorwaardes met die stigting van die fees. Herman Giliomee (1998:3) skryf in sy artikel, *Die huis van Afrikaans het baie kamers*, soos volg:

[Dat] Oudtshoorn se fees van die staanspoor af die geluk gehad het om onder die professionele leiding van Pieter Fourie te staan. Die ou establishment was aan die verkrummel en alle waardes en norme

onder die soeklig Die KKNK sou nie 'n arena vir behaagsiekes word nie (*ibid*).

Giliomee steun dan Fourie se standpunt en prys die sterk boodskap van die KKNK dat die huis van Afrikaans baie kamers het en dat almal êrens 'n plek kan vind:

Wat nog kortkom, is 'n stewige lesingreeks waarin kundiges die bestek opmaak van die nasionale huishouding en op hul eie gebied dieselfde intellektuele uitdaging as 'n Breyten toneelstuk bied. Maar daar is goeie rede om aan te neem dat Pieter Fourie se span ook hierdie uitdaging sal aangryp en van die Oudtshoorn week selfs 'n groter belewenis sal maak" (*ibid*).

Nodeloos om te sê dat Fourie hiervan werk gemaak het.

6.36.7.2 Posverandering vir Fourie.

Terblanche (2008) noem op LitNet dat Fourie se pos as Feesdirekteur in 1998 afgeskaf is en hy aangestel is as Artistieke Bestuurder (Woordkuns). Sy hoofmotivering was dat Karen Meiring, sy jarelange assistent, kon oorneem en hy weer kon begin skryf.

Oor Fourie se nuutgevonde rustigheid berig Nieuwoudt (1998: 3) onder die opskrif, "Fourie verheug omdat hy nie meer feesdirekteur is", dat hy uiteindelik weer die vryheid sou hê om te kan skryf. Ook die feit dat hy nie meer aan die fees verbonde nie, maak hom vry om vir die fees self te kon skryf:

Ek het meer as vyf jaar laas geskryf. My pos as hoofdirekteur het te veel eise aan my gestel. Ek het gedink dit sou oneties wees om as direkteur van die KKNK my eie produksies fees toe te neem. In wese is ek egter 'n regisseur, dramaturg en vertaler en ek is baie bly dat ek nou weer die dinge kan doen. In die nuwe pos word dit van my vereis (Nieuwoudt, 1998: 3).

Aan die einde van 1999 bedank Fourie ook uit sy pos as Artistieke Bestuurder (Woordkuns) by die KKNK om kom voltyds toe te spits op die skryf van nuwe dramas.

6.36.7.3 Bydrae en aftrede by KKNK.

Binne die omvang van die studie is dit onmoontlik om Fourie se volle bydrae tot die KKNK deur die jare te ontleed. Sy bydrae binne die streek word erken as hy in 1996 vereer word deur die Rapportryers van die Langenhoven-streek "... vir voortrefflike bydrae tot die vestiging en uitbouing van die KKNK op Oudtshoorn, asook vir sy bydrae oor baie jare as dramaturg, regisseur en toneelspeler om Afrikaanse toneel in Suid-Afrika te bevorder" Erika Terblanche, skryf in meer besonderhede oor die toekenning in haar LitNet artikel waaruit bogenoemde aanhaling kom.

Die fees het deur die vyf jaar onder Fourie se leierskap en met Karen Meiring se steun gegroei tot 'n volwaardige platform waar van Suid-Afrika se beste kunstenaars en internasionale kunstenaars jaarliks hulle vaardighede ten toon kon stel. KKNK vier vanjaar in 2011 sy 26ste bestaansjaar.

Oor sy tydperk as betrokke by die fees sê Fourie aan Coetzee (1999: 3) onder die opskrif, "Pieter Fourie aant skep in Oudtshoorn": "Dit was 'n vreugde om 'n onbeskaamd Afrikaanse versoeningsfees te help uitbou, maar ek's bly dit het nou so gevorder dat ek as dramaturg kreatief en nie meer administratief nie kan werk." Sy regterhand, Karen Meiring, wat voorheen die Feesorganiseerder was, is bevorder tot Feesbestuurder. Dieter Schnetler as Finansiële Bestuurder het ook betrokke geraak by die beplanningsfase van die fees.

6.36.7.4 Roeringe by die KKNK na Fourie se aftrede.

Fourie het reg van die begin van die KKNK gewaarsku dat die Staat of enige politieke party nie inspraak moes hê op die artistieke beplanning van die fees nie. Die KKNK sou onafhanklik bedryf moes word met borgskappe uit die privaatsektor en die Nasionale Kunsteraad. Sy uitgangspunt was dat, indien die KKNK enigsins deur die Staat of 'n politieke party gesteun sou word, die KKNK 'n politieke speelbal sou word of dat die party of die Staat voorskriftelik sou optree en druk begin toepas.

Na sy aftrede het Fourie se vrese bewaarheid geword. Die Wes-Kaapse Regering het 'n stalletjie by die fees opgerig en waar die vorige KKNK-direksie nooit 'n politikus as lid gehad het nie, is die premier van die Wes-Kaap, Ebrahim Rassool, genooi om saam met die KKNK-direksie, kunstenaars en ander belangstellendes tydens die fees in 2007 te herbesin oor die waardes van die fees.

Volgens Gerrit Brand (2007: 7) was die vraag aan die orde: “Aan watter waardes moet die kunste, en hierdie kunstefees in die besonder, verbind wees?”

Pieter Fourie was nie genooi nie, maar in sy e-pos, wat deur Elna Boesak wat as gespreksleier opgetree het voorgelees is, vra Fourie ‘n meer fundamentele vraag: “Hoekom moet ons nou skielik oor waardes praat?” (*ibid*).

Brand snap Fourie se onrus en laat hom soos volg uit oor die dinge wat onder die oppervlak roer: “Fourie het as iemand met baie jare ondervinding met kunsterade en ander kunste-instellings gewaarsku teen die skep van ‘n dier wat mettertyd kan uitgroeï tot ‘n monster wat die kunste kan verslind” (*ibid*). André Bartlett, ‘n teoloog, het ‘n interessante uitspraak gemaak: “Die kunste is nie net Koki - dit wat hoog, skoon en edel is - nie, maar ook Raka, wat die stam se waardes bedreig, en so hoort dit” (*ibid*).

Christo van Rhee van die Stigting vir die Bemagtiging van Afrikaans het waardegedreweheid verdedig en Brett Peyper, wat later aangestel sou word as Feesdirekteur na Karen Meiring, het gesê dat daar onderskeid getref moet word tussen die inhoud van kunsproduksies en die fees in die organisatoriese sin. Hy sien nie in dat die inhoudelike van kunsproduksies enigsins bedreig sou word nie.

Op Rassool se filosofie oor universele waardes stem Brand (*ibid*) egter met Fourie se vraag saam en hy spreek hom soos volg daaroor uit:

Die waardes waarom ‘n fees beslag kry, is kuns. Dis nie ‘n nie-universele waarde nie, want nie almal ag kuns belangrik of waardevol nie. En die feit dat ‘ons almal’ kuns as waardevol beskou, beteken nie dat ons oor alle ander waardes ook saamstem nie. Wat ons deel is die oortuiging is dat dit goed, die moeite werd, belangrik is om ruimte te skep vir die kunstenaars om onder meer waardes te ondersoek, te bevraagteken, af te breek. Alle en enige waardes” (*ibid*).

Hy gaan verder deur te stel dat, deur die bevordering en genieting van kuns, sal die gemeenskap nie die wet oortree nie, en hom dus ook aan die Grondwet gebonde ag, maar: “... daarbenewens het ons geen ekstra waardes nodig nie; die kuns duld nie heilige koeie nie” (*ibid*).

Dan kom Brand by die kernvraag uit oor politieke agendas, wat ook Fourie onder die oppervlak sien skuil het toe hy sy vraag gestel het oor waarom nou skielik vrae oor waardes gevra word:

My vermoede is dat die gesprek oor waardes eintlik oor iets anders gaan, te wete sommige feesgangers en –betrokkenes se regmatige kommer oor die feit dat die KKNK darem nog baie wit is, dat die Afrikaanse gemeenskap in sy volle breedte nog nie genoegsaam op die fees sigbaar is nie. Maar vir wie is ons kwaad hiervoor? Vir die feesbesoekers? Moet hulle wegbly? Vir die afwesiges? Moet hulle daar wees? Of vir die feesbestuur? Moet hulle 'n plan maak?(*ibid*).

Brand stem dus met Fourie saam dat die probleem van verteenwoordiging op praktiese maniere aangepak moet word en dat filosofiese gesprekke oor abstrakte begrippe dit nie gaan oplos nie, en moralisering oor die kunste dit ewe min. Hoe dit ook al sy, Fourie was nie meer in beheer nie en sy opvolgers sou op praktiese maniere die saak onder toenemende druk van buite moes hanteer.

6.36.8 Rooderandt gastehuis.

Voor sy bedanking as Artistieke Bestuurder (Woordkuns) verkoop hy en Malletta die dorpshuis en hy bou self 'n gastehuis, Rooderandt, buitekant Oudtshoorn. Ook hou hy hom besig deur van die kleiner werkershuisies met hulle grasdakkies weer outentiek te restoureer. Hy bou ook 'n skrywerskamertjie aan die motorhuis met 'n baie klein venstertjie: "Anders sit ek my net en verkyk aan die natuur en skryf niks!" (Fourie 2003a). Francois Griebenow (2000: 11) beskryf die Fourie-egpaar se gastehuis soos volg:

Sy huis in die voetheuwels van die Swartberg het 'n uitsig oor Schoemanshoek wat maak dat jy heeldag op die voorstoep wil sit. En gaan jy by die voordeur in, kan jy skaars glo dat die karaktervolle huis met sy kleivloere en die dak met sy rietplafon en populierstompe net 'n paar maande oud is. Die hele plek adem die gees van die Klein Karoo.

Die skilderagtige uitsig en die feit dat die gastehuis op pad was na die bekende Kango-grotte sou Rooderandt spoedig 'n gesogte gastehuis maak. Veral die werkershuisie met

die misvloere en (aanvanklik) geen elektrisiteit of moderne geriewe soos televisie en radio nie, het bekoring vir gaste ingehou. Die gastehuis se drumpel is omtrent deurgetrap deur vele binne- en buitelandse besoekers, bekende regslui wat die KKNK jaarliks besoek het en kunstenaars wat hier in sy latere stukke sou kom repeteer.

Hier kon sy ou vriende, Merwe Scholtz⁹⁰ sy vrou Rita, en die akteurspaar Cobus Rossouw en sy vrou Sandra, gereeld vir langer tye kom ontspan. Maletta se fynproewerskos het veel bygedra tot die populariteit van die gastehuis.

Maar die skrywersgogga het weer begin byt. Fourie sou nou self weer stukke vir die KKNK en ander feeste kon skryf.

6.37 Rooderandt Produksies en *Boetman is die bliksem in!* (2000).

6.37.1 Rooderandt Produksies gereed vir aksie en nuwe opvoerings van Fourie se ouer werke.

In die jaar 2000 word Fourie 60 jaar oud en hy stig sy produksie maatskappy, Rooderandt Produksies. Dié produksiehuis sou binne 'n jaar vier produksies op die planke bring, waaronder sy eie stukke soos *Elke duim 'n koning*, wat handel oor die teaterlegende André Huguenet. Ander eie stukke opgevoer deur Rooderandt Produksies sluit in: *Boetman is die bliksem in!* en *Naelstring*. TRUK bied sy *Donderdag se mense* aan en die UV Dramadepartement voer *Post Mortem* onder regie van Anton Welman op. Hierdie produksie is vroeër in die studie bespreek. In hierdie jaar sou hy ook *Boetman is die bliksem in!* skryf. *Boetman is die bliksem in!* sou die eerste stuk wees wat hy nie aanvanklik self beplan het nie. Dié drama spruit uit die politieke veranderinge in die land en die ontnugtering van die jonger generasie na 1994.

6.37.2 Politieke onrus.

Op politieke terrein het sake ingrypend verander na die 1994 demokratiese verkiesing van 26 tot 29 April. Die Nasionale Party staan die bewind aan die ANC af. Die

⁹⁰Merwe Scholtz (1924-2005) was senior lektor aan die Universiteit van Pretoria (1950), mede-professor aan die Universiteit van Pretoria (1955) en professor in Afrikaanse Taalkunde aan die Universiteit van Amsterdam (1959), in Afrikaanse Taalkunde aan die Universiteit van Kaapstad (1966) en in die Departement Afrikaans and Nederlands aan Stellenbosch Universiteit (1979-1986). Hy was ook 'n digter en skrywer van boeke oor Afrikaanse taal en literatuur.

verandering is nie sonder slag of stoot aanvaar nie. Skokkende onthullings sou die inwoners van die land begroet. Van hierdie onthullings en die posisie waarin die Afrikaner hom na 1994 bevind, sou neerslag vind in *Boetman is die bliksem in!*

Die ou nasionale vlag wapper gereeld terwyl die nuwe nasionale vlag reeds onthul is. Eugène Terre'Blanche⁹¹ (1941-2010) leier van die Afrikaner Weerstandsbeweging (AWB) en 'n paar adjudante sweep saam jong mans en vroue teen die Regering op en bepleit 'n Volkstaat. 'n Paar AWB-lede loods bomaanvalle in swart gebiede. Hulle word gevang en sit tot op hede in die tronk. In 1994 sterf 3 gewonde AWB-lede toe 'n lid van die Bophuthatswana Weermag die gewondes koelbloedig doodskiet. Op 11 Maart 1996 begin die verhoor van generaal Magnus Malan en mede-aangeklaagdes in die Hooggeregshof in Durban. Op 15 April begin die Waarheids- en Versoeningskommissie hulle eerste getuienis aanhoor.

Winnie Madikizela-Mandela word vrygelaat uit die tronk en word op 26 April 1997 herkies tot President van die ANC-Vroueliga. In dieselfde jaar verskyn Dirk Coetzee, David Tshikalange en Butana Almond Nofomela, almal lede van die Vlakplaas Teeninsurgie-eenheid voor die Waarheids-en-Versoeningskommissie vir die moord op Griffiths Mxenge. Hulle kry vrywaring, maar in 1998 word Ferdi Barnard van die Burgerlike Samewerkingsburo vir 63 jaar tronk toe gestuur vir die moord op David Webster. Hierby kry hy ook 2 lewensvonnisse wat samelopend uitgedien moet word.

Na die tweede verkiesing wat die ANC met gemak wen, word Thabo Mbeki in 1999 as die tweede demokratiese president na Nelson Mandela aangewys.⁹² Verdere onthullings deur Wouter Basson oor chemiese oorlogvoering en proewe op S.A.- soldate met verdowingsmiddels en opkickers skok die land.

6.37.3 Kroes Kras kordaat en die *Boetman*-debakel.

Dan gebeur die insident wat Fourie weer aan die skryf sou kry. Willem de Klerk se *Kroes Kras Kordaat* (2000) verskyn en die *Boetman*-debakel skop af.

Hier word verwys na Chris Louw se reaksie op *Kroes Kras Kordaat*. Die posttraumatiese

⁹¹ Op 3 April 2010 word Terre'Blanche vermoor.

⁹² Vgl. *South African History Archives*. (<http://www.saha.org.za/ecc25/contribute.htm>) [Afgelaai op 23 Desember 2011] & (http://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_South_African_history) vir meer detail.

stres en broeiende woede onder jong Afrikanermans wat grensdiens moes doen en jare lank hulle mond moes hou as die Groot Menere van die Afrikaner praat en besluite namens almal neem, sou uiteindelik tot uitbarsting kom. Die effek op die psige van die grensoorlog en die patriargale stelsel, nou ook op die manlike Afrikaner wat in die vorige bedeling misbruik en op dwaalspore gelei is, word oopgeruk met die bittere woordstryd tussen Chris Louw en Willem de Klerk.

Die broer van die voormalige staatspresident, F.W. de Klerk, en bekende akademikus en koerantredakteur, Willem de Klerk, skryf sy boek oor Afrikaners getiteld, *Afrikaners: Kroes, kras en kordaat* (2000), waarin hy die onsekere posisie en aard van die Afrikaners na die politieke transformasie en veranderende milieu waarin hulle hulleself bevind, beskryf.

Kort ná die verskyning van hierdie boek reageer die SAUK-joernalis, Chris Louw, in *Beeld* in 'n ope brief op Willem de Klerk en herinner hom dat die De Klerk-generasie afgetrede ooms is wat nie met die huidige benarde omstandighede, wat grootliks deur hulle vir die jonger Afrikaners geskep is, opgesaal sit nie.

Van Wyk (2005)⁹³ som die klagtes wat Chris Louw in sy *Ope brief aan Willem de Klerk* (2000) stel, hoofsaaklik soos volg op: Willem de Klerk en sy geesgenote is vir Louw van alle geloofwaardigheid gestroop. Hulle knoei agteraf, gebruik oneerlike metodes en vertel skaamtelose leuens. Louw disrespekteer die vorige patriargie omdat hulle een ding predik, maar 'n ander ding doen. Die gebrek aan eerlikheid, ook van kerklike leiers, is die oorsaak vir die verwerping van die Christelike moraal deur die Boetman-generasie. Hy stel ook dat die apartheidspolitiek vanuit *ressentiment* en wrewel gebore is weens Engelse imperialisme. Die kinders, as slagoffers van die onvergenoegdheid van hulle ouers, staan nou onwillekeurig skepties teenoor die morele tradisie waarin hulle opgegroe het. Jongmense is knegte van die staatsideologie gemaak. Daarom dan Louw (2000: 29) se uitroep: "Ek neem geen verdere opdragte nie; nou veg ek net vir my eie belange."

⁹³ I.W.C. van Wyk se artikel "Apologie vir die Christelike lewenswyse en etiek" is die bygewerkte weergawe van 'n voordrag gelewer by 'n simposium van die Raad vir Apostolaat op 20 Mei 2005 oor die apologetiese taak van die Nederduitsch Hervormde Kerk van Afrika.

Opvallend hier is hoe Louw se aanklagtes reeds in feitlik al Fourie se vorige dramas uitgebeeld en aan die kaak gestel is. Die keer toe Fourie in 1987 deur die weermag na Oshakati op die Grens genooi is en sy ervarings van hoe grensdiens die jong Afrikanersoldate psigies beïnvloed het, gee vir Fourie 'n begrip vir Louw se ontgogeling en frustrasie met die absolute arrogansie van die maghebbers in sy reaksie op De Klerk se *Kroes, Kras Kordaat* (2000).

Willoughby (2001: 7) bevestig die oorsprong van die debakel wat die stuk sou inisieer ook kortliks en noem dat die opvoering 'n heruitspeling word van die briefwisseling en geskarrel oor die saak in die media wat deur Chris Louw in 1999 ontketen is met sy ope brief aan Willem de Klerk:

[Chris Louw] accused the older generation of Afrikaner leaders – in the person of Willem de Klerk, brother of the ex-President – of misleading a younger generation of Afrikaner males, now aged 35 to 55, into fighting and dying for the despicable cause of apartheid (*ibid*).

Louw se ope brief sou in 'n nasionale en internasionale debat ontwikkel. Goddard (2001: 28) vat die omvang van die debakel goed saam in sy artikel “Soul-searching for Boetman” in die *Citizen*:

The letter was penned by SABC journalist, who probably never thought that his acid derision of De Klerk would reopen so many wounds and cleave to the bone so many new ones. The ensuing slew of correspondence was a bitter debunking of the past and became known as the Boetman debate because of the patriarchal term that De Klerk once used to address a young Louw. Today, Louw is in the 35 and 55 age bracket and it's on behalf of all the other men who were once sent off to war to fight for a volk en vaderland which is no more, that he decided to speak – in fact, scream.

Die maandelange, hewige en lewendige polemieek waaraan honderde lesers van oor die hele wêreld al deelgeneem het, het in 'n katarsis oor die trauma wat geslagte jong mans tydens die Grensoorlog ervaar het, ontaard. Die woede oor die voorhou van pretensie en

onskuld deur die politici wat hulle hande in onskuld sou was en die kloustrofobiese nasionalisme waarin 'Boetman' as jongeling moet stilbly as die 'Ou manne' praat, het na dekades onder die oppervlak purgerend uitgebars. Die Waarheids- en versoeningskommissie sou as uitlaatklep vir politici en die topstrukture van die weermag en polisie dien en vergiffenis kon verkry word. Vir die soldaat op die grond was daar nie dié voorreg nie. Louw het daardie wonde oopgekrap en namens hulle gepraat. Die sluise het oopgegaan en die land se jong manne en ook vroue het saamgepraat – die boodskap was nie altyd mooi nie.

In daardie stadium het Fourie voorsien dat die debat nie onbepaald sou voortduur nie. "Sodra mense die geleentheid gehad het om te ontboesem en die wonde te laat heel, sal die hewigheid van die kartetse wat heen en weer geslinger word, afneem. Die ding moet homself uitwoed, anders steek dit eenvoudig later weer kop uit" (*ibid*).

Fourie wys in die onderhoud ook op die feit dat die Afrikaner honderd jaar na die Anglo-Boereoorlog nog rowe van die wonde in die Afrikaner-psige dra, maar dat die oorlog maar drie jaar aangehou het. "Nou moet ons die nagevolge van 'n era verwerk wat langer as veertig jaar geduur het. Ek vergelyk nie apartheid met die dood van 26 000 vroue en kinders nie, maar dat dit hard met ons kollektiewe gewete praat, is seker" (Griebenouw, 2000a: 11).

Hieroor sê Fourie: "Mense word uiteindelik verlos van die boeie van frustrasie en stilswye wat hulle jare lank gebind het. Hulle kom nou na vore en sê hoe hulle voel, en deur dit te doen, sit hulle hul eie genesingsproses aan die gang" (*ibid*).

Fourie wys daarop dat Louw se brief die tekortkominge van die huidige bestel uitwys, maar die wyse waarop hy dit doen, onderskei dit ook van 'n blote gewroeg oor die geskiedenis. "As sy brief net oor die verlede gehandel het, het dit nie 'n tiende van die slaankrag gehad wat dit nou het nie. Maar hy spreek die hede aan, en juis daarin lê sy bevryding: om nie sy lot onder die nuwe bestel gelate te aanvaar soos wat die ou bestel hom gedwing het om te doen nie" (*ibid*).

Chris Louw erken self dat hy verwag het dat die brief reaksie sou ontlok, maar verstom was deur die omvang daarvan. Nou was dit tyd om die debat op die verhoog verder te voer.

6.37.4 Fourie verkry opvoerrechte en begin skryf aan *Boetman is die bliksem in!*

Niewoudt (2000: 1) rapporteer in *Die Beeld* onder die opskrif, “Dis nou planke toe met Boetman”, soos volg oor Louw se reaksie:

Die skryf van die brief was in 'n sin 'n helingsproses. Hy het meer as 200 telefoonoproepe en meer as 150 e-posboodskappe gekry – selfs van Bermuda. “Ek het steeds baie woede, maar dis ook teen die manier waarop die Afrikaanse media die brief gemanipuleer het. Daar is mense wat glo ek is kwaad omdat De Klerk my boetman genoem het. Die verwysing in my brief is tog duidelik metafories bedoel. Die verwysing boetman, is 'n individu-ontkennende manier van iemand aanspreek – net soos ‘my boy’. Dit reduceer 'n volwaardige mens tot 'n entiteit – 'n abstrakte boetman – wat maklik gemanipuleer kan word.

In 'n onderhoud met Barrie Hough (2001: 17), soos gerapporteer onder die opskrif, “Dramaturg word hengelaar en die gehoor 'n skool vis”, in *Rapport* van 30 September, noem Fourie dat Chris Louw (Boetman) se omstrede brief hom aangegryp het. Die dramatiese opslae wat Louw se ope brief gemaak het, was weereens 'n dokument van die tyd en die politieke binnewoeling van die blanke Afrikanerman uit verskillende generasies en kontrasterende sienings. Fourie het die potensiaal vir 'n (volks)drama onmiddellik raakgesien.

Reeds op 16 Mei 2000 berig Niewoudt (2000: 1) in *Die Beeld* dat Fourie die opvoerrechte bekom het, die stuk sou aanpak en as eenbedryf op die planke sou bring:

Chris Louw se ope brief aan prof. Willem de Klerk wat onlangs in *Beeld* verskyn en landswyd ongekende reaksie ontlok het, word eersdaags as 'n eenbedryf op die planke gebring. Die dramaturg Pieter Fourie het die naweek die opvoerrechte van Louw verkry. Volgens Fourie het die regisseur Marthinus Basson aangedui dat hy ook by die projek betrokke sal raak. “Dit is die eerste keer dat 'n volledige dokumentêre drama in Afrikaans ontwikkel word,” het Fourie gister gesê.

Fourie verduidelik in die artikel dat die reaksie op Louw se brief van geskiedkundige waarde was en gelei het tot botsende sienswyses. Hierdie botsing is volgens hom wonderlike drama, aangesien die wese van goeie drama juis kontras en botsing is. “Dis waarom ek besluit het om Chris te vra of ek die opvoerregte kan kry” (*ibid*).

Die debat het Fourie ook herinner aan ander tyd in die Afrikaner se geskiedenis. “Die polemiekie is seker die ergste wat ons beleef sedert Jimmy Kruger gesê het Steve Biko se dood laat hom koud. Chris Louw se brief was soos ’n vonk by ’n kruitvat, en die reaksie kring steeds wyer. Die vroue klim ook in, en dis wonderlik. Dis hoog tyd dat die ding oopgekrap word” (Griekenouw, 2000a: 11).

Fourie sou Louw se volledige brief as vertrekpunt gebruik. Ook latere onderhoude oor radio en televisie en briewe en artikels wat in koerante en elders verskyn het, sou as boustene vir die drama aangewend word. Nadat dit bekend geword het dat Fourie die drama sou skryf, is hy oorval deur oproepe van nog mense wat hulle mening wou gee. In sy onderhoud met Griekenouw sê Fourie dat Louw se brief die “hou-jou-bek-kultuur aan die kaak stel en dat mense vrymoedigheid om te skryf oor gevoelens wat jare lank opgekrop was” (*ibid*). Die omvang van die inligting het reusagtig geword en Fourie sê in sy onderhoud dat hy materiaal vir verskeie dramas gehad het en dat die seleksieproses ’n nagmerrie geword het (Fourie, 2003a).

Aangesien die publiek aan die proses deelgeneem het en nuwe materiaal voorsien het, sien Fourie hulle as medeskrywers van hierdie dokumentêre drama in Afrikaans. Hy reken dat dit seker die naaste aan volksteater in die ware sin van die woord kom:

... ’n drama uit die volk, deur die volk, vir die volk. Mans en vroue uit alle beroepe is besig om die pen op te neem en een van die grootste dramas te skryf wat nog ooit in ons geskiedenis geskryf is. Of hulle dit nou weet of nie, almal wat op Louw se brief reageer, is medeskepper van ’n lewende drama wat hom om ons afspeel. En hulle skep nie net die karakters wat daarin speel nie; hulle is die karakters (Griekenouw, 2000a: 11).

In dieselfde artikel beskryf Fourie sy rol in die skepping van die drama as die een van griffier. Weer kom die gedagte by ’n mens op dat die dramaturg van die tyd in wese die informele geskiedskrywer van land en sy mense is. Hoewel die dramaturg normaalweg

met fiktiewe karakters en verhale werk, sou *Boetman is die bliksem in!* met die werklikheid handel:

Ek sien my rol as dié van griffier – iemand wat sy ambag gebruik om die gebeure op te teken. Ek moet die materiaal wat geskep is, sif en die essensie daarvan vasvang. Ek glo dit gaan die eerste werklike dokumentêre drama in Afrikaans wees, 'n eindproduk wat almal help skep het (*ibid*).

Fourie was oortuig dat hy objektief teenoor die gebeure moes staan as hy die rol van griffier effektief wou speel. In wese is daar genoegsame balans binne die konflik waarop hy die drama sou baseer: Louw se brief en die ontploffing, De Klerk se reaksie en Louw se repliek. Fourie durf nie kant kies vir enigeen van die betrokkenes nie en hy is dankbaar dat hy hulle nie persoonlik geken het nie:

Ek ken Louw van geen kant af nie. Ek het hom vir tien minute gesien toe ons oor die verhoogregte gesels het. En vir De Klerk het ek net een of twee keer vlugtig ontmoet. Vir die produksie se onthalwe is ek bly dat sake só staan. Dit maak dit vir my as dramaturg makliker om perspektief te behou (*ibid*).

Tog stel Fourie dit in sy onderhoud met Griebenouw dat hy wel kon identifiseer met Louw se mening oor die wyse waarop mense se sienings destyds gemanipuleer is, want hy is self in die vorige bedeling deur die weermag genader om sy skryftalent vir oorlogspropaganda in te span. Volgens Fourie het sy eie ervaring met 'n 'erebesoek' aan die Grens ook vir hom die rooi ligte laat flikker en hy wou die "hou-jou-bek-kultuur aan die kaak stel".

Fourie se verhoogverwerking van *Boetman is die bliksem in!* (2000) sou 'n tydperk inlui waarin Fourie die onmiddellike omstandighede in die land as dramatiese gegewe kon inspan in sy dramaturgie. Feitlik al die sake waaroor hy in die verlede geskryf het, naamlik onreg, valsheid, desperate klou aan mag, die patriargale gesag – ook van staat en kerk – bars soos 'n ou wond wat vir jare onder die oppervlak geëttel het oop in die pers en in die openbaar.

Boetman is die bliksem in!, geskoei op die twis tussen Louw en De Klerk, is ryklik

aangevul met briewe van die publiek in die pers. Fourie moes nou die magdom inligting oor die debat in teaterformaat herstruktureer. Volgens Fourie se mededelings aan Griebenouw het hy die grootste deel van die teks geskep uit briewe oor die Boetman-polemiek wat in Afrikaanse dagblaaie verskyn het, en uit die sowat veertig mense wat hom self geskakel het om te sê wat hulle standpunte is. Hy het vier bydraes uit daardie oproepe by die teks ingesluit (*ibid*).

Dit was vir Fourie 'n nuwe ervaring om 'n dokumentêre drama op dié wyse te skep. Na sy wete is die enigste soortgelyke drama Peter Weiss se *The investigation* (1988) wat oor die Nürnberg-verhore handel. Fourie is reg in sy vergelyking. As die afstandelike beskouing en koue ontleding van die mees brutale misdade in Weiss se werk vergelyk word met wat in *Boetman is die bliksem in!* (2000) se teks en opvoering gebeur, word dit 'n oorweldigende dramatiese ervaring. Ook in die gestrooptheid van Martinus Basson se stel vir die stuk is daar treffende ooreenkomste met wat Graves (2000: 999) vir die stelontwerp van Weiss se drama voorstel:

In the presentation of this play, no attempt should be made to reconstruct the courtroom before which the proceedings of the camp trial took place. Any such reconstruction would, in the opinion of the author be as impossible as trying to present the camp itself on the stage. *The investigation* is Weiss' ruthless documentary drama of the Frankfurt Auschwitz trials, which he attended. These proceedings, held in 1963-5, are not to be confused with the Nürnberg trials held right after the war. In Frankfurt it was the German government itself that held the war-crimes trial, focussing on the crimes perpetrated at Auschwitz.

Ook in *Boetman is die bliksem in!* (2000) word werklike getuienis gelewer deur oorlewendes. Heen en weer-beskuldigings word gemaak om aan te toon wie te na gekom is en verduidelikings word gegee om onskuld te bewys. Die indringende oopkrap van wonde en bittere verwyte kom ooreen met wat in Weiss se drama gebeur. Waar Weiss die verhore self bygewoon het en die twee jaar lange getuienis moes aanhoor, moes Fourie uit die stortvloed van briewe in die koerante materiaal selekteer en konstrueer sodat die 'verhoor' binne 'n twee uur teateraanbieding kon inpas. Dit was

beslis nie 'n maklike taak nie. Fourie stel dit aan Griebenouw (2000a: 11) dat net die seleksieproses die uitdagendste was:

Die grootste uitdaging was om 'n verteenwoordigende snit van die beskikbare materiaal te maak. Louw se tydgenote het opmerklik meer geskryf as dié van De Klerk, maar ek moes seker maak dat die minderheidstemme ook gehoor word, anders sou die debat eensydig en oppervlakkig word. Die problematiek vir die aanbieding sou hoofsaaklik ook die strukturering van materiaal en 'n gepaste aanbiedingstyl wees (*ibid*).

Fourie en Basson se besluit om die stuk in die vorm van ondersoekende joernalistiek aan te bied, met die vele briewe van die publiek oor die saak gehang aan drade op die verhoog, en die gesprekvoering tussen die karakters daarvoor, slaag uiteindelik en die latere gehoorbywoning en toekennings wat die stuk ontvang, onderstreep die belangrikheid van die stuk binne die historiese konteks van die land.

6.37.5 Planke toe met *Boetman is die bliksem in!*

6.37.5.1 Opvoeringsgeskiedenis.

Uiteindelik is die seleksieproses voltooi en kon Fourie die teks met genoegsame dramatiese kontras vir die verhoog konstrueer. Alles was uiteindelik gereed vir die opening van die stuk in September 2000 by Aardklop, waarna die stuk ook in Oktober 2000 in die Wynand Moutontheater op die UV-kampus in Bloemfontein opgevoer is. *Boetman is die bliksem in!* (2000) is die volgende jaar ook met groot sukses tot 30 Junie in die Baxterteater in Kaapstad; van 4-7 Julie by die National Arts Festival in Grahamstad; van 10-21 Julie in die Arena by die Staatsteater in Pretoria en van 1-2 Augustus in die Springs Stadsteater opgevoer (Willoughby, 2001: 7). Aansoek vir die opvoerrechte van die stuk word vreemd genoeg net een keer op die DALRO-lys aangedui en wel vir die eerste opvoering by Aardklop. Fourie verduidelik dat *Beeld* die aanvanklike skryf van die stuk met 'n borgskap gesteun het, maar dat hy die opvoerrechte behou het en tansies vir verdere opvoerings direk aan hom betaal is.

Griebenouw (2000a: 11) berig dat daar ongekende belangstelling geheers het vir Pieter Fourie se drama *Boetman is die bliksem in!* wat die eerste keer in September 2000 op

die Aardklop Nasionale Kunstefees in Potchefstroom aangebied sou word. Ekstra vertonings van *Boetman* moes vir Aardklop gereël word nadat die kaartjies vir die aanvanklike vertonings almal uitverkoop is. Fourie reageer in die berig soos volg hierop:

Dit is ongekend dat 'n nuwe toneelstuk soveel belangstelling gaande maak. 'n Mens het verwag dat die polemieks na 'n ruk sou gaan lê, maar ek kry steeds oproepe van mense wat vertel in watter mate hulle *Boetman* se ervarings deel. Al verklarings wat ek daarvoor het, is dat Louw 'n baie teer senuwee raakgeboor het (*ibid*).

6.37.5.2 Die teks se impak binne konteks van Fourie se vorige werk.

Uiteindelik word Boet se uitroep in *Die koggelaar*: “Is ek dan die stilte?” vierkantig in die oë gekyk met die jong Afrikaner wat vir die eerste keer uit die doolhof van ontkenning van die waarheid oor Apartheid en die onderdrukkende misbruik van politieke mag van kerk en staat opstaan en sy stem hard en duidelik laat hoor. In wese staan die Afrikaner in die stuk by die erkenning van en sy konfrontasie met sy ware identiteit in die verlede. Die waarheid waaroor Fourie so meedoënloos in sy vorige stukke geskryf het, kulmineer opeens in die stuk, nie as verbeeldingsvlugte van die dramaturg met fiktiewe omstandighede en (soms) fiktiewe karakters nie, maar as 'n onoorkombare werklikheid uit die volk vir die volk. Die bewusmaking van die Afrikaner van sy soeke na erkenning van die verkeerde in die verlede, sy verlies van mag en sy onsekere soeke na 'n nuwe identiteit binne die veranderde omstandighede in die land, sou 'n nuwe tydperk in die denke van die Afrikaner inlui.

Weereens dra die stuk kenmerke van die groot tragedie. Die Afrikaner staan na jare se ontkenning van die waarheid, of bewustelike ontkenning van die waarheid wat, soos in Koning Oedipus se geval om hom ontvou, opeens gekonfronteer met die afskuwelike werklikheid dat hy sy land en sy mense in die steek gelaat het. Soos Oedipus is die Afrikaner sy eie vyand en die blaam kan nie op enigiemand anders geplaas word nie. *Boetman is die bliksem in!*, wat as toneelstuk die saak na die breër publiek gebring het, het die saak van koue koerantfeite verhef tot lewende debat op die verhoog wat ook die gehore se emosies kon aangryp – daardie uitstaande kenmerk van die teater wat as kunsvorm sy mag as prominente denkrigtingveranderingsinstrument gestand doen. Binne historiese konteks kan die teks dus as een van Fourie se belangrikste teaterwerke

gesien word. Veral Fourie se intieme kennis van die politieke ontwikkelingsgeskiedenis van die land en sy kennis van die Afrikaner-psige sou hom as die ideale dramaturg maak om eer aan die gegewe te laat geskied.

Op die vraag van Griebenouw (2000a: 11) oor wat die verhoogweergawe van *Boetman* wou bereik, antwoord Fourie soos volg: “Hopelik dit: dat geen geslag hulle hierna sal laat reduceer tot bliksoldaatjies wat later moet toekyk hoe die magtige oorlogsmasjiene in hul duisendtalle soos stowwerige speelgoed staan en roes in hul bergingsplekke nie.”

Dat Fourie nie die Aardklop-teks as die finale dokument beskou het nie, is duidelik. Vir die Aardklop-produksie moes hy die drama se tydsduur beperk. Maar hy reken dat die omvang van die polemieke eintlik drama van meer as uur regverdig. Fourie stel aan Griebenouw dat nie al die ouer denkers in die land aardskonserwatief en apartheidsaanhangers was nie. Hy sou graag hulle menings ook in die teks wou inbring om beter balans van sienswyses te verkry. Tydsdruk om die teks gereed te kry vir Aardklop het hom egter verhinder om dit te kon doen. Fourie verduidelik die saak soos volg:

Net 'n week of twee gelede was daar 'n boeiende radiodebat tussen Louw en prof. Sampie Terblanche, afgetrede hoogleraar in Ekonomie aan die Universiteit van Stellenbosch. Terblanche het 'n nuwe dimensie gegee aan die gesprek met sy onthulling dat hy en ander mense uit Willem de Klerk se milieu reeds in (oudpremier John Vorster) se tyd daadwerklike en opregte pogings aangewend het om 'n einde aan apartheid te maak (Griebenouw, 2000a: 11).

Fourie noem dat hy later wil aandag gee aan die wyse waarop Vorster en die latere 'sekurokrate' se magsgreep die stem van redelikheid in die doofpot laat beland het. Hy hoop ook dat belangrike partye wat tot dusver op die kantlyn gesit het, na Aardklop tot die Boetman-debat sal toetree:

Ek dink daar is mense wat die drama beskou as 'n voorlopige samevatting van almal se standpunte. Hulle wil kans hê om daarna te luister en dit te herkou voordat hulle hul mening lug. Ons het tot dusver min van De Klerk se generasie gehoor. Dit was omtrent net dr. Rina Venter wat gewaag het om haar saak te stel. As De Klerk en

Venter se voormalige kollegas sien dat hul verduidelikings 'n billike kans op die verhoog kry, behoort hulle meer vrymoedigheid te hê om na vore te kom en verdere diepte aan die gesprek te verleen (*ibid*).

Griebenouw (*ibid*) het ook die regisseur, Marthinus Basson, en die hoofspeler, Dawid Minnaar, se opinies oor die stuk en produksie wat sou open, gevra. Basson was optimisties dat die rolverdeling reg sou laat geskied aan die gewigtigheid van die drama. Dawid Minnaar was versigtig om *Boetman is die bliksem in!* (2000) as die Afrikaner se Waarheids-en-versoeningskommissie te bestempel:

Dit vervul wel daardie funksie, maar elkeen se beleving van ons werklikheid die afgelope vyftig jaar is só anders dat dit vir elkeen iets verskillend gaan beteken. 'n Mens kan nie die stuk in 'n kassie druk en sommer net een of twee sedelessies daaruit haal nie. Die Boetman-drama is 'n geskiedenisles, 'n woede-uitbarsting, 'n skuldbelydenis, 'n vermaning vir die toekoms, 'n geleentheid om as gelykes te debatteer, en nog baie meer (*ibid*).

Dawid Minnaar en die toneelveterane, Cobus Rossouw en Sandra Kotzé, moes telkens in die stuk van karakter verwissel om ruimte te maak vir die verskeidenheid standpunte. Drie van die land se mees gesoute akteurs vertolk elk verskeie rolle in die stuk.

6.37.5.3 Die Boetman-debat op Aardklop.

Die groot hupstoot in reklame wat die opvoering reeds deur die debat verkry het, is verder aangehelp deur *Die Beeld* wat 'n gespreksgeleentheid by Aardklop, waar die stuk sou open, beplan het vir die breë publiek (*Die Beeld, Hartklop* (2000: 12).

Die artikel herhaal dan hoe die debat ontketen is met die publikasie van Chris Louw se ope brief aan dr. Willem de Klerk in *Beeld* onder die opskrif, "Boetman is die bliksem in!", wat nou ook die titel van die stuk sou wees. Die artikel meld ook dat 'n maandelange, hewige en lewendige polemiekie in *Beeld* ontlok is en dat die debat nie uitgewoed is nie:

... wat nou nog voortduur en waaraan honderde lesers van oor die hele wêreld al deelgeneem het. Terwyl die gesprek self ook op Aardklop voortgesit gaan word, is die eintlike interessante ontwikkeling die verhoogstuk *Boetman is die bliksem in!*, verwerk deur

Pieter Fourie en onder regie van Marthinus Basson, waar die fees vir die eerste keer opgevoer gaan word (*ibid*).

Ook die skrywer van die artikel deel Fourie se sentiment dat die publiek self medeskrywers van die stuk geword het:

Fourie is die verwerker, want die ware, oorspronklike skrywers is Louw en die lesers van *Beeld*. Die Boetman-stuk is dus nie net 'n nuwe opvoering wat op Aardklop 'n verhoog kry, of 'n voorbeeld van 'n stuk wat na die mense gebring word nie; dit is ook die opvoering van die worsteling met 'n kwessie wat uit die mense ontstaan het. Só word Aardklop die hartklop van *Beeld* en sy mense (*ibid*).

6.37.5.4 Reaksie op die opvoering.

Fourie was tevrede dat dit die tweede keer was dat Basson 'n toneelstuk van hom regisseur. Soos reeds genoem, het Basson se produksie van *Ek, Anna van Wyk* (1986) 'n rekordgetal ENB Vita-streekpryse gewen nadat dit landswyd vir 23 pryse benoem is en 14 daarvan gewen het – die meeste benoemings en toekennings vir 'n produksie in die 17 jaar van die Vita-teaterpryse. Ook oor Basson se ontwerp was Fourie baie opgewonde: “Marthinus is geweldig sterk op die visuele ingestel. Hy het 'n gawe om dit wat ek in woorde stel, in beelde om te skakel. Sy stelontwerp is gewoonlik eenvoudig, maar treffend, Boetman is geen uitsondering nie” (Griebenouw, 2000a: 11).

Die befaamde regisseur, Marthinus Basson, se gestroopte stelontwerp met lang tafels en duisende verklarings wat gesaai lê of aan toue hang, was in die kol en die uitverkoopte opvoering 'n onmiddellike sukses. Soos reeds genoem, is hy moontlik gelei deur die gestroopte voorstel vir *The investigation* van Peter Weiss wat Graves (1988: 999) vir die stuk aanbeveel het. Goddard (2001: 28) berig in sy resensie onder die opskrif, “Soul-searching for Boetman”, in die *Citizen* dat die onverwagte, gestroopte stel en fynbeplande kostuums onmiddellik die koue, kliniese atmosfeer van die stuk vasgevang het:

Linear symmetry in the form of a long metal table and a row of photographs greet the audience against a mostly black backdrop. Supper will soon be served and the dress code is sombre. But we are

not having supper. We are dining on the Afrikaner psyche. This is *Boetman is die bliksem in!* – riveting theatre! (*ibid*).

Goddard vind dit gepas dat die stuk ook in die Staatsteater sy Pretoria-speelvak sou beleef, aangesien die toekoms van die teater op daardie stadium in onsekerheid gehul was. Die onsekerheid is dan ook presies die saak waaroor *Boetman is die bliksem in!* “... a show about a folk in crisis perhaps best belongs at a place of uncertainty. That word – uncertainty – is what sparked off the debacle in question” (*ibid*).

Hy noem die oorsaak van die debakel, naamlik die verskyning van De Klerk se *Kroes, kras en kordaat* (2000), en die skrywer se raad oor waar die Afrikaner in die onsekere toekoms sou inpas, asook die reeds aangehaalde reaksie van Louw oor die ‘Afrikanerooms’ van die verlede. Ook die patriargale reaksie van De Klerk op Louw se brief en die verdere openbare reaksie in die pers en oor radio en televisie word deur Goddard beklemtoon. Hy sien die debat ook soos Fourie as ‘n soort Waarheids- en versoeningskommissie vir die gewone mens wat deur die gebeure geraak is: “This debate goes a long way towards being an informal TRC for the Afrikaner” (*ibid*).

Goddard is gaande oor die opvoering:

Playwright Pieter Fourie and director Marthinus Basson (the team which gave us the award-winning *Ek, Anna van Wyk*) have compressed the manifold issues circling this theme into a soul-searching tour de force where the highlights of the Boetman debate are underscored with thespian excellence (Goddard, 2001: 28).

Ook vir Basson se funksionele stelontwerp, effektiewe gebruik van metafore en sy gefokusde regie het die resensent net lof:

The set is sparse but the elements are cleverly utilised. There is the recurring metaphor of paper: letters spilling from the sky in reaction to Louw’s diatribe – an outpouring of repressed emotion; scrunched-up paper balls and aeroplanes symbolising verbal projectiles in the discussion between Louw and Annesu de Vos (*ibid*).

Dit blyk dat Fourie se teks wat die sake gebalanseerd van alle kante belig uiters geslaagd was. Die spelers dwing die gehoor om te stop, te dink en die erfenis van

Afrikanerskap uit alle hoeke te bestudeer. Tog sien Goddard ook 'n sprankie hoop tussen al die trauma deurskemer:

The play brims with anger and frustration, and is rather intense, but ultimately a sense of hope shines through. Sometimes by confronting our demons we can cast them aside (*ibid*).

Dat *Boetman is die bliksem in!* (2000) as stuk en opvoering landswyd 'n sukses was, word ook bevestig deur Willoughby (2001: 7) in "Wake up and smell the moerkoffie", in die *Weekly Mail and Guardian*. Willoughby vergelyk *Boetman is die bliksem in!* met Breytenbach se *Boklied* (1998) en vind Fourie se stuk heeltemal in 'n ander klas: "Fourie's text, or texts, performs much harder ideological and dramatic work than Breytenbach's entire epic word-salad" (*ibid*).

Willoughby vind ook pikante ironie daarin dat Fourie die skrywer van hierdie stuk vol polemiek sou word. Weereens kontrasteer hy Breytenbach se posisie teenoor wat hy reken Fourie se siening van die politieke sisteme in die verlede sou wees. As Willoughby die politieke protes wat in die vorige dramas van Fourie voorkom, mis gelees het, sou 'n mens die onderstaande uitlating nog kon verstaan. Dit blyk dat Willoughby dit eintlik het oor die moontlikheid dat Fourie voordeel sou trek uit sy posisie as Hoof van Drama by KRUIK en hy dus na die staat se pype moes dans:

Fourie made his reputation during the 1960s and 1970s, abetted by the apartheid-era performing arts councils, and – by contrast with Breytenbach's principled indictment in those years of state hegemony – his work soothed rather than stirred controversy in Afrikanerdom. In effect, he was an apologist for the apartheid regime (Willoughby, 2001: 7).

Hoe Willoughby by sy standpunt uitkom dat Fourie 'n verdediger van apartheid was, slaan 'n mens dronk as Fourie se reputasie as skrywer teen apartheid soos dit in *Die plaasvervangers*, *Ek, Anna van Wyk*, *Donderdag se mense* en vele ander dramas uit sy pen in ag geneem word. Ook sy betrokkenheid om Adam Small se *Kanna hy kô hystoe* op die planke te kry, spreek teen die resensent se oordeel. Nietemin bespeur Willoughby nou 'n 'verandering' in Fourie se skryfwerk en uitgangspunte as betrokke skrywer. "Die verdediger van apartheid" het vir hom omgeswaai:

In effect, he was an apologist for the apartheid regime. [But] Now, no longer. *Boetman is die bliksem in!* compels because it throws a harsh, revealing and controversial light on Afrikanerdom's view of itself post apartheid – and its loss of political power. Basson's masterful, brilliantly controlled stagecraft turns this dramatic curiosity into a major and traumatic sea change in cultural identity (*ibid*).

In teenstelling met Breytenbach, wat volgens die resensent bloot sy teks opdeel en aan akteurs gee wat slegs nommers word, skep Fourie 'n reeks duidelik omlynde karakters uit 'n verskeidenheid van politieke agtergronde, verskillende klasse en persone uit uiteenlopende seksuele agtergronde waarmee die uitstaande groep spelers behoorlik kan werk. As voorbeeld noem hy David Minnaar se veeleisende rol. "David Minnaar renders a variety of individuals – a right-wing saboteur, the typical – unthinking conscript, a gay soldier, among many others – with breath-taking delicacy and precision" (*ibid*).

Ook die twee veterane kry net lof van die resensent:

Two stage veterans, Sandra Kotzé and Cobus Roussow, are simply and devastatingly convincing as typical members of that older generation who have misled the volk (*ibid*).

Slegs die jong akteur, Albert Snyman, steek volgens hom ietwat af by die meer ervare spelers.

Willoughby vra die vraag of dit enigsins van belang is om die pynlike borsskoonmaakproses van die Afrikaner, soos dit in *Boetman is die Bliksem in!* vergestalt word, te beleef. Hy stel dit dat daar iets pateties in sit dat Afrikaners, van watter generasie ook al, nou eers wakker skrik en besef dat apartheid die verkeerde pad was waarop hulle gelei is.

[They] seem to have only just woken up and smelled the moerkoffie, and realised what the rest of us who aren't necessarily white, male or Afrikaans have known for decades: that apartheid was a shameful crime against humanity and that Afrikaners were misled into believing their cause, as apartheid's upholders and chief beneficiaries, was just? (*ibid*).

Willoughby kom tot die gevolgtrekking dat die stuk en opvoering van kardinale belang is in die sin dat Fourie presies aantoon hoe die Afrikanerdom vir dekades van ander ideologiese denke en debatte oor Apartheid afgesny is. In die verskillende stemme en sienswyses van Afrikaners sien die resensent ook die diversiteit van die Afrikaner raak. “The rich gamut of voices heard reminds us, too, that the Afrikaans language remains a deeply moving and pliable vehicle for expressing the experience of being in Africa” (*ibid*).

Belangrik vir Willoughby, is dat *Boetman is die bliksem in!* daarop aandring dat daar buite die geïsoleerde skanse van gemaklike partypolitiek na nasiebou gesoek moet word en dat dit vir almal in die land geld. “[Then] the kind of agonized guts baring we witness here is vitally necessary – for all of us” (*ibid*).

Die bekende *Rapport*-resensent, Barrie Hough (2001: 11), lewer in sy resensie, “Dramaturg word hengelaar en die gehoor ‘n skool vis”, deurgaans positiewe kommentaar op die stuk en die opvoering en sluit sy mening soos volg af: “In ‘n tyd waar drama een van die stiefkinders van die Afrikaanse letterkunde is, bly Fourie se stem steeds ter sake en vernuwend.”

As opvoering het die stuk goed geslaag en ook Engelse gehore getrek. Braam Muller (2001: 6) berig in *Volksblad* onder die opskrif, “Afrikaans wys gesig in Grahamstad”, dat Pieter Fourie se omstrede verhoogstuk, *Boetman is die bliksem in!* een van die hoogtepunte op die hoofsaaklik Engelse Standard Bank Nasionale Kunstefees wat van 28 Junie tot 7 Julie in Grahamstad plaasgevind het, was. Dit was maar net een van die Afrikaanse toneelstukke wat feesgangers te wagte kon wees. Hieroor het die Feesbestuurder, Lynette Marais, soos volg verduidelik:

Dit is gebruik om die beste kontemporêre Afrikaanse dramas aan te bied. Ons is oorgehaal om aan die baie Afrikaanssprekendes wat die fees van die begin af ondersteun het, se behoeftes te voorsien. Daar is ook ‘n groot toename in Engelssprekendes wat Afrikaans verstaan (Muller, 2001: 6).

Muller wys in dieselfde berig daarop dat *Boetman is die bliksem in!* ook vol bespreek was by die Potchefstroom- en Oudtshoorn-feeste en besing is as ‘n uitmuntende verhoogstuk.

Die stuk is nog nie gepubliseer nie en die moontlikheid is skraal, aangesien die debakel

soos Fourie voorspel het, homself intussen uitgewoed het.

Boetman is die bliksem in! word ook in 2000/1 bekroon met twee FNB Vita-toekennings vir die Beste Nuwe Afrikaanse Toneelstuk en Beste Produksie. “Die wenner is op 20 Julie tydens ’n noenmaal in die Sterrewagteater in Bloemfontein aangekondig” (*ibid*).

Al was dit nie ’n nuwe oorspronklike Fourie-stuk nie en duidelik ’n baie goeie samestelling en uitstekende produksie, het Fourie getoon dat hy nie sy artistieke vermoëns as skrywer en veral sy artistieke oordeel verloor het nie. Die sukses van *Boetman is die bliksem in!* sou vir Fourie die selfvertroue gee om weer oorspronklike Fourie-stukke te begin skryf.

6.37.5.5 Die tragiese heengaan van Chris Louw.

Op 1 Desember 2009 onder die opskrif, “Bekende joernalis skiet homself”, stuur Media24 in al sy koerante die skoknuus uit dat die bekende Chris Louw wat die hele Boetman-debakel ontketen het, selfmoord gepleeg het met ’n AK-47-aanvalsgeweer agter sy huis in De Wildt buite Pretoria. Ironies genoeg was sy laaste gepubliseerde boek se titel *Boetman en die swanesang van die verligtes* (2001).

Skokgolwe het deur die land se kunstenaarsgemeenskap en algemene publiek gegaan. Louw se opstand is opgeteken in Fourie se drama. Min het hy geweet hoe die tragedie hom agt jaar later sou uitspeel. Die ironie dat hy dit met ’n AK-47 gedoen het, spreek boekdele. Dan Roodt (2009) skryf in sy Internet-artikel, “Chris Louw se dood so tragies soos Verwoerd s’n” soos volg oor hierdie tragiese insident: “In Louw se heengaan met ’n AK-47 – teken van die verskrikings van die Afrikakontinent – was daar iets simbolies, asof hy ook deur die toenemende barbarisme en hopeloosheid van hierdie land verteer is.”

6.38 Naelstring (2001).

6.38.1 Agtergrond.

Na die Boetman-debakel en die tragiese nuus van Chris Louw se dood beleef die land op politieke gebied origens ’n stil jaar, behalwe dat die regering ’n groot aanbod vir goedkoop HIV-toetsstelle van *Guardian Scientific Africa Incorporated* afwys in hulle ontkenning dat hierdie siekte pandemies begin raak. In Durban word die *World*

Conference against Racism aangebied. Teen die einde van die jaar word Marike de Klerk, vorige vrou van voormalige die staatspresident, F.W. de Klerk, in Kaapstad vermoor.

Fourie sou egter in 2001 'n besondere produktiewe tyd beleef en van sy vorige stukke word weer professioneel opgevoer. *Die groot wit roos* word deur SUKOVS opgevoer en *Boetman is die bliksem in!* toer na feeste. Hy skryf *Naelstring* om opgevoer te word by Aardklop en KKNK asook *Elke duim 'n koning* vir PACOFS, die nuwe naam vir SUKOVS wat skielik eentalig na Engels verander het. Vir sy bydrae tot die groei van die KKNK, die bevordering van toerisme in Oudtshoorn en die streek, en sy uitbouing en handhawing van Afrikaans, word hy deur die Oudtshoorn Sakekamer vereer. Dit word op sy veertigste jaar in die teater aan hom oorhandig.

6.38.2 Opvoeringsgeskiedenis, die aanloop en Fourie se visie met *Naelstring*.

Vir die viering van Fourie se veertigste jaar in die teater, skryf hy as opdragstuk vir die AARDKLOP-kunste fees sy volgende drama, naamlik *Naelstring* (2001). Die première van *Naelstring* sou op 2 Oktober 2001 op Potchefstroom plaasvind. In die 'universele stuk' oor die naelstring tussen moeder en seun wat nooit geknip word nie, is 'n 'n ko-produksie van Pieter Fourie se Rooderandt Produksies en Aardklop Kunstefees in Potchefstroom. Die stuk speel benewens die Aardklop-produksie ook in die Springs-stadsteater. Die drama word ook in dieselfde jaar deur Protea Boekhuis gepubliseer. Op die DALRO-lys kom verdere aanvraag vir opvoerrechte nie voor nie en daar word aanvaar dat die stuk nie weer opgevoer is nie. Fourie self is onbewus daarvan of die stuk weer opgevoer is.

Voor die stuk gepubliseer of opgevoer is, het Barrie Hough (2001: 17) in sy artikel, "Dramaturg word hengelaar en die gehoor 'n skool vis", in *Rapport* Fourie gepols oor sy loopbaan wat dikwels deur omstredenheid as gevolg van vernuwing in sy skryfwerk gekenmerk is. Fourie merk in sy reaksie weer op hoe Chris Louw se omstrede brief hom aangryp het en die prikkel vir die skryf van *Boetman is die bliksem in!* (2001) was. Met *Naelstring* (2001) wou Fourie vernuwend optree in sy verkenning van die mens. "Dit het vir my gevoel of my drama, *Boetman is die bliksem in!*, 'n soort Big Brother-inloer op die siel van Jan Alleman is. Met *Naelstring* is ek dalk weer by 'n keerpunt in my werk: 'n verkenning van die universele" (Hough, 2001: 1).

Fourie noem verder in die artikel dat hy tydens sy werk saam met Marthinus Basson aan *Boetman is die bliksem in!* (2001) beïndruk is deur die sterk visuele aanbieding. Tog wou Fourie ook balans tussen die visuele en die dialoog behou (*ibid*):

Toneel is tog visueel en handeling. Soos Peter Handke voel ek soms dat ek “wil kots van die woord”, maar die woord bly onontbeerlik in teater. In *Naelstring* (2001) probeer ek ’n nuwe pad vind tussen die handeling en die woord deur. Ons moet maar sien hoe dit werk.

Die tema van bevryding van patriargale mag sou weer sterk in hierdie drama na vore tree. Die stuk impliseer ook die bevryding van politieke bande van die verlede in Suid-Afrika. Fourie plaas die stuk in die spesifieke nuwe konteks van ’n veranderde Suid-Afrika waar mag ook in die hande van vorige onderdrukte beland het. Ontnugtering en teleurstelling van simpatiseerders met die vorige onderdrukte en berigte van korrupsie bly nie uit nie. Die opvallendste vonds in die stuk is Baba, die nuwe (Suid?)-Afrikaner wat sy stem soek en nie die naelstring van die Moeder kan sny nie. Opvallend is die gebrek aan dialoog Baba wat bloot op liggaamspel en emosie kan staatmaak om die veeleisende rol te vertolk. Wanneer die patriargie verbreek word, kry Baba dit reg om woorde te probeer vorm. Die kind van die nuwe generasie word geïmpliseer as die eerste kind van gemengde ras wat dus ’n (nuwe) stem soek in die land.

Wat aanbiedingstyl betref, skep Fourie ’n tragikomedie wat kenmerke van beide sy realistiese *Faan*-stukke asook sy eksperimentering met gestroopte stelle en manipulasie van tyd en ruimte insluit. Daarby kombineer Fourie ook elemente van die Absurde Teater soos byvoorbeeld die gevulde naelstring wat die moeder en kind verbind. Hoewel die Engelse vertaling en die oorspronklike Afrikaanse teks nie weer opgevoer is nie, kan die stuk gesien word as ’n oorgangstuk wat versigtig ondersoek na die nuwe orde instel en wat afskeid van die wrede verlede en korrupsie wil neem. *Naelstring* wil uiteindelik harmonie en ’n vreedsame afskeid van ’n traumatiese verlede voorhou as enigste pad wat ons kan loop.

6.38.3 Reaksie op die teks.

Johan Coetser (2001: 9) merk verskeie temas wat reeds in vorige dramas van Fourie na vore kom in *Naelstring* (2001) op. In sy boekresensie van *Naelstring* met die opskrif, “Nuwe stuk in Fourie-oeuvre”, in *Die Beeld* sien Coetser die verband tussen *Naelstring*

(2001) en die aardse en humoristiese dialoog by Fourie se volksdramas en die verband tussen twee teaterstrominge raak:

Pieter Fourie se jongste gepubliseerde dramateks sluit by sy vorige stukke aan. Daar is enersyds die aansluiting by sy volksdramas *Faan se trein*, *Faan se stasie* en selfs *Mooi Maria*. Daarna het 'ernstiger' stukke gevolg, waarvan *Ek*, *Anna van Wyk* en *Die koggelaar* hoogtepunte in sy oeuvre en in die Afrikaanse drama is. In *Naelstring* is gevolglik twee teaterstrominge vervat, soos die subtitel te kenne gee (*ibid*).

Hy wys daarop dat die karige verhoogkleding met net 'n swart vloerkleed en 'n wit krat vir rekwisiete soortgelyk is aan die inkleding van *Die koggelaar* (1988). Soos die Stem in *Ek*, *Anna van Wyk* betrek die Baba ook die gehoor by die dramatiese gebeure.

Ooreenkomste tussen *Naelstring* en die "ernstiger" dramas is dat die tragikomiese aard van die drama en die naelstring met die verhoogmetafoor (simbool) verband hou. "Volgens die gepubliseerde neweteks word die naelstring in die opvoering deur 'n bloedrooi buis of tou voorgestel wat die karakters met mekaar verbind" (*ibid*).

In hierdie stuk met slegs Vrou en Baba in die rolverdeling, word die naelstring tot sy een-en-veertigste jaar nie verbreek nie. Die naelstring speel hier eerstens 'n letterlike en tweedens 'n figuurlike rol. Verder word Baba se woordeskat beperk tot "Ma-ma" en "Pa-pa". Baba se beperkte woordeskat sluit vir Coetser aan by Peter Handke se klem op handeling, "... terwyl Vrou se karakter 'n erkenning aan Shakespeare is dat "woorde die onontbeerlike griffiers en katalisators van handeling is. Die uiteenlopendheid van Vrou en Baba se karakters lê 'n verband tussen twee teaterstrominge" (Coetser, 2001: 9).

Fourie wil met die ewige verbintenis 'n tipe van 'n Oedipus-kompleks skep waarvan die een teaterstroming nie kan wegbreek van die ander nie. Coetser wys daarop dat die vindingryke en geniale Baba probeer om die naelstring te breek deur dit eers te probeer deurbyt en later beplan om die naelstring met 'n reksprong te breek.

In plaas daarvan om die groei van die verhouding tussen moeder en seun te ondersoek, het Fourie volgens Coetser se oordeel:

... verkies om 'n menslike gesig op 'n tydgenootlike aspek te plaas, naamlik swart bemagtiging en magsvergryp. Vrou was met dr. James Mamoleki getroud, en Baba is hul kind. Kort voor sy geboorte moet Mamoleki tussen sy gesin en mag kies. Hy kies mag, en skei van Vrou. Die “baie belangrike persoon” wat “Oxford-Engels met 'n Afrika-aksent” praat, motiveer sy keuse soos volg: “Nothing in this world is certain, not even power. But, if it is within your reach [...] you must grasp it, hold on to it [. . .] and defend it” (*ibid*).

Coetser vind die voorstelling van patriargale mag in *Naelstring* (2001) nie nuut nie en verwys bv. na Senior se karakter in *Ek, Anna van Wyk* (1986), asook na die politieke en kulturele mag saamgevat in die personasie van Boet Cronjé in *Die koggelaar* (1988).

In die ontknoping gaan Fourie egter vernuwend en bevrydend met die tema van patriargale mag om. Wanneer Vrou lees dat Mamoleki in sy slaap gesterf het, maak sy en Baba die naelstring van mekaar los en Baba kan sy eerste sin voltooi. Coetser wys op 'n interessante kontras as hy Fourie se *Naelstring* met A.P. Brink se *Die jogger* (1997) vergelyk:

Baba se voorstelling en die wyse waarop hy taal gebruik, kan as 'n antwoord op Vusi se voorstelling in Brink se *Die jogger* beskou word. Waar Vusi sy tong in die stryd teen apartheid verloor het, herwin Baba die vermoë om te leer praat. Anders as *Die jogger* se pessimistiese slot, eindig *Naelstring*, al is dit ietwat onverwags, op 'n oop en optimistiese noot. Teen die agtergrond van Verdi se *Requiem* voltooi Baba daarin stamelend en stadig sy moeder se woorde: “Eer jou vader ...” met “eer ... j-jou ... m-moeder” (Coetser, 2001: 9).

Coetser beskou Fourie se *Naelstring* (2001: 9) nie as 'n nuwe hoogtepunt in sy oeuvre nie, maar oordeel dat die teks tematies 'n vernuwend stuk word indien dit teen Fourie se oeuvre gelees word. Daar moet in gedagte gehou word dat Coetser nie die opvoering self gesien het om die volle impak van die verhoogproduksie te beoordeel nie.

Ook Cruywagen (2002: 7) het blykbaar op die tydstip toe die boekresensie geskryf is, nog nie die opvoering gesien nie en beoordeel die drama suiwer vanuit 'n literêre

oogpunt: “My kennismaking met *Naelstring* was ongelukkig nie op Aardklop nie. Trouens, ek het bloot tot nog toe die gepubliseerde teks kon kry.”

Cruywagen noem in die artikel dat by die aanhoor van die feit dat ’n nuwe drama deur Fourie geskryf word, ’n mens onwillekeurig dink aan ’n lys uitstekende werke soos *Faan se trein*, *Faan se stasie*, *Die joiner*, *Mooi Maria*, *Ek*, *Anna van Wyk*, en *Die koggelaar*.

Soos bo genoem, verras Fourie met ’n rolverdeling van slegs twee en feitlik geen dekor in die stuk nie. Tog lees Cruywagen die simboliek raak in die bruin Baba en die wit Sy, asook in die kleure van die gestroopte dekor:

Die ... simboliek in die teks toon analogie met hierdie visuele gegewe: ’n swart verhoog met ’n wit krat waaruit allerlei rekwisiete gehaal word; ’n wit vrou wat in die openingstoneel aan ’n bruin seun die lewe skenk (wat suggereer dat die vader ’n swart man is – ’n feit wat in die verwikkeling bevestig word) en bykans die volle duur van die drama weier dat die naelstring geknip word (*ibid*).

Cruywagen vind ook tegniese en tematiese ooreenkomste met vroeëre dramas in Fourie se oeuvre, maar hy beskou *Naelstring* (2001) as die mees surrealistiese van Fourie se werk:

Daar is selfs spore van die Absurde (veral Ionesco) te bespeur in Vrou wat weier om Baba se naelstring te knip en hom dekades lank daarmee manipuleer en selfs onderdruk. Dit word die leitmotief sowel as sentrale rekwisiet, en skep geleentheid vir eksperimentering met die “fisieke teater” (Cruywagen, 2002: 7).

Min spore van Ionesco se *The Lesson* (1962) kan egter in *Naelstring* (2001) aangetref word. In eersgenoemde stuk vind byvoorbeeld omgekeerde veroudering en verjonging van die twee karakters plaas. Dit gebeur nie in *Naelstring* nie:

Die leser/gehoor leer ken Vrou en Baba van die openingstoneel af en beleef terugflitse en vertellings, maar ook die geleidelike veroudering van albei karakters. Uiteindelik is Vrou in ’n rolstoel en loop Baba met ’n kiere (*ibid*).

Ook Cruywagen (*ibid*) sien die bevryding van die patriargale mag met die nuus oor die sterfte van Mamoleki en oordeel dat dit ook die bevryding van politieke bande van die verlede in Suid-Afrika impliseer:

As sy van “... a pioneer of Black Empowerment in South Africa and retired senior executive of the International Monetary Fund ...” (p. 39-40) – se dood in Switserland lees, word sy die eerste keer sedert die totstandkoming van die nuwe Suid-Afrika bevry en probeer sy die naelstring breek(*ibid*).

Dit is ironies dat die onsekere Baba die verbreking van die naelstring wil vermy. Wanneer die moeder die pyn en angs in Baba se gesig lees en haar pogings om die naelstring te breek, laat vaar, vind die ware bevryding van albei karakters plaas. Vir Cruywagen is hierdie gebaar van Vrou die eerste teken van opregte liefde teenoor Baba – liefde wat haar in staat stel om uit haar rolstoel op te staan en Baba om sonder sy kierie te loop.

Wanneer albei in die klimakstoneel afstand doen van die naelstring, vind ware versoening plaas. Soos Coetser (2001: 12), lees Cruywagen (2002: 7) die versoening en bevryding in Baba se stamelende, eerste woorde:

Hierdeur word die sentrale tema van die werk na vore gebring: geweld verdruk, maar liefde bevry. Die klimaks van die werk is egter in die slot: terwyl Baba tot in daardie stadium bloot “Ma-ma”, en by geleentheid “Pa-pa”, met wisselende intonasies geuiter het, antwoord hy al stamelend, wanneer Vrou sê: “Eer Jou Vader ...” (p. 43), met: “en ... j-jou ... m-moeder” (p. 44) en “Liefde het hom dus volwaardig mens gemaak ... ’n mens in eie reg” (p. 40).

Die resensent stel dit ook dat die teks van *Naelstring* (2001) as sterk gelade werk wat deurspek met simboliek en inherente dramatiese ironie is ’n geleentheid vir ’n verskeidenheid van interpretasiemoontlikhede – ook op die verhoog – bied. “[*Naelstring* is] ’n uitstekende platform vir eindelose gesprekvoering, debattering en argumentering. Maar onthou dat geweld verdruk” (Cruywagen, 2002: 7).

6.38.4 Die opvoering en reaksie daarop.

Vir die opvoering in 2001 neem Gaerin Hauptfleisch as regisseur waar In *Naelstring* weier 'n ma (Lindie Stander) om die naelstring tussen haar en haar baba (Abduragman Adams) te sny. Stander slaag goed daarin om haar frustrasies oor 'n geliefde wat haar versaak het in woedebuie op die kind uit te haal deur hom met geweld vir meer as 40 jaar aan naelstring gebind te hou. Die begaafde 'baba' (Adans) se frustrasies bly groei en sonde die verbreking kan hy nie sy volle potensiaal bereik nie. Die opvoering wat ek in Potchefstroom gesien het was uiteraard gewelddadig, maar ook by tye komies.

Soos dikwels by kunstefeeste gebeur is blykbaar geen deeglike resensie van die opvoering self geskryf nie. Ook Internetsoektogte om reaksie op die opvoering te kry, lewer niks op nie. Opvallend was die ooreenkomste in die idee dat 'n 'stem' gevind moet word as dieselfde idee in *Die jogger* (Brink, 1997). Ook Anna van der Merwe (2010) noem in haar ongepubliseerde PhD-proefskrif dat fisieke onbekwaamheid om 'n 'stem' te kry in postkoloniale drama in Suid-Afrika gesien word in Brink se *Die jogger* (tong uitgesny), in Dennis Scott se *An echo in the bone* (1985) (drom vervang stem) en in Luwes se *Skroot* (2000), waar Semumu se tong eweneens uitgesny is. Die opvoering bevestig Coetser (2001: 12) se bevinding dat Fourie die tong as gebrekkige kommunikasie-instrument (om stem te gee aan die individu of volk) treffend aanwend. Uit eie waarneming van die opvoering lyk dit of gehore die stryd tussen geld en ambisie en liefde vir die ander tog vermaaklik gevind het.

6.38.5 *Naelstring* in Bloemfontein.

Tydens die Bloemfonteinse opvoering is die sukses van die stuk weer in oënskou geneem. Onder die opskrif, "Naelstring wys pad wat na traumatiese verlede geloop moet word", in die *Volksblad* van 14 Januarie 2002, word ook genoem dat die drama een van ses stukke is wat vir die Anglo Gold-prys vir nuutgeskrewe dramas benoem is. Fourie is bekend as die Afrikaanse dramaturg wat telkens die leser en gehore verras met dramas wat nie net daarin slaag om grense te deurbreek nie, maar by uitstek toeganklike teater vir kenners en toevallige teatergangers skeep (Luwes, 2002: 7).

In dieselfde resensie word ook praktiese sake te berde gebring. Getrou aan Fourie se styl, word tyd en ruimte na willekeur verwissel. Opvallend is die gebrek aan dialoog vir Baba wat bloot op liggaamspel en emosie kan staatmaak om 'n veeleisende rol te

vertolk. Soos die meeste van Fourie se dramas wil *Naelstring* eerstens lewende teater wees en daarna letterkunde.

Op die oppervlak is *Naelstring* 'n surrealistiese drama waarin 'n moeder naarstiglik weier om haar pasgebore baba se naelstring te knip. Reeds van die teatrale openingstoneel domineer die naelstring wat die twee verbind. Op sy nagmerriereis na vryheid probeer Baba die naelstring op verskeie innoverende maniere ontkom. Hy gebruik sy naels, byt, probeer 'n skêr, elektriese mes, ens. Deur die groeiproses tot volwassene intensiveer Baba se stryd om sy vryheid te vind teenoor Vrou se obsessie om hom met soms wrede metodes aan haar te bind. Sy verdoof hom met Valiums of bind hom vas met die immer teenwoordige naelstring. Die leser en gehoor word konstant gekonfronteer met hierdie obsessiewe gedrag (Luwes, 2002: 7).

Waarom die absurde situasie? Wat skuil daaragter? Is die naelstring bloot 'n biologiese realiteit en die obsessie van die vrou wat nie die kind kan laat gaan nie? Nee. Daar steek veel meer as die oënskynlike in die dramatiese gegewe. Vrou is inderwaarheid Louisa Margaretha van Staden, blanke Afrikaner, met agt onderskeidings in matriek en 'n LLB cum laude. Maar sy is ook eertydse vryheidsvegter met opleiding in Havana en Moskou in plofstofhantering en meeluisteringstegnieke.

Sy was bemin deur James Jonathan Mamoleki, medevryheidsvegter en latere senior uitvoerende amptenaar van die Internasionale Monetêre Fonds. Die man wat haar sou verlaat. Baba, gedoop James Jonathan Valiant M.D. Mamoleki, is hulle kind van gemengde bloed, verwek in 'n 1973-Valiant terwyl hulle gewag het om die substasie op te blaas. Die sukses van die ontploffing is gevier met die drink van 'n bottel Franse sjampanje. "Franse sjampanje vir vryheidsvegters in die hitte van die stryd? Om ondergronds te funksioneer is in vele opsigte 'n weelde" (p. 20).

Verraad en omverwerping bly nie uit nie. Sodra die vryheidstryd gewen is, pas Vrou en Baba nie meer in die fundamentalistiese sienings van die Nuwe Orde nie. Sy verwys dan ook na Madiba as 'n Kersvader wat deur die wêreld loop en soene en advies uitdeel en nie werklik enige mag het nie. Tydens die opvoering was die eerste reaksie vir die skryf van die resensie soos volg:

Wat het ons hier? Die blanke liberalis wat naarstigtelik klou aan die bruin stem? Met die finale besluit om die naelstring vrywillig los te

maak, kom die eerste onseker tree van vryheid. Tog bly die oop einde debatteerbaar. *Naelstring* waarsku teen die gevaar van fundamentalisme. Ons is almal gebonde aan die land, 'n lewegewende naelstring. Tog is ons individue. *Naelstring* laat 'n oop einde wat meer breinprykkels as antwoorde gee. Tog val dit die leser/teaterganger op dat die bevrydende en positiewe einde onderstreep word met die refrein op p. 14. "Jou patetiese poginkies om hierdie lewegewende naelstring tussen ons te sny, kan dodelik wees. Vir ons albei. Onthou, ons is een in die vlees. Dit mag jy nooit vergeet nie!" (Luwes, 2002: 7)

Met die positiewe kommentaar uit literêre kringe is afwagting geskep vir die opvoering op die verhoog waar die stuk sy finale toets sou moes slaag. Die opvoering is besonder positief ontvang en sale was soos gewoonlik weer uitverkoop.

6.38.6 *Naelstring* vertaal as (*Honour Thy Mother, Fuck Thy Father*) op Grahamstad.

Naelstring is as verkorte Engelse weergawe (*Honour Thy Mother, Fuck Thy Father*) as eksperiment later op die Standard Bank Nasionale Kunstefees in Grahamstad opgevoer. In sy resensie met die opskrif, "Dié gehalte het in SA nie sy gelyke", skryf Herman Wasserman (2001: 4) in *Die Burger* in *Landelik* dat die Engelse opvoering in Grahamstad wat die tekortkominge in die land soos korrupsie en wreedheid uitlig, tydig was:

Pieter Fourie se eerste Engelstalige toneelstuk, *Honour thy Mother, F**k thy Father*, [het] die tekortkominge van die nuwe bestel in Suid-Afrika belig. Fourie se stuk handel op die onmiddellike vlak oor die verhouding tussen 'n ma en seun, wat steeds [heel letterlik] verbind is met 'n naelstring. Dit beeld egter ook die ontnugtering uit van 'n wit vryheidsvegter wat na die demokratisering van Suid-Afrika verlaat word deur haar swart eggenoot.

Tog is die Engelse stuk nie weer na die Grahamstadfees opgevoer nie en die Afrikaanse teks is ook nie weer na die Aardklopfes opgevoer nie. Die rede hiervoor is onduidelik. Dit sou kon wees dat die publiek teen 2001 ietwat moeg was vir dramas met 'n politieke ondertoon. Teen 2011 sou 'n nuwe opvoering dalk nog betekenis inhou as die

toenemende politieke spanning in die land in ag geneem word. Dit blyk al hoe meer dat “Vrou en Baba” [o.a. die blanke liberalis] se plek in die Nuwe Orde tans in die weegskaal is.

6.39 Elke duim ’n koning (2001).

6.39.1 Agtergrond.

Met die politiek wat hom in ’n groot mate uitgespeel het, het dit vir Fourie tyd geword om ná sy veertig jaar in die teater terug te kyk op sy rol as Afrikaanse teaterskrywer. In die herbeskouing van sy loopbaan, as pionierskrywer van die Afrikaanse teater, is sy ontwikkeling van volkskrywer tot gerekende dramaturg deeglik onder die loep geneem. Uit die voorafgaande is dit duidelik dat Fourie telkens sy skryfwerk moes aanpas, afhange van die veranderende sake van die dag en namate hy blootgestel is aan nuwe vorms van uitdrukking en aanbieding. In dieselfde mate wat ’n pionier-akteur soos Siegfried Mijnhardt reeds vanaf die vroeë vyftigs konstant sy kunsmatige spelstyl⁹⁴ en elokusiestyl in spraak tot realistiese spel op die verhoog, in film en oor televisie moes aanpas, het dieselfde stylaanpassing na realisme in ’n groot mate in Fourie se skryfwerk vir die teater gebeur.

Met sy ondervinding van die plattelandse teatergroepe van sy jeug, sy intieme kennis van die langpad as reisende akteur en sy kennis van Afrikaanse teatergeskiedenis, sou hy spoedig die ouer Afrikaanse pioniers se geskiedenis nalees. Dit is bekend dat Fourie groot bewondering vir die pioniers gehad het en baie moeite gedoen het om hulle verdere loopbane by voorbeeld KRUIK te verseker. Hy het groot bewondering vir Johan Nell as akteur gehad en het hom, soos in vorige hoofstukke aangehaal is, selfs as ’n groter akteur as die beroemde pionier, André Huguenet, beskou. Johan Nell was volgens Fourie bv. ’n veel meer realistiese en ‘eerlike’ akteur as Huguenet wat dikwels in ’n oordrewe dramatiese styl kon verval (Fourie, 2003a).

⁹⁴ “Emote” was ’n tipiese opdrag aan ouer spelers in die jare voor 1950 wat sou beteken dat die akteur sy of haar emosies baie sterker moes intensiveer. Dit het tot ’n valse spelstyl gevolg wat later as komies beskou is. Vergelyk byvoorbeeld die oorgrote ‘emosies’ in ou Afrikaanse rolprente soos *Die Voortrekkers* en *Moedertjie*.

Soos reeds genoem, was Fourie toevallig as kind 'n gordyntrekker in een van sy toneelstukke en Fourie se belangstelling in die teater is daar geprikkel. Die sirkel vanaf gordyntrekker as kind, na dramastudent, toerleier met 'n eie teatergroep, amateurskrywer en latere kinderteaterskrywer, professionele Artistieke Hoof van Drama by KRUIK, volksteaterskrywer en gerekende dramaturg van professionele Afrikaanse drama en uiteindelik Uitvoerende Hoof van die grootste Afrikaanse teaterfees in die land, die KKNK, is in 'n groot mate in hierdie stadium voltooi. Nou sou sy pad weer met dié van André Huguenet kruis.

6.39.2 André Huguenet as bron vir *Elke duim 'n koning*.

Dié geleentheid sou hom voordoen tydens die veertigste herdenking van André Huguenet se sterfjaar. Fourie neem die beroemde teaterpionier se lewe en kunstenaarskap onder die loep in *Elke duim 'n koning*. Die duidelike verwysing na die woorde wat Koning Lear sou beskryf sê reeds veel van Fourie se hoë dunk van Huguenet as akteur. Fourie beskou Huguenet as 'elke duim 'n koning'.

Fourie word in 2001 een-en-sestig jaar oud en volgens Griebenow (2001c: 7) brand sy kreatiewe vlam hoog. In die *Volksblad* skryf sy onder die opskrif, "Teaterkolos dien 40 jaar al die kunste", dat "... te oordeel na die onlangse string werke uit sy pen, brand sy kreatiewe vlam sterker as ooit".

Ná sy onlangse sukses met *Boetman is die bliksem in!* skryf hy *Elke duim 'n koning* (2001), 'n toneelstuk oor die toneelpionier, André Huguenet. In sy onderhoud met Griebenow sê Fourie: "As die ding hier binne my lê en brand, skryf ek tot 20 uur per dag" (Griebenow, 2001: 7).

6.39.3 Opvoeringsgeskiedenis.

Die stuk open in 2001 by die KKNK en speel ook kort daarna vanaf 17 tot 21 April in die H.B. Thomteater op Stellenbosch. Een van die toneelhoogtepunte op die KKNK 2001 Rimpelfees was dan ook Fourie se *Elke duim 'n koning* (2001), met 'n puik span spelers soos Gavin van den Berg, Rolanda Marais en Bongile Mantsai in die hoofrolle en knap regie deur Jaco Bouwer. Rolanda Marais het haar eerste teaterrol ná sy graad gekry het in *Elke Duim 'n Koning* gespeel en die rol het aan haar die ENB Vita-prys vir beste nuweling besorg.

In die *Volksblad* van 12 Junie (2001: 12) wys Braam Muller daarop dat die stuk ook met opgewondenheid afgewag is by die Grahamstadfees in Julie 2001. “Gavin van den Berg vertolk die legendariese akteur André Huguenet in die drama, *Elke duim ’n koning*, wat op die Randfees is. Van den Berg is bekroon as beste akteur op vanjaar se Klein Karoo Nasionale Kunstefees” (*ibid*).

Die stuk is aangebied onder die vaandel van Fourie se produksiehuis, Rooderandt-produksies, in samewerking met die ATKV en later ondersteun deur PACOFS. Die aanbieding van die stuk in die André Huguenet-teater in Huguenet se tuisdorp, Bloemfontein, waar hy as Gert Borstlap grootgeword het, word die hoogtepunt in die viering van hierdie stuk. Gavin van den Berg

6.39.3 *Elke duim ’n koning* en uitstallings oor Huguenet in Bloemfontein.

Die Bloemfonteinse opvoering en uitstalling was op sigself ’n stuk teatergeskiedenis. Groot reklame is vir *Elke duim ’n koning* gemaak met die fokus op die feit dat die stuk oor Huguenet in die Huguenet-teater sou speel as veertigste herdenking van sy sterfjaar. Baie van Huguenet se familieleden is opgespoor en het die geleentheid bygewoon.

’n Foto-uitstalling oor die toneelloopbaan van André Huguenet en sy jare as Bloemfonteiner is in die foyer van die André Huguenet-teater ingerig. Daarna sou die opvoering, wat belooft het om die gehoor op ’n reis van pret, bytende konflik, talentvertoon en ontroering te neem, begin. Dat dit ’n geskiedkundige aand was, is verseker. Die kleurryke en deurwinterde veteraanakteur, Patrick Mynhardt, het die geleentheidsuitstalling oor die teaterlegende in die foyer geopen met ’n huldigingstoespraak. Tipies Patrick Mynhardt, het die toespraak eerder in ’n halfuur lange energieke Mynhardt-*performance* vol kapperjolle oor sy eie komiese ervarings in die teater ontaard. Sy *performance* het amper die donder van die stuk gesteel! Muller (2001: 16) berig soos volg oor die uitstalling:

Die agtergrond vir sy optrede is gevorm deur ’n fotobeeld van Huguenet in ’n wye spektrum rolle, wat iets van sy meesterskap suggereer: Jan van Riebeeck, Hans-die-Skipper, Hassan, Hamlet en King Lear. Mynhardt se energieke, flamboyante en gemoduleerde vertelling oor sy herinneringe van Huguenet [se lewe] het in méér as net woorde die teenwoordigheid van die eertydse verhoogmentor

oorgedra (*ibid*).

NALN se personeel het geen moeite ontsien met die uitstalling nie. Onder die titel, *André Huguenet: Die meester – Gerhardus Petrus Borstlap tot teaterlegende*, is 'n borsbeeld deur die Bloemfonteinse beeldhouer Daniella Geldenhuys, verskeie produksiefoto's, meubelment en personalia uit Huguenet se nalatenskap wat in NALN bewaar word, vertoon en 'n treffende beeld is oorgedra. Muller sê verder:

Dit sluit aan by die reeks geraamde foto's van Huguenet wat 'n permanente deel van die foyer se interieur uitmaak, insluitende 'n reuse vergroting van die akteur in sprekende houding. 'n Foto van André Huguenet as jong akteur en verhoogentrepreneur het deel uitgemaak van die uitstalling (*ibid*).

Min van Huguenet se besittings het behoue gebly, aangesien hy as teaterswerwer in die pioniersera nie veel dinge versamel het nie. Tog het prof. Petrus Nienaber, grondlegger van NALN en die Musiek- en Toneelmuseum, in die jare sewentig, meer as 'n dekade ná Huguenet se dood in 1961, daarin geslaag om 'n kosbare versameling op te bou. Dit is dié versameling wat nou in die uitstalling besigtig kon word voor die opening van die stuk. Onder die stukke en rekwisiete wat uitgestal is, was onder meer Huguenet se lessenaar (wat 'n onderwyser, mnr. Van Rensburg op Petrusburg, waar Huguenet se ouers aan die einde van hulle lewe gewoon het, opgespoor het), asook 'n selfvervaardigde “donderweerblik” – 'n houtkas met 'n sinksilinder met 'n klomp mieliepitte binne-in. “Draai die slinger, en die donder dreun op die verhoog! Van Rensburg het ook van Huguenet se grimeermiddels bekom, en self 'n pak toegangskartjies aan NALN geskenk” (*ibid*). Die items word tans in NALN, wat ook voortdurend onder beleidveranderinge van die regering deurloop, bewaar.

P.P. Breytenbach, of “Oom Breytie”, soos hy bekend gestaan het, het aan NALN die kostuum wat Huguenet in sy heel laaste NTO-optrede vir sy rol in *The prisoner*, geskenk gedra het. Die kostuum is dié aand weer uitgestal. Eghardt van der Hoven het boeke met Huguenet se handtekening voorin bygedra, en Fred Sharp, vorige SUKOVIS-direkteur uit die sewentiger- en tagtigerjare, het dié aand die kamerjapon wat Huguenet altyd in sy kleedkamer gedra het, vertoon. Die uitstalling en die opvoering daarna het, as 'n mens terugskouend daarna kyk, eintlik as afskeid gedien vir die swerwerpioniers van die

Afrikaanse toneel.

Muller (2001: 16) noem verder dat daar in die uitstalling ook 'n plakboek oor Huguenet se loopbaan, sy outobiografie, verskeie plakkate en programme van sy opvoerings vertoon is. Ander unieke outentieke items wat trefkrag aan die uitstalling verleen het was 'n Oosterse houtkis met fyn snywerk wat sy destydse medespeler en die later bekende witgesig-nar, Gillyan Francesco, aan hom geskenk het, en die vilthoedjie wat Huguenet in sy baie bekende rol as Ampie gedra het "... en wat later ook deur die akteur, Pieter Hauptfleisch, in sy rolprentrol as Tientong gedra is!"

Braam Muller (*ibid*) berig breedvoerig oor die uitstalling en die lewe van die toneelpionier by dié besondere geleentheid:

André Huguenet – in die volksmond ook bekend as Andries Huisgenoot – is vanjaar presies 40 jaar in sy graf. Hierdie legendariese doyen van die Suid-Afrikaanse, maar veral Afrikaanse, beroepsteater is gedoop Gerhardus Petrus Borstlap. Dramaturg Pieter Fourie roep hom nou uit die graf en plaas hom op die verhoog onder snydende kruisverhoor deur 'n fanatieke navorser/aktrise van die nuwe millennium.

Hy wys daarop dat daar min Suid-Afrikaners is wat in eie leeftyd legendariese status soos Huguenet verwerf het. Die akteur is volgens Muller verguis, verafgod, bewonder, beswadder en het hom dikwels bevind in situasies met die balju kort op sy hakke. Oor sy besondere talent laat hy hom soos volg uit:

Met die tong van 'n George Bernard Shaw, die temperament van 'n Brendan Behan en lewenslus van 'n Oscar Wilde was sy hofverskynings dikwels beter bygewoon as sy meesterrolle soos Hamlet, Macbeth, Oedipus en selfs Hassan wat hy in Londen gespeel het (*ibid*).

Die uitstalling kon vir die duur van die opvoering van *Elke duim 'n koning* besigtig word.

Aan die begin van die studie is gestel dat die dramaturg die rol van informele geskiedskrywer van 'n volk kan speel. In die teks van *Elke duim 'n koning* (2001) vind ons inderdaad 'n navorser as karakter in die vorm van 'n nagraadse student wat André

Huguenet se lewe en bydrae tot die Afrikaanse toneelgeskiedenis krities ondersoek. Nie net word die akteur se lewe ondersoek nie, maar ook die historiese omstandighede in die land waarin die akteur sy beroep moes beoefen, kom onder die loep. Fourie sou by uitnemendheid die Afrikaanse dramaturg wees om histories en ook filosofies die rol van die teaterkunstenaar asook die persoon van die akteur, Huguenet, te ondersoek. Fourie as dramaturg, word dus inderwaarheid 'n objektiewe navorser wat die swak- en sterkpunte van die akteur onder die loep neem.

Die historiese gegewens oor Huguenet het hy in 'n groot mate reeds beskikbaar gehad. Op persoonlike vlak het hy intieme kennis van en talle anekdotes oor Huguenet bekom soos dit met verloop van jare oorgedra is deur mede-akteurs wat saam met Huguenet gewerk het. Huguenet se outobiografie, *Applous!* (1950), en enkele ander bronne was ook tot Fourie se beskikking, soos Lydia Lindeque se *Trek op die skerm* (1941), die huldigungsboek oor P.P. Breytenbach, *Die Breytie-boek* (1985) en die standaardwerke oor Afrikaanse teater, byvoorbeeld Binge se *Ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse toneel* (1978) en Bosman se *Drama en toneel in Suid-Afrika* (1980).

Fourie is egter gekonfronteer oor die aanbiedingswyse waarmee hy die gegewens in dramatiese vorm kon giet. Fourie gaan innoverend om met die gedagte dat die jonger garde teaterkunstenaars weinig kennis van die werk van die ouer pioniers en die omstandighede waaronder hulle moes werk het. Veral die gebrek aan respek en teaterdisipline wat Fourie in die laaste tyd onder jonger teaterkunstenaars opmerk, verskaf aan hom die prikkel en oplossing vir karakterskepping en teatrale uitbeelding van die bekende gegewe in die drama. Hy plaas Huguenet en 'n navorser saam op die verhoog as karakters. Uiteindelik skep Fourie nie net 'n objektiewe beeld van Huguenet as mens en kunstenaar nie, maar vorm die gehoor ook 'n begrip van die komplekse en soms onsekere mens en akteur, André Huguenet.

Terselfdertyd kom die teaterfilosofie van die ouer pioniers voor dié van die jonger teaterkunstenaar, as 'navorser', te staan. Wat die drama verder besonders maak, is dat die leefwêreld van die akteur en die uiterse versigtigheid waarmee die kunstenaar met sosiale sisteme soos byvoorbeeld seksuele voorkeure moes omgaan, met deernis en begrip deur Fourie in die drama herskep word.

Huguenet se unieke speelstyl sou ook in die stuk aangeraak word. Siegfried Mijnhardt se

gemaklike aanpassing tot eerlike onpretensieuse en natuurlike spel is vroeër aangehaal. Dit is bekend dat Huguenet nie so maklik aangepas het nie. Soos in teaterkringe gesê word, het hy *performance* in spel voorop gestel en sy welluidende stem en spraak het soms na elokusie oorgehel. Dit bied aan Fourie die moontlikheid om Huguenet as ‘akteur’ en as ‘mens’ op die verhoog te kontrasteer. Die jong navorser ontmoet en kritiseer Huguenet hoofsaaklik as ‘akteur’. Fourie sluit egter sy stuk af met nuwe insigte oor Huguenet as ‘mens’. Huguenet is alleen op reis terug na sy tuisdorp. Hy sou binnekort pille drink weens moedeloosheid en selftwyfel oor sy talent en volgens die algemene vermoede weens selfmoord sterf. Huguenet lewer op die terugtog die eerlikste vertolking van sy lewe en sy Shakespeare-monoloog is gestroop van enige *performance* of sprake van ’n elokusiestyl. Niemand hoor hierdie laaste vertolking van die groot akteur nie. Die wyse waarop Fourie met hierdie deernisvolle, ironiese afskeid van Huguenet in die teks omgaan, spreek van jarelange kennis van die skryfkuns. Die reaksie wat hy by gehore wil ontlok is respek vir die kunstenaar, ongeag wie die kunstenaar is en wat hy in sy privaat lewe doen. Dat Fourie met *Elke duim ’n koning* ’n waardige herinneringsverslag en lewendrama oor Huguenet geskryf het, is sonder twyfel. Die reaksie van gehore dien as bewys hiervoor.

Vir die opvoering het veral die gehore in Bloemfontein, waar Huguenet⁹⁵ gebore en oorlede is, na die teater wat sy naam dra, gestroom. Tydens ’n galageleentheid op 25 April 2001 tot 5 Mei, is die veertigste herdenking van André Huguenet se sterfdag met ’n opvoering en uitstalling oor die beroemde akteur in die André Huguenet-teater in Bloemfontein gevier. Braam Muller (2001: 16) noem in *Volksblad Joernaal* van 20 April dat beide Fourie en Huguenet, twee Bloemfonteinse onderdorpse jongelinge, diep spore oor dekades heen in die Afrikaanse teaterakker getrap het:

André Huguenet as akteur, regisseur en teaterfilosoof; Pieter Fourie as dramaturg, regisseur en teateradministrateur. Huguenet, toe nog Gerhardus Petrus Borstlap, was ’n seun, soos hy dit self in sy outobiografie *Applous* stel, uit Bloemfontein se spoorwegkamp. Fourie was as 15-jarige posbode en later posklerk in die stad. Van 25 April tot 5 Mei kruis die twee se paaie in Bloemfontein op ’n onthullende manier in

⁹⁵ Huguenet is op 22 Oktober 1906 in Bloemfontein as Gerhardus Petrus Borstlap gebore. Hy is op 15 Junie 1961 dood in sy suster se huis in Bloemfontein aangetref en begrawe as André Huguenet in die Memoriabegraafplaas.

die André Huguenet-teater.

Vir die teaterganger sou kennis van Huguenet se outobiografie, *Applous!* (1950), in 'n mate van hulp kon wees om die karaktervolle akteur en sy gedrag te ken, maar bekendheid is nie hiermee noodsaaklik by die aanskou van die toneelstuk nie. Die stuk onthul heelwat meer van Huguenet se persoonlike lewe as wat hy self sou skryf. Aangesien die hele stuk oor die legendariese akteur handel, sou dit tog goed wees om as skrywer meer van die akteur te weet om die gebeure in die stuk in perspektief te stel. Die opvoering in Bloemfontein het weer bevestig dat Fourie die regte keuse as teaterpraktisyn, kenner van die Afrikaanse toneelgeskiedenis en kenner van *Applous* was, om die stuk aan te pak.

Braam Muller (2001: 26) skryf in sy latere resensie in die *Volksblad* van 26 April onder die opskrif, "Huguenet meester met die tong. Toneelpionier sê sy sê in drama", weer oor Fourie se kennis van André Huguenet. Fourie maak die volgende opmerking oor sy eerste ontmoeting met André Huguenet as negejarige kind in Luckhoff se eertydse ou kerksaaltjie:

'n Dosyn of twee van ons het die koms van die 'konsertmense' se bus ingewag, elk in die brandende hoop dat hy een van die twee uitverkorenes sou wees om die gordyne te trek. Huguenet was perfekionis en professioneel tot in die fynste greine van dié twee woorde. Selfs gordyntrekkers moes 'n oudisie doen. Soos die voorsienigheid dit wou hê, was ek toe een van die twee (*ibid*).

Ongelukkig wou die voorsienigheid dit ook hê dat die gordyne daardie aand op die groot oomblik eenvoudig nie wou beweeg nie. Fourie en Lester Schoeman het die toue getrek met verbete "professionaliteit" – ná ons geslaagde oudisie – maar gordyn se kind wou nie roer nie (Fourie, 2003a). Huguenet was bekend vir sy humeur wat vinnig kon handuitruk. Fourie vertel wat die gevolge daardie aand was:

Huguenet het kalm, nonchalant die verhoog betree, die gordyne afgeskeur, oor sy skouer gegooi, deur die saal gestap soos 'n bruid met haar sleepsel en dit voor die saal aan die brand gestee. Niemand in die saal het durf reageer nie. Ewe kalm het hy weer deur die gehoor gestap, die verhoog betree en toe dramaties verklaar:

“Steek ek die verdomde vodde nie aan die brand nie, koop julle nooit nuwes nie! Laat ons begin!” (*ibid*).

Volgens Fourie was André Huguenet ’n meester met die sweepslag van die tong; skrikwekkend dominerend met sy fier, forse liggaamstaal, onvoorspelbaar soos al die groot geeste van die kunste deur al die eeue. Verskeie anekdotes oor die akteur is bekend en dit blyk dat hy ook maar ongenaakbaar was. Fourie herroep ’n paar van dié insidente:

Tarkastad: André stap die dorpswinkel in. Twee meisietjies agter die lang toonbank – een met ’n puisiegesiggie. Die ander een kug om haar aandag daarop te vestig dat die groot meneer Huguenet hier binne hul winkel is. André vra doodluiters vir ’n koekie Velleform-seep en ’n botteltjie Borstol. Hy kry dit en betaal, stap tot by die deur, draai om en stap weer na die twee winkelmeisies. Hy oorhandig die botteltjie Borstol aan die een met die kug en die Velleform-seep aan die een met die puisies. Hy groet sjarmant: ‘Dis al wat ek vir u kan doen, mag Tarkastad se godin van skoonheid en gesondheid u verder te hulp snel!’ (*ibid*).

Verskeie van die anekdotes word ook in die stuk opgeroep om die kleurryke akteur aan die gehoor bekend te stel. Nog ’n voorbeeld van Huguenet se skerpsinnigheid en bitsigheid met die tong is:

Paarl: Ná ’n motorbotsing in die hoofstraat is André in die hof. Die staatsaanklaer peper hom met vrae oor afstande – remtrap, stilstand, ensovoorts, ensovoorts. Altyd net gemik op afstande. André sny die staatsaanklaer luidrugtig kort met: “Edelagbare, ek is ’n arties! Nie ’n landmeter nie!” (*ibid*).

Fourie noem aan Muller in die onderhoud dat hierdie anekdotes in hulle honderdtalle volksbesit geword het. In die toneelstuk, *Elke duim ’n koning* (2001), is daar nog vele komiese anekdotes, maar daar word ook diep gedelf in die siel en wese van hierdie eksentrieke, teatrale en deernisvolle man as mens en kunstenaar. Dit sny nóg dieper.

6.39. Reaksie op die opvoering.

Die ernstige kant van die drama het ook resensente tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees beïndruk: “Resensente tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees het geoordeel dit raak aan die senupunte van die kunste op so ’n manier dat Huguenet vandag nog veel te sê het wat aktueel is vir die huidige krisis in die teater” (*ibid*).

Carin van Vuuren (2001: 7) berig onder die opskrif, “Huguenet-stuk bewys toestande nog dieselfde”, dat die stuk veel meer te sê het as slegs iets oor Huguenet se lewe en dat dit eintlik ’n dokument word van die teatertoestande waarbinne die akteur moes werk. Sy vind dat omstandighede vir die hedendaagse teaterkunstenaars maar min verander het. Die stuk word dus ’n soort van nie-amptelike geskiedenisdokument.

Die openingstoneel van hierdie drama staan uit. Rolanda Marais as die navorser, lees Huguenet se brief aan Anna Neethling-Pohl voor en dit raak vermeng met Huguenet se eie stem en die stemme van nuuslesers wat die ondergang van die staatsteater en die agteruitgang van die kunste aankondig. Van Vuuren (2001: 7) vra die volgende vraag en vind self die antwoord:

Waarom is Huguenet se verhaal dan vandag relevant? Die antwoord is voor die hand liggend. Vandag se kunstenaars sit steeds met dieselfde probleme as jare gelede toe Suid-Afrikaanse teater sy eerste amptelike struktuur in die vorm van die Nasionale Toneel-organisasie gehad het. Kunstenaars is steeds uitgelewer aan die wispelturigheid van die burokrasie en politici.

Sy lees ook die politieke korrektheid in die opvoering in wat so kenmerkend van die teater van die tyd geword het. “In die stil figuur van Bongile Mantsai wat in die agtergrond beweeg, word die agtergeblewenes weerspieël wat op die randgebied bly, soms net by produksies betrek word om die politiek korrekte kleur te verskaf” (*ibid*).

Fourie het glad nie die karakter in die oorspronklike teaterteks geskep nie en dit was ’n toevoeging van die regisseur. Die karakter verskyn ook nie in die gepubliseerde teks nie.

In wese kyk die stuk egter in diepte na Huguenet die kunstenaar. Aan die hand van die navorser Huguenet se vakmanskap as akteur met sy oordrewe teatrale styl en vergelyk dit met vandag se moderne natuurlike interpretasies:

Dit [spelstyle op die verhoog] plaas die verskil in benadering tot toneel

in die verskillende tye op die voorgrond. Dit [die opvoering] kyk ook na die inspirasie en dryfkrag wat akteurs voortdryf om met die ondankbare beroep voort te gaan. Dit [die opvoering] ondersoek die ego van die kunstenaar en lig die elemente van jaloesie uit. Dit [die stuk] ondersoek ook Huguenet se seksualiteit en spreek kwessies [soos] die, toe taboe, homoseksualiteit en onbeantwoorde liefde aan. Huguenet se pretensies, ego, humeur en wrang sin vir humor kom onder die soeklig (*ibid*).

Sy wys daarop dat kwessies soos gewigtige intellektuele teater en sogenaamde “poedingteater” in die stuk aangeraak word en oordeel dat *Elke duim ’n koning* beslis nie as poedingteater gesien kan word nie. Van Vuuren vind die stuk oor die algemeen interessant met ’n interessante onderwerp en relevante kwessies, goeie spel en interessante uitbeeldings. Ongeag die goeie spel wonder sy tog of die stuk die breë publiek sal aangryp:

Van den Berg slaag daarin om die intellektuele gesprek rondom die kunste ’n persoonlike gesig te gee. Die inherente tragiek van die kunstenaar word vasgevat in teks en spel. Dit maak baie gevoelens in toneelspelers en mense in die kunstewêreld wakker, of Jan Alleman op straat hom egter daaraan gaan steur, is ’n ander vraag (Van Vuuren, 2001: 7).

Oor die produksie self en die artistieke standaard van die regie is Van Vuuren positief. Sy oordeel dat Bouwer se gebruik van die lampies op die verhoog effektief is om onderskeid te tref tussen oomblikke van introspeksie en wanneer Huguenet vertolkings van die vele karakters wat hy in sy lewe gespeel het, lewer. Van Vuuren sien die onsekere opstapeling van stoele wat die kwesbaarheid van ons teaters, kunste en die beroep van akteurs, moet weerspieël, nie as baie geslaag nie. Sy het dit ook teen tegniese punte in regie. “Bouwer het nie vir my die volle potensiaal van die verhoogruimte ontgin nie. Die karakters beweeg meestal in ’n vertikale lyn oor die voor- en middelverhoog” (*ibid*).

Huguenet is die sentrale figuur in Fourie se *Elke duim ’n koning* en omtrent al wat akteur is, sou wat wou gee om dié eksentrieke, komplekse en legendariese mens en kunstenaar te vertolk. Gavin van den Berg was die uitverkorene. Veral Gavin van den

Berg wat die skoene van Huguenet moes volstaan, kry lof van die resensent. “Met sy interpretasie van Huguenet kan jy nie fout vind nie. Hy het die intensiteit en teatrale aard van Huguenet vasgevat in beweging, ritme, maniertjies, stemkwaliteit en inlewing” (*ibid*).

Braam Muller (2001: 3) berig in die *Volksblad Joernaal* van 20 April ook positief oor Gavin van den Berg se spel en bekroning:

... ná sy Nijinsky en onlangse Iago kan gehore hul sit kry vir ’n kragtoer, te oordeel na die reaksie op die afgelope Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Van den Berg is vir sy vertolking met ’n Kanna beloon in die afdeling toneel- en woordkuns.

As die navorser het Rolanda Marais volgens Van Vuuren ’n goeie vertoning gelewer en oortuig op die wyse waarmee sy in Huguenet se lewe en psige kom delf. “Dit was met die monoloë uit Hamlet en ander toneelstukke waar sy as teenvoeter vir Huguenet se oordrewe spel geskitter het” (Van Vuuren, 2001: 7).

Die karakter, Mantsai, wat Fourie later uit die gepubliseerde teks sou sny, was egter ’n steurende faktor vir die resensent en sy twyfel of die gehoor die karakter se funksie binne die opvoering begryp het:

Mantsai het geslaag daarin om ’n stil hindernis in die agtergrond te bly, maar ek voel die regisseur kon hom effektiewer gebruik het in plaas van as ’n irritasie wat jou aandag van die ander twee spelers aftrek. Sy effektiwiteit meet ek aan die gehoor se reaksie, wat nie rêrig besef het hoekom hy daar is nie, net gewonder het (*ibid*).

Haydee Morgan-Hollander (2008) betwyfel egter nie sy talent as speler nie en noem in haar artikel op LitNet, “Veeltalige Bongile” dat Bongile Mantsai, die wenner van die Aardvark- en die Vita-toekenning vir Beste Ondersteunende Speler in die dramas *Karoo Moose* en *Elke duim ’n koning* in die jaar was.

Van Vuuren (2001: 7) meen laastens dat Bower as regisseur slim gebruik gemaak het van die vergrootglas om die aard van die stuk te weerspieël en sekere oomblikke te laat uitstaan of die fokus te verskuif. Braam Muller (2001f: 16) berig dat Bongile Mantsai as beste byspeler met Vita-toekening bekroon is vir sy spel in *Elke duim ’n koning* en dat Rolanda Marais loshande die toekenning vir beste nuwe speler vir haar spel in dieselfde

stuk gewen het.

Uiteraard het die opvoering groot gehore getrek. Ek het self die opvoering in Bloemfontein bygewoon en ook soos Van Vuuren hierbo gevind dat *Elke duim 'n koning* besonder interessant vir teatergeskiedeniskenners was en miskien in 'n mindere mate vir die algemene publiek. Ook die tromslaner, Bongile Mantsai, het vir my oorbodig voorgekom en die fokus van die gehoor verdeel. Soos bo genoem was die rol van die tromslaner 'n toevoeging van die regisseur en dié karakter uitgelaat in die publikasie sonder enige skade waarde van die stuk. As toneelstuk het *Elke duim 'n koning* beslis geslaag:

Die opvoering het reeds die 2001 Kannaprys vir beste bydrae tot die dramagenre by die KKNK gewen. Die besondere meriete van *Elke duim 'n koning* as 'n suiwer letterkundige werk regverdig beslis publikasie. Daarsonder sou die Afrikaanse literêre skat beslis armer wees (Luwes, 2003: 6).

6.39.5 *Elke duim 'n koning* as publikasie en reaksie daarop.

Dat Protea Boekhuis *Elke duim 'n koning* deur Fourie in dieselfde jaar gepubliseer het, is 'n prestasie, as in ag geneem word dat groot uitgewers deesdae blatant argumenteer dat hulle nie dramas publiseer nie, omdat produksies van toneelstukke publikasie vooruitgaan en die koperspubliek die werk reeds gesien het en dit dus nie koop nie. Op dié wyse beland waardevolle Afrikaanse literêre tekste met besliste meriete net eenvoudig in die asblik. In gesprekke op LitNet word sedertdien kommer uit gesprek oor die verlore gaan van vele Afrikaanse toneeltekste wat eenmalig by Kunstefeeste oor die land opgevoer word en oor die nalatigheid van toneelskrywers om die tekste by NALN en in die Nasionale Toneelbiblioteek in Bloemfontein te laat opneem.

Indien die besondere teks nie gepubliseer sou word nie sou 'n belangrike rolspeler se persoonlike geskiedenis en dié van die Afrikaanse teater verlore gegaan het. Fourie het inderdaad genoeg dramatiese stof in die karakter van Huguenet gehad om te ontgin, in die teks te bewaar en opnuut vry te stel aan teatergangers en ook nou lesers.

Volgens Muller is die kern van die kruisverhoor genadeloos en wentel om vrae oor die akteur se ware talent. Van die vrae wat volgens Muller (2001b: 10) na vore kom, is die

volgende: “Was hy inderdaad die briljante akteur, raconteur en koorsagtige teaterfilosoof of bloot egoïs, ekshibisionis, eksentrieke arties en ‘ham’-akteur *par excellence*? Die kruisverhoor word letterlik uitgespeel op die verhoog in ’n tweegeveg van talent- en stylvertoon” (*ibid*).

Met die eerste lees van die keurig versorgde publikasie van *Elke duim ’n koning* is die inhoudelike verskil van dié van die opvoering in 2001 in Bloemfontein opvallend. By die proses van teaterteks skryf, praktiese toetsing in ’n opvoering en verdere skaafwerk aan die teks voor finale publikasie as literêre teks, het *Elke duim ’n koning* beslis gebaat. Eerstens is die ietwat ingeforseerde tromspeler in die opvoering totaal uitgelaat en fokus die teks nou suiwer op die ontginning van die konflik tussen twee generasies van toneelspelers en op Huguenet as mens. Aan die een kant die moderne jong – en dikwels naïewe – aktrise teenoor die legendariese teaterlegende, André Huguenet.

André Huguenet se beroemde uitspraak kort voor sy dood in 1961 is deel van die teks en lui: “Daar is ’n wet wat eis dat mate en gewigte altyd weer getoets moet word en die wet behoort ook op dokters en onderwysers toegepas te word, maar veral op toneelkunstenaars” (Fourie, 2001: 16). In *Elke duim ’n koning* hertoets Fourie dus ook André Huguenet se meriete as akteur en veral as mens, terwyl die spelstyle uit die verskillende eras meer na die agtergrond verskuif. Die verandering verryk die binnekringgesprek oor die teaterkuns en ’n meer universele fokus op die lewenstryd van die mens – hetsy kunstenaar of nie, kom aan die orde.

Die drama soek die waarheid – genadeloos en tot in die fynste persoonlike detail. Wie was André Huguenet werklik? Maak ons staat op ons oppervlakkige inligting uit “... ou motgevrete, tydvergeelde plakboeke, fraai en banale anekdotetjies, deernisvertellings van ware vriende, spogpraatjies van kamma-kollegas op dilettante skemerkelk- en nanagfui-partytjies? (Fourie, 2001: 79). Fourie onthul meer as die Klein Gert Borstlap, die spoorwegkind met ’n afkeer van alles wat styloos was, soms skaam oor sy nederige afkoms, maar deernisvolle seun vir sy ma. Ook meer as die meesterlike akteur wat *Oedipus*, *Macbeth*, *Lear*, *Hamlet*, *Hassan* in Londen, die hoofrol in *The prisoner* en vele ander karakters stem, lyf en emosie gegee het op professionele verhoë en saaltjies op afgeleë stofdorpies (Luwes, 2003: 6).

Pieter Fourie se pen sny diep in die lewe van die kunstenaar in. Die drama onthul

byvoorbeeld Huguenet se innerlike stryd as homoseksueel in 'n tydperk waarin vele homoseksuele kunstenaars verguis sou word, sou dit bekend raak. Vergelyk byvoorbeeld Huguenet se uiters subtiele en versigtige beïnvloeding en verleiding van die jongeling in die Austen England A40-motortjie.⁹⁶ Hy verlei en indoktrineer die jong man subtiel met sy beskrywing van die afdruk van Michelangelo se Dawid in 'n kunsboek: "Wat jy hier sien, is die goddelike perfeksie van die menslike liggaam, verenig in die lyf van die man..." (Fourie, 2001: 42). Hierteenoor verwoord hy sy afsku by die aanskouing van die vroulike liggaam, selfs in die naakte Maja van Goya. "Na 'n paar jaar in die kombuis en 'n string kleintjies is sy ook net tette en vette" (*ibid*). Sy onbeheerste liefde vir die biseksuele akteur, Johann Nell, staan sentraal in die drama. By een geleentheid in die stuk loer Huguenet die naakte slapende man af. "Ek was in ekstase, verwonderd en verteer deur begeerte. Die Calvinisme het egter soos 'n kliphalsnoer om my nek kom hang. Vir oomblikke het ek roerloos bly staan: 'n inisiatieflose, daadlose Hamlet. Erger nog: 'n patetiese *stage door Johnny!*" (p. 45).

Fourie onthul ook in die stuk – histories korrek – Huguenet se verbittering en vernedering as Nell hom verwerp en sy beroemde neus se profiel platslaan. Johan Coetser (2001: 12) gaan in meer detail in oor die insident wat ook in die drama bespreek word. Meer onthutsend in die drama is egter Huguenet se erkenning dat hy Nell hierna genadeloos te na gekom het met rolverdelings en die arme man tot 'n totale alkoholis gedryf het wat homself letterlik doodgedrink het. Die laaste pynlike erkenning, dat die ware Johan Nell 'n beter akteur as hyself was, is deel van sy suiweringsproses in die stuk. Fourie noem dat hierdie mening, naamlik dat Nell 'n beter akteur as Huguenet was, 'n mening was wat deur verskeie destydse kollegas in die teaterwêreld gedeel is (Fourie, 2003a).

Fourie spaar niemand in die histories-korrekte teks nie. Huguenet se geldnood dwing hom om aan P.P. Breytenbach, destydse Direkteur van die NTO, te skryf en hy, die voorste akteur in die land, word deur Oom Breytie genooi "... om te kom kennis maak". Waarop Huguenet se verbittering uitbars: "Gesels! Ek ken die burokrate met hulle brokaatsels. Die chloroform van die kunste, die ragfyn draad van sadisme en vernedering. Waarom nie prontuit, trompop skryf: Stel jy belang in 'n oudisie?" (p. 71).

Dit was die laaste strooi. Fourie herskep Huguenet se histories-korrekte afskeidsparty

⁹⁶ André Huguenet het so 'n swart motortjie besit en Pieter Fourie het 'n paar jaar gelede 'n identiese model aangeskaf en gerestoureer.

voor sy selfmoord met deernis. Die toneel dien ook as versoening tussen die Aktrise en die verskillende teaterstyle. In die ware lewe is hy en Anna Neethling-Pohl op 'n afskeidspartytjie in Pretoria net voor sy dood ook 'versoen'. Huguenet stap in die stuk sy finale noodlot gestroop en gesuiwer binne. Op sy vliegtuigvlug huis toe lewer hy dan 'n vars, onderspeelde "om te wees of nie te wees nie ..." (p. 76). Hier skitter Fourie as woordkunstenaar. "To be, or not to be ..." is meesterlik vertaal, soos ook die ander Shakespeare-uittreksels in die stuk (*ibid*).

Die konsep en die vorm waarin die teks gegiet is, vloei skynbaar moeiteloos, maar die uitstekende gebruik van jukstaposisie, wat so kenmerkend van Fourie se werk is, getuig van fyn teatervakmanskap in konstruksie. Pieter Fourie se digterskap is genadiglik vasgevang in die spogpublikasie, wat uiters keurig taalkundig versorg is. Miskien is dit tyd dat Fourie, wat reeds ook enkele ongepubliseerde gedigte geskryf het, 'n digbundel publiseer.

Eben Cruywagen (2003: 9), radiodrama-regisseur vir Radio Sonder Grense en deeltydse dosent in drama aan die Universiteit Stellenbosch, resenseer die teks vir *Die Burger* onder die opskrif, "Koning bly onpeilbaar". Hy noem dat Pieter Fourie ook met *Elke duim 'n koning* as deel van sy oeuvre op die kortlys vir die jaar se Hertzogprys is – 'n benoeming wat Cruywagen glo Fourie verdien, aangesien hy in hart en niere 'n teatermens is. "Dink maar aan sy bekendste werke: *Faan se trein*, *Faan se stasie*, *Die joiner*, *Mooi Maria*, *Ek*, *Anna van Wyk*, *Die koggelaar ...* om maar 'n paar te noem, en jy besef dat Fourie beslis 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse teater gelewer het" (*ibid*).

Cruywagen noem ook dat dit geen mindere prestasie is dat Fourie reeds 14 dramas gepubliseer gekry het nie. In die jare 2001 en 2002 het *Naelstring* en *Elke duim 'n koning* verskyn. Hoewel Cruywagen *Elke duim 'n koning* nie juis as tegnies vernuwend in die Afrikaanse toneelskat vind nie, oordeel hy dat die drama 'n nuwe blaadjie in die Fourie-oeuvre uitmaak:

Sy vorige dramas was tematies wyer gespan as die biografiese gegewe van 'n befaamde Afrikaanse akteur uit 'n vervloë era, soos dit die geval is met *Elke duim 'n koning*, wat handel oor André Huguenet. Weliswaar maak hy ook hier van 'n bekende Fourie-tegniek gebruik, naamlik direkte kommunikasie met die gehoor (vergelyk *Die joiner*,

Ek, Anna van Wyk en Naelstring), met die Aktrise wat soms na die gehoor kyk en oor Huguenet praat (Cruywagen, 2003: 9).

Cruywagen bevraagteken egter hoe die jong Aktrise 'n afspraak met Huguenet kon maak 40 jaar ná sy dood in Junie 2001. Hy verwys ook na die kwessie in die teks self as die Aktrise sê: “Ek is bevrees ons sogenaamde afspraak met u verlede was niks meer as 'n miserabele misverstand nie. En my jare lange navorsing bloot 'n vermorsing van tyd ...” (p. 13). Die rede vir die afspraak is egter baie duidelik: Sy doen navorsing oor André Huguenet en die jarelange taak dui daarop dat dit in alle waarskynlikheid nagraadse studie is” (Cruywagen, 2003: 9).

Die wyse waarop Huguenet kat en muis met die Aktrise speel, veroorsaak egter vir Cruywagen dat die aanvanklike indruk wat gewek is dat daar nuwe onthullings oor die persoonlike lewe van Gerhardus Petrus Borstlap op die leser/teaterganger wag, teen die einde van die eerste bedryf begin taan:

Hy is nie bereid om veel oor sy persoonlike lewe met haar te deel nie. Haar frustrasie oor sy geheimhouding begin dus reeds vroeg in die drama. Trouens, die ganse teks is 'n tweestryd tussen Huguenet en sy ondervraer. Sy wat hom tot elke prys probeer uitoorlê sodat hy iets oor sy persoonlike lewe kan laat uitglip, en hy wat verseg om bes te gee. Hierdie spanning tussen Huguenet en die Aktrise lei tóg daartoe dat enkele interessante brokkies oor hom meegedeel word (*ibid*).

Cruywagen mis egter die punt wat Fourie hierdeur wou maak. In die tyd toe Huguenet akteur was, is sake soos homoseksualiteit juis toegesmeer en uiters versigtig gehanteer weens die gevaar vir viktimisasie. Hy gee toe dat die tweede bedryf begin met roerende tonele oor sy moeder, en dat die hoop weer opvlam dat die leser/gehoor meer van Borstlap te wete gaan kom, maar weer teleurgestel word. Huguenet keer in die slot van die drama terug na die graf met sy geheime steeds bewaar. Fourie laat Huguenet aan die einde van die teks die saak self opsom. “Wie is ek? ... Niemand sal ooit weet nie ... Ek is 'n misterie, soos al die grotes 'n misterie is – altyd sal wees” (p. 79).

Ons het hier met drama te make wat na aan die ware tragedie kom. Die hoofkarakter kom tot *anagnorisis* – soortgelyk aan dié van die tragiese helde Oedipus en Hamlet as Huguenet besef dat sy oordrewe spelstyl van 'n vroeëre se tyd verby is en hy ook sy eie

seksuele identiteit erken. Al drie hierdie karakters kom tragies tot insig aan die einde van die onderskeie toneelstukke. Duidelik is Fourie ook diep getref deur die ander groot tragiese figuur van Shakespeare, Koning Lear. Op die vraag oor wat 'n koning is, antwoord Lear: "Ay, every inch a king." Fourie bou sy drama om Koning Lear se antwoord. Fourie se finale uitspraak aan die einde van die teks oor Huguenet as akteur weerklink Shakespeare se "Ay, every inch a king" as "Elke duim 'n koning" – vandaar dus die titel. In sy artikel in *Literator*, "n Herinnering aan brokke toneelgeskiedenis" brei Johan Coetser (2011: 12) hierop uit en stel hy dit dat Huguenet vrae vra oor sy eie identiteit, asook oor die redes vir sy bestaan. Hy vra net soos Shakespeare se Hamlet vra: "To be or not to be."

... by Fourie in die slottoneel [word] die vraag "Wie en wat is ek?" p.78. Lear se antwoord ("Ay, every inch a king") op Gloucester se vraag ("Is 't not the king?") word by Fourie die titel, en in die slotsin die toneelarties se parafrase daarvan: "My sal niemand ken nie. Ek is 'n misterie, soos al die grotes 'n misterie is — altyd sal wees p. 79.

Cruywagen (2003: 9) het geen probleem met die karakterbeelding van Huguenet nie. Hy sien egter Fourie se aanwending van die Aktrise in ander rolle nie as die oplossing om spanning te behou nie. Teen die gevare in van een rol as Aktrise in die stuk as ondervraer, wat deur 'n lang onderhoud dramatiese kontras kon kortwiek, meen hy die dubbele rolle word problematies. Daarom bevraagteken Cruywagen Fourie se gebruik die Aktrise om die ander personasies te vertolk, soos byvoorbeeld Huguenet se moeder, 'n jong man (by implikasie Johann Nell), die joernalis Rykie van Reenen en selfs Anna Neethling-Pohl. Hy stel sy probleem veral vir die lewende opvoering soos volg:

Die probleem met die rolle wat deur die aktrise vertolk word, is volgens hierdie leser dat die teaterganger nie die spelaanwysings kan lees en dus nie by elke geleentheid sonder meer sal weet watter personasie deur haar vertolk word nie (byvoorbeeld in die hoftoneel in *Elke duim 'n koning*, p. 27). Om die waarheid te sê, 'n mens kry die gevoel dat programnotas aan die gehoor beskikbaar gestel sal moet word, soos by 'n opera of 'n ballet, sodat ook die oningewydes darem

sal kan byhou (Cruywagen, 2003: 9).

6.39.6 Laaste gedagtes oor *Elke duim 'n koning*.

Cruywagen (*ibid*) se laaste waarneming is na my mening in die kol, ook wanneer hy aandui dat 'n bepaalde voorkennis van Huguenet se geskiedenis en die mense met wie hy saamgewerk het, 'n sterk aanbeveling sal wees ten einde hierdie werk ten volle te kan waardeer. “Indien nie bekend aan die teaterganger nie, hoe sou 'n mens byvoorbeeld kon raai na wie hy verwys as “die kokkedoor en sy kokkedores” in *Elke duim 'n koning* (p. 70) (*ibid*). Ter opklaring moet mens noem dat “die kokkedoor en sy kokkedores” natuurlik verwys na Oom Breytie Breytenbach en sy vrou, Dolores. Die vraag bestaan ook by my of jonger teatergangers of lede van die publiek, wat nie die Afrikaanse teatergeskiedenis ken nie, nie ietwat in die duister gelaat sal word nie.

Ten slotte oordeel Cruywagen (2003: 9) dat die teks neig om in die filosofiese woordstryd ietwat staties en woordryk te word, maar dat sulke momente nie oorheersend is nie en die handeling nie te veel ontwrig word nie. Dit is duidelik dat die stuk se sukses swaar steun op die talent van die spelers. “*Elke duim 'n koning* is nie 'n leesdrama nie. Trouens, die beste dramas lees nie te goed nie, en hierdie teks vra beslis om gespeel te word” (*ibid*).

Coetser (2011) meen dat *Elke duim 'n koning* 'n besonder digte, maar toeganklike teks is. Hy reken dat Fourie se sprankeldialoog sal bydrae tot toneelliefhebbers en kenners van Huguenet se genot van die drama as teks en as opvoering.

Of die stuk as geleentheidstuk geslaag het lei geen twyfel nie. Wat te betwyfel is of die stuk bv. weer binne die afsienbare toekoms 'n plek binne 'n kunstefees sal kry as spieël van teatertendense met twee speelstyle uit twee dekades. Dit is waar die stuk se waarde lê binne die Afrikaanse teatergeskiedenis. Wanneer die stuk in kompetisie te staan sou kom met meer kommersiële of jonger opwindende werk by bv Kunstefeeste sal die opkoms dalk nie so goed wees nie.

6.40 Gert Garries — *'n baaisiekkel babelas* (2002).

Fourie het oor jare nou verbintenisse met medekunstenaars opgebou. Veral Stephen le Roux se vriendskap en leiding in Fourie se jonger dae op Koffiefontein en sy vertrou in Martinus Basson se artistieke vermoëns regisseur sou teen 2002 besondere vrugte afwerp. Min sou Fourie ook kon dink dat sy kennis van Etienne Leroux se werk die bron sou word vir sy nuwe drama.

6.40.1 Agtergrond.

In 2002 wen Martinus Basson se produksie van *Ek, Anna van Wyk* (1986)¹⁷ uit die 24 benoemings van die landswye FNB Vita-toekennings na dit by verskeie feeste opgevoer is – voorwaar 'n besondere prestasie. Toevallig is Martinus Basson in 2002 ook deur die Akademie bekroon met die Erepenning vir Toneelkuns vir sy bydrae tot uitstekende regie (Van der Elst, 2009: 156 & 132).

Fourie en Stephen le Roux sou altyd vriende bly. Fanie Olivier (2003: 3) verwys in die berig, “Eers gordynsakker, nou wenner van die Hertzogprys”, in *Beeld* na hulle vriendskap en ook na hulle latere samewerking. Fourie noem aan hom dat dit nie net die karakter Gert Garies sou wees wat in sy *Gert Garies – 'n baaisiekel babelas* sou verskyn nie, maar dat Fourie ook *Die mugu* vir PACOFS⁹⁷ in 2003 vir die verhoog verwerk het. Die stuk is egter toe nooit opgevoer nie weens die afdankingsdebakel van PACOFS-personeel en die ondersoek na wanbesteding, ensovoorts, wat tot op datum nog nie afgehandel is nie. Fourie is egter ten volle vir sy verwerking van *Die mugu* betaal. In hierdie jaar sou sy *Gert Garries – 'n baaisiekel babelas* (2002) ook die lig sien.

6.40.2 Prikkel vir die stuk.

Die stuk het reeds in 1989 in Fourie se kop begin broei. Fourie en Etienne Leroux se vriendskap het sedert sy dae in die poskantoor en na sy terugkeer na die skool staande gebly. Fourie (2003a) noem dat hy in vroeg 1989 weer by Leroux op sy plaas, Ja-Nee, buite Koffiefontein gaan kuier het. By dié geleentheid kla Leroux⁹⁸ by Fourie dat hy graag ook gewilde volksromans wou skryf wat by die algemene publiek sal aanklank vind. “Maar sy lesers verwag van hom nog ‘n *Silbersteins* of ‘n *Magersfontein*” (*ibid*). In hierdie

⁹⁷Na 1994 is is besluit dat SUKOVS/PACOFS voortaan slegs as PACOFS bekend sou staan. Opvoering vóór 1994 word nog as onder SUKOVS aangedui.

⁹⁸Leroux ontvang die Hertzogprys vir prosa in 1964 vir *Sewe dae by die Silbersteins* en weer vir *Magersfontein, o Magersfontein!* in 1979 saam met die CNA Letterkundeprys. Sy *Een vir Azazel* is ook met die CNA-Letterkundeprys bekroon.

gesprek wys Fourie hom daarop dat hy reeds sulke tipiese volkskarakters naamlik die gekleurde plaaswerker, Gert Garries, en die verkeersbeampte, Le Grange, in *Magersfontein, o Magersfontein!* (1980) geskep het. Fourie stel dit aan Leroux dat die twee karakters net verder ontgin behoort te word in 'n drama. Leroux sterf egter op 30 Desember daardie jaar. Teen 2002 besluit Fourie om die twee karakters te laat herlewe. Teenoor Erika Terblanche (2008) noem Fourie dat hy 12 jaar nodig gehad het om die stuk aan te pak:

Ek het twaalf jaar nodig gehad om te besin hoe 'n mens die wêreld van 'n volkskrywer (ek self) en 'n intellektuele reus (Leroux) kon laat saamsmelt tot 'n sinvolle geheel. Maar toe ek beseft dat merino-, dorper- en Persiese skaap mekaar in die Suidwes-Vrystaat kan vind, het ek geweet dat Fourie en Leroux hulle dit sou kon nadoen. Die meeste van my karakters [...] kom net so uit my kinderwêreld. Maar dit is veral eksentrieke, deerniswekkende individue wat my as kind aangegryp en laat beseft het: volronde mense kom uit alle lae van die samelewing. Sulke karakters smee om op papier verewig te word (*ibid*).

6.40.3 Besluite oor regie en rolverdeling.

Fourie neem die twee kleiner karakters uit die roman en hulle word nou soos Shakespeare se Hamlet-karakters hoofspelers soos wat Tom Stoppard sou maak in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966). Marthinus Basson sou die regie en ontwerp behartig, Garin Hauptfleisch het as assistent regisseur opgetree en Anthony Wilson vertolk die rol van Gert Garries, die man met die "formidabele voël". Hy word ook as die pa van Rebekka Daisy se doodverbrande baba gesien. Dawid Minnaar speel Le Grange, die spietkop met langarm-handskoene. In hierdie stuk kruis hulle paaie met Lord Sudden gespeel deur, 'n Britse filmspan, dr. Fyella Amakeia Laird en 'n chauffeur uit Soweto. Lourens Smit sou ook hierdie karakters speel.

6.40.4. Styl en intrige.

Die stuk speel oor 'n tydperk van drie dae af en handel oor die vreemde sameloop van omstandighede vir Garries op sy fietsrit met die dooie baba agterop die fiets. Die gehoor

sien weer aardse karakters in 'n tipiese volkstoneel soos in die *Faan*-stukke, *Mooi Maria* en *Die proponentjie*. Fourie (2003a) noem dat *Gert Garries- 'n baaisiekkel babelas* (2002) uit sy wêreld van volksdramaturgie kruis met dié van Leroux, die universele skrywer, in gemoedelike lokale realisme.

Fourie hou met die intrige van drama baie na aan die oorspronklike *Magersfontein, o Magersfontein!* Die verkeersman, Le Grange, beboet die plaaswerker Gert Garries, wat met sy kind se lyk op sy fiets onderweg is. Hy word egter simpatiek as hy uitvind dat die dokters weier om 'n lykskouing op die kind wat verbrand het te doen aangesien hulle onseker is van watter provinsie die kind kom – die Vrystaat of die Kaapprovinsie! Nou piekel Garries met die kind se lyk heen weer. Die twee word ingesleep in die filmspan wat die historiese oorlogsgebeure by Magersfontein gaan verfilm. Komiese tonele volg mekaar op met onder andere Le Grange wat deel word van die filmspan en Lord Sudden wat dink Gert Garries is 'n verflenterde boer. Die swart chauffeur wat 'n kamer met Garries deel, dink die kinderlykie by Garries is dagga en wil dit by hom koop. Garries gaan begrawe sy kind in die gedenkbegraafplaas van Magersfontein. Maar die diamantsmokkelaar, Lady Jubilence, en die chauffeur grawe die lykie weer op. In die reënstorm pleeg Garries die perfekte moord en begrawe ook een van hulle. Garries besluit ook om die Engelse se kant te kies tydens die verfilming wat plaasvind in ongekende oorstroming in die streek. Lord Sudden nooi Garries om met sy Raleigh-fiets saam met hom in die lugballon op te gaan. Die tou breek egter en Garries beleef 'n salige gevoel van vervulling voor die ballon die ewigheid instyg.

In die KKNK-program van 2002 word die stuk beskryf as “'n Baldadige reaksie op *Magersfontein, o Magersfontein!* deur Etienne Leroux. Gert Garries se traumatiese swerftog op sy fiets word 'n prutpot van ironie, galgehumor, satire, deernis en triomf. 'n Splinternuwe drama uit die pen van Pieter Fourie”.

Braam Muller (2002: 14) berig in *Volksblad* in “Opwindende fees bied verskeidenheid op moet-lys” dat Etienne Leroux met *Magersfontein, o Magersfontein!* iets so spesiaal geskep het, “[en daarom] behoort Pieter Fourie se drama *Gert Garries – 'n baaisiekkel babelas* ook aandag te trek. Anthony Wilson, wat Leroux se beroemde bruin skepping gaan speel, is hoeka 'n speler vir wie mens respek het.

Gert Garries – ‘n baaisiekel babelas beleef sy debuut in die SANW-ouditorium op 30 Maart by KKNK 2002.” Die stuk is agt keer opgevoer en een van die tien stukke wat totaal uitverkoop was.

6.40.6 Reaksie op die stuk.

Dorothea van Zyl (2004: 123) vind dat Fourie in *Gert Garries – ‘n baaisiekel babelas* (2002) die dramatiese kontraste tussen karakters moes vergroot ter wille van die verhoog en ook dat die noue verhoudings tussen veral die spietkop, Gert Garries en die swart chauffeur, aangepas is binne die veranderde sosio-politieke konteks.

Die wyse waarop beide Leroux én Fourie met etnonieme omgaan, is betekenisvol. Hulle gebruik wel sekere gewraakte terme, maar bewustelik, in ’n klaarblyklike probeerslag om dit as kleurvolle taalgebruik te destigmatiseer eerder as in pejoratiewe sin. Die etnoniem “Hotnot” plaas Leroux byvoorbeeld in aanhalingstekens en gebruik dit soos ’n erebenaming in sy ode aan “die legendariese ‘hotnot’”, aan “Gert Garries, die kunstenaar van die graaf” (1976: 100). Gert noem Le Grange ook (soos in die roman) aanvanklik ‘baas’. Die pejoratief “kaffer” word in beide die roman én die drama gebruik” (*ibid*).

Van Zyl het blykbaar insae in die werkskopié wat die regisseur en spelers gebruik het, gehad en merk op dat: “Die uitspraak oor die chauffeur is egter deurstreep – dit [kaffer] word kennelik deesdae as te sterk pejoratief beskou om voor ’n gehoor uit te spreek (*ibid*).

Die stuk is daarna onder andere ook in die Kunstekaap, in Bloemfontein, by die Walvisfees en op Aardklop opgevoer, waar dit in die algemeen baie gunstig ontvang en goed bygewoon is.

Ene A.M. (2002:2) skryf op 12 Julie by die Volksblad-Kunstefees 2002 dat Pieter Fourie met hierdie stuk slaag om 'n literêre werk vir Jan en alleman toeganklik te maak. Ook die produksie word geloof:

Basson het in sy regie gegaan vir 'n gestroopte voorkoms wat tog prikkelend was, byklanke wat atmosferies was, maar ook die verhaal ondersteun het en baie beweeglikheid op die verhoog. Die satire van die boek is behou met 'n goeie skoot Pieter Fourie-humor. Al was dit babelas-oomblikke het Wilson se Gert Garries jou tog 'n knop in die keel laat kry.

Nadat die stuk as van die gewildste produksies ook op die Aardklop-kunstefees op Potchefstroom is, kom Pieter Fourie se *Gert Garries - 'n baaisiekel babelas*, ook Kaap toe ná 'n kort speelvak op die Walvisfees op Hermanus.

Tog lyk dit dat veral die later opvoerings in die Kunstekaapteater minder goed ontvang is. Dit is moontlik dat die negatiewe resensie van Gabriel Botma getiteld "*Gee Garries tog terug aan die Swart Nar*" Fourie laat besluit het om nie die opvolgstuk ook te skryf nie. Botma (2002: 7) skryf soos volg oor die opvoering: "Met alle respek gesê, want 'n mens moet respek hê. Dit was 'n tragiese aand waarop onaangekondig afskeid geneem is van 'n vervloë era. Dalk selfs van 'n bloeitydperk van die Afrikaanse toneel en letterkunde ..." Hy meen dat "dié mislukte openingsaand van *Gert Garries – 'n baaisiekel babelas* eergisteraand in Kaapstad die argument staaf dat die Afrikaanse toneellandskap tans braak lê weg van die feeste af" (*ibid*).

Hy noem dat daar bitter min gehoorlede was en die teater feitlik verlate was:

Die liggies is aan, maar daar is niemand tuis nie. En toe begin hulle stuk-stuk opdaag, die genooides en belangstellendes: oorwegend die Wie's Wie van Afrikaanse Toneel in die Wes-Kaap (alles gepas met hoofletters). Maar bekyk die oorbekende en nou geplooid gesigte goed van naby; so saamgehoek in die intimiderende hoofteater (die meeste toneelskeppers sien deesdae net kans vir die veel kleiner Arena) maak die gehoor darem 'n skaflike indruk, maar die

atmosfeer is eerder gespanne as afwagend. Die senuagtigheid in die lug is dié van mense wat uitgenooi en aangetrek is vir 'n bruilof en toe by 'n nagwaak aanland... (*ibid*).

Botma (*ibid*) is teleurgesteld dat gehore nie Fourie as vermaarde en deurwinterde toneelgees beter kom ondersteun het nie:

Jy voel aanvanklik skaamkwaad dat die Kaap nie met bruisende energie opgeruk het om hulde aan 'n begaafde volksdramaturg te bring nie. Maar meer, dié stuk en geleentheid is ook veronderstel om die legendariese Etienne Leroux te vereer. En die Swart Nar, wat die bewussyn van opeenvolgende generasies beïnvloed het, verdien oneindig beter.

Maar dan reken Botma (*ibid*) dat die stuk nie reg laat geskied aan Leroux of sy *Magersfontein, o Magersfontein!*, waaruit dié karakters geleen is, nie: "Waar die atmosfeer van die boek dartelende en snydende satire is, sak die toneelstuk in sardoniese galgehumor en batos (*sic*) weg".

Die resensent vind Gert Garries (Anthony Wilson) as: "te 'gesofistikeerd platvloers'. In dié gedaante wek hy min empatie as anargistiese verteenwoordiger van 'n miskende stand: hy raak eerder onsmaklik dekadent. Le Grange (Lourens Smith), die spietkop, is ook onrealisties 'modern' (*ibid*).

Botma (*ibid*) oordeel verder dat die stuk as 'n heeltemal onafhanklike, eietydse kunswerk, steeds nie slaag nie. Volgens hom maak net enkele tonele 'n sterk toneelmatige indruk soos "die spietkop met die emmers vol blomme, Gert Garries saam met dr. Fyella Amakeia Laird, en later in geselskap van Lord Sudden, met die gesellige geluide op die agtergrond". Ook Smith se derde kameerol as chauffeur slaag vir Botma nie.

Die stuk kort vir hom logiese eenheid.

Fourie raap hier en skraap daar om iets van die roman se diepgaande temas van politiek op verskillende vlakke te weerspieël.

Tussendeur moet Gert Garries en Le Grange, afwisselend alleen en dan weer in interaksie met mekaar, die stuk aan die gang hou. Pogings om aanhalings uit die boek met nuutgeskepte dialoog te vervleg, kom geforseerd voor (*ibid*).

Botma (*ibid*) beskryf die aand as 'n neerdrukkende ervaring met min gehoorreaksie en "karige applous op die end en die aanwesiges wat agterna vinnig huis toe skarrel. Te midde van hierdie absurde spektakel het jy begin verlang ... na die kuns van Etienne Leroux self, en wat hy en Gert Garries sou kon uitrig met só 'n teater-aand."

Ook Francois Smith (2002: 4) bevestig dat *Gert Garries* nie gunstig deur alle teaterkritici ontvang is nie "die drama [is] vir diegene bekend met die roman noodwendig 'n verskraling [want daar] word niks nuuts toegevoeg nie".

6.40.7 Moontlike opvolgstuk met Gert Garries?

Fourie wou ook 'n opvolgstuk, *Gert Garries en die Magersfontein baaiskoup* skryf. Met die voltooiing van *baaisiekkel babelas* het Fourie besef dat dit nie die einde van dié karakter kan wees nie. Hy het die stuk beplan en wou meer van Leroux se argetipes, mites, ironie en galgehumor in die stuk inwerk, maar het toe nooit die stuk geskryf nie.

Van Zyl verduidelik waarom Fourie nie die tweede opvolgstuk geskryf het nie na aanleiding van 'n telefoongesprek met die skrywer:

Een beswaar teen Fourie is dat die toneelstuk te gou ophou. Dit is inderdaad aanvanklik bedoel as die eerste van 'n tweeluik, maar 'n swak resensie het Fourie (na eie segging in 'n persoonlike telefoongesprek) daarvan laat afsien. Sou die toneelstuk die omvang en hibriditeit van die roman wou bereik, vra dit ook om die donkerder pendant van Garries se dood (Van Zyl, 2004: 127).

Tog hoop Van Zyl dat Fourie die volgende helfte nog sal aanpak. Sy redeneer dat *Gert Garries* – 'n *baaisiekkel babelas* as drama nie heeltemal sonder betekenis is nie:

Dit wil egter voorkom of Fourie soos in *Naelstring*, verkies het om die klem op die persoonlike en traumatiserende van Garries se

ervaring en die gevolge daarvan te plaas. Laasgenoemde sluit, in sy verhouding met Le Grange, die herkonstruksie van sy self(beeld) in. So beskou, word sy soektog 'n ironiese en uitmergelende reis na 'n nuwe identiteit, en die kind 'n wrang en bitter simbool van 'n verlede *Gert Garries – 'n baaisiekel babelas (ibid)*.

6.40.8 Laaste gedagtes oor die stuk en verdere gebeure.

Toevallig is Marthinus Basson in 2002 deur die Suid-Afrikaanse Akademie bekroon met die Erepenning vir Toneelkuns vir sy bydrae tot uitstekende regie (Van der Elst, 2009: 156 & 132). Sy regie vir die opvoering van die stuk is ook in oorweging geneem by die toekenning.

Die stuk is darem later weer opgevoer terwyl Fourie die afrondingswerk aan sy volgende drama, *Koggelmanderman*, in die skrywershuis op Philippolis afgehandel het (Friis, 2002: 7). Die opvoering was tydens 'n skoolreünie wat hy bygewoon het van die Hoërskool M.T. Steyn. Die DALRO-lys dui nie aan of die stuk daarna weer opgevoer is nie.

Opsommend kan gesê word dat die stuk vir Pieter Fourie nie net artistiek aan die skep gehou het nie, maar ook heerlike artistieke uitdagings en finansiële voordele, weens die populariteit van die verskeie opvoerings, vir homself en sy medekunstenaars ingehou het.

Wie weet? Dalk besluit Fourie tog om later weer aan 'n opvolg vir die stuk te begin werk. Ten minste is verskeie gehoorlede weer bewus gemaak van Etienne Leroux se uitsonderlike talent om met satire om te gaan in sy skryfwerk.

6.41. Koggelmanderman (2003), en die Hertzogprys.

Fourie het met nuwe ywer weer begin skryf na die ongelukkige *Gert Garries - 'n baaisiekel babelas* in 2002. Griebenow (2001: 11) skryf dat: "die bekende teaterpersoonlikheid Pieter Fourie dien vandag steeds die kunste met dieselfde oortuiging waarmee hy 40 jaar gelede weggespring het". Spoedig keer hy in gees terug na sy leefwêreld in die Karoo as inspirasie vir sy volgende drama, *Koggelmanderman*. Die teks, regie en spel was weer 'n wenkombinasie.

2003 was 'n besondere jaar vir Pieter Fourie. In 2002 verskyn drie dramas van Fourie in 2002 by Protea Boekhuis, wat *Ek Anna van Wyk*, *Elke duim 'n koning* en ook sy volgende stuk, *Koggelmanderman*, sou insluit. L.S. (2003: 16) rapporteer onder die opskrif, "Pieter Fourie op papier", in *Rapport* van 13 April dat lesers die Pieter Fourie-verhoogstukke wat hulle op die planke gesien het, nou ook in druk kan bestudeer.

6.41.1 Bekronings en toekenning van pryse en die Hertzogprys aan Pieter Fourie.

Die Universiteit Stellenbosch bekroon Fourie in 2003 met 'n spesiale toekenning vir sy uitsonderlike bydrae tot die Suid-Afrikaanse teaterbedryf.

Fourie was reeds die wenner van die Erepenning vir Toneelkuns en die Gerhard Beukes-prys in 1996, en nou met drie publikasies op sy kerfstok in 2003 neem die S.A. Akademie met sy bekroning vir sy toneel-oeuvre met die gesogte Hertzogprys dié publikasies ook in ag (Van der Elst, 2009: 147).

Elsabé Brits (2003: 11) berig in *Beeld* onder die opskrif "Pieter Fourie kry gesogte Hertzogprys vir drama" dat die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns die vorige aand in Stellenbosch pryse vir buitengewone prestasie in verskillende vakgebiede toegeken het. "Die hoogtepunt van die aand was die toekenning van die gesogte Hertzogprys vir drama aan Pieter Fourie. Die S.A. Akademie bekroon hom met die gesogte Hertzogprys vir sy toneel-oeuvre."

L.S. (2003: 16) berig in *Rapport* soos volg daaroor:

Die drie toneeltekste is goeie nuus in 'n literêre landskap waar die publikasie van dramas die laaste tyd heeltemal weggekwyn het. Dit is ook besonder tydig omdat dit saamval met, die aankondiging dat Fourie die mees gepubliseerde en bekroonde dramaturg in Afrikaans, vanjaar die Hertzogprys gewen het vir sy toneel-oeuvre. *Elke duim 'n koning* is vir die eerste keer in druk beskikbaar. In hierdie stuk ontgin Fourie die akteur, André Huguenet, se lewe en die ironiese spel tussen toneel en werklikheid wat dit gekenmerk het (ibid).

In L.S. se artikel word verder genoem dat Gavin van den Bergh die vorige jaar vir sy vertolking van André Huguenet in *Elke duim 'n koning* bekroon is met die Kanna-prys vir beste bydrae tot die drama-genre op die KKNK, en Rolanda Marais het die FNB Vita-prys vir beste nuweling-aktrise gekry. Marthinus Basson is weer bekroon as beste regisseur.

6.41.2 Nagtegaal/KKNK-kompetisie – 'n Nuwe uitdaging vir Fourie.

Intussen word die 2003 Nagtegaal/KKNK-kompetisie vir nuutgeskrewe verhoogtekste, geborg deur Dirk en ReINETTE Nagtegaal, as jaarlikse gebeurtenis ingestel. Die kompetisie sou in samewerking met die KKNK aangebied word. Van die reëls was dat die kompetisie vir minstens vyf jaar sou plaasvind, en dat die wendrama en wenkabaret elke jaar op die KKNK opgevoer sou word. Een doel was om 'n dramateksbank daar te stel en die hoofdoelstelling was die aanmoediging van die skryf van gehalte dramatekste in Afrikaans. Volgens Dirk Nagtegaal sou die databank in Oudtshoorn gehou word en vir enige regisseur op soek na 'n opvoerbare verhoogstuk beskikbaar wees. Uiteraard het groot belangstelling onder dramaturge met die eerste aankondiging van die Nagtegaalkompetisie geheers en alle verwagtinge is oortref. Sedertdien bestaan van die kompetisie is verskeie trefferstukke soos *Straties* (Braam van der Vyver) en die onlangse *Naaimasjien*⁹⁹ (Rachel Greeff) opgevoer. *Naaimasjien* het meer as 100 opvoerings oor die laaste paar jaar sedert 2009 beleef.

Natuurlik sou Pieter Fourie ook vir die eerste Nagtegaalkompetisie in 2002 inskryf. Braam Muller (2002a: 8) berig soos volg in sy artikel, "Fourie kry groot prys vir drama", in *Volksblad*:

Altesame 92 dramas is vanjaar, die eerste jaar van die kompetisie, ingeskryf. Volgens Dirk Nagtegaal is dit fenomenaal as die kort tyd waarin die dramas voltooi moes word, in ag geneem word. Hulle is wel teleurgesteld in die min kabarette wat ingeskryf is.

⁹⁹*Naaimasjien* was die laaste wenner van die Nagtegaalprys waarna Dirk en ReINETTE Nagtegaal na 2008 besluit het dié skrywerskompetisie te stop en eerder hulle kragte en befondsing toe te spits op die produksie van opvoerings.

Na voltooiing van *Koggelmanderman* (2003) skryf Fourie vir die prys in. Die beoordelaars bestaande uit die skrywer en akademikus, André P. Brink; die akademikus, Salomi Louw; die Kaapse teaterman, Peter Voges; die uitgewer, Riana Barnard; en die bekende regisseur, Ilse van Hemert wys Fourie se *Koggelmanderman* aan as die eerste wenner van die Nagtegaal/KKNK-kompetisie vir nuutgeskrewe verhoogtekste (Muller, 2002: 8). Die berig meld dan ook dat die stuk in 2003 op die Klein-Karoo Nasionale Kunstefees in Oudtshoorn opgevoer sou word.

As beoordelaar laat Salomi Louw (2011) laat háár as volg uit oor die meriete van *Koggelmanderman* in gesprek met Jean Meiring op LitNnet.

[Daar was] magiese realisme wat die leser-toeskouer reeds vanaf die openingstoneel betrek. Die opvoering word visueel baie sterk voor die gees geroep; 'n verskeidenheid tegnieke van aanbidding sal vir hoogs aanskoulike teater sorg. Dit bevat sterk intertekstuele binding en is semioties 'n uitdaging — heel intellektueel. Tog sal die gewone teaterganger dit kan verstaan en geniet. Eerstens het die beoordelaars geen benul gehad wie die dramaturge is nie. Tekste is anoniem, slegs op sig, aan ons besorg. Tweedens bewys dit dat 'n goeie skrywer — wat in hierdie geval ook 'n teaterkundige is — telkens met nuwe verhale en tegnieke na vore kan kom en sodoende ons verwagtingshorisonne verbreed en verskuif. Dit is dan seker ook die rede waarom die beoordelaars — wat, terloops, geen kontak met mekaar gehad het of met mekaar in gesprek getree het nie — almal hierdie teks, *Koggelmanderman*, as wenner aangewys het.

Oor Fourie se wendrama sê André P. Brink in Muller (*ibid*) se artikel: “Die outeur ken sy verhoog en weet hoe om kontraste en dramatiese effekte te hanteer. Tog is te veel nog idee, te min het al sy finale beslag gekry” Fourie is met die Nagtegaalprys van R20 000 in 2003 bekroon. Maar vir eers word gekyk na hoe die wendrama die lig gesien het

6.41.3 Oorsprong en prikkel vir skryf van *Koggelmanderman* (2003).

Fourie se voorlaaste drama, *Koggelmanderman* (2003), wat die Nagtegaalprys sou wen,

se inspirasie is weer die Suidwes-Vrystaat en die wêreld waar hy skoolgegaan het. Tydens die genoemde skoolreünie op Philippolis, waar hy in die Sir Laurens van der Post-kunstenaarshuis op Philippolis tuisgaan, kom vele herinneringe wat in dié drama sou neerslag vind, terug. Dit is die mitiese wêreld van die Boesman en die San-kultuur wat nou deur Fourie betrek word. Die herinneringe uit sy jeug en sy lewensondervinding van drie huwelike wat sy persepsies oor die lewe sou vorm, word die prikkel vir die stuk wat uiteindelik tot 'n allegorie ontwikkel.

Jens Friis (2002: 7) skryf na 'n onderhoud met Fourie in *Volksblad Kontrei* dat Fourie die gasspreker was met die opening van die Skrywershuis te Philippolis. Die idee vir die skryf van die stuk het volgens Friis hier ontstaan:

Dis in die kunstenaarshuis Sir Laurens van der Post hier dat die eerste vlammetjie aangesteek is vir Pieter Fourie se nuutste drama, *Koggelmanderman* (Friis, 2002: 7)

Fourie vertel self in sy onderhoud met Friis wat tot die skryf van *Koggelmanderman* aanleiding gegee het:

Die bevrugting vir *Koggelmanderman* was tydens my besoek toe ek 'n gasspreker was met die opening van die Skrywershuis. Ek het vir minute in Sir Laurens se stoel by sy lessenaar gesit en opnuut besef daar is een verskriklike waarheid: die wêreld van pole. En daarmee saam die Kalahari's van onbegrip daartussen. Toe spat die vonk. En onthou: 'n vuur kan jy aanblaas of blus, maar nooit 'n vonk nie. En ek weet die stuk sal afspeel in die Kalahari en alles sal sentreer rondom en binne-in die mitiese wêreld van die Boesman (*ibid*).

Hoe die drama egter uit die verf sou kom, was onseker en Fourie het soos voor elke nuwe stuk 'n mate van frustrasie ervaar. "Al my werk is gebore uit voldoening of frustrasie, en in albei gevalle begin ek skryf as iets binne-in my lê en skree om neergepen te word. Ek kan nie lank vooruit weet wat uit my pen gaan kom nie. Dis net so onvoorspelbaar soos die koop van 'n waattlemoen" (Friis, 2002: 7). Nege maande later kon Fourie die afrondingswerk aan *Koggelmanderman* (2003) in die skrywershuis

afgehandel. “Die bevrugting vir die Sir Laurens van der Post-kunstenaarshuis op Philippolis se eerste kalfie [*Koggelmanderman*] en die finale afronding daarvan was toe sommer ’n kampioenbul” (*ibid*).

6.41.3 Mites en temas in die stuk.

Fourie vertel in dieselfde onderhoud aan Friis dat hy later die middag om nostalgiese redes uitgery het na die Pisrantjies buite die dorp en ’n bloukopkoggelmander op ’n blouysterklip sien sit het. Die koggelmander het sy gedagtes teruggeneem na ’n ou Griekwa uit sy jeugjare, ou Jan Bagu van Luckhoff, en ’n gesprek tussen hulle oor die liefde, jaloesie en besitlikheid. “Jan Bagu het my vertel van ’n Boesmanlegende wat hy al van kindsbeen af geken het: waar die bloukopkoggelmander sit, daar lê die vrou tevrede” (*ibid*). Die idee vir *Koggelmanderman* is gebore.

Soos voorheen, sou insekte en diere uit sy kontrei dikwels in Fourie se dramas prominensie verkry. Klaplat in *Die koggelaar* (1988) agter die masker van ’n pratende skaap herinner ook in ’n mate aan die pratende Hansie in die eerste kinderstuk, *Hansie die hanslam* (1970). In *Mooi Maria* (1980) sou miere weer van belang wees. Interessant genoeg, praat Faan reeds in Fourie se eerste stuk, *Faan se trein* (1975), van die koggelmanders wat so sit en kyk en Faan mimeer dan die koggelmander vir sy pa. Ook Faan vervul die funksie as verspieder van die wêreld om hom en sien regdeur almal. Laastens sou Fourie in *Die koggelmanderman* (2003) ’n mens as hoofkarakter laat aantrek in die kostuum van ’n koggelmander.

Soos in *Die koggelaar*, word die omringende droogte in die natuur simbolies van die droogte in die liefde tussen die hoofkarakters. Tematies gaan die stuk dus oor jaloesie, onvermoë, agterdog, ’n tanende libido en seksuele onsekerheid – ook binne die huwelik – bekende temas wat in vele van die vorige ernstige dramas soos *Ek, Anna van Wyk*, *Koggelaar* en *Post mortem* onder die loep gekom het. Fourie betrek hier as hoofkarakters die eens lesbiese vrou, Dina, ’n heelwat ouer man, ’n blonde vrou en ’n man in koggelmanderkostuum wat wag op toeriste wat gereeld na die frats kom kyk. Uiteraard sou die komplekse en vreemde karakters onmiddellik die belangstelling van gehore prikkel.

In die stuk oor die mutasies van die liefde wat in twee verhale op die verhoog ontvou, word teen die einde tot die slotsom gekom dat wat van die liefde oorbly, basies net

verlange is. Die tematiese idee van die moedergebondenheid en die man wat sy tuiste by 'n vrou soek, asook die bloedskandetaboe in die stuk, is 'n nuwe terrein wat Fourie in die drama ondersoek.

6.41.4 Heraanwending van stilistiese tegnieke.

In die gehoor-vervreemende aanbiedingswyse plaas Fourie 'n kombinasie van tegniese eise wat ook in vorige dramas na vore gekom het, soos onder andere videobeelde, dans, ballet, musiek en opera. Struktuurgewys kom Fourie se manipulasie van tyd en ruimte, dubbelkarakters en gelyktydige handeling weer voor, soos in byvoorbeeld *Donderdag se mense*. Uit die reaksie op hierdie stuk blyk dit dat Fourie met gemak beweeg tussen die realisme van sy volksteaterstukke en die komplekse stilistiese stukke in sy later skryfwerk. Die toekenning van die Hertzogprys vir Drama in dié tyd bevestig dan ook die erkenning van die waarde wat akademici en kritici aan Fourie as dramaturg in die Afrikaanse teater heg. Veral die kwessie of die prys aan 'n suiwer letterkundige drama toegeken moet word en of die toneelmatigheid van 'n drama as lewende teater ook 'n rol moet speel, het 'n waterskeiding in denke oor die meriete vir die prys teweeggebring.

Voor die première van sy jongste drama, *Koggelmanderman* (2003), vertel Fourie aan Fanie Olivier dat hy na al die jare en 23 dramas, waarvan 15 gepubliseer is, steeds senuagtig oor die opening is. Op Olivier se vraag waarom *Koggelmanderman* vir Fourie self gaan, merk hy soos volg op:

Dis 'n kykie na die liefde binne die klein weikampie van die huwelik. Daardie wonderlike ding wat geweldige destruktiewe magte in hom herberg. Soos 'n kabbelende stroompie, 'n vuurtjie vir jou vleisie in die veld. Maar kyk wat kan daarmee gebeur! Dis die oorstromings en veldbrande van jaloesie, onvermoë, agterdog, seksuele onsekerheid (Olivier, 2003: 3).

Fourie laat die tegnies komplekse opvoering in Marthinus Basson as regisseur se hande en verskaf in hierdie stuk weinig leiding in die didaskalia. Fourie lê ook klem daarop dat hy kollektiewe kuns in die drama self wou skep en veel aan Marthinus Basson se verbeelding as regisseur wou oorlaat:

Dit is die eerste keer in 'n lang tyd wat ek [sic!] 'n kollektiewe teaterding kon maak. Weet jy, daar's drie ballette ingeskryf; lewende uitvoering van musiek op die verhoog. Dis so dêm lekker om nie 'n eenpersoonstuk te moet maak nie, of iets vir twee (*ibid*).

6.41.5 Afwagting vir *Koggelmanderman* by die KKNK.

Groot opgewondenheid het oor die KKNK-opvoering in April 2003 geheers met Marthinus Basson as regisseur. Gavin van den Berg speel die koggelmanderman, Brümilda van Rensburg die verpleegster, Neels Coetzee speel die rol van Karl en Tessa Jubber as die lesbiese vrou, Dina.

Fourie het, getrou aan sy tradisie, nie een repetisie van die stuk vooraf gesien nie. Die stuk sou die dag voor Fourie se 63ste verjaarsdag open en Fourie was duidelik senuweeagtig oor die fanfare wat die opvoering vooruitgehoop het. Dit sou 'n eerste sien van die stuk wees, en hy kon sy opgewondenheid kwalik betoel. Terwyl hy en sy vrou, Malletta, op 'n sementblad voor die SANW-ouditorium op Oudtshoorn gesit en wag het dat die deure vir *Koggelmanderman* oopmaak, merk hy aan Francois Smith (2003: 10) op: "Ek's ook dié keer 'n absolute *virgin*."

Fourie was deeglik bewus van die moeilike omstandighede waaronder toneelgroepe binne beperkte tyd by teaters by die fees moes intrek en was bewus daarvan dat Basson 'n tegnies komplekse opvoering na die verhoog sou bring. Die feit dat Basson ook by ander produksies op die fees betrokke was, het die spanning laat styg. Hy noem teenoor Smith dat hy daarby moes berus: "Ek ken die situasie. Daar is niks anders as die feeste nie, en as jy moet skep, moet jy skep. Maar jy kan nie jou beste in drie tot vyf produksies gee nie. Dis godsonmoontlik" (*ibid*).

Fourie (*ibid*) se kwelling was verniet en Smith (2003b: 12) berig dat Marthinus Basson se interpretasie van *Koggelmanderman* Fourie van genoegdoening sou laat kreun het:

Kwits, man, kyk wat het jy daar: Jy het jou regisseur, die skilderkuns, beeldhoukuns, musiek, dans, ballet. Hier het ons weer teater soos wat hy moet wees: kollektiewe kuns. Volgens die benadering moet 'n dramateks nooit heeltemal voltooi wees nie. As ek niks aan Marthinus oorlaat nie, het ek 'n swak stuk geskryf.

6.41.6 Reaksie op die KKNK-opvoering.

Die spanning vir die eerste opvoering het hoog geloop aangesien groot verwagtings geskep is.

Francois Smith berig in 'n vroeëre resensie onder die opskrif, "Groot name lok gehore", in *Die Burger* van 5 April, dat vele wou sien dat die drama saam met *Mamma Medea* (2002), wat reeds die vorige jaar by Aardklop geopen het, in 2003 by KKNK-teater sy vlag op die fees moes laat wapper. Tog het die pers nie veel aandag aan die opvoering van *Koggelmanderman* (2003) gegee nie. Smith (2003b: 12) meen dat daar meerdere redes voor bestaan:

Waarom die ongemaklike swye daaroor? Ten eerste is dit nie 'n maklike drama nie – Fourie is selde bloot toeganklik – en ten tweede staan Marthinus Basson se produksie nog nie stewig nie. Dat Basson ook aan die spits staan van *Mamma Medea* en nog 'n paar feesproduksies, en verskeie akteurs letterlik van die een rol na die ander hardloop, moet 'n faktor wees.

Ook oordeel Smith in dieselfde resensie dat daar in hierdie drama kernbegrippe is wat nie sterk genoeg geprojekteer word nie, met die gevolg dat die eksposisie in die kiem gesmoor word en die handeling tot naby die einde te skematies, te bedink, lyk. Oorsigtelik gaan die stuk vir Smith oor "... die liederlike mutasies wat die liefde kan aanneem. Die passieblom en sy monsteragtige mutasie word saam op die verhoog geplaas deurdat twee verhale mekaar ontvou" (*ibid*).

Die intrige stel twee pare verhoudings op die eensame platteland op die verhoog bekend; die verhouding tussen 'n eens lesbiese vrou en 'n heelwat ouer man, asook tussen 'n blonde vrou en 'n man in koggelmanderkostuum wat op toeriste wat gereeld na die frats kom kyk. Eers aan die einde van die drama in die slot word die verbande tussen die twee verhale geopenbaar. Volgens Smith (2003b: 6) het die eensaamheid 'n negatiewe uitwerking op die liefdeslewens van die karakters in die stuk. "Die mens word dan monster omdat libido en neurose so na aan mekaar lê, [ook] omdat die mens se hoogste strewe en banaalste vrees so nou verweef is. Uiteindelik is al wat van die liefde oorbly verlange" (*ibid*).

Die teks skep besondere geleenthede vir eksperimentering in die produksie. In die opvoering gebruik Basson onder andere videobeelde, dans, ballet, musiek en opera om die vervreemding in die stuk te versterk. Tog meen Smith dat die eksperimentering nie effektief in die produksie geïntegreer is nie: "... al dié elemente bly in dié stadium brokstukke, onder meer oor die gebrekkige stemgebruik, sodat die drama sy essensie kort, nl. 'n hart" (*ibid*).

Smith is tevrede met die spel en oordeel dat in voorkoms Tessa Jubber en Brümilda van Rensburg die ideale paar is om die rolle van die vroue te speel. Tog blyk dit uit die resensie dat die populariteit van die stuk vir Smith meer te make het met die bekendheid van die regisseur en spelers as die artistieke meriete van die stuk self:

Daar is dringend teenhangers vir Marthinus Basson [se regiestyl] nodig. Maar hoe voortvarend jonges ook al is, bly 'n mens bewus van 'n hiërargie – swaarverdiende reputasies bepaal nog dikwels die gewildheid van produksies (*ibid*).

Ook Kobus Burger (2003:14), noem dat die opvoering flou ontvang is en oorgehaalde teatergangers teleurgesteld was. Eerstens lyk dit of die intrige op die oppervlak Burger nie juis beïndruk nie:

Midde-in 'n saai oes van so-so toneel en teleurstellings [is] dit asof *Koggelmanderman* die messias moet wees wat ons van middelmatigheid gaan red. *Koggelmanderman* is deurtrek met simboliek, intertekste en vervreemdingseffekte. Karel (Neels Coetzee) is 'n byna bejaarde boer wat verlief raak op die buurdogter, 'n eksballerina wat nou die familieplaas oorneem en boer. Dina het haar balletloopbaan laat vaar en die stad gegroet. Ná hul troue wil die huwelik nie vlot nie en Karel vermoed dis die koggelmander op die klip wat sy liefde versuur (*ibid*).

Martinus Basson se regie dra ook vir Burger nie veel by om die stuk toeganklik te maak nie:

Deur ballet, danse en musiek neem die verhaal snaakse wendings. Musikante blaas op bierbottels, videobeelde van 'n koggelmander flits op die agterdoek en veldgeluide ruis deur die luidsprekers. 'n Mens vergeef Basson sy wilde wals deur genres, maar die lang ballet- en danstonele is uiters vervelig en striem die pas van die verhaal (*ibid*).

Verder vind hy die intertekstuele gebruik van Jan Rabie se kortverhaal *Die padda en die maan*, wat skielik deur een van die musikante as aria gesing word, vreemd en moeilik hoorbaar. Ook die res van die intrige beïndruk hom nie:

Dan dans Dina (Tessa Jubber) met die padda. Die padda word 'n vrou en skielik ontplooi 'n lesbiese toneel. Karel word verruil vir 'n ander vrou? "Die liefde van die mens is 'n bliksem." Karel neem wraak. Dina word vir ewig geskend. Karel se kop haak uit en hy sit vir sewe jaar lank op 'n klip by sy plaashek in 'n koggelmanderpak. "Sy sal kom," prewel hy oor en oor. Langs hom, op 'n stoeltjie in die son, sit die verpleegster met die geskende gesig. "Na"ef, ja, dit is die liefde." Flou applous.

En daarmee maak Burger in wese korte mette met die opvoering. Hoe dit ook al sy, die feit dat die teks van *Koggelmanderman* (2003) uit 92 dramas as wenner van die Nagtegaal/KKNK-prys aangewys is, moet as 'n mate van gerusstelling dien, veral as in ag geneem word dat die ander finaliste se inskrywings ook van 'n hoë standaard was. Die ander finaliste, naamlik die ongepubliseerde drama, *Droogte*, van Jill Fletcher; *Die agt-dertig na Mafeking* deur Gerrit Geertsema; *Gesplete tong* deur Schalk Schoombie; *Ekke homo* deur Chris Smit; *Kom terug Saartjie, kom terug* deur Hans Pienaar; *Nagsweet* deur Bets Prinsloo; *Stille waters* deur Anton Treurnicht; en *Ramparty* deur Braam van der Vyver. Al hierdie ongepubliseerde inskrywings is by Dirk en ReINETTE Nagtegaal, die borge van die kompetisie, beskikbaar.

Dat die Nagtegaalprys-beoordelaars eenparig die stuk as wenner aangewys het, het egter nie die oë van akademici ontglip nie.

6.41.7 Reaksie op die gepubliseerde drama en nuwe vrae oor die kriteria vir die toekenning van die Hertzogprys.

Dit lyk of ook die gepubliseerde drama veel meer aandag getrek het as die opvoering self.

Johan Coetser (2003: 9) het die resensie van *Koggelmanderman* vir *Beeld* waargeneem. Hy meld ook dat daar vooraf groot gewag gemaak is van die eerste opvoering as Nagtegaal-pryswenner vir drama by die KKNK en natuurlik nou weer met die publikasie van die teks. Die opskrif van sy resensie “Koggelmanderman kan verder afgerond word” weerspieël reeds dat die drama ook nie ten volle aan Coetser se verwagtinge voldoen het nie.

Coetser skets die intrige kortliks en vind ’n verband tussen dié drama en *Die koggelaar* (1988). Die hoofkarakter is weer ’n Afrikanerboer, Karel, wat hier as die *Koggelmanderman* reeds 62 jaar oud is en verlief raak op Dina, wat na ’n loopbaan as ballerina op die buurplaas kom boer. Dinge loop egter ook vir hierdie boer, soos in *Die koggelaar*, skeef:

Na hul huwelik het sy kop egter, soos by ander manlike karakters in Fourie se dramas, uitgehaak. In *Die koggelaar*, byvoorbeeld, sit Boet Cronjé ’n kollektebord by sy plaashek op om vir God ’n bril te koop; in *Koggelmanderman* merk Karel op, as “dit met my [gebeur], gebeur dit nie met haar nie”, en dat die ‘nie gebeur’ saamval met Dina se besoeke aan die dorp juis wanneer ’n koggelmander op die werf besonder kordaat voorkom (Coetser, 2003: 9).

Die gedeelte spruit duidelik uit Fourie se gesprek as jong man met sy ware jeugvriend van wie reeds in die voorafgaande navorsing vertel is. Hier vind ons Jan Bagu en die Boesmanlegende wat Fourie al van kindsbeen af geken het, naamlik: “Waar die bloukopkoggelmander sit, daar lê die vrou tevrede.” Coetser merk dit op, maar wys egter daarop dat die teks geen finale verklaring vir hierdie krisis bied nie. “Nog ’n moontlike verklaring is die suggestie dat Dina se vorige intieme verhouding met Monica ’n nadelige invloed op hulle huwelik begin uitoefen het” (*ibid*).

Hierdie drama demonstreer vir Coetser wat Fourie “’n kykie na die liefde binne die klein weikampie van die huwelik” genoem het, asook die destruktiewe magte van jaloesie, onvermoë, agterdog en seksuele onsekerheid:

Uiteindelik word die teks ’n voorstelling van die gedaantes wat liefde kan neem, en watter gevolg jaloesie daarop kan hê. Karel se waansin neem tot op so ’n punt toe dat hy soutsuur oor Dina se gesig en nek gooi, en hom, plaasvervangend, begin verbeel dat hy die koggelmander is (*ibid*).

’n Verdere ooreenkoms wat Coetser tussen Karel in *Koggelmanderman* (2003) en Boet in *Die koggelaar* (1988) raaksien, is die omringende fisieke droogte wat tot simbool van ’n geestelike droogte in die hoofkarakter groei:

Koggelmanderman speel in die Kalahari af. Die teks is ryk aan intertekstuele verwysings. Daarvan is die opvallendste [die] aansluiting by die Jungiaanse psigologie, die gebruik van ’n gedeelte van Jan Rabie se verhaal “Die padda en die maan” uit sy bundel, 21, en genoemde raakpunte met vorige dramas uit Fourie se oeuvre (*ibid*).

Fourie gebruik weer vervreemdingstegnieke soos in onder andere *Mooi Maria* (1980), *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die koggelaar* (1988). Coetser wys daarop dat ooreenstemmende tegnieke soos die nie-lineêre handelingsverloop, die lang simultaantoneel en die verdubbeling van karakters weer voorkom. Die invoer van ’n aantal ballette werk sterk in op die vervreemding in die gepubliseerde teks:

Die pogings om vervreemdend te werk is vir die teks wins en verlies. Die toergids se monoloog aan die begin is byvoorbeeld te lank, en Dina doebleer te gemaklik as Verpleegster nadat sy onder Karel se suuraanval deurgeloopt het (Coetser, 2003: 9).

Vir Coetser baat die stuk daarby dat die San-kultuur betrek. Hy merk op dat dit ’n tendens is wat ook elders in die letterkunde van Suider-Afrika begin voorkom. Uiteindelik oordeel Coetser dat “... die kritiek op die teks ’n mens met die ongemaklike gevoel laat dat *Koggelmanderman* verder afgerond kan word” (*ibid*).

Dit blyk dat ook *Koggelmanderman* (2003) nie besonder goed as leesteks slaag nie en roep om op die planke gestalte te kry. Cas van Rensburg (2003: 11) sluit by Coetser aan met sy mening dat die stuk verder afgerond moes word voor publikasie:

Terwyl deesdae byna geen dramas meer gepubliseer word nie, is *Koggelmanderman* te gou gepubliseer. Dit kort nog werk. Maar dan moet 'n mens byvoeg: liever te gou as nooit. Soos in die geval van poësie, moet 'n mens ook vra of uitgewers nie sekere verpligtinge het nie (2003: 11) (*ibid*).

Dit lyk of Fourie se werk altyd in een om ander rede tot omstredenheid lei. Die ou redenasies om die toekenning van die Hertzogprys sou nou weer uit die bloute na vore kom. Van Rensburg takel in sy artikel "Drama koggel Akademie" die jarelange debat oor hoe die drama as genre beoordeel moet word – 'n saak wat weer na vore gekom het met die toekenning van die Hertzogprys in 2003 Fourie vir sy oeuvre Van Rensburg gebruik *Koggelmanderman* (2003) as teks en as opvoering as voorbeeld:

Weliswaar is die probleem met die [Hertzogprys] vir drama ingewikkeld. Hoe lank word nie nou al geredekawel oor die sogenaamde leesteks (dit wil sê letterkundige teks) en die speel- of verhoogteks nie. Dit is inderdaad moeilik om te besluit op grond van watter maatreëls 'n drama beoordeel moet word (*ibid*).

Hierdie debat word reeds jare tussen veral skrywers vir die teater wat hulleself as dramaturge sien met die klem op die literêre en dié wat hulleself as toneelskrywers sien met die klem op die verhoogwerk as finale doel. Dit is ooglopend dat Van Rensburg se redenasie, naamlik dat in die genre van die drama die lees- en speeltteks onteenseglik hand aan hand gaan, sterk deur teaterpraktisyns gesteun word. Die logika van die stelling kan nie sterker gestel word as in Van Rensburg (*ibid*) se onderstaande argument nie:

Koue woorde op papier kan partykeer selfs belaglik klink totdat 'n gesoute akteur onder goeie spelleiding die betekenis daarvan met 'n enkele gebaar uitlig tot 'n sublieme teaterervaring waar die woord en die spel jou aan die hart gryp en lank bybly. Dit kos die akteur en regisseur soms weke om daardie dieper betekenis aan die woord te

ontworstel – iets wat dikwels met die soveelste deurlees nie moontlik is nie, veral nie deur die lesers wie se teaterervaring en -kennis tot dié van 'n lid van die gehoor of die akademie beperk is nie. Hierdie probleem word goed toegelig deur Fourie se *Koggelmanderman*, sy jongste drama wat vanjaar op die KKNK opgevoer is nadat dit met die Nagtegaal/KKNK-prys bekroon is.

Tóg oordeel Van Rensburg (*ibid*) dat *Koggelmanderman* (2003) ook letterkundige waarde het en op 'n baie sterk mitologiese gegewe berus. Die stuk begin met die konfrontasie tussen 'n middeljarige man en 'n koggelmander wat, na Van Rensburg se oordeel, eintlik maar hyself is:

Dit is die ou verhaal van vele mites waar die held die ondier moet vernietig, soos Theseus wat die bulmens, die minotaur, in die donker labirint moet doodmaak en dan met behulp van 'n vrou, Ariadne, sy weg terug moet vind. Dier verteenwoordig die dierlike instink van die held, oftewel sy libido (*ibid*).

in *Koggelmanderman* (2003) koppel Fourie aan libido (of 'n gebrek daaraan) eerder 'n seksuele konnotasie in die Freudiaanse sin as die wyer betekenis daarvan, naamlik lewensdrif. Van Rensburg wys direk op die seksuele onmag van Karel en die verband met die lewenskragtige koggelmander:

Die libido is energie, en die hoofkarakter, Karel, is aanvanklik woedend oor die energie van die koggelmander terwyl sy “slaggreep op die sweep” al hoe minder word. Hy vergelyk die vel van die koggelmander met sy eens jong lyf en die nek en sagte blou kop met ... Hy spel dit nie uit nie, maar dit is duidelik wat hy bedoel, en die “koggel-man” van die gedierte se naam kry 'n nuwe betekenis (*ibid*).

Ook die man se moedergebondenheid en 'tuistesoeeking' kom in die stuk sterk na vore. Volgens Van Rensburg is dit oermateriaal wat deur Jung sowel as Freud met die sogenaamde bloedskandetaboe in verband gebring word. “Die libido is ook moedergebonde, en dit kom baie subtiel uit in Karel se vertelling hoe hy op die ouderdom van dertien sy ma moes slaan totdat sy stilbly oor die storie oor die lelike padda wat die prins word” (*ibid*).

As voorbeeld van die moedergebondenheid en man wat sy tuiste by 'n vrou soek, stel Van Rensburg dit dat Karel met 'n lesbiese vrou trou, wat veroorsaak dat sy libido, soos in die geval van die bloedskande-taboe op homself terugvou, pleks van uitvloeï in 'n gesonde verhouding. “Sy lesbiese bruid word dan ook uiteindelik sy ‘moeder’, die verpleegster wat hom versorg. Dit is 'n sterk gegewe wat Fourie knap gebruik” (*ibid*).

Hoewel bogenoemde saak die letterkundige waarde van die drama steun, vind Van Rensburg (*ibid*) dat die drama se gebreke daarin lê dit te allegories raak, en dat dialoog wat 'n werklike diepgang aan die verhaal kon bied, ontbreek. Struktuurgewys vind hy veral probleme met die lang vertelling van Jan Rabie se “Die padda en die maan”¹⁰⁰ uit die bundel, 21, en kelder dit sy drama as 'n letterkundige teks. Die soeklig word gewerp op Fourie se motief vir die gebruik daarvan:

Die verhaal [Die padda en die maan] word deur die vrou, Dina, vertel, en dit is asof die dramaturg hier kortpad wou kies en die moeilike dialoog vermy het wat die grein moes verskaf van die verhouding tussen 'n man en 'n vrou wat elkeen met wonde sit – sy as lesbiese vrou, die laaste van 'n bloedlyn wat nog altyd vir 'n erfgenaam op die erfplaas gesorg het, en hy, die moedergebundene. Albei is as't ware gekastreer – hy deur sy ma en sy deur haar pa (*ibid*).

Van Rensburg noem in dieselfde resensie dat hy die opvoering by die KKNK gesien het en dat die regisseur met die invoeg van die verhaal die opvoering onsuksesvol probeer lewe gee het. Daar moet egter opgemerk word dat die tema in die drama baie nou aansluit by dié van Rabie se genoemde prosa.

2003 sou die jaar wees waarin die S.A. Akademie die drama- en teaterkuns in 'n ander lig begin beoordeel. Vir teaterpraktisyne is die dramateks as opvoeringsgerigte teks nog altyd van belang, aangesien die een die ander voed of in die voet skiet. *Koggelmanderman* (2003) is 'n sprekende voorbeeld hiervan.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat beide Coetser (2003: 9) en Van Rensburg (2003: 11) *Koggelmanderman* (2003) as leesteks nie hoog aanslaan nie. Tog blyk dit dat dit met

¹⁰⁰In “Die padda en die maan”, 'n allegoriese verhaal in Jan Rabie se prosabundel 21 (1956), raak die padda verlief op die maan. In sy tragiese strewe na onbereikbare liefde kom die padda tot die besef: “Die maan [die liefde] is 'n illusie”.

die opvoering ietwat beter gegaan het. Die feit dat die teks reeds as leesteks die Nagtegaalprys gewen het en dat Fourie in hierdie jaar vir sy hele oeuvre met die Hertzogprys bekroon is, het die saak wat Cas van Rensburg hierbo aangehaal het oor die meriete van die drama as letterkundige leesteks, en die meriete van die drama as verhoogteks, weer ter sprake gebring.

6.41.8 Verdere argumente oor die meriete van die gepubliseerde dramateks teenoor die ongepubliseerde toneeltekse.

Veral die impak van die lewende opvoering, waarin die drama tot sy volle reg kom indien die ontwerper, regisseur en akteurs reg laat geskied aan die teks, behoort na my oordeel ook by die beoordeling van die dramaturg se meriete in berekening gebring te word.

Van Coller en Van Jaarsveld (2007: 342) ondersteun hierdie gedagte en wys daarop dat die drama as genre 'n minderwaardige posisie binne die Afrikaanse literêre veld inneem, dat min Afrikaanse dramas gepubliseer word en dat publikasie 'n voorvereiste is vir opname in die Afrikaanse literêre kanon is. Hulle wys verder daarop dat: "Hierdie ongelukkige toedrag van sake [...] verder aangehelp [word] deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns wat slegs gepubliseerde werk ter tafel lê wanneer die drama-genre al om die derde jaar aan die beurt kom vir die Hertzogprys" (*ibid*). Hulle redeneer dat die drama met sy ouditiewe polsslag en visuele impulse "in die eerste plek bedoel is om ouditief en visueel ervaar te word" (*ibid*). Daarbenewens kan 'n dramaturg vir sy hele oeuvre slegs beloon word indien daar in die drie jaar van bekroning wel 'n boek van die skrywer gepubliseer is.¹⁰¹

Uiteraard is die dramaturg in 'n groot mate uitgelewer aan die ander teaterpraktisyns se kwaliteit van werk, maar sonder 'n stewige teks kan die regisseur en spelers maar die handdoek ingooi.

6.41.9 Daniel Hugo se huldigungsrede by die oorhandiging van die Hertzogprys.

Ook Daniel Hugo het met sy huldigungsrede tydens die oorhandiging van die Hertzogprys vir Drama aan Pieter Fourie hierdie saak aangeraak. Dit is opvallend dat Hugo as letterkundige en digter juis klem gelê het op Fourie se bydrae as teaterpraktisyn in die

¹⁰¹Van Coller het veral sterk gepropageer vir die toekenning van die Hertzogprys in 2003 aan Fourie vir sy hele oeuvre.

breë sin van die woord. Dit is moontlik dat hy subtiel aan die Akademie vir Wetenskap en Kuns die pad wou aandui oor hoe genre van die drama beoordeel behoort te word.

Onder die slim titel, *Skrywer vir vier seisoene*, verdeel Hugo (2003: 6) Fourie se kundigheid as teaterpraktisyn in vier dele en noem hy dat Fourie al vir vier dekades lank in vier hoedanighede as akteur, regisseur, administrateur en dramaturg buitengewoon aktief in ons teaterwêreld was.

As dramaturg het veral vier soorte mense in sy skryfwerk belang gestel: die toneelliefhebber, die resesent, die akademikus en die sensor. Met die lojale en entoesiastiese ondersteuning van die toneelliefhebber, het hy die ander drie seëvierend oorleef. Ten opsigte van die skeptiese akademici, die wispelturige resesente en die kleinsielige politieke sensors beleef hy nou sy finale triomf. Dat Pieter Fourie deur die Akademie met die hoogste literêre toekenning in die land vereer word, is 'n pragtige voorbeeld van 'n langverwagte en goed gemotiveerde peripetie of dramatiese ommekeer. Of moet ons in hierdie geval eerder dink aan 'n deus ex machina – 'n ingreep deur die Akademiese gode? (*ibid*).

Hugo noem in sy huldigingrede dat as 'volkskrywer', wat hy (Hugo) as 'n ere naam beskou, Fourie besondere diepgang aan die begrip *volksteater* gegee het. Ook Fourie se noue verbintenis met en verstaan van die Afrikaanse sosio-politieke milieu en kennis van sy gehore kom onder die loep:

Die mens, en in besonder die Afrikaanse mens, kom in 'n ryke verskeidenheid van gestaltes en situasies in sy werk voor. Hy het Suid-Afrikaanse gehore emosioneel, moreel en ideologies help lei in veelbewoë tye. Sy toneelstukke het dikwels 'n sielsnodige katarsis by misleide en verwarde mense teweeg gebring (*ibid*).

Hugo (*ibid*) verskuif dan sy fokus na 'n meer persoonlike vlak. Hy vertel hoe Fourie hom tydens 'n radio-onderhoud meegedeel het dat daar 'n verband tussen alkohol en inspirasie bestaan en dat Fourie byvoorbeeld wit wyn drink as hy die eksposisie skryf waarin baie inligting beknop maar helder oorgedra moet word. Rosé wyn help weer volgens Fourie met die skryf van 'n toneel waar in karakters skerts of flirt. Rooiwyn gebruik hy vir die skryf van swaar erotiese of blatant seksuele tonele. As daar geweld

moet losbars, drink Fourie brandewyn. Die brandewyndrinkery val as snaaks op, aangesien ek hom nooit brandewyn sien drink het nie, maar wel whisky. Fourie spreek hom soos volg uit oor die saak: “Ek het te veel vriende verloor aan brandewyn en coke” (Fourie, 2003a).

Ook die feit dat Fourie vier dogters het, word speels deur Hugo (2003: 6) ingebring om aan te sluit by sy vier seisoene-idee en hy sluit sy huldigingswoord af met groter erns as hy Fourie se bydrae as dramaturg belig:

Pieter Fourie is 'n dramaturg vir al vier die seisoene van die tragiese en komiese land: hy ken die speelse en romantiese lente, die volryp en verskroeiende somer, die melancholiese en euforiese herfs, die bo sinnelike en sentimentele winter (*ibid*).

6.41.10 Fourie se menings hieroor aan Fanie Olivier.

Kort daarna voer Fanie Olivier 'n onderhoud met Fourie en pols hom oor die Hertzogprys en sy siening oor die verband tussen leesteks en verhoogteks. Fourie meen ook dat nuwe insigte begin deurskemer oor die letterkundige leesteks en die drama as verhoogteks:

Ek was in 'n mate stomgeslaan, maar terselfdertyd bly. Deksel bly. Hierdie toekenning wys weer hoe daar wegbeweeg word van die leesdrama na die verhoogdrama. En dit darem terwyl ek nog aktief aan die skryf is. Anders as met Adam Small en Bartho Smit (Olivier, 2003: 3).

Hoewel Fourie vir sy hele oeuvre bekroon is, voel hy tog in die onderhoud dat *Die koggelaar* en *Ek, Anna van Wyk*, wat volgens hom sterker literêre meriete dra, die deurslag gegee het. Hy grond sy uitspraak daarop dat hy in hierdie stukke veral nuwe grense van aanbiedingswyses in die Afrikaanse teater deurbreek het. Op die vraag waarvoor hy dit die graagste sou wou ontvang, gee Fourie sy antwoord en redes waarom hy reken dit nie vir die betrokke werk toegeken is nie:

Die joiner. Dit sê vir my nog die meeste omtrent myself en hoe ek na toneel kyk. Dis lekker gewees om daardie binnespraak so lyf te gee. Maar die establishment sou nie daarvan gehou het nie. Miskien selfs

nou nog nie. Daardie soort WVK rondom die Anglo-Boereoorlog word darem te ongemaklik (Olivier, 2003: 3).

Hoewel Fourie dankbaar oor die prys is, het hy dikwels vrae oor hierdie toekennings in die verlede gehad. Hoewel hy goed oor die weg gekom het, veral akademiëci soos Merwe Scholtz, Schalk Pienaar en Fritz Kok tydens sy pogings om onder meer Bartho Smit se dramas opgevoer te kry, meen hy tog dat onregte met die toekenning van dié prys gepleeg is. Hy spreek hom soos volg in dieselfde onderhoud met Fanie Olivier (*ibid*) uit:

Daar hang 'n skadu oor die Hertzogprys, veral die dramaprys. Die onuitwisbare klad bly dat *Kanna hy kô hystoe*, die grootste drama in Afrikaans, dit nooit ontvang het nie. En dat Bartho Smit voortdurend verneder is deur die prys van hom te weerhou terwyl hy dit verdien het. Die druppel wat die emmer laat oorloop het, was toe Henriëtte Grové se radiodrama, *Ontmoeting by Dwaaldrif*, bekroon is.

Grové¹⁰² is inderdaad in 1981 met die Hertzogprys vir hierdie hoorspel én vir haar al haar ander dramatiese werk bekroon. Adam Small is wel baie jare later in 2009 met 'n Eufeesmedalje deur die Akademie bekroon. Fourie noem nie in die artikel dat Bartho Smit in 1978 met die Hertzogprys vir Drama en in 1985 met die Akademieprys vir Vertaalde Drama deur die Akademie bekroon is nie. As 'n mens Bartho Smit se oeuvre in ag neem, asook hoe hoog hy as dramaturg deur teaterpraktisyns en letterkundiges geag word, het Fourie dalk 'n punt beet. Smith (1924-1987) is na 1985 nooit weer bekroon nie (Van der Elst, 2009: 150 & 178). Hoe dit ook al sy, die Letterkundekommissie wat werke vir die Hertzogprys in 1981 beoordeel het was gerespekteerde akademiëci soos professore H. v.d. M. Scholtz (voorsitter), A.P. Grové, T.T. Cloete, C.J.M. Nienaber, Elize Botha, Roy Pheiffer en mev. A.B. de Villiers (Audrey Blignaut). Dat prof. A.P. Grové¹⁰³, Henriëtte Grové se eggenote was en dat hy op die komitee gedien het, is vir Fourie 'n lastigheid (Fourie, 2003a). Carstens (2009: 615) noem egter dat prof. Grové

¹⁰² Grové is in 1966 met die Eugène Marais-prys vir haar radiodramas, onder meer *Halte 49* en *Die goeie jaar* bekroon. In 1965 skryf sy 'n verhoogdrama *Die onwillige weduwee of Sybrandus Saliger: 'n kunsmatige klug in drie bedrywe*. In 1975 verskyn die verhoogdrama *Toe hulle die Vierkleur op Rooigrond gehys het*.

¹⁰³ Prof A.P. Grové (1918–2004) was van 1977 tot 1979 voorsitter van die Akademie en vir jare lid van die Letterkundekommissie.

eers by die vergadering aangesluit het nadat sy eggenote se werke deur die komitee bespreek is.¹⁰⁴

6.41.11 Meer perspektiewe van akademici oor die Hertzogprys.

Hoe dit ook al sy, Van Coller (2010: 494-494) gee in sy artikel, “’n Kritiese blik op enkele van die literêre pryse van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns”, ’n duidelike oorsig van die politieke agendas en persoonlike voorkeure wat veral die toekenning van die Hertzogprys oor verskeie jare ietwat in die duister gedompel het.

In die bogenoemde artikel van Olivier (2003: 3) skemer dit tog deur dat Fourie die toekenning van die prys aan Grové aan eie lyf gevoel het as hy noem: “En dit toe *Die joiner* en *Ek, Anna van Wyk* reeds daar was!” Moontlik was Fourie onbewus daarvan dat hy op die kortlys was vir *Die plaasvervangers* en *Mooi Maria*.

Die sentiment dat Fourie eintlik al vroeër bekroon kon word, word ook deur ander gedeel. Die akademikus en letterkundige, Charles Malan, wys daarop dat Fourie nou eers in 2003 die Hertzogprys gewen het, ná ’n leeftyd in die Suid-Afrikaanse teaterbedryf, waartydens sy naam sinoniem geraak het met van die suksesvolste toneelstukke wat nog in Afrikaans opgevoer is, en dat dit baie kritici al jare dwars in die krop steek: “Twaalf jaar gelede reeds, ten tyde van die toekenning van die Hertzogprys vir drama aan Chris Barnard, het Abraham de Vries gevra ‘Wanneer gaan hulle dan uiteindelik by Adam Small en Pieter Fourie uitkom?’” (Malan, 2003).

In sy onderhoud met Malan erken Fourie dat, as hy eerlik moet wees, hy die prys vroeër verdien het. “Daar was ’n tyd toe ek baie beter goed geskryf het as nou. Toe ek dit kon gekry het vir individuele werk en nie vir ’n oeuvre soos nou, op my oudag, nie.” (*ibid*). Fourie reken egter hy is nie die enigste een wat te na gekom is nie:

Bartho Smit en André P. Brink moes albei sit en toekyk hoe daar in jare waarin hul briljante werk geskryf het geen toekenning gedoen is nie omdat die standaard kastig nie goed genoeg was nie. Dan kom

¹⁰⁴ Op die kortlys was ook Pieter Fourie vir *Die Plaasvervangers* en *Mooi Maria*, Hennie Aucamp vir *Papawerwyn* en *Met permissie gesê* en Wilma Stockenström vir *Laaste middagmaal* (LK 1/19: 30 Maart deur Prof. Elize Botha aan Hoofsekretaris).

iemand soos Henriëtte Grové en kry die prys vir 'n dingetjie wat vir radio geskryf is en nog nooit eens opgevoer is nie¹⁰⁵ (*ibid*).

Wat Fourie nie in ag neem nie is dat Henriëtte Grové die Hertzogprys vir *Ontmoeting by Dwaaldrif* en al haar ander dramatiese werk ontvang het.

Fourie se respek vir sy medeskrywers en die onreg wat hulle aangedoen is, is vir hom 'n ernstige saak. Veral die nie-toekenning van die Hertzogprys aan Adam Small vir *Kanna hy kô hystoe* (1965), wat volgens Fourie ongetwyfeld die grootste Afrikaanse drama is wat nog geskryf is, is 'n jammerte. Die stuk is toevallig in 2003 by die KKNK opgevoer en die geleentheid was reg. Fourie noem aan Charles Malan oor dié saak by geleentheid soos volg:

As daai man na sy graf¹⁰⁶ moet gaan voordat hy die Hertzogprys gekry het, sal dit 'n ewige spook wees wat oor die Hertzogprys bly hang. Dit is die mees universele en tydlose stuk wat nóg in Afrikaans geskryf is (Fourie, 2003a).

In haar artikel "*Kanna hy kô hystoe* vol bespreek op KKNK" bevestig Yvonne Beyers (2003: 10) in *Die Burger* dat al agt vertonings van *Kanna hy kô hystoe*, volgens haar Adam Small se roerende toneelstuk, by die KKNK vol bespreek is.

Tog oorheers Fourie se dankbaarheid oor die prys in die onderhoud met Olivier. Hy noem dat, net om 'n teks gepubliseer te kry om te kan kwalifiseer, reeds problematies is. "Eerstens is jy in die hande van uitgewers soos 'n rugbybal in die hande van Naas Botha. Jy word óf gedrop, óf jy beland ver buite die kantlyn" (Olivier, 2003: 3).

Tog is hy ingenome met wat hy beskou as 'n verskuiwing in denke oor die gepubliseerde drama en dat dramas nie meer net as leestekste beskou word nie, maar ook as verhoogstukke beoordeel word. "Met ander woorde, die teaterwerker met 'n talent vir skryf kan op gelyke voet meeding met die toneelskrywer met 'n effense instink vir die verhoog" (Smith, 2003: 6).

¹⁰⁵ *Ontmoeting by Dwaaldrif* se uitsaaidatum verskyn nêrens in die SAUK-argiewe nie.

¹⁰⁶ Die reëls van die Hertzogprys maak nie daarvoor voorsiening dat die prys terugwerkend toegeken kan word nie.

In sy onderhoud met Smith (*ibid*) stel Fourie dit ook duidelik dat hy homself eerstens as teaterskrywer, eerder as letterkundige, sien. “Ek skryf nie letterkunde nie. Ek skryf goed vir die verhoog. Ek is ’n teaterwerker.” Smit wys daarop dat Fourie se loopbaan illustreer wat hy met ‘teaterwerker’ bedoel. Hy het gespeel, dekor gebou en geregisseer:

As deel van die laaste reisende teatergeselskap in Suid-Afrika moes hy nie net aand na aand drie verskillende rolle speel nie, maar ook verhoogbestuurder wees en die geld toesluit. Hy ken al die fasette eerstehands, en ook dít skakel in by sy opvatting van ’n kollektiewe kunsvorm – kollektief agter en voor die gordyn (*ibid*).

Toevallig is die onderhoud met Smith onderbreek deur ’n telefoonoproep van een van die ‘establishment-mense’, Merwe Scholtz, wat ’n goeie vriend van Fourie geword het.

In sy onderhoud met Malan is Fourie tog dankbaar vir die erkenning van sy bydrae tot die Afrikaanse drama in ’n loopbaan van meer as veertig jaar, asook die feit dat *Koggelmanderman* vol sale by die KKNK getrek het. Op Malan se vraag oor hoe dit voel om die Hertzogprys te wen, is hy in sy skik. “Kyk man. Wat hulle ook al sê van die verlede van die Hertzogprys, gee dit jou steeds ’n moerse *kick* om dit te kry. Dis die Rolls Royce van literêre pryse. Dit gee jou selfvertroue. Ek wil amper sê dit het inspirerende betekenis” (Malan, 2003: 21).

Dat die prys Fourie geïnspireer het, is nie te betwyfel nie. In die Hertzogprys-verslag is aangedui dat hy op daardie stadium 16 toneelstukke gepubliseer en dat 23 met die hand uitgeskryf is. Die jongste een waaraan hy reeds begin werk het, lê op die dag van Malan se besoek voor hom op die koffietafel in ’n blou hardeband-skryfboek. Sedert *Koggelmanderman* het hy, in die bestek van ses maande, al twee toneelstukke geskryf. “Ek is op die oomblik baie kreatief en dit is vir my wonderlik. Die Here is goed vir my. Of is dit die muse, of die bottel rooi? Of die ervaring? Wie sal ooit weet?” (Malan, 2003: 21).

Die stof oor die toekenning van die Hertzogprys wou nie gaan lê nie. Die debat oor die meriete wat oorweeg moet word, het weer onder skoot gekom. Van Rensburg (2003:11) wys daarop dat, terwyl John Kannemeyer¹⁰⁷ met die groot kanonne skiet, net ’n kort

¹⁰⁷ Kannemeyer (2003: 7) het hom veral beywer vir die instelling van ’n Hertzogprys vir biografieë. Volgens hom kon die Akademie baie doen om aan hierdie besondere vorm van die skeppende kuns

sarsie kleingeweervuur van Van Rensburg se kant wil kom met die stelling: “Wanneer die Hertzogprys vir drama later vandeeweek aan Pieter Fourie toegeken word, is dit hopelik die laaste sien van die prys in sy huidige vorm” (Van Rensburg, 2003: 11). Van Coller & Van Jaarsveld (2007: 328-342) se reeds genoemde argument, dat die drama as opvoering ook meriete moet dra by die toekenning van die prys, ondersteun die saak.

Van Rensburg pleit dat denkende mense in die Akademie met Kannemeyer moet saamstem dat die Hertzogprys in sommige opsigte vernuwing moet ondergaan en raak ook die sensitiewe saak oor Grové se radiodrama aan. “Wat drama betref, is ’n nuwe benadering beslis nodig. Al die jare nog is die prys toegeken op grond van die gepubliseerde teks, en soos almal weet, is verskeie dramas bekroon wat nooit opgevoer is nie – of dan wel ’n keer oor die radio” (*ibid.*)

Van Rensburg (2003: 11) meen in dieselfde artikel dat Fourie te lank moes wag voordat hy die prys gekry het. Hy ondersteun Fourie se vorige gedagte dat hy reeds werk gedoen het wat voldoende meriete getoon het. Van Rensburg sluit hierby aan as hy noem dat benewens Fourie se enorme bydrae tot die Afrikaanse drama, sy *Ek, Anna van Wyk* beslis genoeg verdienste gehad het om die prys jare gelede te verdien. Oor die kwessie van die vroeëre besluit dat net gepubliseerde drama in aanmerking kon kom, wys hy verder daarop dat uit die sowat 80 inskrywings vir die Nagtegaal-prys, minstens vyf gepubliseer kan word. Verder redeneer hy dat baie hiervan nooit opgevoer word nie en dat daar elke jaar ’n Nagtegaal-prys en elke keer net so baie inskrywings kan wees. Hier is Van Rensburg se voorspelling reg. Net in 2008 en 2009 het die Nagtegaalprys onderskeidelik 46 en 42 nuwe dramas opgelewer.

As medebeoordelaar van die teatertekste kan ek getuig dat ten minste twintig van die tekste met sukses op die planke gebring kan word en JoHo-uitgewers het reeds die top 5 tekste in die onderskeie jare gepubliseer. Kommer word ook jaarliks by die beoordelingskampe van die Nagtegaal uitgespreek dat die tekste van topkwaliteit wat nie

status te verleen. Hy stel voor dat die toekenning driejaarliks roteer saam met die drama wat “... in Afrikaans steeds ’n yl gebied bly en die verleentheid van herhaalde nie-bekronings uitskakel”. Hierop het prof. Elize Botha, lid van die Akademie, op Kannemeyer se beskuldigings gereageer deur te sê dat die Akademie nie ’n “onveranderlike, monolitiese liggaam” is nie (*ibid.*)

opgevoer word nie. Een nie-wenner van 2008, *Maskermaan* van Cecilia du Toit, is met groot sukses deur FACTS onder my eie regie opgevoer by die 2009- Volksbladfees, en ook in 2010 by die Woordfees en die KKNK. Die opvoering by Aardklop moes vooraf gekanselleer word weens een van die hoofspelers se gesondheidstoestand. Die feit is dat talle goeie dramas bloot verdwyn en dat die Akademie nie insae in hierdie werke het nie. Dit is die saak wat die Akademie volgens Van Rensburg reeds so vroeg as 2003 ernstig moet opneem:

En dan wil die Akademie nog die Hertzogprys toeken op grond van die paar dramas wat wel gepubliseer word! Dit is 'n absurde situasie waar die uitgewers in hul keuse van wat gepubliseer word eintlik bepaal watter dramas bekroon kan word. Dit kan mos nie. Die Akademie sal beslis moet besin oor hoe die Hertzogprys vir drama in die toekoms toegeken moet word. Anders raak die prys 'n bespotting (*ibid*).

Van Coller (2011) redeneer in terugvoernotas aan die skrywer dat Van Rensburg hier 'n gek argument voorhou, aangesien dieselfde voorwaardes vir prosa en poësie geld. Ook hier besluit die uitgewers wat voorgelê word, selfs al is die beste werk dalk net op die Internet gepubliseer.

In die lig van die bostaande aanklag oor die beoordeling van die drama antwoord Smuts (2003: 9) onder die opskrif, "Dilemma met dramaprys nog onopgelos", in *Die Burger* dat die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns kennis neem van Cas van Rensburg se uitvoerige kommentaar. Hy maak melding Van Rensburg se resensie van Pieter Fourie se *Koggelmanderman* en neem dan die saak dat die Akademie nie net na gepubliseerde dramas moet kyk nie onder die loep. Hy lees Van Rensburg se boodskap raak dat uitgewers nie hulle verpligtinge nakom en dramas publiseer nie. Uit Van Rensburg se argumente en pleidooi vir 'n ietwat 'losser Akademie' lei Smuts af dat dit beteken dat ongepubliseerde dramatekste ook vir bekroning oorweeg moet word.

Smuts, wat in 2003 die voorsitter van die Akademie se Letterkundekommissie en afgetrede hoogleraar in die Afrikaanse letterkunde aan die Universiteit Stellenbosch was, systap Van Rensburg se voorstel so ietwat. Hy bly by die woord "gepubliseer" en verdedig die status van die prys as literêre prys:

... ek [wil] eers noem dat dit die Akademie se uitgesproke oogmerk is om Afrikaans te bevorder, en dit word gedoen deur onder meer skrywers te bekroon vir voortreflike gepubliseerde werk. Die Hertzogprys word ook algemeen bestempel as die belangrikste literêre prys in Afrikaans. Etienne Leroux het by geleentheid daarna verwys as die heilige graal van literêre pryse (Smuts, 2003: 9).

Smuts noem in dieselfde artikel dat die Akademie se Letterkundekommissie (LK) kan aanbeveel dat die Hertzogprys nie toegeken word nie, maar beskou toekenning tog as hoogs wenslik as die gehalte van die werk dit enigsins regverdig, juis omdat die skrywers op dié wyse aangemoedig word. Verder is hulle bewus daarvan dat die boekeproduksie van dramas kommerwekkend laag is. Smuts noem dan dat hulle wel by twee geleenthede in die onlangse verlede pogings aangewend het om te kyk of ander tekste as die gepubliseerdes ook vir bekroning oorweeg kan word:

Onder meer is die SAUK en DALRO genader om vas te stel of daar tekste is wat oorweeg kan word. Ondersoek is ingestel of daar opnames van radio- en televisie-opvoerings is wat in ag geneem kan word. Die moontlikheid is selfs bespreek of na opvoerings van ongepubliseerde dramas gekyk moet word en sulke werk ook in aanmerking geneem moet word. Nie een van die opsies het 'n uitvoerbare oplossing gebring nie (*ibid*).

Smuts redeneer dan dat as Van Rensburg meen dat die toekenning van die Hertzogprys vir drama in sy huidige vorm 'n bespotting raak, 'n mens jou moet afvra of die toekenning van die prys aan ongepubliseerde werk nie ook effens belaglik sal vertoon nie. Dan gaan Smuts voort en betwyfel Van Rensburg se voorstel dat die ongepubliseerde dramas van byvoorbeeld die Nagtegaalgroep oorweeg moet word. Retrospektief wonder ek waarom nie? Die Nagtegaalpryse word deur verskeie kenners uit die wêreld van die teater- en letterkunde beoordeel en die opvoeringsgeskiedenis en suksesse daarvan is welbekend. Waarom die top vyf tekste nie ten minste voorgelê kan word nie, is 'n saak wat beslis ondersoek behoort te word.

Terug na die Hertzogprys en Smuts se siening van *Koggelmanderman* (2003: 9). Die feit dat Van Rensburg kla dat *Koggelmanderman*, wat met die Nagtegaal/KKNK-prys

bekroon is, te gou gepubliseer is en afwerking kort, laat verdere twyfel by Smuts. Hy wil hom nie uitlaat oor die gehalte en graad van afwerking van die stukke nie, maar staan in verbasing dat daar elke jaar 80 nuwe Afrikaanse dramas geskryf word. Die feit dat sommige dramaturge noem dat hulle 'n drama binne 'n paar weke of selfs enkele dae geskryf het en binne 'n paar jaar 'n oeuvre van tientalle stukke het, laat Smuts (2003: 9) nog meer twyfel.

'n Mens sou verwag dat die Akademie, wie se uitgesproke oogmerk is om Afrikaans te bevorder, verheug sou staan by die kennisname van wat op die Afrikaanse kultuurakker aan die gebeur was en steeds is. Tog merk 'n mens 'n effens smalende toon in Smuts (*ibid*) se onderstaande aanhaling wat in bogenoemde artikel verskyn:

Soos oom Jan wat versies maak van *Die Patriot* wil 'n mens uitroep:
"Wi had kon denk dat Afrika / Ooit sofeul digters had? / Gedigte kom
nog daagliks an / Hiirs weer 'n folle blad."

As beoordelaar van die Nagtegaalprys en teksleser/keurder van die SANLAM-prys vir nuwe Afrikaanse teater, moet ek in 'n mate met Smuts saamstem. Uit die meer as honderd nuwe teatertekste wat ek die laaste twee jaar onder oë gehad het, was daar, volgens my beskeie oordeel, seker 25% opvoerbaar en 25% nie van goeie gehalte nie. Onder die oorblywende 50% was daar teatertekste wat nie eers naastenby die moeite werd was om aan te skaaf vir 'n beter produk nie.

Die feit bly staan dat onder daardie groep – ook ongepubliseerde– dramas daar miskien elke een of vyf jaar een groot drama vir die Afrikaanse dramaliteratuur of teater onopgemerk verlore kan gaan en dit uiteraard nie deur die Akademie as deel van die Afrikaanse literêre skat erken kan word nie. In alle billikheid, die Akademie kan geen uitgewer dwing om 'n drama te publiseer nie. Van Coller (2011) beveel aan dat dramaturge dit moet oorweeg om self privaatuitgawes te publiseer om binne die reëls van die Akademie vir die prys in aanmerking te kom. Die gemaklike manier waarop Smuts (2003: 9) sy skouers ophaal oor die Akademie se rol by die beïnvloeding van uitgewers, laat 'n mens met kommer:

Uitgewers moet hulle maar self verdedig teen Van Rensburg se aanklag dat hulle nie hul verpligtinge nakom en meer dramas

publiseer nie. Die Akademie kan ongelukkig weinig daaraan doen om die publikasie van dramas te bevorder.

Smuts reken dat tot tyd en wyl die publiek bereid is om gepubliseerde dramas op só 'n skaal te koop dat dit vir uitgewers die moeite werd sal wees om dramatekste uit te gee, ons met die onbevredigende situasie sal sit dat die drama as 'n afskeepgenre vertoon. Smuts maak korte metten met Van Rensburg se skynbaar groot erns oor die saak:

Die taak van die LK is daartoe beperk om, aan die hand van gepubliseerde tekste, 'n deurdagte en verantwoordbare gevolgtrekking te maak oor die stand van sake in die genre wat aan die beurt kom en om 'n aanbeveling oor die toekenning van die Hertzogprys te doen. Of die insluiting van ongepubliseerde manuskripte in die korpus tekste wat vir die Hertzogprys beoordeel word die probleem gaan oplos, is te betwyfel (*ibid*).

Die feit bly staan dat Fourie se dramas wel gepubliseer en volgens kwaliteit beoordeel is. Smuts aanvaar dus nie die redenasie dat sou bv. Fourie se dramas nie gepubliseer wees nie, dié teaterpraktisyn, wat seker een van die mees geronde kenners van Afrikaanse dramaturgie en die teater in sy volle omvang is, nie die Hertzogprys sou kon ontvang nie. 'n Mens moet jouself afvra of dit 'n onreg, al dan nie, sou wees.

6.42. Herontmoeting met Athol Fugard en aftrede in Stilbaai (2004- 2009).

6.42.1 Fourie ontmoet Fugard weer.

In hierdie tyd maak Fourie weer kontak met sy ou medeskrywer, Athol Fugard, wat in 2003 die Afrikaans Onbeperk-toekenning by die KKNK kry. Fourie en sy vrou Malletta reis na Nieu-Bethesda voor Fugard se *Valley song* sou open en *Exits and entrances* pas klaar herskryf is. *Master Harold ... and the boys* word van 26 September tot 11 Oktober in die Everyman Theatre in Liverpool, Engeland opgevoer. Fourie se beskrywing van die reis terug na die platteland en sy latere e-poswisseling met Fugard in Amerika bring besondere perspektiewe oor teater na vore. Veral Fourie se bewondering vir die werk van Fugard se werk as 'Engels'-skrywende Afrikaner laat die leser wonder of Fourie nie dalk dieselfde internasionale aansien sou geniet, sou hy ook in Engels geskryf het nie.

En as Fugard in Afrikaans geskryf het? Sou hy dalk met die Hertzogprys bekroon kon word?

6.42.2 Rooderandt verkoop en trek na Stilbaai.

Tydens 2004 en 2005 is die egpaar hoofsaaklik besig om hulle gastehuis, Rooderandt, te bestuur. Dié plek word so populêr dat die baie laat aande se gesels met gaste die egpaar laat oorweeg of hulle nie die plek moet verkoop nie. In 2006 verkoop die egpaar die gastehuis en tree op Stilbaai af. Volgens Fourie is hierdie dorpie so konserwatief dat hy die plek na *Orania at the sea* herdoop het. Hulle kuier gereeld saam met Gerrit Geertsema en sy vrou wat ook van Oudtshoorn na Stilbaai verhuis het of kuier en reis saam met Cobus Rossouw en sy vrou Sandra na o.a. die Weskus. Ook hier sou hy spoedig verbeteringe aan die huis aanbring en 'n woonstel vir sy kinders se besoeke inrig. Sy vrou Malletta se bejaarde moeder het ook dikwels by hulle kom kuier en in die woonstel gebly.

6.42.3 Fourie restoureer en versamel weer ou motors.

Op Stilbaai sou hy ook weer homself besig hou met die restourasie van sy motors. Sy nostalgie oor ouer motors word ook gerig deur insidente en mense in die Afrikaanse toneelgeskiedenis. Hy beweeg as't ware terug in sy eie geskiedenis en versamel al ouer motormodelle van rolmodelle uit die toneelwêreld van die verlede. Hy het reeds gedurende sy jare by KKNK die Rover 100 verkoop en hy koop toe 'n groen 1958 Mercedes M200 S wat hy restoureer. Dié een is teen 'n stewige wins verkoop en hy vervang die motor met 'n nóg ouer swart 190 SL Mercedes van 1958. Nadat die motor wat met gesog onder versamelaars amper een aand gesteel is, het hy die motor darem saans begin sluit. In 2002 het hy ook 'n bloedrooi 350 SE Mercedes restoureer wat hom as hy "gelukkig was 6 kilometer op 'n liter brandstof gegee het" (Fourie 2003a). Hierdie motor het nie lank nadat hy op Rooderandt begin bly het nie, plek gemaak vir 'n ou bakkie waarmee hy kon bou. Die ou swart Mercedes is in 2006 saam Stilbaai toe. Daar koop en restoureer Fourie 'n swart 1955 Austin A4, soortgelyk aan dié een waarmee André Huguenet gery het. Daar is reeds verwys na die rol wat die motor in *Elke duim 'n koning* gespeel het. Die motor is aan sy dogter Nandi geskenk en 'n 1955 swart Morris Minor, soortgelyk aan die een waarmee Jan Rabie sy lewe lank gery het, is sy huidige ou motor. Dié motortjie sou weer aan sy dogter Natasja geskenk word. Intussen het vir sy

twee jongste dogters elk ander [nuwer] motors gekoop en besluit om die Morris Minor te hou. Só loop Fourie se paaie op sy oudag al meer wat sy motors betref die verlede in. Intussen het Maletta darem 'n nuwer ryding gehad. In 2010 het Pieter vir haar 'n nuwe Opel Mitra sportmotortjie met 'n afslaankap gegee.

6.42.4 Ou stukke weer op die planke, nuwe toekennings.

Intussen sou sy vroeëre werke nog steeds opgevoer word. In 2005 het Albert Maritz as regisseur met die reeds bespreekte *Faan se trein* by die KKNK en later landswyd by kunstefeeste getoer. In 2006 het hy dit opgevolg met *Faan se stasie*, wat ook reeds bespreek is. Beide stukke was bv. weer lokettreffers by die Volksblad-kunstefees in 2006 en 2007.

In 2006 word Fourie bekroon met 'n Fleur du Cap-toekenning vir, soos die toekenning aandui: "Vir Pieter Fourie se bydrae as Voortreflike, Veelsydige Teaterpraktisyn, as Toneelbestuurder, Kultuurfeesorganiseerder, Speler, Regisseur en Dramaturg." Beeld (1989:6) kondig op 3 Julie aan dat Fourie as lid van die Kommissie vir Kunste aangewys is deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

Hernieude belangstelling – ook in die ouer dramas van Fourie- het weer opgevlam met die puik heropvoering van *Ek, Anna van Wyk* by die KKNK in 2008 wat opgedra is aan Antoinette Kellerman. Kellerman het in verskeie toneelstukke van Fourie gespeel en hier weer die rol hare gemaak in 'n onvergeetlike Marthinus Basson-produksie. Sy word in 2008 deur die Akademie bekroon met die Erepenning vir Toneel- en Verhoogkuns en die Gerhard Beukes-prys.

Teen 2007 het Fourie se vingers begin jeuk om weer te skryf. Sy laaste drama tot op hede, *Jasmyn* (2008) is op Stilbaai voltooi.

6.43 *Jasmyn* (2008).

6.43.1 *Jasmyn* gepubliseer.

Jasmyn (2008) word in Pretoria deur Protea Boekhuis uitgegee. Tot op hede het die stuk nog nie 'n professionele opvoering beleef nie. Daar kan net oorsigtelik ondersoek ingestel word na die gepubliseerde stuk, aangesien dit nog nie die opgevoer is nie en 'n onvolledige beeld van die moontlike impak daarvan gegee kan word.

6.43.2 Waarom Fourie weer skryf.

In haar LitNet-artikel “Heupvuur: Nadine Petrick gesels met Pieter”, op 3 Februarie, pols Petrick (2010) vir Fourie oor die ontstaan van die stuk en waarom hy na soveel jare weer vir die teater skryf.

Fourie noem dat dit steeds ’n behoefte vir hom is om artistiek aktief te bly en dat dit die moeite werd is om te skryf. Hy besef egter dat ’n stuk nie maklik die planke sonder borge sien nie. “... ’n drama is vandag borggedrewe, feesgerig en sy raklewe ’n toevalligheid” (*ibid*). Hy gaan verder voort deur te verklaar dat hy homself in ’n mate as ’n *has-been* beskou binne die oorheersende borggedrewe, feesgerigte aard van skryf. “Die sepiestatus-dramaturgie lê buite my ervaringsveld en ’n poging in dié rigting sal aan my die titel *has-been* bekragtig” (*ibid*).

Petrick vra direk of Fourie inderdaad soos sy Beula-karakter in Jasmyn, soos ’n *has-been* voel – een met ’n vervalde liggaam, maar klokhelder verstand, aangesien Fourie ook 70 jaar oud word en dalk nou eerder op sy stoep in Stilbaai wil sit as om steeds by teater betrokke te wees. Fourie is duidelik trots daarop dat sy stukke uit die verlede beslis nie *has-beens* is nie, aangesien hulle voortdurend weer opgevoer word. Wat die kwaliteit van sy vorige werk betref, beskou hy homself nie as ’n *has-been* nie:

Dramas wat ná twee en drie dekades op die rak weer die mark betree en deur resensente, kunstenaars en gehore dieselfde erkenning gegee word as met hulle destydse première-seisoene, sou kwalik die werk van ’n *has-been* kon wees (Petrick, 2003).

Fourie noem dan *Ek, Anna van Wyk*, wat na twee dekades weer soos *Faan se Trein* en *Faan se stasie* na drie dekades met sukses opgevoer word. Veral *Mooi Maria* en *Die proponentjie* herleef albei na twee-en-’n-half dekades tans weer. Eersgenoemde stukke is weer professioneel opgevoer en beide laasgenoemde stukke is onlangs deur die Dramadepartement van die Universiteit van die Vrystaat op die planke gebring. Daar is reeds in studie verwys dat *Mooi Maria* in Okt. 2011 weer by die Aardklopfees opgevoer gaan word met Albert Maritz as die regisseur. *Die plaasvervangers* is na wat Fourie noem, “na ’n wiegie-dood drie dekades gelede”, op 23 Maart 2010 weer suksesvol deur die UV Dramadepartement opgevoer. Fourie het die geleentheid in Bloemfontein bygewoon as deel van sy 70ste verjaardagvieringe.

By die Woordfees 2010 in Maart 2010 is uittreksels uit die drama voorgelees ter huldiging van Fourie se 70ste lewensjaar. Fourie is tydens die Woordfees in Stellenbosch op 4 Maart 2010 geëer vir sy bydrae tot die Afrikaanse teater

Petrick noem op LitNet dat Fourie meer as 60 verhoogstukke se regie behartig het, bo en behalwe sy plig as Artistieke Direkteur van KRUIK, Residentdramaturg van TRUK en KRUIK en ook die Hoofdirekteur van die KKNK. Op Petrick se vraag wat Fourie nie graag in sy teaterloopbaan sou wou oorhê nie, meen Fourie dat die kwessie van subsidies en borgskappe problematies vir die kunstenaar is:

Ek sou nie graag weer die onontbeerlike oorgang vanaf subsidies na borgskappe wou beleef nie. Die filosofie van subsidie is die aanvaarding van finansiële en artistieke risiko in 'n proses van verantwoordelike kreatiwiteit. Die hoofslagaar van 'n borgskap is die aandrag op teenprestasie. Dit kan enigiets beteken. En bedelaars moet vat wat hulle kry! (Petrick, 2003).

Inderwaarheid is *Jasmyn* (2008) geskryf binne 'n sisteem waar borgskappe noodsaaklik is en beperkende uitgawes vir opvoerings in berekening gebring moet word – iets waaraan Fourie in sy dae van gesubsidieerde teater nie gewoond was nie. Een van die eerste beperkinge is dat 'n groot rolverdeling nie finansiëel altyd haalbaar is nie. Fourie besluit dus ook op 'n klein rolverdeling in *Jasmyn*.

6.43.3 Tema.

Soos Coetser (2009: 237) later in die studie bevestig, keer Fourie interessant genoeg weer in 'n mate terug na 'n ouer tema in die drama, naamlik dié van patriargale mag, soos in sy vroeëre dramas *Ek*, *Anna van Wyk* en *Die koggelaar*. Oor die terugkerende tema sê Fourie dat die patriargale sisteem as die mees weersinwekkende karaktertrek in die universele geskiedenis van die sogenaamde beskawing beskou kan word. Sake vir die Afrikanerman het egter na die verkiesing in 1994 drasties verander. Hy noem dat die post-1994 grondwetlike wegkalwing van die Afrikanerman se mag byvoorbeeld bespeur kan word in die onlangse aanhang van Angus Buchan onder spesifiek blanke Afrikanermans. Hy noem aan Petrick (2010) op LitNet. “Dis seker dit het by ons 'n

magsverliessindroom geskep wat van Angus Buchan 'n aartappelmiljardêr gaan maak as al die sindroomlyers eers hulle tjips gehad het!"

In *Jasmyn* is die hoofkarakter ook 'n vrou. Fourie is bekend daarvoor dat hy in vorige stukke treffende rolle vir vroue – en met spesifieke akteurs in gedagte terwyl hy skryf – gehad het. Met *Jasmyn* het dieselfde gebeur. Wat vir dié studie hier van belang is, is dat Fourie die opvoering as eindproduk (en dus die volle teatersisteem) reeds tydens die skeppingsproses van die teks in gedagte gehou het.

6.43.4 Prikkel vir die stuk.

Ook *Jasmyn* se wortels sou in die verlede lê en idees sou kom uit mense wat hy oor die jare ontmoet het.

Mariana Malan (2009: 9) het Fourie oor die stuk uitgevra in haar artikel in *Volksblad*, "Nuwe drama vir Fourie". Hy bevestig dat hy 45 jaar ononderbroke 'n teaterwerker was, en dat dit onvermydelik was dat hy sekere kunstenaars gedurende die skryfproses in sy agterkop sou hou terwyl hy skryf. "Brümilda van Rensburg was nogal woelig as Beulah. So ook Franz Marx en Johan Malherbe as Dennis" (*ibid*). Beulah is in dié stuk die vervalde skoonheidsikoon van vyf-en-sestig wat die kans kry om 'n verjongingskuur te ondergaan. Die idee vir hierdie drama het ook jare lê en broei.

Oor wat dié stuk geprikkel het, noem Fourie aan Malan dat daar in 1967, naby die KRUIK-kantore 'n opslaangeboutjie van asbes in Chiappinistraat langs 'n takposkantoor was. Hy en die posmeester het gereeld middagete by die Fireman's Arms geniet:

Die posmeester vertel my toe van 'n bejaarde, verloopte akteur wat met elk van sy openingsaande (teen daardie tyd in klein kameerolletjies of as figurant) maklik twintig telegramme – van verbeelde bewonderaars – aan homself per adres sy teaterkleedkamer stuur. Daardie oggend was dit weer so 'n dag. Die aand was ek in sy kleedkamer. Dit was ontroerend, aangrypend. Die

eerste vonk vir 'n stuk oor die eensaamheid en trauma van die *has-been* is losgeslaan (Malan, 2009: 9).

Fourie stel dit verder in die artikel dat die nuwe karakter, Beulah, in *Jasmyn* net soos Anna in *Ek, Anna van Wyk* 'n ineenvlegting is van verskillende vroue uit die werklike lewe wat hy geken het. Fourie noem nie die aktrise se naam nie, maar dit lyk of hy nadere kennis van soortgelyke Beulah's in sy lewe geken het:

Die kuikenmoordenaar in haar het ek aan eie bas gevoel; die nimfomaan “geduldig, gedienstig, gedwee” probeer onderskraag en die narcis in oomblikke van teatrale ontploffings help lakens hang voor die spieëls in haar huisie (*ibid*).

Weereens is die stuk dus in eie ervarings geanker. Fourie antwoord op Malan se vraag oor die “herwinning” van jeugdigheid op die manier wat Beulah dit in die stuk ondergaan dat hy “persoonlik die natuurlike kontoere van veroudering verkies” (*ibid*). Ongeag sy onderonsie met die kuikenmoordenaar soos bo beskryf, skep hy die karakter Beulah met deernis en insig. Vergelyk Beulah se eerlike selfbeskouing:

Buite die kollig, darling ... verrai deur 'n leeftyd se velrome wanneer die plooië my nek, my voorkop, my gesig dag ná dag verder besmet ... daar lê die donkerte ... en binne die donkerte krioel vernedering, vrees en selfbejammering (p.64).

Ook die ouerwordende Dennis staan teen die einde daar in sy topi, korset en vals bult onder sy gulp sentraal in die drama. Maar tyd bring selfkennis en versagting in oordeel: “As bloed dunner word, word woorde sagter. Soos jou hare, spiere en vel. ‘A bachelor dies like a dog. Alone’” (*ibid*). Fourie skryf met eerlike dog deernisvolle simpatie oor die verouderingsproses. Hy noem dat hy die verouderingsproses self aan sy eie lyf ervaar en hy aanvaar dit maar gelate (Fourie, 2003a).

Is die mens dan bloot die prooi van die ouderdom, of word Beulah die begenadigde wat die verjongingskuur kan deurgaang? Tipies Fourie tref hy met die ironie dat die

liggaamlike rekonstruksie as begenadiging in die stuk na vore tree, “maar die noodlot gryp in en verstandelike dekonstruksie herstel haar status as prooi” (Malan, 2009: 9).

Die verjongingsproses stel hoë tegniese eise aan die regisseur, aktrise en grimeerkunstenaar. Petrick twyfel of so ’n metamorfose op die verhoog moontlik is. Fourie glo egter dat as die aktrise as persoon sonder grimering soos ’n beeldskone 40-jarige lyk, dit wel moontlik is:

Die eerste bedryf kan begin ná ure se grimering; die tonele daarna deur die vinnige aanwending van lateksmerke en verbande. Dan volg tonele agter die handmaskers van Cleopatra, Grace Kelly, Nefertiti en Beulah as Miss Universe. Die finale transformasie kan binne dertig sekondes geskied. Die aktrise speel dus slegs 15 minute haar eie ouderdom (Petrick, 2010).

Jasmyn wortel volgens Fourie in ’n wêreld van glans, roem, ego, nuwe geld en spog met owerspel, wat presies pas in die jare dertig van die vorige eeu, toe die aktrise nog sterstatus gehad het en haar optrede vol teatrale maniërismes aanvaarbaar sou wees. Daarom ook die tipiese vermenging van Engels en Afrikaans wat so deel geword het van die teaterdialek. Fourie gee egter toe dat tegniese eise soos vinnige veranderinge, duur rekwisiete soos wyn, blomme, maskers, ensovoorts, wat elke keer vervang moet word, problematies in ’n opvoering kan wees. “Hoewel daar net vier karakters is, kan dinge soos tydsduur, visuele aanbod, tegniese noodsaaklikhede en finansiële risiko probleme oplewer” (*ibid*).

Voorlopig kan net genoem word dat die tegniese eise die hoofrede is waarom die stuk nog nie die planke gehaal het nie.

6.43.5 Reaksie op die dramateks.

Met die verskyning van *Jasmyn* skryf Vetseun (2001) op die Internet na die eerste lees van die teks dat die trauma van die *has-been* niemand ontsnap nie. Hier bedoel hy natuurlik die tema wat om die hoofkarakter wentel:

Die liggaam bly die gewildste prooi van tyd. Vir die hoogste bome wat die meeste wind vang, is dit dikwels pynliker en hierdie mense se opstand daarteen is pateties en vernederend. In *Jasmyn* word 'n vervalte ou skoonheidsikoon, Beulah, genadeloos belig vanuit 'n ongewone invalshoek: as prooi en as begenadigde. Die verstand wat in haar vervalte liggaam gehuisves word, is egter nog naaldskerp (*ibid*).

Vetseun som die intrige kortliks op en noem dat 'n onverwagte erflating deur 'n eertydse miljardêr-minnaar die hoogtepunt en afloop van die drama word. Daar is egter 'n kinkel in die intrige as Beulah R40 miljoen erf, mits sy 'n minnaar werf wat ten minste twintig jaar haar junior is. Sy moet ook 'n verjongingsprogram voltooi met riglyne rakende dieet, plastiese chirurgie ondergaan, sielkundige berading kry en hormoonmanipulasie aanvaar om 'n nuutgeskepte ikoonstatus te verkry. Die skep van ikoonstatus moes saamhang met die internasionale vrystelling van die reeds genoemde skoonheidseep, Beulah Jasmine. "Laasgenoemde word moontlik gemaak deurdat die oorlede minnaar geld nalaat om 'n nuwe skoonheidseep, Beulah Jasmine, internasionaal vry te stel" (*ibid*). Vetseun laat hom geensins verder uit oor die meriete van die teks nie.

Prof. Joan Hambidge (2009: 13), professor in skeppende skryfkunde aan die Universiteit van Kaapstad, neem die stuk behoorlik onder die loep in haar boekresensie onder die kopskrif, "Gedugte dramaturg bied heerlike taalspel en dialoog",.

Sy noem dat Pieter Fourie se naam saam met onder andere P.G. du Plessis, Bartho Smit, Adam Small en Deon Opperman uitstaan as gerekende dramaturg in die Afrikaanse teater. Sy meen ook dat hy deur die jare die Afrikaanse teater en die drama by uitstek vernuwe het en eksperimenteel-ondersoekende werk gelewer het. In die artikel noem sy terloops dat die hoofkarakter, Beulah, se naam die gay sleng vir 'pragtig' is. Fourie se tema is volgens haar in die kol:

In dié teks ondersoek hy op 'n vernuftige wyse die lot van die ouerwordende vrou. Hoe voel dit om soos Brigitte Bardot oud te

word? Marilyn Monroe se skoonheid bly bewaar omdat sy vroeg gesterf het (Hambidge, 2009: 13).

Hambidge beskou *Jasmyn* as 'n bedrewe teks, geskryf deur iemand wat dialoog ken, en volgens haar gevoel is dié teks se belangrikste interteks 'n terloopse verwysing na *Sweet bird of youth* (1959) van Tennessee Williams, "... daardie briljante dramaturg wat besondere analyses van veral die vroulike psige kon gee" (*ibid*). En dan is daar intertekstuele verbande met die tema in *Yerma* (1961) van Lorca ook. Sy staaf haar punt as sy merk dat *Jasmyn* op dieselfde twee asse as die genoemde stukke draai, naamlik fertiliteit en steriliteit. Verla die verwysings in die teks toon Fourie se verdere aanwending van intertekstualiteit:

In *Jasmyn* is daar etlike verwysings na ander tekste, soos *Scent of a Woman*; daar is boerewyshede, skunnighede ("Die Kaap is op horings"), Grace Kelly is hier saam met Nefertiti en Kleopatra, Joan Collins en Miss Piggy, Mae West en Bardot (die verrimpelde ou pelsjashater). Ons lees van Paris Hilton en ander skoonhede, werklik en gesilikoniseer. Ook mans maak hier 'n draai: onder andere Jack Palance, Rock Hudson, James Stewart. Te veel om op te noem (*ibid*).

Hambidge (*ibid*) som die intrige soos Vetseun bo kortliks op en noem dat Beulah nie net 'n liggaamlike verjongingsprogram ondergaan nie, maar ook aan geestelike manipulasie onderwerp word. Sy voorsien ook dat Fourie se teks, wat sy op papier as "gedagteteater" bevind, in 'n kundige regisseur soos Marthinus Basson se hande tot sy reg sal kom in 'n opvoering met wonderlike *over-the-top*-karakters. Sy glo dat die stuk 'n interessante en opwindende teaterervaring kan word. Oor die dialoog sê sy: "Fourie kan toor met woorde en hy kan wissel tussen hoë en lae registers. Sy taalspel is heerlik: "kunshaarknoetsie", byvoorbeeld, en die dialoog op bladsy 57 tussen Beulah en matrone is 'n gil" (*ibid*).

Dat die publikasie van die teks akademië in die letterkunde as 'n belangrike verdere ontwikkeling van Fourie se skryfwerk vir die teater opgeval het, is duidelik. In Johan Coetser (2009: 237) se resensie onder die opskrif, *Jasmyn*, merk hy op dat Pieter Fourie se jongste gepubliseerde drama, *Jasmyn* (2008), 'n opvallende tema in dié oeuvre

voortsit, naamlik die patriargale stelsel, maar dat die tema in die stuk herskryf word. “Dit is hier die voorstelling van vroue wat in lewensituasies verkeer waarin hulle teenoor ’n patriarg of ’n vorm van patriargale magsuitoefening te staan kom” (*ibid*).

Coetser (*ibid*) vergelyk voorbeelde van hierdie magsverhouding uit Fourie se voorstelling van ’n epileptiese Anna in *Ek, Anna van Wyk* (1986) en Anna Cronjé in *Die koggelaar* (1988). Die reeds bekende Anna van Wyk word deur haar skoonvader, Senior, die kerk en die gemeenskap tot ongewenste huweliksmaat en “teeldier” gereduseer, met die gevolg dat haar plek deur ’n “geskikte” plaasvervanger ingeneem word. Anna Cronjé moet vir haar man, Boet, ’n nageslag verseker en daarom word sy in die veld gelaat sodat haar liggaam die geskikte temperatuur kan bereik om Boet se wens waar te maak. Dat die hoofkarakter, Beulah, in *Jasmyn* (2008) nie by dieselfde magsverhoudings as sommige vrouekarakters in Fourie se vroeëre dramas betrokke is nie, word gou uit die handelingsverloop duidelik.

Coetser (2009: 237) merk op dat, anders as in die geval van die twee Annas, Beulah aanvanklik vol selfvertroue is en sy haarself handhaaf teenoor haar een-en-sewentigjarige persoonlike stilis, Dennis. Dit geld ook vir haar nuwe persoonlike assistent, Jerome, wie se posbetiteling Dennis “wyslik interpreteer is as chauffeur, gourmet chef, lyfkneg en katelknaap” (p. 8). Selfs baron Carlos, ’n vorige minnaar, word in die vorm van ’n skildery tot stomme voyeur gereduseer, al erf sy van hom veertig miljoen rand. Beulah se voorstelling sluit by voorstellings van karakters in Fourie se dramas wat breedweg na 2000 gepubliseer is aan. ’n Voorbeeld is *Koggelmanderman* (2003) waarin ’n twee-en-sestigjarige boer met ’n uitgetrede ballerina trou wat op die buurplaas kom boer het. Die stuk begin met ’n konfrontasie tussen boer en koggelmander, maar dit word, soos in *Jasmyn*, gou duidelik dat die koggelmander die boer se libido in ’n verhulde, seksuele sin verteenwoordig (Van Rensburg, 2003: 11).

Daarenteen is daar in *Jasmyn* eksplisiet van libido in ’n seksuele betekenis sprake. Waar die klem in *Koggelmanderman* op die manlike ervaring van libido val, val die klem in *Jasmyn* op die vroulike ervaring daarvan, soos wat dit onder andere uit die vroulike register in die dialoog blyk. Vergelyk byvoorbeeld Beulah se kritiek op Jerome se “slap boudjies en daai linker hangskouertjie” (p. 10), of die slotgedeelte van die eerste bedryf

waarin sy hom doelbewus verlei (p. 28-41). Hierdie verleiding is haar nakoming van die baron se voorwaarde wat haar in staat stel om haar erflating te ontvang. Haar triomfantelike uitroep aan die einde van die bedryf, “Eureka!” (p. 41) is ’n aanduiding dat sy aan die voorwaarde voldoen het.

Sy is egter soos die boer, Karel, in *Koggelmanderman*, ’n *has-been*, “’n vervalde ou skoonheidsikoon” (vergelyk die flapteks), en baron Carlos se erflating is slegs die motoriese moment wat tot hierdie gevolgtrekking lei. Beulah se insig in haar *has been*-status en haar situasie breek slegs momenteel in die slot deur in haar erkenning teenoor Dennis dat sy al vir drie maande lank blomme aan haarself stuur asof dit van beroemde glanspersoonlikhede kom. Dit lei Dennis daartoe om op te merk: “Tyd is ’n bloedhond. Altyd op jou spoor. Niemand ontsnap hom nie” (p. 63).

Omdat sy die produk van identiteitsmanipulasie is, met ander woorde, soos die jasmynblommetjie van diamante, sonder enige geur (p. 66-67), wat sy in die slot wil laat maak, kan sy, soos Lorca se karakter, Yerma, nie uit haar tragiese, geïsoleerde lewensituasie ontsnap nie. Daar word onder andere op die slotbladsy na Lorca as interteks verwys. Die dramateks se motto vang iets van hierdie tragiese eensaamheid vas. Dié woorde kom uit die tweede deel “Putting It Together” van F. Scott Fitzgerald se opstelreeks getitel *The Crack-Up* wat in Maart 1936 in die Amerikaanse tydskrif *Esquire* verskyn het (Fitzgerald, 1936). Soos in die geval van Lorca se karakter, val die ooreenkomste tussen Fitzgerald en Fourie se karakter Beulah op. Die motto lui soos volg – die gedeelte wat in die gepubliseerde teks opgeneem is, word met behulp van skuinsdruk aangedui:

But at three o'clock in the morning, a forgotten package has the same tragic importance as a death sentence, and the cure doesn't work —and *in a real dark night of the soul it is always three o'clock in the morning*, day after day. At that hour, the tendency is to refuse to face things as long as possible by retiring into an infantile dream – but one is continually startled out of this by various contacts with the world. One meets these occasions as quickly and carelessly as possible and retires once more back into the dream, hoping that

things will adjust themselves by some great material or spiritual bonanza (Van Rensburg, 2003: 11).

Waar Lorca se Yerma se tragiese droom om 'n kind te kry in die niet verdwyn, merk Coetser (2009: 237) op dat ook Beulah se droom van ewige skoonheid en haar persepsie dat sy eintlik skoonheid verteenwoordig ook 'n valse, onbereikbare droom blyk te wees. Sy word deur Matrone en Dennis aan hierdie aaklige feit herinner. Coetser meen dat haar hubris so groot is dat sy geen teenstand duld nie. Veral die *kyk-* of *sien-*motief wanneer Beulah aan die Matrone sê: “Jammer? Kyk na my. Sien jy iets wat jou jammer laat voel? Kyk na my!” (p. 67), noop Coetser om te meen dat “die beklemtoning op die handelings as 'n vorm van kommentaar op skoonheid en roem, of as metateoretiese kommentaar op die aard van die teks beskou [kan] word” (*ibid*). Hy lig die voor die hand liggende tragedie van verganklikheid van skoonheid, wat so desperaat deur Beulah ontken word, verder uit in die voorbeeld van die blomme wat sy aan haarself stuur asof dit van komende is van bewonderaars wat net in haar herinneringe bestaan. Die ironie is dat hulle verganklik was en Beulah haar “bewonderaars” tot bestaan en onverganklikheid wil maak deur die blomme aan haarself te stuur “asof dit van hulle af kom” (p. 63).

Fourie gebruik weer sy tegniek van karaktersplitsing soos in *Mooi Maria* en *Die groot wit roos* om met die idee van skynwerklikhede om te gaan. Waar die karakter van Mooi Maria 2 in wese 'n lewende masker van Mooi Maria 1 word en die omgekeerde ook waar is, gebruik Fourie in *Jasmyn* werklike maskers soos dié van Nefertiti. Coetser (2009: 237) noem dat die maskers hier in diens staan van twee werklikhede, naamlik “... om die ou, vyf-en-sestigjarige Beulah se gesig voor en onmiddellik na haar operasie te versteek en, soos die voorstelling van 'n handeling op 'n verhoog, die skoonheid van die toekomstige Beulah in die vooruitsig te stel”.

Die twee werklikhede op die verhoog word verder beklemtoon deur die verdubbeling van die karaktername van Jerome/Danie en Beulah/Jasmine. Volgens Coetser (2009: 237) dra dit by tot 'n “metateoretiese interpretasie van twee werklikhede in teks en opvoering”. Waar Yerma aan die einde van Lorca se werk tot selfinsig kom en uitroep dat sy haar moontlike toekomstige kind vermoor het deurdat sy haar man en moontlike vader van die

kind, vermoor het, kom Beulah volgens Coetser tot momentele insig oor die vervlietende droom en werklikheid wanneer sy erken dat sy self die blomme aan haar gestuur het. “Daardeur skep sy self die tragedie van ’n lewe van skoonheid, maar ’n lewe wat soos ’n jasmynblommetjie van diamant ewig, hard en reukloos is” (*ibid*).

6.43.6 Laaste gedagtes oor *Jasmyn*.

Fourie sluit sy werk as dramaturg skynbaar voorlopig af met *Jasmyn* wat die kenmerke van ware tragedie dra. Die tragiese held, Beulah, kom in *Jasmyn* tot insig voor die verblindende lig van die volle waarheid, soortgelyk aan koning Oedipus in Sophokles se gelyknamige tragedie. Haar hubris is die verafgoding van ewigdurende skoonheid, haar Nemesis die finale verbreking van die delusie. Haar val voor die werklikheid is groots en tragies.

Met *Jasmyn* voltooi Fourie die sirkel van volksdrama tot groot tragedie. Soos reeds genoem, behoort die stuk opgevoer te word om die volle impak daarvan tot sy reg te laat kom. Tot op hede is die stuk nog nie professioneel aangepak nie. Die tegniese eise van verjonging maak *Jasmyn* seker een van die moeilikste stukke om suksesvol en geloofwaardig op die verhoog op te voer. Dat die stuk ’n uitdaging vir ’n gesoute regisseur is, is verseker.

Na sy laaste gepubliseerde drama *Jasmyn* (2008) het Fourie nog nie weer ’n drama aangepak nie.

6.44 Verhuising na Robertson en finansiële gemoedsrus (2010-)

Na sy skoonmoeder se afsterwe in 2009 het die egpaar in 2010 ook ’n spoghuis in Le Rouxstraat 13 op Robertson gekoop waar hulle hoofsaaklik woon. Hulle besoek gedurende vakansies die strandhuis in Stilbaai of hulle kinders hou daar vakansie.

In 2010 ontvang Fourie die heuglike nuus dat daar ’n groot neseier vir hom wag uit die Pensioenfonds by KRUIK wat ook nou die Streeksraad se bydraes tot die fonds aan werkers sou uitbetaal. Met 16 jaar se diens by KRUIK was die aardige bedrag wat Fourie ontvang het ’n versekering dat hy sy oudag in gerief saam met Maletta sou kon geniet.

Die studie is, soos die titel aandui, aangepak om Fourie se bydrae as teaterkunstenaar en mens sleg op te teken tot aan die einde van 2010. Tog het daar in 2011 interessante gebeure plaasgevind wat aan die einde van hoofstuk 7 vir volledigheid genoem sal word.

HOOFSTUK 7. GEVOLGTREKKING.

In die voorafgaande hoofstukke is Pieter Fourie se persoonlike geskiedenis as mens teateradministrateur en dramaturg onder die loep geneem. In hierdie hoofstuk word hoofsaaklik op Fourie se rol en bydrae as informele geskiedskrywer gefokus. Slegs enkele verwysings na persoonlike lewensomstandighede word waar nodig gemaak.

7.1 Inleiding.

Uit die voorafgaande hoofstukke is dit duidelik dat Fourie as dramaturg seker as een van die mees innoverende teaterkunstenaars binne die Afrikaanse teater beskou kan word. Sy bydrae tot die skryf van kinderteater is gebore uit die noodsaak van 'n tekort aan opvoerbare kinderstukke in Afrikaans en *Hansie die hanslam* is hier sy bekendste werk. Sy ontwikkeling as skrywer word gekenmerk deur 'n steeds groeiende manipulerings van veral die struktuur van die drama, sy kundige manipulerings van tyd en ruimte, en die skep van unieke, soms eksentrieke karakters. Uniek aan Fourie se werk is sy opsplitsing van 'n karakter, soos reeds in *Mooi Maria* na vore sou kom en tot in sy laaste drama, *Jasmyn*, deurgetrek sou word.

7.2 Fourie se kennis van samelewing- en teatersisteme.

Uit die oorsig en die voorafgaande studie het dit duidelik na vore gekom dat Fourie 'n besondere kennis oor veral samelewing- en teatersisteme opgebou het. Hambidge (2009: 9) noem dat Fourie se besondere teaterkennis en die teatergemeenskap in Suid-Afrika bydrae tot die waardering vir sy werk. Sy kwoteer onder andere uit Daniel Hugo se huldigingswoord oor Fourie met die toekenning van die Hertzogprys en beklemtoon veral Fourie se besondere kennis van die Afrikaner en die teater- en samelewingsisteme. Sy gaan akkoord met die stelling dat Fourie aan die begrip *volksteater* 'n besondere diepgang gegee het. "Vir die werk van dié dramaturg – hy is al 40 jaar op die toneel – kan 'n mens net die hoed lig! En [ook] vir sy werk by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees" (*ibid*). Vergelyk ook Jansen (2003: 4 en Olivier (2003: 3) se kommentaar.

Hoewel Fourie in sy laaste werk, *Jasmyn*, fokus op die tragedie van die enkeling, is daar reeds in die skynbaar gemoedelike en realistiese volksdramas soos die *Faan*-stukke 'n tragiese ondertoon onderliggend aan sy werk.

7.3 Fourie se kennis van die Afrikaner.

Fourie woeker tematies met van kleindorpse binnepolitiek tot die ontbloting van valse landspolitiek. Onreg – vanwaar dit ook al kom – die verlies van waardigheid en die verlies van 'n onskuldige bestaan, die valsheid van politieke sisteme, die onregte van apartheid, die misbruik van godsdiens en die ware identiteit van die Afrikaner, vorm oorkoepelend die basis van sy werk. Oorheersend in sy werk is sy kennis van die Afrikaner, die natuur en die noue verband tussen godsdiens en die Afrikanervolk.

Vreemd genoeg, sou Fourie se eerste versdrama, *Tsjaka*, nie oor die Afrikaner handel nie en van tipiese realistiese volksdrama is daar geen sprake nie. Sy laaste gepubliseerde drama, *Jasmyn*, stel weer soveel tegniese eise wat verjonging van die hoofkarakter behels, dat regisseurs tot op hede wegsram van die uitdaging. Dit lyk of Fourie se eerste en laaste drama, nooit in Suid-Afrika opgevoer gaan word nie. Fourie se 'stukkies' wat hy vir sy toerdae met sy geselskap sou skryf, beskou hy self as "vingeroefeninge vir vermaak" (Fourie, 2003a) en hulle is nooit gepubliseer nie en dus verlore vir die Afrikaanse teaterkanon. Tog sou die "vingeroefening" bydra tot sy eerste deurbraak as volksteaterskrywer met die *Faan*-stukke.

7.4 Fourie se vernuf as realistiese volksteaterskrywer.

In *Faan se trein* (1975) en *Faan se stasie* (1976), lê Fourie sy unieke styl van volksdrama skryf vas. Die trefkrag daarvan trek teatergangers landswyd in verskillende eras. Agter die eensaamheid van die uitgeworpenes, skep hy karakters van vlees en bloed wat die kleindorpse plattelander waardig maak in die oë van die teatergangers. Die armes word geteken as eerlike mense met respek vir die natuur en hulle medemens. Gehore verstaan die karakters se drome en vrese en volg die deernisvolle intriges binne herkenbare realistiese stelle, kostumering, ensovoorts. Fourie skryf met dié stukke 'n stuk geskiedenis oor die nostalgiese wêreld van die platteland en sy onskuldige mense

sonder tekens van nyd en selfsug teenoor die valeses wat die armes uitbuit. Soos elders gestel, begin Fourie in hierdie twee stukke baie subtiel krap aan die onregte van apartheid.

7.5 Fourie se toenemende politieke bewustheid.

Met *Die joiner*, in 1976 begin Fourie ernstiger politieke sake aan die orde bring. Fourie begin krities na kyk die identiteit van die Afrikaner, sensitiewe politieke sake oor Nat en Sap en spore van die Anglo-Boereoorlog. In 1977, na Biko se dood, skryf Fourie sy *Die martelaars*, maar gooi dit in die vuur. Hierdie is 'n verlies vir die Afrikaanse dramaliteratuur. Hoe die nie-*establishment* Afrikaner soos Fourie die saak gesien het, is as stuk geskiedskrywing tragies verlore. Fourie se plasing van Jopie Fourie en Steve Biko as politieke slagoffers sou verrykende politieke insigte gebring het.

In 1978 stamp Fourie sy kop die eerste keer as sy, *Die plaasvervangers*, met die sensitiewe politieke tema van die plaaswerkers wat die wit herehuis oorneem en sy bespotting van die valse Afrikaner, die owerhede bo hom en die regering warm onder die kraag het. Die verbanning van die stuk, sy kopstampery met en afdanking by KRUIK en die landswye reaksie daarop is maar die begin van sy lang stryd om vir vryheid van spraak en teen sensuur te veg.

7.6 Splitsing van karakters as tegniek.

Met *Mooi Maria* in 1980 begin Fourie toenemend met die splitsing van karakters eksperimenteer, hoewel die stuk nog steeds realisties in styl bly. Hy skep weer geloofwaardige karakters uit die kleindorpse lewe en die platteland en baseer sy intrige steeds op werklike gebeure. Die tema van innerlike en uiterlike skoonheid van die mens tref en ontroer gehore oor baie jare. Veral sy nuutgevonde vryheid om terugflitse in die dramatiese struktuur in te werk, sou neerslag vind in vele van sy toekomstige werke vir die verhoog. Die weg was voorberei vir drastiese groei in Fourie se vernuf as manipuleerder van dramatiese struktuur, tyd, ruimte en karakterskepping in latere stukke, maar veral in die opspraakwekkende *Ek, Anna van Wyk*.

7.7 Fourie se vernuwing in styl, inhoud, struktuur en nie-rassige rolverdelings.

Met *Ek, Anna van Wyk* in 1986, vestig Fourie hom finaal as ernstige skrywer en voorste betrokke dramaturg. Hy takel die verwoestende patriargale stelsel, die politieke onregte in die apartheidsbestel en die valse godsdienststelsel van die heersende geslag Afrikaners soos nog nooit tevore in Afrikaans op die verhoog gebeur het nie. Die stuk kon net sowel *Fourie is die bliksem in* gedoop word. Hy plaas wit en swart karakters vreesloos op die verhoog en gee aan hulle 'n stem in 'n uiters gespanne atmosfeer in die land. Hierdie drama kan as Fourie se sterkste politieke drama beskou word. In hierdie tyd het die Nasionale Party se ondergang begin en is die finale juk van die nuwe geslag Afrikaners eers met Chris Louw se *Boetman is die bliksem in!* in 2000 afgegooi. *Ek, Anna van Wyk* het die eerste rowe met mening afgekrap.

Met dié stuk sou Fourie ook 'n nuwe tydperk in sy eie skryfstyl inlui, wat die totale wegbreek van die realisme in sy latere ernstige dramas, sou kenmerk. Gestroop van alle realisme, behalwe in karakters se spel, manipuleer Fourie tyd, ruimte en handeling soos nog nooit vantevore in Afrikaanse teater gesien is nie en word hy, soos voorheen gestel, as die Pirandello van Afrikaanse teater beskou. Ook hierdie stuk sou tydloos bly en nog gereeld opgevoer word.

Die historiese waarde van die stuk as 'n stuk geskiedskrywing van die politieke omstandighede van die land in daardie tyd kan nie geringskat word nie. Pieter Fourie, Athol Fugard en Adam Small kan as die belangrikste stemme in die teater beskou word wat Suid-Afrikaanse teatergangers polities wakker geskud het. Fourie se stem het uit die Afrikaner gekom en kon nie as linkse anti-establishment klanke afgemaak word nie. *Ek, Anna van Wyk* was in 1986 'n profetiese stem teen magsvergrype, verdrukking en onreg teenoor vroue, en veral swart en bruin medelandsburgers, wat nie langer verswyg kon word nie.

7.8 Fourie se eerste poging tot klug.

In 1984 balanseer Fourie sy skryfkuns met die ligter, realistiese klug, *Die proponentjie* om die vertrouwe van die gehore te behou. Hierin steek hy weer goedig die draak met die

vals maskers van die tantes van die dorp wat hulle dogters aan die proponentjie wil afsmeer. Fourie se fyn spel met skerpsinnige en soms wulpse dubbelbetekenisse in dialoog, klugtige misverstande en identiteits- of intensieverwarring, laat die klug op gladde spore na sy gelukkige einde loop. Onder die oppervlak steek hy die draak met ernstiger sake soos die skynheilige bluf wat die mammies en hulle dogters voorhou om tog 'reg te trou'. Vanweë die herkenbaarheid van die karakters en hulle planne kan die stuk ook as tipiese geskiedskrywing van die plattelandse Afrikaner beskou word.

7.9 Fourie se terugkeer na politiek en die Afrikaner se spel met God.

In *Om tienuur maak die deure oop* (1987) loop die politieke spoke van die verlede ten opsigte van alle rasse heerlik saam op die verhoog rond. Van belang hier is dat Fourie daarin slaag om op ligte trant te spot met die moontlikheid dat die oopstelling van die kroeg (en in wese die latere demokrasie) nie sonder slag of stoot aanvaar sal word nie. Dié stuk toon juis watter diep ingebedde politieke persepsies nog in die agterkoppe van die verskillende kultuur- en rasgroepe bestaan. Dit word dus 'n belangrike merker van die politieke denke van inwoners van Suid-Afrika in die oorgangstyd na demokrasie.

Fourie se *Die koggelaar* (1988) word as van die beste werk in sy oeuvre beskou. Hy vervolmaak sy spel met manipulering van tyd en ruimte in hierdie herbesoek aan bekende terrein – die plaas, die Afrikaner en sy plaaswerkers. Sy vonds in die stuk bly die impak van droogte, in al sy verskeie vorme, wat die Afrikaner in tyd beleef. Hierdie stuk is deurspek met simboliek soos byvoorbeeld die oopboor van water (rykdom) vir almal wat deur die verskyning van die verlede (Klein-Ben) weerhou word. Die wreedheid van die Afrikanerman teenoor sy werkers (die saadtap van die ram), teenoor sy vrou en sy verbittering teenoor God wat 'kontrakbreuk' pleeg en die Afrikaner as 'uitverkorene nasie van God' straf, is seker Fourie se mees direkte aanklag teen die valsheid van die Afrikaner. Die Afrikaner was op pad na 'n volksmoord – soos die gesinsmoord in die stuk dan ook voltrek word. Die opskudding wat die stuk veroorsaak het, beklemtoon die feit dat 'n aar van waarheid raakgeboor is. Vir die wat wou luister het die boodskap duidelik deurgekom. So kon dit nie aangaan nie. Met die referendum in 1992 het daar inderdaad 'n ommeswaai in Afrikanerdenke gekom. Vir die wat nie die boodskap wou aanvaar nie het die realiteit in 1994 met die eerste demokratiese verkiesing ingetree. Die jare van

Apartheid en onderdrukking sou tot 'n einde moes kom. Die *Koggelaar* in 1988 was reeds 'n voortydige waarskuwing. Die genoemde brief van prof. Sybrand Strauss het bygedra tot die swaai van persepsies oor die stuk as 'heiligs kennis' vanuit teologiese kringe en ook vanuit die algemene publiek. *Die koggelaar* kan as 'n eerlike en vreeslose ondersoek na die Afrikaner se houding teenoor God en sy verhouding met God in daardie jare beskou word. Met hierdie stuk het Fourie die naaste aan groot tragedie gekom, aangesien die protagonis die lig sien en die waarheid besef met die woorde: "Of is ek die stilte?" Fourie het die Afrikanervolk direk met hierdie vraag gekonfronteer. Die stilte oor die jarelange verkragting van die mens, rasseverhoudinge, die natuur en religie sou verbreek móés word. *Die koggelaar* was tydig, profeties en as 'n historiese spieël van Afrikaneridentiteit in daardie jare beslis geldig.

7.10 Fourie se tweede poging tot klug.

Die volgende jaar sou Fourie weer vermaak met *Vat hom, Flaffie!!Hups in die hydro*. Fourie keer wat sy styl betref weer terug na die realistiese klug en die stuk word met wisselende sukses, afhange van die Streeksraad wat dit sou opvoer, aangebied. Op spottende wyse word die maskers van die karakters uit die konserwatiewe Afrikanergemeenskap afgeruk en hulle seksuele sondetjies blootgelê. Die sondes is egter nie uniek aan die Afrikaner nie en soos genoem sou die stukkie pret in enige taal of land geldig kon wees.

7.11 Fourie se ontdekking van filmtegnieke op die verhoog.

In *Die groot wit roos* (1989b) ontdek Fourie die vryheid van filmtegnieke op die verhoog wat vir geloofwaardige spel met tyd en ruimte aangewend word. Hy takel die tema van manlike chauvinisme en ondersoek die seksuele en erotiese in die terugtog van die hoofkarakter na sy seksuele eskapades wat nou sy gewete ry. Die ontmaagding van Lorna om 'ten volle vrou' te vrou te word, ontlok skerp reaksie vanuit feministiese kringe. Fourie eksperimenteer in die stuk met verdere karaktersplitsing en daag die gehoor uit om te aanvaar dat een karakter al die vrouerolle speel. Brümilda van Rensburg slaag die uitdagende toets vir die TRUK-aanbieding en ook die SUKOVS-produksie vind groter aanklank by gehore. Fourie was egter nie klaar met die ontginning van die seksuele as

tema nie. Die gehore het Fourie se unieke skryfstyl en omgaan met die semiotiek van die teater aanvaar. Ook die wyse waarop hy naaktheid op die verhoog hanteer het, het grense deurbreek.

7.12 Fourie se gebruik van die seksuele as tema.

In *Donderdag se mense* (1989) sou hy weer die seksuele as tema opneem, maar hierdie keer terug na die plaasmilieu en die verrotting van morele waardes onder die Afrikaner. Die onskuld van plaaswerkers word in dramatiese kontras geplaas met die verdorwe en bedorwe moraliteit van die plaasboer en sy vrou wat bloufilms kyk. Fourie se gebruik van ironie is een van die sterk punte in die drama. Soos voorheen gestel, het die naaktonele in die stuk sterk reaksie van gehore ontlok en dit het begin voorkom of Fourie op pad was om vorige temas te herhaal. Kritici het ook begin opmerk dat Fourie weens werkdruk as permanente skrywer 'n dalende fase binnegegaan het.

7.13 Fourie se laaste poging tot klug.

Met *Daan se doilie* in 1990, 'n klug wat in die jare 50 binne 'n kleindorpse milieu afspeel, kry Fourie teenkating van kritici wat veral die macho-rugbyspeler van die dorp wat inderwaarheid doilies hekel en homoseksueel is, as stereotiep afmaak. Ook die nostalgiese verwysing na Sappe en Natte en 'ou' politiek in die tyd waarin die stuk afspeel, het blykbaar trefkrag verloor. Kritici het hoofsaaklik negatief gereageer op die artistieke gehalte en veral die inhoudelike van die stuk. Fourie daarna vir drie jaar sy pen neergelê. Ook het sy persoonlike omstandighede soos in hoofstuk 6 beskryf, bygedra tot sy artistieke en fisieke agteruitgang.

7.14 Fourie se trilogie met *Post mortem* voltooi.

Fourie se *Post mortem* in 1993 is in dié jaar met negatiewe reaksie begroet weens die herhaling van die tema van liefde oor die kleurgrens heen tydens die apartheidsjare wat op 'n tragiese einde met die selfmoord van Basjan en Vytjie uitloop. Fourie gebruik ook die plaasmilieu, en weer speel die natuur 'n groot rol. In hoofstuk 6 is aangedui dat die artistieke waarde van hierdie stuk as 'n stuk geskiedskrywing beslis in 1993 onderskat is.

Truia se desperate skoonskrop van die kombuis word simbolies van Fourie se idee in 1993 dat die verlede met al sy onreg en valsheid gesuiwer moet word voordat daar enigsins sprake van 'n nuwe begin vir die inwoners van die land sou kon wees. Basjan en Vytjie word die slagoffers van die stelsel. Hulle dood word simbolies van die ou orde wat moet sterf. Vytjie, wat soos 'n skaap keelaf gesny word, bevestig haar slagofferstatus. Ook die vernuwende tegniek van 'radiodrama' op die verhoog met die slaapkamertoneel is destyds nie na behore waardeer nie. Die vernietigende effek wat die politieke omstandighede en die tragiese liefdesverhouding op al die karakters se lewens uitoefen, word 'n skreiende aanklag teen die Afrikaner wat met die Bybel in die een hand sy oë toeknyf vir die werklikheid. Fourie skep sy driedimensionele karakters met dieselfde deernis wat hy vantevore in *Mooi Maria* reggekry het. Hier is geen sensasie nie, net 'n delikate en sensitiewe hantering van die seksuele en die menslike stryd.

Die feit bly staan – sou *Post mortem* Fourie se een en enigste drama ooit wees, sou dit in 'n totaal ander lig gesien word. Dit staan artistiek op sy eie as 'n besonder goeie drama. Anton Welman se professionele opvoering daarvan in 2000 bevestig nie net dat die stuk vandag herwaardeer moet word nie, maar ook dat dit 'n treffende post mortem van die tragiese impak van die apartheidsgeskiedenis op alle Suid-Afrikaners is. Van besondere belang is dat die stuk binne die historiese konteks een jaar voor die verkiesing wat apartheid sou stopsit, geskryf is.

7.15 Fourie baseer eerste werk op bestaande materiaal – die Boetman-debakel.

Na 'n lang stilte is Fourie se verhoogverwerking van *Boetman is die bliksem in!* (2000), 'n vars hertoetredende tot die verhoog. Verskeie van die temas wat in sy eie vorige werk na vore kom, soos valsheid, desperate klou aan mag, die patriargale gesag, misbruik van staats- en kerkmag, word in hierdie stuk opnuut getakel. Maar hier was dit die stemme van gewone Afrikaners wat die psige van die grensoorlog en die opstand teen die patriargale sou neerpen. Fourie en Basson se plan om die stuk as ondersoekende joernalistiek aan te bied was uniek en gepas. Die volk se stem is op verskeie verhoë met applous begroet. Die Afrikaner konfronteer sy ware identiteit in die verlede en in die hede binne die veranderde omstandighede in die land. Soos reeds in hoofstuk 6 genoem, word hierdie stuk die Oedipus-moment vir die Afrikanervolk. Binne die historiese konteks

van die land staan *Boetman is die bliksem in!* sy plek vol as een van die belangrikste dokumente van 'n volk se denke en emosies, asook hulle aspirasies vir 'n bevryde volk. Fourie met sy intieme kennis van die politieke ontwikkelingsgeskiedenis van Suid-Afrika en die Afrikaner-psige was die ideale dramaturg om aan die stuk lewe te gee.

7.16 Fourie se drama oor die verbreking van die naelstring met die verlede.

Hoewel bevryding van patriargie in Fourie se *Naelstring* (2001) een van die temas is, verras Fourie gehore deur die bevryding van politieke bande van die verlede in Suid-Afrika aan die orde te laat kom. In die nuwe konteks van 'n veranderde Suid-Afrika beleef diegene wat voorheen simpatiek was teenoor onderdrukte ontnugtering en teleurstelling weens onder andere korrupsie en eiegewin. In die hoogs simboliese tragi-komedie soek Baba, die nuwe (Suid?)-Afrikaner, sy stem en kan nie die naelstring van die Moeder sny nie. Eers wanneer die patriargie verbreek word, verkry die kind van die nuwe generasie, van gemengde ras, 'n stem.

Visueel is die stuk besonder kundig aangebied. Dit vertoon kenmerke van sy vorige stilistiese werk met byvoorbeeld die bloedge vulde naelstring, gestroopte stelle en die manipulasie van tyd en ruimte. Binne historiese konteks toon hierdie oorgangstuk spore van 'n versigtige losmaak met die verlede en van 'n soeke na 'n nuwe orde en pad van hoop.

7.17. Fourie se herbesoek aan André Huguenet en ou en nuwe spelstyle.

Fourie se *Elke duim 'n koning* (2001) is binne sy eie lewe 'n sirkelgang wat in 'n mate voltooi is. Hy herskep die lewensgeskiedenis van André Huguenet, vir wie hy as kind die gordyne getrek het, met 'n intieme kennis van die beroemde speler, die leefwêreld van die ou teaterpioniers en die omstandighede waaronder hulle moes toer. Sy bewondering vir die akteur en die titel van die stuk, *Elke duim 'n koning*, wat ook van koning Lear gesê word, spreek van sy agting vir Huguenet. Na vele suksesvolle opvoerings by onder andere KKNK, word met die opvoering en uitstalling in Bloemfontein, waar Huguenet se bydrae tot die Afrikaanse teater gevier word, ook nuwe geskiedenis gemaak. Met Huguenet se outobiografie, *Applous!* (1950) as hoofbron, word Fourie die objektiewe

navorser wat die swak en sterk punte van die akteur onder die loep neem. Met uitstekende balans tussen die tragiese en die komiese in die akteur se lewe, kry Huguenet in sy gesprekke met die jong navorser, 'n tweede lewe op die verhoog. Fourie dit reg om nuwe gehore te lei om Huguenet op deernisvolle wyse te herontdek. Daarbenewens slaag sy slim aanbiedingswyse met die konfrontasie tussen die ou Huguenet en die jong navorser daarin om jonger teaterkunstenaars bekend te stel aan die werk van die ouer pioniers asook die omstandighede waaronder hulle moes werk. Tydlose teaterwaardes soos respek en teaterdisipline kom aan die orde. Die stuk kweek begrip vir die vrese en onsekerhede wat akteurs al eeue lank ervaar. Begrip vir die ouer homoseksuele garde se vrese vir verwerping word geskep. Uiteraard word die speelstyle van die ouer akteurs amper as 'n tipe klasgee deur die nuwe jong akteur ervaar. Veral Fourie se laaste toneel met Huguenet wat op sy terugtog die eerlikste vertolking van sy lewe. Fourie se aanvoeling as skrywer, om die akteur as breekbare mens te herskep, word besonder goed demonstreer wanneer Huguenet sy Shakespeare-monoloog lewer. *Elke duim 'n koning* is meer 'n waardige herinneringsverslag en lewensdrama oor Huguenet. Dit is 'n stuk geskiedskrywing van 'n vergete era binne die Afrikaanse teatergeskiedenis.

7.18 Fourie uitgeskryf oor politiek en fokus op die oudwordproses van die individu.

Met die Nagtegaalpryswenner, *Koggelmanderman* (2003), word 'n verdere sirkel in Fourie se lewe voltooi. Tydens 'n skoolreünie op Philippolis waar hy skoolgegaan het, rond Fourie gepas genoeg sy voorlaaste stuk in die Sir Laurens van der Post-kunstenaarshuis af. Die nuwe politieke bestel is goed gevestig en soos vele van sy medeskrywers is hy as 'n politieke prolesskrywer in 'n mate uitgeskryf. Die Afrikaner het sy mag afgestaan en veranderinge op sosiale gebied het grootliks daarvan genormaliseer.

Dit was 'n tydperk van inkyk in sy eie lewe en die bewuswording daarvan dat hy ouer word het Fourie geprikkel tot die skryf van *Koggelmanderman*. Op 63 neem Fourie sy lewe in heroënskou. Die verblyf op Philippolis bring vele jeugherinneringe, soos die Jan Bagu-vertelling van die bloukopkoggelmander wat in hoofstuk 6 breek is. Volgens

Fourie (2003a) het sy lewensondervinding van drie huwelike, sy bewustheid van 'n tanende seksuele libido, wat onvermydelik met die ouderdom gepaardgaan, hom laat besin oor die aard van die liefde. In hierdie allegorie koppel hy die legende wat lui dat daar waar die bloukoppkoggelmander sit, die vrou tevrede lê aan gebeure in die lewens van sy hoofkarakters. Al die fasette van die liefde, seksuele passie, hoofse liefde, 'n tanende libido en seksuele onsekerheid binne die huwelik en die gevoelens wat daarmee gepaardgaan soos jaloesie, besitlikheid, agterdog en haat, wat in soveel van sy dramas *Ek, Anna van Wyk, Koggelaar* en *Post mortem* as temas onder die soeklig gekom het, word in *Koggelmanderman* die hooftemas.

7.19 Fourie stel voortdurend nuwe tegniese en artistieke eise.

Fourie konfronteer regisseurs toenemend met stukke wat tegnies besondere uitdagings bied. Ook sy intriges raak meer vervleg. Die gehoor word bekendgestel aan komplekse karakters in *Koggelmanderman*. 'n Eens lesbiese vrou, Dina, 'n heelwat ouer man, 'n blonde vrou en 'n man in koggelmanderkostuum word in die stuk geskep en hulle lewensverhale speel in 'n reeks mutasies van die liefde af. Die tragiese slotsom van die stuk, dat van die liefde basies net verlange oorbly, maak van *Koggelmanderman* 'n neerdrukkende stuk. Tog slaag Basson se regie ook met die uitdagende en tegnies komplekse stuk.

Deur die jare sou die Fourie-en-Basson-kombinasie voortdurend grense verskuif vir spelers en gehore. Van die eerste realistiese volksdrama tot die gehoor-vervreemde aanbiedingswyse plaas Fourie 'n kombinasie van tegniese eise wat ook in vorige dramas na vore gekom het, soos onder andere videobeelde, dans, ballet, musiek en opera.

7.20. Beloning met die Hertzogprys.

Ook in sy skryfkuns ontwikkel Fourie van sy aanvanklike realistiese *well-made play* skryfwyse in die *Faan*-stukke tot 'n dramaturg wat komplekse struktuurveranderings ten opsigte van tyd en ruimte in sy dramas aanbring. Sy skepping van dubbelkarakters en splitsing van karakters word uniek aan Fourie se skryfkuns. Sy manipulasie van akteurs

en tegnisi as karakters en die gelyktydige handeling van karakters op die verhoog word toenemend kenmerkend van sy werk.

Die klaarblyklike gemak waarmee Fourie tussen sy realistiese volksteaterstukke en sy komplekse stilistiese stukke beweeg, getuig van uitsonderlike vakmanskap as skrywer en teaterkenner. Die toekenning van die Hertzogprys vir Drama aan Fourie in dié tyd bevestig ook die waarde wat akademici en kritici aan Fourie se werk as dramaturg in die Afrikaanse teater heg. Soos genoem, het Fourie se lewe en werk in die teater die vraagstuk of die Hertzogprys aan 'n suiwer letterkundige drama toegeken moet word en of die toneelmatigheid van 'n drama as lewende teater ook 'n rol moet speel 'n waterskeiding in denke oor die meriete vir die prys teweegbring.

7.21 Fourie konfronteer ouderdom in laaste drama met feitlik onoorkombare tegniese eise.

Na Fourie se aftrede het 'n paar jaar verloop voordat *Jasmyn* in 2008 gepubliseer is. Soos in hoofstuk 6 genoem, is die stuk nog nie professioneel opgevoer nie en om 'n finale oordeel oor die stuk uit te spreek sal onvanpas wees, gegewe die uitgangspunt van hierdie studie. Opsommend kan genoem word dat Fourie in dié drama die tema van verganklikheid, eensaamheid en die verlies van liefde weer soos in *Koggelmanderman* te berde bring, maar hoofsaaklik uit die oogpunt van 'n vrou.

Met die skryf van hierdie stuk is Fourie reeds 68 jaar oud en sy simpatieke tekening van veral Beulah se desperate soeke na haar jeug, roem en skoonheid, met die gepaardgaande ontnugtering oor haar verganklikheid, ontroer. Ook Fourie se karaktertekening van Dennis, wat kommentaar lewer op die tragiese gevolge en onafwendbaarheid van oud word, spreek van intieme kennis van die oudwordproses wat die skrywer self ervaar.

Dit is opvallend dat die prikkel vir Fourie se laaste drama uit die vertelling kom van die akteur wat aan homself vir openingsaande telegramme en gelukwensingskaartjies gestuur het in die tyd toe Fourie by KRUIK werksaam was. Persoonlike ondervindings met seksuele ondertone jare gelede met 'n ouerwordende aktrise, sou ook in die drama

na vore kom. Fourie fokus weer op temas wat in sy vroeëre dramas voorkom, maar rig die aksent eerder op die individu se eie kleiner wordende wêreld binne die teatersisteem waar groter sake soos die landspolitiek nie meer ter sake is nie. Dit is interessant dat Fourie as teaterpersoon in sy laaste drama terugkeer na die teatersisteem en die wêreld van die teaterkunstenaar wat hy as skrywer, regisseur, speler en administratiewe beampte ten beste ken.

Fourie keer in *Jasmyn* terug na temas soos die invloed van patriargale mag op die vrou, die seksuele, verlies en eensaamheid binne 'n weereens komplekse struktuur. Uiters moeilike uitdagings word aan die regisseur gestel – veral met die aktrise se verjongingsproses en die geloofwaardigheidsimplikasies wat dit inhou. Die vinnige rekwisiete- en stelveranderings impliseer dat die regisseur beslis weer van stilisme gebruik sal moet maak om tegniese uitdagings te oorkom.

Met sy tendens om vrylik uitdagings in die teks aan die regisseur in vele van sy dramas te stel, stel *Jasmyn* naas *Koggelmanderman* besondere eise aan 'n regisseur om 'n geloofwaardige aanbieding op die planke te bring. Verskillende regisseurs het wel daarin geslaag om soortgelyke eise in *Ek, Anna van Wyk*, die eerste werk wat werklik vernuwend met die kwessie van aanvaarding deur en geloofwaardigheid vir die gehoor omgegaan het, te oorkom. Hierdie uitdagings het bygedra tot van die opwindendste opvoerings in Afrikaans. Vir 'n opvoering van *Jasmyn* sal regisseurs soos Marthinus Basson of Gerben Kamper met 'n span professionele spelers wat hulle in die verlede om Fourie se nuwe dramas geskaar het, weer die uitdaging kan aanvaar. Die Afrikaanse teatergemeenskap wag vir die geleentheid.

7. 22 Fourie as geskiedskrywer oor dekades.

Uit die voorafgaande studie is dit duidelik dat die sosio-politieke, ekonomiese en sosio-kulturele invloede, die politieke veranderings in die land, en Fourie se agtergrond as plattelandse Afrikanerkunstenaar in sy artistieke bydrae as dramaturg, teaterkunstenaar en teateradministrateur neerslag gevind het. Fourie se werk kan gesien word as prominente geskiedskrywing van die Afrikaner se (veranderende) identiteit en lewensbeskouings in teaterformaat.

Fourie se artistieke bydrae as dramaturg is as goeie, lewende toneel ten nouste verweef met die lewe en kultuur van die Afrikanervolk. As tipiese gemeenskapskrywer of volksteaterskrywer het hy nie gehuiwer om veral veranderende politieke en sosiale omstandighede in die land met al sy mense deur sy dramas te belig nie. Daarbenewens is hy een van die eerste Afrikaanse dramaturge wat 'n stem gee aan swart en bruin karakters wat dikwels die hoofkarakters in sy werk word. Hiermee skep Fourie 'n ware spieëlbeeld van die land met sy veranderende leefwyse en kultuur wat veral die Afrikaner in die land sou beïnvloed. Tematies loods hy 'n vreeslose aanval op die valse Christenskap en magsvergrype van Kerk en Staat. Wanpersepsie oor die Afrikaner as uitverkore volk, die verkragting van die natuur, rassediskriminasie, asook die tendens van gesinsmoorde onder Afrikaners kom onder die loep. Die invloed van die Anglo-Boereoorlog, politieke rusies, die grensoorlog, en selfs die Boetman-debakel vind neerslag in sy werk.

7.23 Invloede op sy groei as skeppende kunstenaar.

In hierdie studie is aangetoon dat Fourie as kind, jong man, en later as skeppende teaterpraktisyn aan bepaalde politieke-historiese, maatskaplike en sosio-ekonomiese sisteme blootgestel is wat neerslag sou vind in sy werk. Reeds vroeg in sy lewe maak hy kennis met denke oor die kunste van mentors soos J. St. Elmo Pretorius, D.J. Opperman, G.H. van der Merwe Scholtz, Johan Degenaar en Marthinus Versveld.

Medekunstenaars soos die skrywers Stephen le Roux, Bartho Smit, Uys Krige, Jan Rabie, Athol Fugard, Breyten Breytenbach, Ingrid Jonker en André P. Brink, asook mede-teaterpraktisyns soos Jo Gevers, Robert Mohr, Johan Fourie, Pieter Kleinschmidt, Dieter Reible, Max Frisch, Bertolt Brecht, Dürrenmatt, J.M. Synge, Peter Handke, Alexei Arbasof, Nicolai Erdman en Arrabal se werk in die teater sou 'n invloed op Fourie as skrywer en teaterpersoon uitoefen.

Binne die teaterwêreld stap Cobus Rossouw, Sandra Kotzé, Louw Verwey, Rosalie van der Gucht, Gerrit Geertsema, Bobby Heaney, Pierre van Pletzen, Martinus Basson, Antoinette Kellerman, Brümilda van Rensburg en vele veterane en jongelinge saam met

Fourie die pad van sy artistieke loopbaan. Om tot volksdramaturg te ontwikkel wat werklik 'n verteenwoordigende stem binne die teater is, vereis ook 'n fyn oog en oor en 'n besondere artistieke aanvoeling vir die gemeenskap waarin hy of sy leef, tesame met kennis van die drama as letterkundige sisteem, asook kennis en ervaring van die praktiese teatersisteem.

Hieronder verstaan ons die dramaturg, teks, die spelers, regisseur, tegnisi, ontwerpers, administrateurs en almal betrokke by die lewende teateropvoering van die geskrewe drama, asook – en die belangrikste van almal – die gehoor wat vasgevang word in 'n spesifieke historiese tydperk en in 'n geografiese omstandigheid waar 'n heersende gees van denke binne 'n bepaalde kultuur- of taalgroep betrokke mag wees.

7.24 Fourie as kenner van teatersisteme.

Van belang is ook die skrywer se kennis van teatersisteme. Fourie het begrip vir die temperament en werkswyse van spelers en die vryheid wat aan die regisseur gebied moet word. Sy respek vir die werk van tegnisi, ontwerpers, administrateurs en almal betrokke by die lewende teateropvoering is welbekend. Sy ondervinding as impresario, regisseur, toneeladministrateur, asook sy kennis van die rol wat resensente in die teater speel, het veel bygedra tot sy suksesvolle loopbaan. Die belangrikste kenmerk van Fourie se kunstenaarskap is sy aanvoeling vir wat vir 'n gehoor “werk”, wat, soos hierbo genoem, vasgevang sit in 'n spesifieke historiese tydperk en in 'n geografiese omstandigheid waar 'n heersende gees van denke binne 'n bepaalde kultuur- of taalgroep betrokke mag wees. Hierdie kundigheid het hy met jarelange ondervinding en kennis van die Afrikaanse gehore opgedoen en tot fyn kuns geslyp. Dit het Fourie nie alleen as dramaturg geslyp nie, maar ook as mens en teateradministrateur. Fourie se bydrae, wat moontlik op die lange duur die grootste impak op Afrikaanse teater sal hê, is egter sy skryfkuns.

7.25 Fourie se kennis van dramaturgie.

Fourie se kennis en begrip van die dramatologiese sisteme vir die skryf van teatertekste is deur die jare geslyp. Hy verstaan dramaturgie en skryf ewe gemaklik werke wat wissel

van tragedie, wat raak aan voorbeelde van die tipiese klassieke tragedie, sou mens bv. *Koning Oidipus* uit die Griekse teater binne daardie tydruimte noem en vergelyk met *Die Koggelaar* in die moderne Suid-Afrikaanse konteks en tydruimtelikheid. Die feit staan dat Fourie binne 'n Suid-Afrikaanse konteks verskeie genres in sy skryfwerk baasgeraak het – of dit nou ernstige sosiale drama, melodrama, realistiese volkdramas of komedie en klug was. Oor die algemeen is dit duidelik dat sy ernstiger werk meer suksesvol as sy pogings tot klug en komedie is. Sy tegniek om atmosfeer te skep met byvoorbeeld die tyd van die dag of nag en weersomstandighede, sy oop oor vir die unieke taal en stem van sy karakters, sy strukturering van handeling en sy skepping van komplekse interpersoonlike verhoudings tussen karakters maak van Fourie 'n skrywer wat die gehoor nie net intellektueel nie, maar ook emosioneel kan manipuleer. Hierdie vaardigheid spruit nie net uit bewese teaterkennis nie, maar getuig van puik waarnemingsvermoë en 'n fyn artistieke aanvoeling vir die teater.

7.26 Fourie se soeke na universele sosiale waardes.

Sy soeke na universele sosiale waardes asook sy rol as polities-bewuste Afrikaanse skrywer, blyk duidelik uit Fourie se dramas en hy lewer 'n besondere bydrae tot die bewusmaking van sosiale en politieke problematiek binne die Suid-Afrikaanse samelewing. Sy pogings om veral die onreg van Apartheid te onthul en om rasseharmonie te bevorder mag nie onderskat word nie.

Saam met voorlopers soos Bartho Smit en Adam Small vernuwe Pieter Fourie die Afrikaanse drama tematies, maar hy eksperimenteer ook op innoverende wyses met vorm en aanbiedingstyl. Saam met Bartho Smit word Fourie die dramaturg wat meervlakkige karaktersplitsing as eksponent in die Afrikaanse teater ondersoek. Sy eksperimentele ontginning van tyd-ruimtelike gelykheid, gewoonlik deur karaktersplitsing verkry, word die hoofkenmerk van sy ernstige werk. Naaktheid, emosionele en fisieke geweld word op vernuwende wyses deur Fourie op die verhoog geplaas en gebring tot waar dit funksioneel aanvaarbaar vir die gehoor is.

Opsommend kan gesê word dat hy dié Afrikaanse dramaturg is wat op die mees eksperimentele wyses met die volle teatersemiotiek omgegaan het. Die spanning tussen

gevestigde teatertradisies en innoverende teaterkodes waarmee hy eksperimenteer, veral wat die tematiese en vormgegewe betref, sou dikwels tot kontroversiële kritiek op van sy werk lei. Tóg word sy integriteit as teaterpersoon nooit betwyfel binne die teatergemeenskap nie. Ook durf sy bydrae as Afrikaanse dramaturg nóg minder geringgeskat te word. Fourie se skrywerskap het inderdaad gegroei van realistiese *well-made plays* en toneelskrywer tot 'n gerekende dramaturg wat as meester van die manipulerings van teatersemiotiek gesonde vernuwing gebring het ten opsigte van die tematiese en die vormgegewe van die Afrikaanse teater en drama. Nog minder kan sy bydrae as teateradministrateur geringgeskat word.

7.27 Fourie se bydrae as teateradministrateur en kunstebestuurder.

Fourie veg ook as teateradministrateur en skrywer by KRUIK, TRUK en die KKNK saam met medekunstenaars teen dikwels beperkende sisteme. Hy word in sy loopbaan gekonfronteer met probleme soos sensuurraadbesluite, afdankings en borge wat dreig om te onttrek, byvoorbeeld die Fokopolisiekar-debakel by die KKNK. Op kundige wyse ontlont Fourie verskeie sake en bestuur hy die kunste oor 'n leeftyd by die verskillende instansies. Hy slaag daarin om die Nico Malanteater onder uiters moeilike politieke en sosiale omstandighede na die struwelinge by die Baxter- en Joseph Stoneteaters in Kaapstad te vestig. Saam met teaterkunstenaars soos Bartho Smit, Adam Small, Athol Fugard en Breyten Breytenbach sorg Pieter Fourie dat die stem van die Nar (die teater) van die Koning (die staat) nooit stilgemaak word nie en veg hy daarteen dat die Koning oningelig moet bly met tragiese gevolge vir die land en sy inwoners. As teateradministrateur en as een van die inisieerders van die ATKV-Kampustoneelprojek, eerste Direkteur van die Klein Karoo Kunstefees en jarelange beoordelaar by die Loganfees en van die Sanlamprys vir Afrikaanse teater, lewer hy 'n reuse bydrae as beleidmaker en rigtinggewer vir die Afrikaanse teater in die breë.

7.28 Bekronings en eerbewyse aan Fourie.

Sy bekroning in 2002 deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, asook die Gerhard Beukes-prys vir Drama; sy insluiting in 1997 as trustee lid van die Kuns- en Kultuurtrust van die Staatspresident, asook die feit dat hy in 1998 vir drie jaar aangestel

word as kommissielid vir kuns by die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, is van die belangrikste erkennings vir sy werk.

In 2000/1 wen hy twee FNB Vita-toekennings vir *Boetman is die bliksem in!* vir die Beste Nuwe Afrikaanse Toneelstuk en Beste Produksie. Ander toekennings is die Nagtegaalprys vir Afrikaanse teater.

Vir sy bydrae tot die groei van die KKNK, die bevordering van toerisme in Oudtshoorn en die streek, en sy uitbouing en handhawing van Afrikaans, word hy in 2003 deur die Oudtshoorn Sakekamer bekroon. Die Universiteit Stellenbosch bekroon hom ook in 2003 met 'n spesiale toekenning vir die sy uitsonderlike bydrae tot die Suid-Afrikaanse teaterbedryf.

In 2006 word 'n Fleur du Cap aan hom toegeken vir sy bydrae as Voortreflike Veelsydige Teaterpraktisyn as toneelbestuurder, kultuurfeesorganiseerder, speler, regisseur en dramaturg. Vanaf 2006 is hy lid van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

Met sy verering op sy 70ste verjaarsdag tydens die Woordfees in Stellenbosch op 4 Maart 2010 het ou vriende Fanie Olivier en Franz Marx 'n oorsig oor sy lewe vol verskeidenheid en hoogtepunte gegee. Die staatmaker-aktrise, Antoinette Kellerman, wat in soveel van sy stukke hoofrolle gespeel het, het gepas uit sy werke voorgelees.

7.29 Persoonlike uitdagings en vreugdes oor die laaste dekade.

In die daaropvolgende jare moes Fourie sy gesondheid fyn begin dophou. Onder sy vrou, Malletta, se sorg het Fourie minder pyp gerook en die laaste paar jaar vanaf 2006 slegs per geleentheid 'n trek of wat gevat. Fourie was egter in die laaste paar jaar minder aktief en het hoofsaaklik sport en nuusgebeure oor televisie gevolg. Weens die feit dat hy nie meer gereeld gaan stap het nie het sy hartfunksie afgeneem. Met die besef daarvan het sy vrou hom weer laat stap en die hartfunksie het goed verbeter. Vroeg in 2011 ondergaan Pieter Fourie (71) 'n ernstige operasie om die bloedtoevoer na sy bene en voete te verbeter. Tydens die operasie versleg sy toestand in so 'n mate dat dokters veg

om sy lewe. Na 'n tydperk in die intensiewe eenheid in Kaapstad herstel hy sodanig dat hy dadelik kan begin oefen en gereeld 'n gimnasium besoek. Hy sou só baat vind by dié oefeninge dat hy later in September en Oktober 2011 by kon hou tydens 'n uitgebreide oorsese besoek van drie weke saam met sy vrou Malletta, sy dogter Natasja en haar toekomstige eggenoot. Die groep onderneem weer 'n Europese toer in 2012. Voor die eerste oorsese besoek kry Fourie ook goeie nuus vanuit 'n ander oord..

7.30 Eredoktorsgraad (D.Litt.) in Drama en Teaterkuns aan Dr. Pieter Fourie.

Op 11 Mei 2011 word die kroon op sy loopbaan gespan as die Universiteit van die Vrystaat op voorstel van prof. H.P. van Coller 'n eredoktorsgraad (D.Litt.) in Drama en Teaterkuns aan Pieter Fourie toeken vir sy bydrae tot die Afrikaanse teater in Suid-Afrika. Sy eerste vrou, Lizz Dick, hulle dogter Mashinka, sy vrou Malletta en sy neef Bok Fourie met sy vrou, Anita, het die gradeplegtigheid en die glansryke kanseliersete dieselfde aand saam met die nuwe dr. Pieter Fourie bygewoon. Die huldigungsrede is deur myself gelewer aangesien prof. H. P. van Coller 'n heupvervanging ondergaan het en nie die geleentheid kon bywoon nie. Dié aand het hy ook vir prof. Sybrand Strauss wat vir hom in die bres getree het met die *Koggelaar*-debakel die eerste keer ontmoet. Soos reeds elders genoem, het Strauss vir hom die oorspronklike berig as geskenk gegee.

In sy bedankingstoespraak by die kanseliersete het Fourie weer sy bekende woorde oor die kunstenaar herhaal: "Die kunstenaar is soos 'n vlermuis. Dis 'n lelike ding wat in die nag werk en alles onderstebo sien as hy hang. Hy sien die wêreld om hom uit 'n totaal ander hoek" (Fourie, 2011). Retrospektief beskou blyk dit dat Fourie inderdaad sy kunstenaarskap op soveel terreine gestand gedoen het.

André Damons (2011: 5) berig in *Volksblad* twee dae later dat die bekroonde Fourie op die kanseliersete gesê het dat die eredoktorsgraad as 'n verrassing gekom het: "Ek het eers drie weke voor die tyd uitgevind. Dit is 'n baie aangename verrassing en beteken baie vir my en op die rype ouderdom van 71 sal die toekenning my sommer weer aanmoedig om die pen op te tel."

7.31 Bekronings vir sy werk in 2011.

Met die skryf van hierdie tesis is voorspel dat *Mooi Maria* by Clover Aardklop 2011, soos vele ander Fourie-dramas, die toets van die tyd sou weerstaan. Op 10 Oktober 2011 kondig Clover Aardklop hulle prysweners aan en Fourie se hartroerende pragstuk uit 1980, *Mooi Maria*, stap inderwaarheid saam met Tertius Kapp se *Roilig* (2011) met die toppryse weg.

Mooi Maria wen die AngloGold Ashanti Fyngoud-prys vir die beste Afrikaanse aanbieding ter waarde van R10 000 en Albert Maritz, as regisseur, word geloof word vir sy artistieke visie wat nuwe betekenisvlakke van Pieter Fourie se klassieke teks ontgin het: "Dit is in alle aspekte 'n gehalte-produksie met besondere ensemble-spel" (Roekeloos, 2011). *Mooi Maria* is ook benoem vir die Clover Soveel Beter-prys vir die beste aanbieding.

Isadora Verwey en Anthea Thompson is vir hulle spel in *Mooi Maria* vir die Absa-prys van R10 000 vir beste aktrise benoem. Die prys word aan Anthea Thompson vir die titelrol in *Mooi Maria* toegeken. Veral Thompson se naturalistiese benadering in die uitbeelding van die gestremde Maria het gehore ontroer: "Thompson word Mooi Maria. Sy is nie 'n aktrise wat probeer om 'n gestremde karakter te speel nie" (*ibid*). *Fiesta* kondig op 17 Januarie 2012 aan dat *Mooi Maria* as opvoering, en beide Isadora Verwey en Anthea Thompson genomineer is vir die *Fiesta*-prystoekennings wat in Februarie, 2012, by die Woordfees in Stellenbosch aangekondig sal word.

7.32 Afsluiting.

Die Afrikaanse teatergemeenskap sien met afwagting uit na die volgende pennevrug van dr. Pieter Fourie. In 2011 kan hy inderdaad met trots terugkyk op 'n geseënde en besonder produktiewe bydrae as dramaturg, toneelspeler, regisseur, artistieke direkteur en teaterman binne die Suid-Afrikaanse, en spesifiek binne die Afrikaanse, teater.

19 Januarie 2012.

BIBLIOGRAFIE.

Onderhoude en terugvoernotas van promotor aan skrywer.

Fourie, P. 2003a. Persoonlike onderhoud deur navorsers met Pieter Fourie op 12 Desember te Rooderandt, Oudtshoorn. (Bandopnames en transkripsie).

Fourie, P. 2007b. Telefoniese onderhoud deur navorsers met Pieter Fourie om 11:33 op 28 Augustus.

Fourie, P. 2008c. Persoonlike onderhoude deur navorsers met Pieter Fourie op 10, 11 en 17, 18 Oktober aan huis van Pieter Fourie te Stilbaai.

Fourie, P. 2010d. Persoonlike telefoononderhoude deur navorsers met Pieter Fourie tussen 28 Januarie en 3 Feb 2010.

Fourie, P. 2011e. Informele gesprek met deur navorsers met Pieter Fourie op 27 Desember aan huis van Fourie te Robertson.

Geertsema, G. 2003. Persoonlike onderhoude met Gerrit Geertsema op 13 Desember 2003 aan huis van Geertsema te Oudtshoorn. (Bandopnames en transkripsie).

Van Coller, H. P. 2011. Terugvoernotas aan die skrywer van die tesis as promotor.

Koerantresensies, artikels, Internet- en LitNet-artikels en lesings.

ANC Webblad. Internetbron. <http://www.anc.org.za/> [Afgelaai op 5 Jan 2012].

A.M. 2002. *Gert Garries toeganklik vir Jan Alleman*. Volksblad, 12 Julie: 2.

Artis. 1987, *Proponentjie is wisselvallig*. Die Volksblad, 15 Mei: 8.

Barnard, A. 1989. *Vat hom Flaffie blote eietydse vermaak*. Die Transvaler, 6 November: 2.

- Barrow, N. 1995. *Nasionale Pers as stigterborg van Fees bedank*. Die Burger, 13 Mei: 10.
- Baxter. 1977. *Webblad van die Baxterteater*. Internetbron (<http://www.baxter.co.za/about.htm>) [Afgelaai op 5 Jan 2012]
- Beeld. 1990. *Fourie nie weg by TRUK*. 24 Oktober: 3.
- Beeld. 1998. *KKNK-hoof verkies in kommissie vir kunste*. 3 Julie: 6.
- Beeld. 1995. *Transnet nou ook betrokke by nuwe Afrikaanse fees*. 13 Januarie: 2.
- Beeld. 2000. *Koerant word deel van KKNK se hartklop*. 12 Augustus: 12.
- Beneke, H. 1981. *'Mooi Maria' van besondere belang*. Die Transvaler, 30 Maart: 11.
- Beyers, Y. 2003. *'Kanna hy kô hystoe' vol bespreek op KKNK*. Die Burger 27 Maart: 10.
- Blaise, A. 1990. *Pieter Fourie se nuwe stuk is hier!* Beeld, 24 Augustus: 24.
- Blom, A. 1997. *Faan word ná twee dekades steeds gekoggel*. Die Burger: 5 Januarie: 4.
- Boekkooi, P. 1989a. *Koggelaar mokerhou in OVS*. Insig, Junie: 31.
- Boekkooi, P. 1989b. *Weinig blywend in Wit Roos*. Insig, Oktober: 40.
- Boekkooi, P. 1995. *Bielie van 'n fees in Klein Karoo*. Rapport, 12 November: 20.
- Boekkooi, P. 1997. *'n Vloed mense by 'n beter Karoofees*. Rapport, 30 Maart: 19.
- Beukelaar, 1951. *Poppekassery*. In: Helicon. Augustus 1951: 7-9.
- Botha, A. 1979a. *Teaterlui boos oor Lapa-stap*. Die Transvaler, 24 Januarie: 3.
- Botha, A. 1979b. *Fourie terug by KRUIK*. Die Transvaler, 8 Desember: 5.
- Botha, A. 2011. *Lewer 'ontslaglike' bydrae tot Afrikaanse toneel*. Volksblad, 12 September: 17.
- Botha, D. 2000. *Die komedie kán net geniet word*. Die Burger, 11 April: 4.
- Botha, D. 2003. *Kanna hy kô KKNK toe*. Beeld, 29 Maart: 4.

- Botha, J. 1990. *'Hydro' 'n akute verleentheid*. Die Burger, 28 April: 6.
- Botha, J. 1994. *'n Fees op horings in die Klein Karoo*. Die Burger, 26 Augustus: 1.
- Botha J.P. 2009. *Ons Geskiedenis* (23-37). Internetartikel. [http://www.google.co.za/Botha +skryf+in+Ons+Geskiedenis+\(2009:+23\)](http://www.google.co.za/Botha+skryf+in+Ons+Geskiedenis+(2009:+23)) [Afgelaai 15 November 2010]
- Botma, G. 1995. *Fees 'het stoutste verwagtings oortref'*. Die Burger, 13 April: 2.
- Botma, G. 1999. *'Anna' herleef op fees as briljante dramahoogtepunt*. Die Burger, 30 Maart: 4.
- Botma, G. 2002. *Gee Garries tog terug aan die Swart Nar*. Die Burger, 10 Oktober: 14.
- Booyens, Hannelie. 1999. *'n Mylpaal en waterskeiding vir die Afrikaanse jeugteater*. Beeld, 15 Maart: 14.
- Bouwer, A. 2011. *Maritz kry 'Maria' na 5 j. op die planke*. Volksblad, 28 September: 10.
- Brand, G. 2007. *Kunstefees durf geen ander waardes of agenda dien nie*. Die Burger, 9 April: 7.
- Breytenbach, K. 1984. *Neem die massa in ag se Fourie oor krisis in Afrikaanse teater*. Die Burger, 7 Desember: 18.
- Breytenbach, K. 1987. *Wat die res van die land toe sê van 'Die Koggelaar'*. Die Burger, 27 Junie: 9.
- Brink, A.P. 1976. *Dié drama kan 'n nuwe leeftog bring*. Tydskrif-Rapport, 12 Desember: 20.
- Brink, A.P. 1986. *Melodrama, seepskuim en vol sale vir dié Fourie*. Rapport, 28 September: 28.
- Britz, E.C. 1986. *Die Pieter Fourie weet net hoe*. Die Burger, 18 Desember: 19.

- Brits, E. 2003. *Pieter Fourie kry gesogte Hertzogprys vir drama*. Beeld, 2 Oktober: 11.
- Breytenbach, K. 1987. *Die SAKRUK-Prys in barensnood*. Die Burger, 4 April: 6.
- Bruwer, J. 1989. *Op soek na 'n bietjie liefde*. Vrye Weekblad, 29 September: 15.
- Burger, K. 1999. *'Anna' 'n hoogtepunt vir Basson*. Beeld, 15 Julie: 7.
- Burger, K. 2003 *Waar is die KKNK-kruisbestuwing*, Beeld Plus, 5 April: 14
- Burger, K. 2002. *Gays, die teater en versoening*. Beeld, 14 Oktober: 9.
- Chisholm, F. 1990. *Farce about Fourie at the hydro*. Cape Times, 28 April: 22.
- Chisholm, F. 1997. *Karoo festival 'essence of liberation of Afrikaans'*. Cape Times, 7 April: 9.
- Coetser, J. 2001. *Nuwe stuk in Fourie-oeuvre*. Beeld, 10 Desember: 9.
- Coetser, J. 2003. *Dramateks 'Koggelmanderman' kan verder afgerond word*. Beeld, 16 Junie: 9.
- Coetser J. L. 2004. *Kinder- en jeugtoneel in Afrikaans: oorsig en tendense*. Literator 25(3), November 2004: 83-105
- Coetser, J. 2009. *Jasmyn*. In: Tydskrif vir Letterkunde. 46(1): 237.
- Coetser J. 2000. *Van Les oor die Tier, en verder*. ALV-kongres, Randse Afrikaanse Universiteit, p. 3–9.
- Coetser, J. L. *Afrikaans & Algemene Literatuurwetenskap, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria*. Internetartikel. <http://www.thefreelibrary.com>. [Afgelaai op 18 Maart 2010]
- Coetser J. L. *"'n Herinnering aan brokke toneelgeskiedenis"*. Literator: Journal of Literary Criticism, comparative linguistics and literary studies. Internetartikel. <http://findarticles.com/p/articles/mi7020/is124/ain281466090>. [Afgelaai op 2 Augustus 2011]

- Coetzee, G. 1999. *Pieter Fourie aan't skep in Oudtshoorn*. Die Volksblad, 15 Maart: 3.
- Cook, M. 1990. *Contrasts provide the drama*. The Sunday Star, 18 Maart: 8.
- Christian, J. 1982. *The best of Fourie*. Sunday Times, 28 November: 7.
- Cruywagen, E. 2002 *Pieter Fourie meer surrealisties as ooit*. Die Burger, 7 Januarie: 7.
- Cruywagen, E. 2003. *Koning bly onpeilbaar*. Die Burger, 24 Maart: 9.
- Damons, A. 2011. *Dramaturg verras oor eer*. Volksblad, 13 Mei: 5.
- Daniel, R. 1988. *Dated and contrived farce*. The Citizen, 11 Oktober: 15.
- Daniel, R. 1989. *Salacious soap opera*. The Citizen, 12 September: 19
- Daniel, R. 1990. *Prophetic relevance*. The Citizen, 15 Maart: 27.
- De Beer, D. 1989a. *Afrikaans drama indaba: looking for solutions*. Pretoria News, 28 April: 3.
- De Beer, D. 1989b. *'Flaffie' more fluff than farce*. Pretoria News, 2 November: 3.
- De Beer, D. 1990. *'Daan se Doilie' but of passing interest*. Pretoria News, 30 Augustus: 3.
- De Beer, D. 1993. *Irony of the unity plea*. Pretoria News, 20 April: 9.
- De Bruin, P. 1995. *Pieter Fourie Doepa en paljas van Afrikaans op fees*. Beeld, 25 Maart: 9.
- De Jongh, G. 1982. *'Die Joiner' as 'n leesdrama*. Die Burger, 2 Desember: 22.
- De Kock, A. 1990. *Daan se Doilie: Karakters klink soos 'n woordeboek*. Die Transvaler, 30 Augustus: 12.
- De Kock, W.J. 1950. *Waar Paardekraal se vinger wys*. Die Brandwag, 6 Januarie: 18-19.
- De Koker, B. 1984. *'Mooi Maria' het alle vereistes van die goeie toneelstuk*. Die Volksblad: 1 Maart: 3.

De Villiers, A. 1989. *Uitmuntenende en 'praatbare' dialoog*. Die Transvaler, 25 September: 7.

De Villiers, M. 1990. *Afgesonderdheid blootgelê*. Die Transvaler, 15 Maart: 8.

De Vos, H. 1997. *Feitesending oor KKNK 'gereduseer tot wrang smaak'*. Die Burger, 2 Julie: 2.

De Waal, A. 1989. *Boring and unfunny*. The Citizen, 4 November: 15.

De Waal J.H.H. 1942. 'n Les oor die tier. In Bosman, F.C.L. (red.) *Die bedriegers, Magrita Prinslo, en ander Afrikaanse dramas en samesprake tot 1900*. Johannesburg: Voortrekkerpers. Uitgawe van die Patriot-Vereniging vir Afrikaanse Teksuitgawes, nr. 5: 20-25.

Die Burger. 1991. *Kapteinskloof Sandveld-juweel*. 23 Augustus: 4.

Die Burger. 1994. *Fourie aan spits van kunstefees*. 16 Junie: 6.

Die Burger. 1997a. *Wat word van geld, vra kunstenaar*. 4 April: 7.

Die Burger. 1997b. *Beslis geen sensuur op kunstefees, se Fourie*. 5 April: 5.

Die Burger. 1997c. *Karoo fees 'moet meer as Afrikaanses saamsnoer'*. 11 Julie: 9.

Die Burger. 1997d. *Serote se besoek aan Oudtshoorn 'nie amptelik'!* 18 Julie: 5.

Die Burger. 1997. *Fees sonder krokodille en krokkedore*. 7 Februarie: 2.

Die Suidwester. 1979. *Hansie die Hanslam*. 22 Junie: 2.

Die Transvaler. 1991. *Regisseurs en kritici gekap*. 3 Junie: 7.

Die Vaderland. 1984. *Eie Buro, dramaturge waarsku*. 9 April: 5.

Die Volksblad. 1998. *Boklied stap sy eie pad; drama laat hom nie deur idee draers vasbind nie*. 21 April: 7.

Die Volksblad. 1997. *Makeba wou optree in gees van versoening*. 8 April: 3.

Die Volksblad. 1998. *KKNK-baas vra nie verskoning vir Afrikaans*. 4 April: 3.

Die Volksblad. 2001. *Klein Karoo-fees staan in lig van Langenhoven*. 12 Julie: 7.

Dommissie, H. 1954. *Braakland*. Helicon. Maart :76.

Du Plooy, H. 2011. *Kroniek*. Internetartikel. www.literaryterminology.com/k/98-kroniek.
[Afgelaai 10 Februarie]

Eksteen, N. 1987. *Iets nuuts in die 'Spel'*. Die Vaderland, 13 Februarie: 8.

Elahi, N. 1988a. *Klug om van te huil*. Beeld, 11 Oktober: 2.

Elahi, N. 1988b. *Fourie-sages*. Beeld, 19 Oktober 1988: 2.

Elahi, N. 1988c. *Die produktiewe Volksdramaturg*. Beeld, 27 Oktober: 2.

Elahi, N. 1989a. *Skryf - 'n politieke daad*. Beeld, 26 April: 2.

Elahi, N. 1989b. *Fourie se Anna bly boei*. Beeld, 19 Mei: 13.

Elahi, N. 1989c. *Gesplete fokus*. Beeld, 13 September: 2.

Elahi, N. 1989d. *Bultjies van belofte*. Beeld, 2 November: 2.

Elahi, N. 1990a. *Prestige, geld en somer pret*. Beeld, 5 Maart: 2.

Elahi, N. 1990b. *Skets vir 'n eenakter*. Beeld, 15 Maart: 2.

Elahi, N. 1990c. *Only acting gives substance*. The Citizen, 30 Augustus: 19.

Even-Zohar, I. 1979. *Polysystem theory*. Poetics Today, Volume 1: 1-2.

Even-Zohar, Itamar 1997. "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for Polysystem Culture Research." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* XXIV(1, March), pp. 15–34.

Fairer-Wessels, F. & Van der Walt, T. 1999. *Temas en tendense in hedendaagse kinderliteratuur*. Stilet, 11(1): 95-105.

Fensham, J. 1979. *Pieter Fourie back in CAPAB post*. Argus, 7 Des: 1.

- Ficher-Lichte, E. 1991. *Interculturalism in contemporary Theatre*. In. *The Intercultural performance reader*, ed. P. Pavis] London: Routledge, 27-40.
- Fourie, H. 1989. *Just a silly Easter bunny*. Argus, 28 Maart: 12.
- Fourie, P. 1964. *Gehore met vrymoedigheid pak sale vol*. In: Ons volkstoneel, Die Burger, [Geen datum aangedui]: 2.
- Fourie, P. 2002. *Die Leroux van Koffiefontein*. Insig, 1 Mei. Internetartikel: [http://www.leroux.afrikaans.be/DieLerouxvanKoffiefontein\(Insig,2002-05-01\)](http://www.leroux.afrikaans.be/DieLerouxvanKoffiefontein(Insig,2002-05-01)) [Afgelaai op 12 Maart 2019]
- Fourie, P. 2003. *Fugard onbeperk*. Insig, 31 Oktober: 13-15.
- Fourie, P. 1997. *Klein Karoo Nasionale Kunstefees*. Vuka SA, Maart: 1(6): 60- 62.
- Fourie, P. 2003. *Oubaas se Valleï*, Insig, 31 Oktober: 17-23.
- Friis, J. 2004. *Koggelmanderman op Philippolis*. LitNet Artikel. Litnet.com [Afgelaai op 11 Oktober]
- Friis, J. 2002. *Koggelmander in Philippolis bevrug*. Die Volksblad, 4 Desember: 7.
- Friis, J. 2005. *Stories kom uit my heimat: Onderhoud met Pieter Fourie*. Die Volksblad, Kontrei. 23 Februarie: 8.
- Geer, G. 1999. *Anna merits respect*, Sunday Tribune. 22 Augustus: 11.
- Gillepsie, G. 1976. *Faan Lays Bare an Unpoluted Mind*. Cape Times, 3 Junie: 7.
- Goddard, E. 2001. *Soul-searching for Boetman*. The Citizen, 12 Julie: 28.
- Goosen, J. 1999. *Kellerman is 'n diva!* Kwana, 6 -12 Augustus: 13.
- Greyvenstein, W. 1989. *Let us entertain you! Children's theatre and popular entertainment*. In *South African Theatre Journal*, 3(2): 51-90.
- Griebenow, F. 2000a. *Hou-jou-bek-kultuur aan die kaak gestel Pieter Fourie: Boetman-volksdrama*. Beeld, 30 Mei: 11

- Griebenow, F. 2000b. *Ek dink mense gaan gedruk word*. Beeld, 22 September: 12.
- Griebenow, F. 2001a. Teaterkolos dien 40 jaar al die kunste. Die Volksblad, 27 Junie: 7.
- Griebenow, F. 2001b. *Pieter Fourie: Die pen wat nooit opdroog*. <http://www.beeld.com/In-Diepte/Nuus/> [Afgelaai op 15 Augustus, 2009]
- Grobler, H. 2000. 'Ek, Anna van Wyk' loop die Vita-toekening. Kwana, 28 Julie: 3.
- Grobler, H. 1979. *Plaasvervangers 'n uiters speelbare verhoogstuk*. Hoofstad, 1 Maart: 24.
- Grobler, H. 1989. *Resensies word dokumente*. Tempo, 28 April - 4 Mei: 5.
- Groenewald, J. 1988. *Proponentjie slaag nie heeltemal*. Die Transvaler, 12 Oktober: 3.
- Groenewald, J. 1989. *Sterre laat stuk slaag*. Die Transvaler, 13 September: 2
- Hambridge, J. 2009. *Gedugte dramaturg bied heerlike taalspel en dialoog*. Die Volksblad, 25 Januarie: 9.
- Hauptfleisch, T. 1980. *Theatre research in South Africa*. In *Critical Arts*, 1(3): 11-22.
- Hauptfleisch, T. 1984. *Theatre research: some thoughts on a new discipline*. In *Teaterforum*, 5(1): 66-79.
- Hauptfleisch, T. 1987a. *Not quite vintage Pieter Fourie, but well worth it*. Pretoria News, 25 Mei: 26.
- Hauptfleisch, T. 1987b. Fourie's 'Die Koggelaar' tantalisingly flawed. Pretoria News, 19 Mei: 2.
- Hauptfleisch, T. 1988. *Pieter Fourie en aspekte van die volksgewete*. Die Burger, 10 November: 4.
- Hauptfleisch, Temple. 2001. The eventification of Afrikaans culture - some thoughts on the Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK). In *South African Theatre Journal*, 15: 169-176.

- Hazell, N. 1997. *Klein Karoo Kunstefees goed in rat - Pieter Fourie*. Die Burger, 29 Maart: 2.
- Herbert, A. 2006. *Sterre skitter van oraloor op Volksblad boetiekkunstefees*. In Bult. Jaargang 54, no.2: 20.
- Horn, A. 1997a. *Kunste nie bevestiging van eie morele waardes*. Die Volksblad, 3 April
- Horn, A. 1997b. *Geen sensuur op fees, verseker organiseerders*. Die Volksblad, 5 April.
- Hosten, M. 1988. *Afrikaner-mentaliteit onderskat*. Die Transvaler, 28 Oktober: 3.
- Hough, B. 1987a. *Pyn en vernedering*. Beeld, 19 Mei: 2.
- Hough, B. 1987b. *'n Tolk van die tyd*. Beeld, 25 Mei: 2.
- Hough, B. 1988. *Groot of bekende name wek noodwendig verwagtings*. Rapport, 16 Oktober: 31.
- Hough, B. 1989a. *Fourie ontmasker Afrikaner-pa*. Rapport, 3 September: 18.
- Hough, B. 1989b. *Daar skort 'n ding in die drama*. Rapport, 5 November: 29.
- Hough, B. 1989. *Waarom aktrises vir hom uittrek*. Rapport, 23 April: 5.
- Hough, B. 1990a. *Fourie korrigeer dalk so sy oordaad*. Rapport, 25 Maart: 18.
- Hough, B. 1990b. *Om vir onself te lag*. Insig, Mei: 32.
- Hough, B. 1995. *Afrikaans is Afrikaanser by Karoo-fees*. Rapport, 5 Maart: 20.
- Hough, B. 2001. *Dramaturg word hengelaar en die gehoor 'n skool vis*. Rapport, 30 September: 17.
- Hugo, D. 2003. *Skrywer vir vier seisoene*. Die Burger, 29 November: 6.
- Human, T. 2004. *Verdubbelde en verdigte tyd*. In Literator: Joernaal vir Literêre Kritiek. April: 40.

- Jansen, V. 2003. *Pieter Fourie kry Hertzogprys*. Die Burger, 29 Maart: 4.
- Johl, R. 1979. *'Afrikanerleuen' word ontmasker*. Die Volksblad, 28 Februarie: 3.
- Joubert, M. 1976. *Van Alle Kante*. Die Burger, 2 Junie: 6.
- Kampustoneel. *Die geskiedenis van die ATKV-Kampustoneel*. Pretoria: ATKV-
Hoofkantoor: Opgestel deur jvdbd:\adminbest\geskiedenis\hfst2.doc.
- Kannemeyer, J.C. 2003. *Kannemeyer kap na die Akademie*. Beeld, 25 September: 7.
- Keuris, M. 1989. *Drama slaag struktureel, maar...* Die Volksblad, 5 Augustus: 15.
- Korrespondent. 1988. *Besluit stel 'vonkel' se skrywer erg teleur*. Die Burger, 30
November: 8.
- Kromhout, J. 1979. *Deliberate shock treatment*. The Star, 12 Februarie: 11.
- Kruger, N. 1951. *Die toneelskrywers*. In Helicon. Augustus 1951: 17-18.
- Kruger, S. 1961. *My broer, soos ek hom geken het*. In Van Schoor, A.M. (red.)
Huguenet, A.. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel. bl. 5-9.
- Kunsredaksie. 1994. *Fourie aan spits van fees*. Die Burger, 16 Junie: 6.
- Le Roux, A. 1989. *Fourie weier segregasie*. Beeld, 6 Desember: 2.
- Le Roux, F. 1988. *As tasteless and unpalatable as stale melktert. It's a farce*. Weekly
Mail, 27 Oktober: 11.
- Le Roux, L. 2005. *Faan 'n enorme ervaring sê Eilers*. Hoorn. 30 Maart: 1.
- Louw, S. 2001. *Fourie oorheers eerste Nagtegaal-kompetisie met boeiende magiese
realisme*. LitNet-artikel. <http://www.oulitnet.co.za/mond/fourie.asp> [Afgelaai op 17
September 2011]
- L S. 2003. *Pieter Fourie op papier*. Rapport, 13 April: 16.

Luwes, N. 2002. *Naelstring wys pad wat na traumatiese verlede geloop moet word*. Die Volksblad, 14 Januarie: 7.

Luwes, N. 2003. *Fourie - drama verryk literêre skat*. Die Volksblad, 24 Februarie: 6.

Malan, C. 1989. *Ontleding van seksuele politiek*. 4 September: 8.

Malan, M. 2009. *Nuwe drama vir Fourie*. Die Volksblad, 14 Januarie: 9.

Malan P. 2003. *Uiteindelik, die Boere-Nobel en 'n groot 'kick'*. Rapport, 6 April: 21.

Marais, J. L. 2010. *Geskiedenis en literatuur in N.P. van Wyk Louw se Germanicus*. In *Stilet*, nr 22(1), Maart: 1 - 14.

Maritz, A. 2006a. *Albert Maritz en Paul Eilers*. Roekeloos. <http://www.roekeloos.co.za/teater/albert-maritz-en-paul-eilers/> [Afgelaai 15 Augustus 2009]

Maritz, A. 2006b. *Faan se trein*. Roekeloos. <http://www.roekeloos.co.za/teater/faan-se-trein/> [Afgelaai 19 September 2011]

Mathias, G. 1997. *The pet on the lap comes alive in Klein karoo*. Financial Mail, 11 April: 12.

McDonald, P. D. 2009. *The literature police*. <http://www.theliteraturepolice.com/biographies/> [Afgelaai op 4 Augustus 2011].

Meiring, K. 2005. *KKNK 2005 Feesprogram*. Oudtshoorn.

Meiring, L. 1989. *Lida Meiring kan in die verlede speel, maar sy leef nie daar*. Die Burger 16 September: 6.

Minervini, R. 1988. *Desperately desparate*. The Sunday Star, 16 Oktober: 11.

- Minervini, R. 1989a. *Exercise in erotica plumbs the shadows*. The Sunday Star, 17 September: 10.
- Minervini, R. 1989b. *Fourie fails at farce*. The Sunday Star, 5 November: 8.
- Mouton, M. 1988. *Twee pryse vir Koggelaar*. Die Volksblad, 4 Junie: 15.
- Morgan-Hollander, H. 2005. *Maritz, A. & Eilers, P.* Internetartikel op Roekeloos. <http://www.roekeloos.co.za/teater/teate140.html> [Afgelaai op 24 Augustus 2005]
- Morgan-Hollander, H. 2008. *Veeltalige Bongi*. Internetartikel. <http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?Cmd=causedirnews&cat=248&causeid=1270> [Afgelaai op 29 Sept 2001]
- Muller, B. 1993. *Duidelikste teken van departement se nuwe beleid*. Die Volksblad, 15 Maart: 5.
- Muller, B. 1989. *Koggelaar gestroop, dog aangrypend*. Die Volksblad, 21 April: 6.
- Muller, B. 1991. *Liefde is 'Die groot wit roos'*. Volksblad, 8 April: 5.
- Muller, B. 2000. *UV pak weer Fourie se Post mortem*. Volksblad, 17 Augustus: 10.
- Muller, B. 2002. *Opwindende fees bied verskeidenheid op moet-lys*. Volksblad, 18 Mei: 14.
- Muller, B. 2002a. *Fourie kry groot prys vir drama*. 5 November: 8.
- Muller, B. 2003b. *Post mortem toe onverwags eg*. Volksblad, 30 Augustus: 10.
- Nicol, W. 1950. *Die Afrikaner se kerk*. In *'n Halfeeue van Afrikaner prestasie* Johannesburg: L en S Boek- en Kunssentrum: 117-120. [Red. Dekker, G]
- Nieman, N. 2005. *Gewilde 'Faan se trein' kom maak 'n draai op kunstefees*. <http://www.Volksbladfees.co.za/03feesnuus/2005nuus/11faan.php> [Afgelaai op 24 Augustus 2005]
- Neethling-Pohl, A. 1961. *'n Pelgrim*. In: Van Schoor, A.M. (red) *Huguenet 'n pionier!* Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel: 131-142.

- Nieuwoudt, S. 1998. *Fourie verheug omdat hy nie meer feesdirekteur is*. Beeld, 23 Oktober: 3.
- Nieuwoudt, S. 2000. *Dis nou planke toe met Boetman*. Beeld, 16 Mei: 1.
- Olivier, F. 1979. *Plaasvervangers het moontlikhede*. Die Vaderland, 12 Maart: 6.
- Olivier, N. 1989. *Husse is regte medisyne*. Die Burger, 24 Maart: 4.
- Olivier, F. 2003. *Eers gordynsakker, nou wenner van die Hertzogprys*. Beeld, 4 April: 3
- Onbekende joernalis. 1979. *Bewildered artists ask why Fourie was forced out*. Argus, 4 Desember: 2.
- Onbekende joernalis. 1980. *CAPAB'S super sensors*. Cape Times, 11 Junie: 2.
- Onbekende joernalis. 1987a. *Omstrede drama in Nico Malan*. Die Burger, 3 Maart: 1.
- Onbekende joernalis. 1987b. *Fourie boikot Vrystaat*. Die Burger, 21 Junie: 12.
- Petrick, N. 2010. *Heupvuur: gesels met Pieter*. LitNetartikel. http://www.argief.litnet.co.za/giga.cgi?cmd=causedirnewsitem&causeid=1270&news_id=81435 [Afgelaai op 3 Januarie 2010]
- Philips, M. 1979. *Bomgooier in die Nico Malan*. Rapport, 28 Januarie: 5.
- Pienaar, D. 1989. *Daai Husse kom kuier*. Oosterlig, 6 April: 6.
- Pienaar, H. 1989. *It's no joke but Groot Roos is a laugh a minute*. Weekly Mail, 15 - 21 September: 25.
- Pienaar, H. 1990. *A half-finished Afrikaner identity*. Weekly Mail, 29 Maart : 28.

- Pienaar, J. 1997. *Kunstefees kan sonder sent in sak geniet word*. Die Burger, 24 Februarie: 4.
- Pienaar, L. 1951. *Gebrek aan dramaturge*. In Helicon. Augustus 1951:12-14. Pople, L. *Kampustoneel 1993 – 'n oorsig*. Rapport, 28 April 1993 (Bladsy nie in koerant aangedui).
- Potgieter, J. 1982. *Afrikanerdom's new great trek*. Argus, 20 November:7.
- Prinsloo, J. 2003. *Die verhaal van die eerste Makiet, Sukovs en 'Kanna'*. Beeld, 7 Maart: 3.
- Rabie, J. 1975. *Basta die sirene van die lafaards*. Afrikaanse Skrywersgildeberaad, Broederstroom. http://www.andiquote.co.za/outeurs/Jan_Rabie.html. [Afgelaai op 1 November 2011]
- Reible, D. 1986. *Pieter Fourie bewys hom net weer*. Die Transvaler, 18 November: 6.
- Robinson, M. 1988. *Terug na kweekskool*. Beeld, 28 Oktober: 2.
- Robinson, M. 1989. *Uitgewer en resensent oor stene des aanstoets*. Die Burger, 25 April: 8.
- Robinson, M. 1990. *Fourie is weer terug by die volk*. Beeld, 3 September: 2.
- Ronge, B. 1990. *Desperate Daan!* Sunday Times, 9 September: 16.
- Roos, M. 1997. *Van 'Egoli' na kabaret by kunsfees in Klein Karoo*. Beeld, April: 4.
- Rose, P. 1996. *Confessions of a burnt-out biographer*. In Mary Rhiel & David Suchoff (eds.). *The Seductions of Biography*. New York/ London: Routledge: 123-132..
- Roux, K. 1990. *Die Daan het iewers verdwaal geraak*. Rapport, 2 September: 17.
- Roux, R. 1987. *'n Teater met trefkrag*. Die Republikein, 11 Junie: 9.
- Sadie, J. L. 1950. *Die Suid Afrikaanse bevolking*. In: *'n Halfeeue van Afrikaner Prestasie*. Johannesburg: L en S Boek- en Kunssentrum: 53-58. [Red. Dekker, G.]
- Schutte, H.J. 1991. *Die verlede as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie*. Stilet, Maart: 111-122.

- Shklovsky, Victor. 1965a. [1917]. *Art as Technique*. In: Lemon and Reisklo 5-24.
- Sichel, A. 1987a. *Out of Afrikaans and away from proscenium, quick*. The Star, 19 Mei: 8.
- Sichel, A. 1987b. *Occasional flaws, but a grim prophecy*. The Star, 22 Mei: 9.
- Sichel, A. 1988. *Hats off to entertaining, if superficial comic romp*. The Critics, 12 Oktober: 5.
- Sichel, A. 1989. *This rake's progress turns out limp*. The Star, 12 September: 4.
- Sichel, A. 1990. *Sex, white lies and videotape*. The Star, 15 Maart: 5.
- Slabber, C. 1982. *Kruik wys waar dié goeie drama se probeleme lê*. Rapport, 21 November: 43.,
- Smit, J. 1997. *Kaktus: drank is bron van kwaad*. Die Burger, 5 April: 8.
- Smith, F. 2003a. *Fourie wil steeds verblind en vervreem*. Die Burger, 16 April: 10.
- Smith, F. 2003b. *Groot name lok name*. Die Burger, 5 April: 12.
- Smith, M. 1990. *Toneelskrywer van die veld word vyftig*. Lantern, September: 50.
- Smuts, J.P. 1979. *Fourie-drama oortuig nie*. Die Burger, 19 Julie: 9.
- Smuts, J.P. 2003. *Dilemma met dramaprys nog onopgelos*. Die Burger, 6 Oktober: 9.
- Snyman, W. 1999. *No posturing in this Afrikaner confession*. CapeTimes, 30 Augustus: 5.
- Strauss, S.A. 1989. *Koggelaar: besware is nie geldig*. Volksblad, Briewe, 9 Mei: 10.
- Steadman, I. 1981. *Alternative Performance in South Africa*. Critical Arts: A Journal of Cultural Studies, Vol. 2, No. 1:1-78.
- Strydom, M. 1994. *Kita Redelinghuys môre begrawe ná diens*. Beeld, 5 April: 22.
- Steyn, J.C. 1998. *Pluimsaad: Geskil oor die kuns in 'n tyd toe twyfel gevrees is*. Die Burger. 9 Oktober: 13.

- Terblanche, E. 1980. *Pieter Fourie*. LitNetartikel. http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=causedir_newsitem&newsid=52264&causeid=1270 [Afgelaai 9 September 2008]
- Terblanche, E. 2009. *J van Melle (1887–1953): Gebore en getoë*. LitNetartikel. https://www.givengain.com/cgi-bin/giga.cgi?cmd=printarticle&newsid=78669&causeid=1270_009-02-01 [Afgelaai 13 September 2011]
- Terblanche, E. 2011. *DJ Opperman (1914–1985)*. Litnetartikel. <http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=causedirnewsitem&causeid=1270&newsid=97877> [Afgelaai op 20 September 2011]
- Thamm, M. 1989. *Let's see more of the Husse antics*. CapeTimes, 24 Maart: 3.
- The New Nation. 1989. *'Roos' doesn't offer answers*. 22-28 September: 12.
- Tempo. 1987. *Vader nie sterk genoeg*. 15 Mei: 6.
- Van der Merwe, C.N. 1979. *'n Onoortuigende drama*. Beeld, 21 Mei: 8.
- Van Coller, H. P. & Van Jaarsveld, A. 2007. *Vergenoeg. Weideman as dramaturg (deel 1): vroeë dramatiese werke van Georg Weideman*. In South African Theatre Journal (21): 328-342.
- Van Coller, H. P. 1988. *As van Straten se Die potlood dief en die engel (1985)* [Geresenseer deur H. P. Van Coller] In South African Theatre Journal, 2(1), Mei: 72-77.
- Van Coller, H. P. 1985. *Spel en Spieël. 'n Herwaardering van P.G. du Plessis*. In: Malan, Charles (red.). *Spel en Spieël. Besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor: 23-35.
- Van Coller, H. P. 1986. *Pieter Fourie: Ek Anna van Wyk*. [Geresenseer deur H. P. Van Coller] South African Theatre Journal. Mei 1988: 75-77.
- Van Coller, H. P. 2010. *'n Kritiese blik op enkele van die literêre pryse van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns*" In: Tydskrif vir Geesteswetenskappe, Jaargang 50 No. 4: Desember 2010: 484-501.

Van Coller, H. P. 2011. *'n Kritiese blik op enkele literêre pryse*. Versindaba. Internetartikel. <http://versindaba.co.za/2011/06/25/hp-van-coller-literere-pryse/> [Afgelaai op 30 Oktober 2011]

Vanderhaeghen, Y. 1987. The future in white hands. Business Day, 27 Mei: 6.

Van Dyk, G. 1997. *Afrikaans not a whites only language, say Karookees organisers*. Saturday Star, 5 Februarie: 5.

Van Pletzen, P. 1986. *Ek, Anna van Wyk*. Teaterprogram vir SUKOVS.

Van Rensburg, C. 1988. *Loop katvoet oor die kole met die vertaling*. In: Insig, 30 September: 41.

Van Rensburg, C. 2003. *Drama koggel Akademie*. Die Burger, 29 September: 11.

Van Rooyen, B. 1990. *Not worth the effort*. Pretoria News, 2 April: 10.

Van Rooyen, B. 1989. *'Roos' blossoms under Reible*. Pretoria News, 26 September: 23.

Van Ryswyk, E. 1990. *Jannie Gildenhuis het besiel en vir vernuwing gesorg*. Beeld Plus, 24 Augustus: 4.

Van Wyk, J. 1989. *Koggelaar wys vaderlose Afrikaner*. Vrye Weekblad, 9 Junie: 17.

Van Wyk, P. 1984. *Sy Biko beland toe in vuur*. Rapport, 12 Februarie: 3.

Van Zyl, B. 1991. *Fourie wys hoe selfdoen kan werk*. Die Burger, 23 Augustus: 4.

Van Zyl, D. 2004. *Feeste en toneel: 'n fennootskap wat werk*. Litnetartikel. [.http://www.oulitnet.co.za/teaterindaba/dorothea.asp](http://www.oulitnet.co.za/teaterindaba/dorothea.asp) [Afgelaai op 15 Januarie 2006]

Van Zyl, D. 2004. *Gert Garries, die nimlike hy. Die konstruksie van 'die ander' in Magersfontein, o Magersfontein!* deur Etienne Leroux en *Gert Garries - 'n baaisielkel babelas* deur Pieter Fourie, In: Stilet: Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging.

Volume 16 Uitgawe 1: 117-131.

Van Zyl, I. 1989. *Fourie ontmasker Afrikaner*. Die Republikein, 6 Januarie: 9.

Vaughan, R. 1989 . Leë dop wat nie met visioenêre rym. Die Suid-Afrikaan, 31 Desember: 2.

Vaughan, R. 1990. *Huppelheupies op die koop toe*. Die Transvaler, 5 Februarie: 7.

Vinassa A. & Pretorius C. 1990. *Seks, leuens en baasskap in SA*. Vrye Weekblad, 23 Maart: 1.

Vermeulen, H.J. 1991. *Die verlede as vertelsituasie in drie dramas van Pieter Fourie*. In: Stilet 3(1): 111 -122. 1991.

Weideman, G. 1989. *Beduidende, maar onsubtiele drama van Fourie*. Die Burger, 7 September: 14.

Weideman, G . 1999. Skrywers en hul omgewing. Volksblad, 24 April: 11.

Welman, A. 1991. *'n Moet vir ernstige teatergangers*. Die Volksblad, 29 April: 6.

Welman, A. 1994. *Mooi Maria*. Teaterprogram, Departement Drama en Teaterkuns, Universiteit van die Vrystaat.

Welman, A. 2000. *Post Mortem nog geldig*. Volksblad, 20 Augustus: 6.

Whitebooi, M. 1989. *Simon Bruinders en die Wit Wolf/ Rapport*, 7 Mei: 1.

Willoughby, G. 1989. *Rose se dieper betekenis*. Vrye Weekblad, 15 September: 3.

Willoughby, G. 2001. *Wake up and smell the moerkoffie*. Mail and Guardian, 22 Junie: 5.

Wilson, D. 1990. *A better farce perhaps: How Hups got on stage*. The Argus, 30 April: 4.

Salzwedel, I. 2006. *Pieter Fourie die mens*. Rooi Rose, Mei: 35.

Zaaiman, R. 1994. *Spieël Triomf Christelike waardes?* Die Burger, 19 Julie: 1.

Zietsman, C. 1991. *Dramaturg herskep Sandveld-pioniershuis op Piketberg*. Die Burger, 21 September: 3.

Boeke.

Artaud, A. 1958. *The Theatre and Its Double*. [Trans. Mary Caroline Richards] New York: Grove Weidenfeld.

Aston, E. & Savano, G. 1991. *Theatre As Sign-System*. New York: Routledge.

Beckett, S. 1965. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.

Benedetti, J. 2004. *Stanislavski: an introduction*. London: Routledge.

Beukes, G.J. 1970. *Die huigelaar (Tartuffe – Molière); 'n vrye verwerking vir die Afrikaanse verhoog*. Pretoria: Van Schaik.

Binge, L.W.B. 1960. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneelkuns (1832- 1950)*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Binge L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneel 1832 tot 1950 (1st ed.)*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Blanckenberg, E. 2009. *The music activities of the Cape Performing Arts Board (CAPAB)*. Ongepubliseerde M.A.–verhandeling, Musiekdepartement, Stellenbosch.

Bosman, F.C.L. 1928. *Drama en Toneel in Suid-Afrika*, Deel I: 1652-1855. Kaapstad: Maatschappij v/h J. Dusseau & Co. / Pretoria: J.H. de Bussy.

Bosman, F.C.L. (red.) 1942. *Die bedriegers, Magrita Prinslo, en ander Afrikaanse dramas en samesprake tot 1900*. Johannesburg: Voortrekkerpers. (Uitgawe van die Patriot-Vereniging vir Afrikaanse Teksuitgawes, nr. 5.

Bosman, F.C.L. 1951. *The Dutch and English Theatre in South Africa 1800 till today, and the Afrikaans Drama*. Pretoria: J.H. de Bussy.

Bosman, F.C.L. 1968. Historiese oorsig van die Afrikaanse drama. In: Bosman, F.C.L. *Vier uitgesoekte eenbedrywe*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel: 1-27.

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

Botes, N. 2009. *Melkstoeltjies in die Nasionale Kultuurhistoriese museum: 'n Ondersoek na tipologie*. (Ongepubliseerde MLnt-verhandeling). Fakulteit Ingenieurswese, Universiteit van Pretoria.

Botha, A. 2006. *Marjorie Wallace: Drif en vreugde*. Claremont: New Africa Books.

Botha, D. 2006. *Voetligte en Applous!* Pretoria: Protea Boekhuis.

Breytenbach, B. 1998. *Boklied: 'n vermaaklikheid in drie bedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, A.P. 1973. *Kennis van die aand*. Kaapstad: Buren.

Brink, A.P. 1975. *'n Oomblik in die wind*. Johannesburg : Donker,

Brink, A.P. 1975. *Aspekte van die nuwe prosa* Pretoria : Academica,

Brink, A.P. 1986. *Aspekte van die Nuwe Drama*. Pretoria: Academica.

Brink, A. P. 1997. *Die jogger: 'n drama in twee bedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Bryman, A. 1988. *Quantity and quality in social research*. London: Routledge.

Bull, J, 1984, *New British Political Dramatists*. London: Macmillan.

Carstens, B.J.C. 2009. *Hertzogprystoekennings vir drama: 1915-1971*. (Ongepubliseerde D. Litt-proefskrif). Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Chandler, D. 2005. *The basics of Semiotics*. Abington: Routledge.

Coertze, T.F. 1950. *Naturelle Ontwikkeling*. In 'n Halfeeu van Afrikaner Prestasie, 1900-1950. Johannesburg: L en S Boek- en Kunssentrum: 59-66. [Red. Dekker, G]

Cronje, J. 1950. *Sending is Suid Afrika*. In: 'n Halfeeu van Afrikaner-prestasie, 1900-1950. Johannesburg: L. en S. Boek- en Kunssentrum: 34-37. [Red. Dekker, G]

Davenport, T.R.H. 1989. *South Africa: a modern history*. Bergvlei: Southern.

Dekker, G. 1950. *Die ontwikkeling van ons letterkunde*. In: 'n Halfeeu van Afrikaner-prestasie, 1900-1950. Johannesburg: L. en S. Boek- en Kunssentrum: 107-111. [Red. Dekker, G.]

Dekker, G. (Red.) 1950. *'n Halfeeu van Afrikaner-prestasie, 1900-1950*. Johannesburg: Boek- en Kunssentrum. L. en S. Boek- en Kunssentrum.

Dekker, G. 1958. *Afrikaanse Literatuur geskiedenis*. Kaapstad: Nasionale Opvoedkundige Uitgewery Bpk.

De Klerk, H. 1961 *'n Diender en 'n daggaboom"*. In: Vyf nuwe eenbedrywe. (Samesteller Beukes, G.J). Pretoria: van Schaik.

De Klerk, W. 2000. *Afrikaners: kroes, kras, kordaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.

De Klerk, E. 2001. *Anton Welman se dood skok teaterwêreld*. Volksblad, 17 November : 3.

De Kock, D.M. 1987. *Drama-in-die-onderwys as onderwysstrategie*. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (M.A.-verhandeling.)

De Lange, J. 1950. *Ons toekoms*. In: 'n Halfeeu van Afrikaner Prestasie, 1900-1950. Johannesburg: L en S Boek- en Kunssentrum: 48-50. [Red. Dekker, G]

- Denzin, N.K. 1989. *Interpretive interactionism*. Newbury Park, California: Sage Publications.
- Denzin, N.K. and Lincoln, Y.Ss. (eds.) [1994] 2000. *Handbook of Qualitative Research*, 2nd revised ed. London: Sage.
- De Wet, R. 1986. *Diepe grond*. Pretoria: HAUM Literer.
- De Wet, R. 1993. *Trits: Mis, Mirakel en Drif*. Pretoria: HAUM Literer.
- Diederichs, N. 1950. *Afrikaanse Volksorganisasies*. In: 'n Halfeeu van Afrikaner Prestasie. 1900-1950. Johannesburg: L en S Boek- en Kunssentrum: 45-47. [Red Dekker, G.]
- Dommissie, H. 1976. *Die dramaturg en sy gemeenskap*. Johannesburg: Perskor.
- Dommissie, H. 1998. *Voetspore*, Kaapstad: Human & Rousseau .
- Dooley, D. 1990. *Social research methods*. Engelwood Cliffs. NJ Prentice Hall.
- Du Plessis, P.G. 1977. *'n Seder val in Waterkloof*. Kaapstad: Tafelberg.
- Du Toit, P.J. 1988. *Amateurtoneel in Suid-Afrika*. Pretoria: Academica.
- Eco, U. 1976. *A Theory of Semiotics*. Londen: Indiana University Press.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londen: Methuen & Co.
- Ferguson, R. 1996. *Henrik Ibsen: A New Biography*. Londen: Richard Cohen Books.
- Fischer-Lichte, E. 1992. *The Semiotics of Theatre*. Translation Jeremy Gaines and Doris L. Jones of 3 volume German published 1983. Bloomington: Indiana University Press.
- Fletcher, J. 1994. *The Story of South African Theatre 1780–1930*. Kaapstad: Vlaeberg Uitgewers.
- Fourie, P. 1964. *Handgranaat, Blaasbalk en Ek neem afskeid*. In: Sestiger. Jaargang 2, no 1, November 1964: 50.

Fourie, P. 1965a. *Slak*. In: Standpunte. Reeks 61, Jaargang XIX, No 1. Oktober :68.

Fourie, P. 1965b. *Kaffervinkjag*. In: Standpunte. Reeks 58, Jaargang XVIII, no 4: 65.

Fourie, P. 1965c. *Tydbom & Visstok*. In: Standpunte. Reeks 61, Jaargang XIX, Oktober 1965: 32.

Fourie, P. 1965d. *Die geskil* . In: Stiebeuel 2:12. (ed. Opperman, D.J & Le Roux, F.J.) Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

Fourie, P. 1970. *Hansie die hanslam: 'n toneelstuk vir kinders* 1970 Johannesburg: Dalro & Pretoria: Van Schaik.

Fourie, P. 1975. *Faan se trein*. Kaapstad: Tafelberg.

Fourie, P. 1976a. *Die joiner*. Kaapstad: Tafelberg.

Fourie P. 1976b. *Tsjaka*. Johannesburg: Perskor.

Fourie, P. 1978. *Die plaasvervangers*. Johannesburg: Perskor.

Fourie, P. 1980. *Mooi Maria*. Johannesburg: Perskor.

Fourie, P. 1986a. *Ek, Anna van Wyk: drama*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Fourie, P. 1986b. *Om tienuur maak die deure oop*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Fourie, P. 1987. *Die proponentjie: 'n klug*. Johannesburg: Perskor.

Fourie, P. 1988a. *Die koggelaar*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Fourie, P. 1989b. *Die groot wit roos*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Fourie, P. 1989a. *Donderdag se mense*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Fourie, P. 1989b. *Vat hom, Flaffie!* Pretoria: HAUM-Literêr.

Fourie, P. 1993. *Post Mortem*, (Ongepubliseerde drama) DALRO en AKTKV-Kampustoneelteks. Departement Drama en Teaterkuns se biblioteek. Universiteit van die Vrystaat.

Fourie, P. 2001. *Naelstring*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Fourie, P. 2002a. *Elke duim 'n koning*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Fourie, P. 2002b. *Gert Garries - 'n baaisiekkel babelas*. (Ongepubliseerde drama) Departement Drama se biblioteek. Universiteit van Stellenbosch.

Fourie, P. 2003. *Koggelmanderman* Pretoria: Protea Boekhuis

Fourie, P. 2008. *Jasmyn*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Fugard, A. 1972. *Statements After an Arrest Under the Immorality Act*. In: Statements: two workshop productions / devised by Athol Fugard John Kani, and 5th impression Winston Ntshona London : Oxford University Press.

Gerwel, G. 1988. *Literatuur en apartheid : konsepsies van 'gekleurdes' in die Afrikaanse roman tot 1948*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.

Gerwel, G. J. 1983. *Literatuur en Apartheid*. Kaapstad: Kampen-Uitgewers.

Ghesquiere, R.. 1995. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Leuven: Acco.

Giliomee, H.B. 1981. *Afrikanermag: Opkoms en toekoms*, Stellenbosch: Universiteitsuitgewers en –boekhandelaars.

Giliomee, H.B. 2007. *Nuwe Geskiedenis Van Suid-Afrika*. Kaapstad.:Tafelberg.

Graves, P.J. 2000. *Encyclopedia of German Literature*. Fitzroy Dearborn Publishers/Routledge Chicago: 999.

Greeff, R. 2010. *Die Naaimasjien*. Ongepubliseerde wenteks vir die Nagtegaalprys

Greyvenstein, W.R. 1988. *The history and development of children's theatre in English in South Africa*. Johannesburg: Rand Afrikaans University. (D.Litt. et Phil. thesis.)

- Hall, I. & Hall, D. 2004. *Evaluation and social research*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- HAT. 2000. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Redakteurs: F.F. Odendal, R.H. Gouws. Johannesburg: Perskor: 588.
- Haralambos, M & Holborn, M. 2000. *Sociology: Themes and Perspectives*. 5th edition. London: Harper Collins Publishers Limited.
- Hauptfleisch, T. & Steadman, I. (eds.) 1984. *South African Theatre: Four Plays and an Introduction* (1st ed.). Pretoria: HAUM Educational Publishers.
- Hauptfleisch, T. (Red.) 1985. *Die Breytie Boek: 'n Versameling Artikels oor die Suid-Afrikaanse Teater / The Breytie Book: A Collection of Articles on South African Theatre*. Johannesburg: The Limelight Press.
- Hauptfleisch, T. 1997. *Theatre & Society in South Africa: Reflections in a fractured mirror* (1st ed.). Pretoria: J.L. van Schaik.
- Hauptfleisch, T. 2007. *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Lev-Aladgem, S., Martin, J., Sauter, W. & Schoenmakers, H. (reds.). Amsterdam: Rodopi: 79-96.
- Hollis, A.C. 1905. *The Masai; their language and folklore*. Oxford: Clarendon Press.
- Horne, J.J. 1970. *Anna Neethling-Pohl se bydrae tot die Afrikaanse Verhoogkuns*. (Gepubliseerde MA-verhandeling). Pretoria, Universiteit van Pretoria.
- Huguenet, A. 1950. *Applous! die kronieke van 'n toneelspeler*. Kaapstad: HAUM.
- Hunt, P.. 1991. *Criticism, theory, and children's literature*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ionesco, E. 1962. *Rhinoceros; The chairs; The lesson*. Harmondsworth: Penguin books. (Vertaal deur Donald Watson.)
- Itzin, C. 1980. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*. London: Methuen.
- Jansen, T. 1935. *Onder die Indiane*. Van Schaik: Pretoria.

- Jordanova, L. 2000 *History in practice* London: Arnold.
- Joubert, E. 1980. *Melk*. Kaapstad: Tafelberg.
- Joubert, E. 1983. *Ons wag op die kaptein*. Kaapstad: Tafelberg.
- Joubert, E. & Kotze, S. 1995. *Poppie die drama*. Kaapstad: Tafelberg
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur I*. Pretoria
Kaapstad: Academica.
- Kapp, P.H. 1975. *Die Afrikaner en sy kultuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J.C. 1974. *Uys Krige: vier eenbedrywe. Gekeur en ingelei deur J.C. Kannemeyer*. Sesde uitgawe. Pretoria: Van Schaik: Inleiding.
- Kannemeyer, J.C. 1999. *Leipoldt: 'n Lewensverhaal*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J.C. 2006. *Biografiese geskiedskrywing: 'n Rekening*. Tydskrif vir Letterkunde, Jaargang 43 (1): 42–56.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse Literatuur, 1652-2004* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Keir, E. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. London/New York: Methuen.
Pretoria: Van Schaik, 1-20.
- Keuris, M. 1998. Pieter Fourie (1940-). In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: Van Schaik, 447, 455.
- Krige, U. 1949a. *Alle paaie lei na Rome*. Kaapstad: Unie-Volkspers Beperk.
- Krige, U. 1949b. *Die grootkanonne; Eenbedrywe*. Kaapstad: Unie-Volkspers Beperk.
- Krige, U. 1953. *Die ryk weduwee*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.
- Krige, U. 1956. *Die goue kring; 'n legende in vier bedrywe*. Kaapstad: Balkema.

- Krippendorff, K. 1980. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. London: SAGE Publications. Lda.
- Kruger, L. 1999. *The Drama of South Africa. Plays, pageants and publics since 1910*. Londen: Routledge.
- Leach, R. 1989. *Directors in Perspective: Vsevolod Meyerhold*. New York Cambridge: University Press.
- Lemon, L.T, & Reis M.J. (eds. and trans) 1965. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press. Bl. 5-24.
- Leroux, E. 1974. *Die mugu*. Kaapstad: HAUM.
- Leroux, E. 1975. *Die eerste lewe van Colet*. Kaapstad: HAUM.
- Leroux, E. 1980. *Magersfontein, o Magersfontein!* Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lindeque, L. 1941. *Trek op die skerm*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Litnet. <http://w.litnet.co.za/teaterindaba/dorothea.asp> [6 Januarie 2005].
- Lombard, C.J. 1974. *'n Ondersoek na die jeugtoneel met betrekking tot die eietydse adolessent*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch. (M.A.-verhandeling)
- Louw, C. 1965. *Kindertoneel*. Klerksdorp: Voortrekkerpers.
- Malan, C. 1984. *Spel en spieël : besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor.
- Meyer, M. 2004. *Ibsen*. Stroud: History Press Ltd.
- Mouton, J. 2001. *The practice of social research* (with E Babbie). Kaapstad: Oxford University Press.
- Nora, P. 1989. *Between memory and history: Les Lieux de Memoire*. Translated by Roudebush, M. *Representations*, 26: 7-25.
- Opperman, D. 1986. *More is 'n lang dag en Die teken*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D. 1990. *Stille nag*. Kaapstad: Tafelberg.

- Opperman, D.J. 1969. *Periandros van Korinthe*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Pavis, P. 1982. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. New York: PAJ Publications.
- Pirandello, L. 1986. *Six characters in search of an author*. (Translated by: Frederick May) London: Heinemann.
- Pirandello, L. 2004. *The emperor (Henry IV)*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin books.
- Rabie, J.S. 1956. *Een-en-twintig*. Kaapstad (en) Amsterdam: Balkema.
- Rabey, D.I. 1986. *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century*. London: Macmillan.
- Racster, O. 1951. *Curtain Up! The Story of Cape Theatre*. Kaapstad: Juta en Kie.
- Roberts, B. 2002 *Biographical research*. Buckingham Philadelphia: Open University Press.
- Saussure, F. 1983. *Course in general linguistics*. (Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye ; with the collaboration of Albert Riedlinger; translated and annotated by Roy Harris. London: Duckworth: BBC Books.
- Schach, L. 1996. *The Flag is Flying: A Very Personal History of Theatre in the Old South Africa*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Schechner, R. 1988. *Performance Theory*. New York & Londen: Routledge.
- Schoeman, K. 1972. *Na die geliefde land*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, K. 1975. *Die kersieboord: blyspel in vier bedrywe*. [Afrikaanse vertaling van Tsjechov, A. se *Vishniovy sad*] Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, K. 1976. *Die jare ... 'n teks vir Beeldradio*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Schoeman, K. 1984. *'n Ander Land*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Schwartz, P. 1988. *The Best of Company. The Story of Johannesburg's Market Theatre*. Johannesburg: Ad Donker.

Segre, C. 1988. *Introduction to the analysis of the literary text / Cesare Segre with the collaboration of Tomaso Kemeny*, Translated by John Meddemmen. Bloomington: Indiana University Press.

Senekal, J. & Van Aswegen, K. 1980. *Bronne by die studie van Afrikaanse dramas 1900-1978*. Johannesburg: Perskor.

Shaffer, P. 1974. *Aquus*. London: French .

Shakespeare, W. 1971. *Koning Lear*. (Vertaal deur: Uys Krige) Kaapstad: HAUM.

Small, A. 1965. *Kanna hy kô hystoe*. Kaapstad: Tafelberg.

Smit, B. 1956. *Moeder Hanna*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Smit, B. 1960. *Die verminktes*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Smit, B. 1960. *Christine*. Kaapstad : Tafelberg (Herdruk 1981)

Smit, B. 1962. *Putsonderwater; 'n toneelstuk in vier dele*. Johannesburg: A.P.B.

Smit, B.J. 1974. *Bacchus in die Boland*. Doornfontein: Perskor.

Staed, R. 1985. In: Hauptfleisch, T (Red.) 1985. *Die Breytie Boek: 'n Versameling Artikels oor die Suid-Afrikaanse Teater / The Breytie Book: A Collection of Articles on South African:67. Theatre*. Johannesburg: The Limelight Press.

Steinbeck, J. 1975. *Of mice and men*. (retold by: Martin Winks) London: Heinemann Educational Books.

Steyn, F.S. 1974. *Die wildsboudjie*. Johannesburg: Voortrekkerspers.

Steyn, J.C. (1998) *Van Wyk Louw - 'n Lewensverhaal*. Kaapstad : Tafelberg.

Stopforth, L.D.M. 1955. *Drama in South Africa, 1925–1955*. (Ongepubliseerde tesis.

Potchefstroom: Potchefstroom Universiteit.)

Tashakkori, A. & Teddy, C. 1998. *Mixed methodology: Combining qualitative and quantitative approaches*. London Sage Publications.

Tillis, S. 1992. *Towards a New Aesthetics of Puppetry*. New York: Greenwood Press.

Tomlinson, F.R. 1955. *Samevatting van die verslag van die Kommissie vir die Socio-ekonomiese Ontwikkeling van die Bantoegebiede binne die Unie van Suid-Afrika*. Pretoria, Unie van Suid Afrika.

Tötemeyer, A.J. 1993. Trends in children's literature at home and abroad. In: Cilliers, I (ed.) *Towards more understanding: the making and sharing of children's literature in Southern Africa*. Cape Town: Juta. p. 159-169.

Trümpelmann, J. 1929. "Geleende Geld" op Riversdal. *Die Burger*, 12 Junie 1929. In: Binge L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse Toneel 1832 tot 1950*: Pretoria: J.L. van Schaik: 148.

Tucker, P. 1997. *Just the Ticket. My 50 Years in Show Business*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Van Bruggen, J. 1930. *Ampie : toneelspel in drie bedrywe*. Pretoria: Van Schaik.

Van der Elst, J. 2009 *Die Akademiepryse 1909 -2009*. Pretoria: S. A. Akademie.

Van der Merwe, A.S.P. 2003. *Postkolonialiteit in die twintigste- en een-en-twintigste eeuse Afrikaanse drama met klem op die na-Sestigters*. Pretoria: Departement Afrikaans. Universiteit van Suid Afrika. (Ongepubliseerde PhD. verhandeling)

Van der Schyff, P.F. 1991. *Die Ossewabrandwag - Vuurtjie in droë gras*. Potchefstroom: Geskiedenisdepartement, Noordwes Universiteit. (Ongepubliseerde Magisterverhandeling)

Van Niekerk, M. 1994. *Triomf*, Kaapstad: Queillerie.

Van Ryswyk, E. 1985. *Voorwoord*. In: Van Schoor, *André Huguenet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel. bl. 116-118.

Van Straten, A.S. 1995. *Die potlooddief en die engel*. Pretoria: Human & Rousseau.

Van Wyk Louw, N.P. 1961. *Vernuwing in die prosa*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Wyk Louw, N.P. 1963. *Koning-eenoog, of, Nie vir geleerdes; 'n spel van anachronismes 'n anachronisme*. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

Van Wyk Louw, N.P. 1969. *Germanicus* (9th ed.) Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Veltrusky, J. 1977. *Drama as literature*. In: Semiotics of literature; 2) Lisse: PdR Press publications.

Venter, P.A. 2007. *Kritiese ondersoek na die stand van Afrikaanse professionele Jeugteater in Suid-Afrika na 1994*. (Ongepubliseerde M.A. verhandeling). Departement Drama en Teaterkuns, Universiteit van die Vrystaat.

Versfeld, M. 1968. *Klip en klei*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Versfeld, M. 1982. *Tyd en dae: essays*. Kaapstad: Tafelberg.

Verwoerd, H.F. 1963. *Verwoerd aan die Woord*, Pretoria: Afrikaanse Persboekhandel.

Visser, W. 2007. *Afrikaner anti-communist history production in South African historiography*. In: Hans Erik Stolten (ed.), History Making and Present Day Politics. The Meaning of Collective Memory in South Africa, Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala: 306-333.

Weiss, P. 1900. *The Investigation into Auswich*. New York: The Continuum International Publishing Company.

Williams, T. 1959. *Sweet bird of youth; a play*. London: Secker & Warburg.

Young, R. 1990. *White Mythologies. Writing History and the West*. Londen en New York: Routledge.

Apartheidswetgewing volgens jaar van instelling.

1911. Mijnen en Bedrijven Wet, 1911 / Wysigingswet (Wet 25 van 1926)

1913. Swart Grond Wet (Wet 27 van 1913)

1927. Ontugwet (Wet 5 van 1927)

1936. Ontwikkelingstrust en Grond Wet (Wet 18 van 1936)
1943. Wet tot Beperking van Handel en Okkupasie van Grond (Transvaal en Natal) (Wet 35 van 1943)
1944. Wet op Vakleerlinge (Wet 37 van 1944)
1945. Swartes (Stadsgebiede) Konsolidasiewet (Wet 25 van 1945)
- Loonwet (Wet 27 van 1945)
1949. Wet op Verbod van Gemengde Huwelike (Wet 55 van 1949)
1950. Bevolkingsregistrasiewet (Wet 30 van 1950)
- Groepsgebiedewet (Wet 41 Van 1950)
- Onderdrukking van Kommunisme (Wet 44 van 1950)
1951. Wet op Swart Bouwerkers (Wet 27 van 1951)
- Wet op Aparte Verteenwoordiging van Stemgeregtiges (Wet 46 van 1951)
- Plakkerswet (Wet 52 van 1951)
- Wet op Swart Owerhede (Wet 68 van 1951)
1952. Pas-wet (Wet 67 van 1952)
1953. Wet op Openbare Veiligheid (Wet 3 van 1953)
- Wet op Swart Onderwys (Wet 47 van 1953)
- Wet op die Reëling van Swart Arbeidsverhoudinge (Wet 48 van 1953)
- Wet op Aanwysing van Aparte Geriewe (Wet 49 van 1953)
1954. Wet op die Hervestiging van Swartes (Wet 19 van 1954)
1955. Swartes (Stadsgebiede) Wysigingswet (Wet 16 van 1955)

Groep areas Ontwikkelingswet (Wet 69 van 1955)

1956. Nywerheidsversoeningwet (Wet 36 van 1956)

1957. Ontug Amendamentwet (Wet 21 van 1950)

1963. Publikasie en Vermaaklikheidwet (*Wet 62 van 1963*)

1967. Wet Teen Terrorisme (Wet 83 van 1967)

Addendum A

400/1.
du Preez st.
Luckhoff 991
14-10-75

Die Direkteur,
N.P.W.N.
Postbus 517.
Bloemfontein.

Nr NALN 40-2 45 Jaan 88 Trein.

Geagte Prof. Henebel,

In verband met u brief oor
Mrs Jaan Oosthuizen van die toneel
Jaans se Trein moet ek u teleurstel
in verband met toneelmateriaal
manuskripte ens. Al sy besittings was
hy geërf het na sy ouers oorlede so
was na Jaan se dood aan die Kerk
bemaak, en dus verkoop.

Jaans was die enigste seun van
vyf kinders. Die dogters was almal
seerebraal verlamde en gebrelik.
Jaans was ook nie heeltemaal norme
nie maar hy kon loop en het skool
gegaan tot Std III. Hy was in die
Kathisasie klas en het sy Bybel goed

geken want sy moeder het hem gelees en sy was in haar jong fase Katholieke meesters. Hy was ook die am Kerk toe te gaan en het aan die N.G. Kerk behoort. Jan het nooit gewerk nie, maar het ongeskiktheids pensioen gekry wat sy ouers vir hom beheer het. Hy was heel vir die en het sy moeder gehelp met die versorging van die Koeie en Kalwers. Hy was kort van humeur en as iemand hom kwaad maak het ledike woorde te voorskyn gekom.

Na sy ouers se dood het hy in ons huis ingewoon, maar ons geneesheer het plek in 'n inrigting vir hom gesoek want hy het gesê hy kan as hy ouer word baie aggressief word en my dalk aanrand. So het hulle vir hom plek gekry in Port England Grahamstad, waar hy ag maande was toe hy oorlede is. Hy is in Luathoff langs een van sy sukses begrawe.

Ek stuur aan u sy persoonlike kaart ook die van sy vader en moeder. Jammer dat ek nie meer dinge het om te stuur nie.
Die liewe. Mev. Mollie du Plessis:

~~071512~~ - 33

~~053772~~

0020

45

0569310502

Koggelaar: besware is nie geldig

Dinsdag 9 Mei 1989

PROF. S.A. STRAUSS, Departement Dogmatologie, Fakulteit Teologie, Vrystaatse Universiteit, Bloemfontein.

Die toneelstuk "Die Koggelaar" wat onlangs in Bloemfontein opgevoer is, het heelwat diskussie uitgelok. Baie kerklidmate het hulle self afge vra of die stuk Christelik verantwoord kan word. Veral twee besware daarteen is geopper, naamlik die naaktooneel en die beweerde misbruik van die Naam van die Here.

In my hoedanigheid as voorsitter van die Sinodale Kommissie vir Leer en Aktiewe Sake van die Ned. Geref. Kerk in die

OVS: het ek met die skakelbeampste van Sukovs, mnr. Pieter Fourie, oor die toneelstuk in verbinding getree. Hy was dadelik bereid om so vriendelik om aan my 'n komplimentêre kaartjie te skenk sodat ek self 'n oordeel daaroor kon

teen kan hê nie. Intendeel, ek meen dat ons hier met 'n egte kunstwerk, selfs groot kunst, te make het. Die skrywer en die akteurs het uitmuntend daarin geslaag om 'n sensitiewe tema uit eie bodem — droogte en teespoed — op so 'n

•of die uitbeelding van die kwade daarin funksioneel vir die ont-knoping van die drama is; en

•of die verkeerde nie verheerlik word nie. Geneet aan hierdie maatstawwe het "Die Koggelaar" beslis geslaag. Die gewraakte naaktooneel is so diskreet aangebied dat dit hoegenaamd nie as pornografies bestempel kan word nie. Dit het eerder die fokus op die toenemende waansinnigheid van die hoofkarakter, Boet, en die lyding van sy vrou, Anna, geplaas.

Wat die beweerde misbruik van die Godnaam betref, was dit vir elke teaterganger duideliker dat daar 'n sterk godsdienstige motief in die stuk deurwerk. Die gebede op die verhoog was altyd oortuigend — selfs wanneer Boet in sy bitterheid met God geworstel het. 'n Mens sal dit beslis nie as laster kan brandmerk nie.

Briewe

voorn. Nadat ek die opvoering bygewoon het en my mening daaroor met verskeie kollegas kon bespreek, het ek tot die gevolgtrekking gekom dat 'n Christen nie werklik geldige besware daar-

lewensgetroue manier uit te beeld dat dit 'n aangrypende drama ge-word het.

Ek motiveer graag my standpunt.

Wanneer 'n mens kunsteties wil beoordeel, moet jy jouseif afvra:

Aandag: Nico Luwes

Vrae

Kortom, al hoef 'n mens nie met alles in die stuk saam te stem nie, kan jy nogtans as Christen met vrymoedigheid daarna gaan kyk. Dit suggereer sulke eerlike en indringende vrae aan elke Christen-Afrikaner dat 'n mens gedwing word om jouseif oor die diepste lewensvrae te verantwoord.

My standpunt oor die betrokke toneelstuk gee ek in my persoonlike hoedanigheid. Dit moet dus nie as "die kerk" se standpunt vertolk word nie.

Trouens, dit is my oortuiging dat die kerk — hoewel hy sekerlik 'n roeping het om oor die Christelike sedes te waak — versigtig moet wees om nie oorhaastig te reageer nie. Dan tree hy nie meer geloofwaardig op nie.

En dan kan hy nie verwag om gehoor te word wanneer hy die keer werklik geroep word om vir die waarheid van die Evangelie te getuig nie.

Addendum C

PRODUKSIE	AANBIEDING	WAAR	WANNEER
FAAN SE TREIN	SENIOR S/SKOOLO HOMEVALE	KIMBERLEY	03/79
HANSIE DIE HANSLAM	SWARUK/SWAPAC	WINDHOEK	10/79
FAAN SE TREIN	RAU TONEELVERENIGING	JOHANNESBURG	04/80
HANSIE DIE HANSLAM	V.A.K-G	WELKOM	05/80
FAAN SE TREIN	HOERSKOOLO MCLACHLEN	JOUBERTINA	04/81
FAAN SE TREIN	HOERSKOOLO MCLACHLEN	CALITZDORP	05/81
MOOI MARIA	DEAKOR DRAMAKLUB	KIMBERLEY	05/81
FAAN SE TREIN	HOERSKOOLO MCLACHLEN	UNIONDALE	07/81
FAAN SE TREIN	KRAKEELRIVIER TONEELVER.	JOUBERTINA	08/81
MOOI MARIA	HANKEY TONEELVER.	KAAPSTAD	06/81
FAAN SE TREIN	MOSSEL BAY THEATER GROUP	MOSSEL BAY	04/82
FAAN SE TREIN	MOSSEL BAY THEATER GROUP	MOSSEL BAY	05/82
HANSIE DIE HANSLAM	KLETTERR KLATTER KINDERTEATER	KEMPTON PARK	06/82
HANSIE DIE HANSLAM	KLETTERR KLATTER KINDERTEATER	KEMPTON PARK	06/82
HANSIE DIE HANSLAM	UNIVER. UOVS	BLOEMFONTEIN	08/82
FAAN SE TREIN	E.R.U.K	EERSTERUST	03/84
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	SUTHERLAND NG GEMEENTE	SUTHERLAND	05/84
FAAN SE STASIE	TRUK/PACT	PRETORIA	07/85
EK,ANNA VAN WYK	TRUK/PACT	PRETORIA	09/85
MOOI MARIA	A.F.T.O.M	LADYSMITH	06/85
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	SUKOVSPACOFSS	BLOEMFONTEIN	03/87
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	PACT/TRUK	PRETORIA	02/87
FAAN SE TREIN	A.F.T.O.M.	LADYSMITH	06/87
TIENUUR MAAK DIE DEURE OOP	SUKOVSPACOFSS	SASOLBURG/PRETORIA	05/87
HANSIE DIE HANSLAM	V.A.K-G	WELKOM	11/87
DIE KOGGELAAR	KRUIK/CAPAB	KAAPSTAD	03/87
DIE KOGGELAAR	SWARUK/SWAPAC	WINDHOEK	06/87
DIE	PACT/TRUK	PRETORIA	05/87

KOGGELAAR			
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	SUKOVSPACOF	O.F.S.-DISTRICT	02/87
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	THEATRUM	PORT ELIZABETH	10/87
DIE PROPONENTJIE	PACT/TRUK	PRETORIA	10/88
EK,ANNA VAN WYK	A.F.T.O.M.	LADYSMITH	02/88
FAAN SE TREIN	HOERSKOOL VANDERBIJLPARK	VANDERBIJLPARK	06/88
FAAN SE TREIN	HOERSKOOL GIMNASIUM	POTCHEFSTROOM	06/88
FAAN SE TREIN	HOERSKOOL GIMNASIUM	POTCHEFSTROOM	08/88
FAAN SE TREIN	HOERSKOOL VANDERBIJLPARK	VANDERBIJLPARK	08/88
HUSSE MET LANG ORE	KRUIK/CAPAB	KAAPSTAD	02/89
DIE KOGGELAAR	SUKOVSPACOF	BLOEMFONTEIN	04/89
EK,ANNA VAN WYK	R.U.K.O.	ROODEPOORT	05/89
MOOI MARIA	LUTZVILLE AMATEUR TONEEL	LUTZVILLE	08/89
FAAN SE TREIN	UNIVER. UOVS	BLOEMFONTEIN	10/89
HANSIE DIE HANSLAM	KAAPSE LIEFHEBBERS VAN KUNS	KAAPSTAD	11/89
DIE PROPONENTJIE	MARQUARD GELOFTEFEES	MARQUARD	12/89
VAT HOM FLAFIE/HUPS IN THE HYDRO	KRUIK/CAPAB	KAAPSTAD	04/90
HANSIE DIE HANSLAM	UNIVER. UOVS	BLOEMFONTEIN	05/90
HANSIE DIE HANSLAM	A.F.T.O.M.	LADYSMITH	05/90
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	OOS-LONDON RAPPORTRYERSKORPS	OOS-LONDON	10/89
VAT HOM FLAFIE/HUPS IN THE HYDRO	SUKOVSPACOF	BLOEMFONTEIN	03/90
DIE GROOT WIT ROOS	SUKOVSPACOF	BLOEMFONTEIN	04/91
DIE KOGGELAAR	R.U.K.O.	ROODEPOORT	10/90
DIE PROPONENTJIE	HOERSKOOL TAAIBOS	KRAGBRON	08/90
DIE PROPONENTJIE	VEREENIGING DRAMATIC SOCIETY	VEREENIGING	09/90
DIE PROPONENTJIE	VENTERSTAD NG GEMEENTE	HENDRIK VERWOERDDAM	11/90
DIE PROPONENTJIE	VENTERSTAD NG GEMEENTE	VENTERSTAD	12/90

FAAN SE TREIN	HOERSKOOL WONDERBOOM	PRETORIA	08/91
DIE PROPONENTJIE	HOMEVALE SEKONDERE SKOOL	KIMBERLEY	10/91
DONDERDAG SE MENSE	SUKOV'S/PACOF'S	BLOEMFONTEIN	08/92
FAAN SE STASIE	LADYSMITH TEATERGROEP	LADYSMITH	07/92
FAAN SE TREIN	HOERSKOOL BERGSIG	RUSTENBURG	08/92
FAAN SE TREIN	POTHEFSTROOM UNIV.	POTCHEFSTROOM	10/92
DIE PROPONENTJIE	DIE ATELJEE	LICHTENBURG	06/93
DIE PROPONENTJIE	DIE ATELJEE	JHB	06/93
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	HOERSKOOL DIRKIE UYS	MOORREESBURG	08/93
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	FLIMIEDA NG GEMEENTE	KLERKSDORP	10/93
EK,ANNA VAN WYK	PRO ARTE ALPHEN PARK HIGH SCHOOL	PRETORIA	06/94
MOOI MARIA	UNIVER. UOVS	BLOEMFONTEIN/LUCKHOFF	03/94
EK,ANNA VAN WYK	PRO ARTE ALPHEN PARK HIGH SCHOOL	SPRINGS	08/94
HANSIE DIE HANSLAM	RIA VORSTER KINDERTEATER	JHB/ROODEPOORT/KRUGERSDORP	09/94-11/94
HANSIE DIE HANSLAM	LEARSKOOL PEARSTON	PEARSTON	11/94
DIE PROPONENTJIE	NG KERK NOORD-DESPATCH	DESPATCH	12/94
HANSIE DIE HANSLAM	RIA VORSTER KINDERTEATER	FLORIDA/THABAZIMBI/KROONSTAD/RUSTENBURG	03/95-06/95
VAT HOM FLAFIE/HUPS IN THE HYDRO	DEPT. OPENBARE WERKE SPORTKLUB	BELVILLE	03/95
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	HOER LANDBOUSKOOL BOLAND	PAARL	08/95
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	NED. HERV. KERK VAN AFRIKA	HARRISMITH	06/96
EK,ANNA VAN WYK	HOERSKOOL BELVILLE	BELVILLE	08/96
DIE PROPONENTJIE	SABC	JHB	11/96
DONDERDAG SE MENSE	SABC	JHB	05/97
FAAN SE STASIE	SABC	JHB	05/97
FAAN SE TREIN	SABC	JHB	05/97
DIE KOGGELAAR	SABC	JHB	04/97
MOOI MARIA	SABC	JHB	10/96
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	PERSONA	WELKOM	10/97
DIE	VOLKSTEATER	PRETORIA	03/97

PROPONENTJIE			
FAAN SE TREIN	JOHANNES STEGMANN TEATER	SECUNDA	08/98
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	HOERSKOOL CHARLIE HOFMEYR	CERES	07/98
DIE PROPONENTJIE	KOKSTAD NG KERK	KOKSTAD	09/98
DIE PROPONENTJIE	STILBAAI NG KERK	STILBAAI	08/99
EK,ANNA VAN WYK	THE PLAYHOUSE COMPANY	DURBAN	08/99
EK,ANNA VAN WYK	PACOF/SUKOV	BLOEMFONTEIN	08/99
EK,ANNA VAN WYK	KKNK	OUDTSHOORN	03/99
EK,ANNA VAN WYK	KKNK	OUDTSHOORN	03/99
EK,ANNA VAN WYK	STATE THEATER	PRETORIA	07/99
EK,ANNA VAN WYK	NICO THEATER CENTRE	CAPE TOWN	08/99
DIE KOGGELAAR	VRYSTAAT ENSEMBLE	OUDTSHOORN	03/99
EK,ANNA VAN WYK	ARTSCAPE	KAAPSTAD	08/99
EK,ANNA VAN WYK	STATE THEATER	PRETORIA	07/99
DIE GROOT WIT ROOS	UNIV. PRETORIA	PRETORIA	07/99
DIE KOGGELAAR	AARDKLOP NASIONALE KUNSTEFEE	POTCHEFSTROOM	09/99
EK,ANNA VAN WYK	CAPE TECHNIKON	WELLINGTON	06/01
DIE PROPONENTJIE	PAARL TEATERKLUB	PAARL	06/01
BOETMAN IS DIE BLIKSEM IN!	PIETER FOURIE	POTCHEFSTROOM	09/00
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	NG GEMEENTE STILBAAI	STILBAAI	11/00
POST MORTEM	UOVS	BLOEMFONTEIN	08/00
VAT HOM FLAFIE/HUPS IN THE HYDRO	PAARL TEATERKLUB	PAARL	09/00
EK,ANNA VAN WYK	PACOF/SUKOV	BLOEMFONTEIN	08/99
DIE PROPONENTJIE	UOVS	BLOEMFONTEIN	05/00
SEE HOW THEY RUN/KYK HOE HOL HULLE	INPROMPTU	KOMATIPOORT	10/01
DIE PROPONENTJIE	PERSONA TEATERVERENIGING	WELKOM	10/01
EK,ANNA VAN WYK	HIGHER AND FUTHER EDUCATION	NIE BESKIKBAAR	12/01
FLIKKERS EN	HOERSKOOL DIRKIE	MOORREESBURG	08/02

FLOOIE	UYS		
DIE PROPONENTJIE	NG GEMEENTE EENDEKUIL	EENDEKUIL	09/02
DIE PROPONENTJIE	KOGELBERG AMATEUR TEATERGROEP	HERMANUS	08/02
VAT HOM FLAFIE/HUPS IN THE HYDRO	ATKV	ORJIWARONGO	07/02
MOOI MARIA	UOVS	BLOEMFONTEIN	05/04
EK,ANNA VAN WYK	PRO ARTE ALPHEN PARK HIGH SCHOOL	PRETORIA	08/04
MOOI MARIA	UOVS	BLOEMFONTEIN	07/04
EK,ANNA VAN WYK	CAPE PENINSULA UNIV. OF TECH.	CAPE TOWN	03/05
DIE KOGGELAAR	THALIA TONEEL	POTCHEFSTROOM	05/05
EK,ANNA VAN WYK	CAPE PENINSULA UNIV. OF TECH.	CAPE TOWN	01/06
EK,ANNA VAN WYK	CAPE PENINSULA UNIV. OF TECH.	CAPE TOWN	05/06

Addendum D



DIE DORPHUIS · THE TOWN HOUSE

9 Januarie 1979

Liewe Pieter Fourie,

Ek is só spyt dat DIE PLAASVERVANGERS nie lekker ge'loop' het nie en dat daar geen oorloper-toeskouers vir aanstaande week blyk te wees nie. Ek sou n hele opstel kon skrywe oor die redes vir die skynbare teësinnigheid van die vakansie-publiek... want die Kapenaars self is glo op Hermanus en ander plekke, en die teaterpubliek hou van Afrikaans stukke wat prettig van inhoud is, so sê mense soos I.D. du Plessis en ander my. Jy het self die voorbeeld van stukke soos DIE BRANDSTIGTERS genoem.

Ek sou eerlikwaar nie gekom het as ek nie gemeen het dat ek n bydrae kon lewer nie en dat ek vir jou, as jong skrywer van wie ek hoë verwagtings koester, kon steun nie. Ek het kans gesien vir Bettie du Toit, ek het haar verstaan, meen ek, en jou leiding tydens die repetisie het haar vir my nog meer aanvaarbaar gemaak... as dit nodig was. Bowenal het ek vir Bettie du Toit liefgehad en ek is oortuig daarvan dat sy en die Griekwa's en die Bonthuyse skeppings is wat ons dramtiese literatuur verryk, waar hulle vierkant hulle plek sal inneem. Dalk kan DIE PLAASVERVANGERS werklik oor tien jaar weer gespeel word met rasende sukses. Ek sal opreg bly wees as ek dit moet verneem, hier of in n ander dimensie. Ek wil baie dankie-sê vir hierdie ervaring, vir jou én KRUIK se voortrefflike manier-van-doen jeens my, vir die altyd-nodige, soberende, genesing-tot-nederigheid (wat die gebrek aan publiek meegebring het) en vir julle hartlikheid. Ek het meer mense, onder spelers en administrateurs en tegniese staf leer liefkry, en dis son wonderlike, verrykende ervaring en besit.

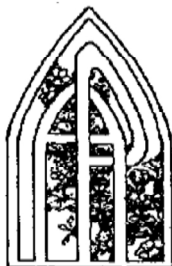
Vir so baie dinge, baie dankie. Pas vir Tania mooi op.
Seënwense en baie liefde van

Anna Heethling 1979

Korporasiestraat 60,
Postbus 5053, Kaapstad 8000.
Telegrams: "DORPHUIS"
Telefoon: 45-7050 (10 lyne)

80 Corporation Street,
P.O. Box 5053, Cape Town 8000.
Telegrams: "DORPHUIS"
Telephone: 45-7050 (10 lines)

Addendum E



24 Januarie 1979

Berghoek 26
Combrinkstraat
Villieria
0186

495587

Liewe Pieter Fourie,

Ag, en toe tref die groot en bitter teleurstelling my vanmôre toe ek hoor dat jy NIE die PERSKOR-prys vir die arme, verstote "DIE PLAASVERVATGERS" ontvang het nie. Dis vir my 'n groter teleurstelling as enigiets wat ek aan kan dink. Jou bron van inligting is dus nie altyd so suiwer nie. Dit is blykbaar vir die Hemel duidelik dat daar nog verder gewerk en gewerskaf moet word. Ek is seker dat as jy die publikasie teruggehou het tot ná die opvoering en dit het eers vanjaar verskyn, dan sou dit 'n baie beter kans gestaan het. Ewewel. Hier is nou weer opnuut 'n uitdaging vir jou.

Ek lees in "BEELD" dat W.E.G.Louw sê dat hy die stuk moes resenseer, maar dit was té swak en die spel was ook té swak en ek is buitendien sy goeie vriendin. Kan jy soiets verstaan? Dat 'n resensent nie skrywe as hy nie kan aanprys nie. Ek glo nie ek het verkeerd begryp nie, maar wát ek begryp het, slaan my dronk.

Nog iets wat my verbaas is, is dat die mense hier meen dat ek verneder is omdat ek saam met KRUIK in die pekel is. Ek voel gladnie beledig nie en nog minder in die pekel. Ek voel gestimuleer en vol vars en koel binnelandse lug (ek verneem dat dit baie warm

.....
aanhoudend dankbaar dat dit my beskore was om saam met jou te werk aan 'n storie wat vir my aangrypend was, en my dae in die Kaap volgemaak het, sodat daar min tyd was dié keer om die

12:26

Rene du Plessis

+27(0)51 5227489

p.3

Ek bid nou opreg, ja ek verwag, dat julle julle sê sal sê op die vergadering, dat KRUIK sy subsidie sal behou en dat daar skoonskip gemaak sal word met komitee-op-komitee-op-komitee.

Die SAUK het my bespreek om aanstaande week die "PERSOONLIKHEID VAN DIE WEEK" te wees in "PEITER NAUDE STEL U VOOR AAN..." Sondagaand 4 Februarie. Ek gaan probeer om net oor ons saak te praat as hulle my s-l toelaat. Met duisend dankies, seënwense en liefdegroete van huis tot huis

Anna Neethling-Louw

