

# Multikulturele dramas?

## 'n Voorlopige ondersoek

J.L. Coetser  
Departement Afrikaans  
Universiteit van Suid-Afrika  
PRETORIA

### Abstract

#### Multicultural plays? A preliminary investigation

*This article is a preliminary investigation of the possible presence of multiculturalism in an English and in two Afrikaans plays. According to Hauptfleisch and Steadman (1987:3) the workshop production of Cincinatti: Scenes from city life is an example of an English South African multicultural drama. The first part of the article is an attempt to isolate some of the properties that may show the presence of multiculturalism in a play. It is improbable that one would find many Afrikaans plays complying with these requirements. However, an interpretation of the silence of the antagonist in 'n Koffer in die kas (A suitcase in the wardrobe) by Jeanne Goosen points the way to an alternative, sociosemiotic interpretation of multiculturalism. In this regard Guiraud (1975:90-98) refers to socio-semiotic signs that relate to rituals, fashions, protocols and games. These codes are subsequently applied to Don Gxubane onner die Boere (Don Gxubane among the Afrikaners) by Charles Fourie. The greatest part of the article is in fact devoted to a discussion of Don Gxubane. Perhaps the most disturbing finding touches on closure: in the conclusions of Don Gxubane, Cincinatti and 'n Koffer in die kas the reconciliation of opposites seems unattainable.*

### 1. Inleiding

Dit is nie 'n onbekende feit nie dat daar 'n sterk aandrang bestaan dat die onderrig van letterkunde aan universiteite, wat dus die onderrig van die Afrikaanse drama en teater insluit, vanuit 'n multikulturele perspektief moet plaasvind. As 'n kultuurverskynsel wat op teks en opvoering berus, verkeer die drama in vergelyking met die ander twee hoofgenres ten opsigte van dié eis in 'n unieke posisie. Dit is 'n posisie wat verband hou met veranderde sosiale relevansie, waaronder die omwentelinge tel waarby die Afrikaanse drama self, die streekraade vir die uitvoerende kunste en ook die skool- en tersiêre

onderwysstelsels betrokke is.<sup>1</sup> “Die vraag,” skryf dramaturg Charles Fourie (1994a), “wat veral in die kunste al duideliker word ... is: waarheen nou?” Verderaan verduidelik hy dat die drama ’n legitimeitskrisis ondervind: “Skielik is daar nie meer [soos in die tagtigerjare] iets definitiefs om teen te protesteer nie, want ... die klem [het verskuif] van politieke waardes na sosiale waardes en dit [is] asof almal onverwags betrap word met die droë bloed van die tagtigs aan hul hande.”

In die negentigerjare het die klem in veral Afrikaanse dramas dus verander van ’n legitimeitskrisis in ’n apartheid-Suid-Afrika tot ’n identiteitskrisis in ’n post-apartheid-Suid-Afrika. Die vraag wat vervolgens bespreek word, is hoe drie dramaturge<sup>2</sup> op dié verandering gereageer het. In navolging van Goldberg (1994:1) sal in die bespreking gepoog word om ’n antwoord te vind op die vraag oor die vorme wat multikulturalisme in die betrokke dramas aanneem.

## 2. Agtergrond

As ons in navolging van Charles Malan (1995) na die ingeburgerde politiek op die gebied van literatuur- en kultuurstudie kyk, is dit duidelik dat daar tans ’n binêre opposisie van *self* en *ander* opgesluit is in die begrip *multikulturalisme*. Die opposisie blyk onder andere uit die praktyk, waarvolgens die ou maghebber die plek van die voorheen gemarginaliseerde *ander* op die periferie van veral politieke en kulturele mag ingeneem het (vgl. ook Goldberg, 1994:30).

’n Gevolg van hierdie verplasing is dat kultuurprodukte wat voorheen in die sentrum gestaan het, nou tot die kantlyn gerelegeer word. Dié afleiding geld spesifiek ten opsigte van die Afrikaanse drama en teater maar in ’n mindere mate van die poësie en in ’n nog mindere mate van die prosa. Dit wil voorkom of die besondere plek wat die dramateks-opvoering-verhouding in die *openbare lewe* inneem, in teenstelling met die meer *individuele aard* van prosa en poësie, grootliks vir die situasie van die drama in Afrikaans verantwoordelik kan wees.

---

1 Ek gebruik die term *sosiale relevansie* in dieselfde betekenis as Ngũgĩ (1986:87): “... the search for a liberating perspective within which to see ourselves clearly in relationship to ourselves and to other selves in the universe. I shall call this ‘a quest for relevance’...”. Hy verbind sy soektog spesifiek “... not to just the writing of literature, but to the teaching of that literature in schools and universities and to the critical approaches”. Dit wil voorkom of die “quest for relevance” ten opsigte van die Afrikaanse drama op dieselfde terreine plaasvind as waarna Ngũgĩ verwys.

2 Barney Simon en spelers se *Cincinnati: Scenes from city life* (1987), Jeanne Goosen se *’n Koffer in die kas* (1992) en Charles Fourie se *Don Gxubane onmer die Boere* (1994b). In die bespreking val die klem op *Don Gxubane*.

Ook ander oorwegings is ter sake, soos die teenwoordigheid van 'n geslag produktiewe prosaïste, die aard van die afrikaanse (die gebruik en skryfwyse van dié woord is in navolging van die postkoloniale model in die algemeen) kulturele lewe, ensovoorts.

Dit sal egter 'n vereenvoudiging wees om te beweer dat slegs die invloed van die politieke metropool daarvoor verantwoordelik is dat die Afrikaanse drama en teater gemarginaliseer word. Enige drama moet iets sinvol hê om aan 'n gehoor te bied, ongeag daarvan of dit escapisme is deur middel van *slapstick* of 'n emosie in diens van 'n *struggle* deur middel van betrokke dramas. Sonder 'n vorm van relevansie verloor die drama sy gehoor en gaan onder. Charles Fourie (1994a) sluit hierby aan: "Die kunstenaar is deel van sy samelewing, net soveel as wat sy samelewing deel van hom is [...] Wanneer [...] tyd nuwe waarhede aan ons sal openbaar [...] moet ons regstaan met die pen, mond, lyf, kwas en wat nog om uiting te gee aan wat ons sien en voel."

Raymond Williams (1968:16-20) noem die "uiting" van "... wat ons sien en voel" 'n *structure of feeling*.<sup>3</sup> Nie net korreleer dié *structure of feeling* in die dramateks met 'n *structure of feeling* in die gehoor nie; dit wys ook heen na spesifieke vormaspekte in die dramateks self. 'n Voorbeeld is die rol wat die titel as kode en periodemerker, naamlik van naturalisme, in Tsjekow se *Die seemeeu* speel (vgl. Williams, 1968:101-111). Die klem wat Williams plaas op die korrelasie tussen 'n *structure of feeling* en een of meer vormaspekte in 'n dramateks, skep die moontlikheid dat die oorgang van 'n legitimitetskrisis tot 'n identiteitskrisis aan die begin van die negentigerjare kon aanleiding gegee het tot vormverandering in die Afrikaanse drama.

'n Ander perspektief op die dilemma van marginalisering tree gevolglik na vore indien die Afrikaanse drama binne 'n wyer verband gekontekstualiseer word. Met *kontekstualisering* word bedoel dat die drama hom voortdurend ten opsigte van die volledige omgewing oriënteer. Laasgenoemde sluit alle prosesse in vanaf produksie en verspreiding tot resepsie.<sup>4</sup> Die aard van die omgewing waarin die

3 Williams (1968:18): "... it is in art, primarily, that the effect of a whole lived experience is expressed and embodied. To relate a work of art to any part of that whole may, in varying degrees, be useful, but it is a common experience, in analysis, to realize that when one has measured the work against the separable parts, there yet remains some element for which there is no external counterpart. [...] It is as firm and definite as 'structure' suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience [...] ... it is accessible to others ... by direct experience – a form and a meaning, a feeling and a rhythm – in the work of art, the play, as a whole"

4 In hierdie artikel konsentreer ek op produksieprosesse wat op die dramateks self betrekking het

prosesse plaasvind, is kompleks, en kan van alle deelnemers – produsente, verspreiders en reseptore – vereis om, op die gevaar af van kulturele isolasie, oor kultuurgrense te beweeg. Die moontlikheid om ten opsigte van die produksie van dramas oor kultuurgrense te beweeg, wys reeds heen na die potensieële bestaan van 'n multikulturele Afrikaanse drama.

### 3. Die begrip *multikulturele drama*

Die begrip *multikulturalisme* kan, volgens Goldberg (1994:1), nie simplisties omskryf word nie. Hy verduidelik sy stelling soos volg:

Rather, it [the multicultural condition] can be described phenomenologically; its conditions of possibility and transformation specified; its modes of expression characterized; its history periodized by delineating its forms of occurrence.

Hierdie stelling geld ook van multikulturele dramas en in die besonder van die tekste wat verdere bespreking word. Die woordeboekomschrywing van die premorfeem “multi-” dien as knooppunt vir daardie bespreking.

Dit is uit die omskrywing van die *Collins Concise Dictionary of the English Language* (1978, s.v. “multi-”) duidelik dat die premorfeem “multi-” gewoonlik die betekenis van *vele of baie* het.<sup>5</sup> Wanneer “multi-” met die stam “-kultuur” kombineer, verleen dit aan die woord “multikultureel” die betekenis van *baie kulture*. In die geval van 'n multikulturele drama impliseer dit dat 'n *structure of feeling* tot meer as een kultuur herlei kan word. Dit is belangrik om daarop te let dat die begrip *multikulturele drama* nie 'n deurmekaarklits van kulture veronderstel nie, maar eerder 'n nuwe struktuur impliseer waarvan die samestellende dele in 'n interafhanklike, en gewoonlik ongelyke, verhouding tot mekaar staan en mekaar dus ook beïnvloed (vgl. Bernheimer, 1995:9). Daarom is dit moontlik om *multikulturalisme* te beskryf as die resultaat van die deurbreek van 'n *ander* in persone se gewone bestaan.

Dié *ander* kan gedefinieer word deur dit te kontrasteer met die *self*. In *Don Gxubane*, byvoorbeeld, verskil die titelkarakter (= *ander*) skerp van die ander karakters (= *self*) op grond van vier hoofgroepe sosiale tekens (verderaan bespreek aan die hand van Guiraud, 1975:90-98). Nie net verskil Don Gxubane op grond van sy uiterlike voorkoms (kostuum en velkleur) van die ander karakters nie, maar ook op grond van die feit dat hy anders optree as wat die ander

---

5 “mul•ti- [L. < *multus*, much, many] a combining form meaning: 1. Having many [*multicoloured*] 2. More than two [*multilateral*] 3. many times more than [*multi-millionaire*]” (oorspronklike vetdruk en kursivering).

karakters van hom verwag. Daarom verteenwoordig sy optrede 'n deurbreking in die ander karakters se “gewone” bestaan. Hoe onvanpas die dorp- en hotelgemeenskap se verwagting van Don Gxubane in 'n postapartheid-Suid-Afrika is, word juis deur die dramaturg se gebruik van satire beklemtoon.

Alhoewel uiterlike kenmerke van karakters in dramas 'n aanduiding kan gee van die teenwoordigheid van multikulturaliteit, behoort “... die etiese verantwoordbaarheid van 'n literêre vormkeuse” (Van Niekerk, 1996:27) dus ook 'n rol te speel by interpretasie. Ter sake is die wyse waarop “... tekste van selfbewuste skrywers [...] 'n min of meer uitdruklike vorm gee aan hulle medepligtigheid by die altyd problematiese fiksionalisering van die ander [...]” (Van Niekerk, 1996:27).

In hierdie verband wil dit voorkom of 'n vorm van verset 'n rol kan speel in die voorkoms van multikulturalisme in literêre werke. Die Chicago Cultural Studies Group (1994:115) laat hulle soos volg oor die saak uit: “[...] multiculturalism as a social movement gets its critical purchase because it seeks to challenge established norms, and to link together identity struggles with a common rhetoric of difference and resistance”. Die aard van verset word in 'n hoë mate bepaal deur die eis dat die identiteit van *self* en *ander* van gelyke waarde moet wees (Taylor, 1994:97). Dit is egter 'n utopiese droom, want ongelyke magsverhoudinge in die teks lei meestal tot sosiale ongelykheid tussen karakters en dus tot verset.

Volgens Hauptfleisch en Steadman (1987:3) is Barney Simon se stuk *Cincinatti: Scenes from city life* (1987) wat in 1979 as 'n werkwinkelproduksie ontstaan het, 'n voorbeeld van 'n multikulturele drama.<sup>6</sup> Behalwe om die teenwoordigheid van multikulturalisme in die algemeen uit te wys, verduidelik Hauptfleisch en Steadman (1987:166 e.v.) nie wat vir hulle kenmerkend van 'n multikulturele drama is nie. Die doel met die bespreking in die volgende afdeling is om sommige van daardie kenmerke uit die teks af te lei.

#### 4. *Cincinatti: Scenes from city life*

In *Cincinatti* is die aanbieding episodies en in die tradisie van die epiese teater. Die handeling wentel om gebeure in verband met die sluiting van 'n nagklub met die naam “Cincinatti”. Twee karakters gesels telkens met mekaar oor die nag-

---

6 Hauptfleisch stel op bladsy 8 “multi-cultural development” gelyk aan “Alternative theatre”: “It is this cross-fertilization which has of late given rise to that exciting new multi-cultural development we have termed ‘Alternative theatre’.” Op bladsy 166 en verder bespreek hy *Cincinatti* as 'n voorbeeld van alternatiewe teater, in wese dus as 'n voorbeeld van 'n multikulturele drama.

klub en die sluiting daarvan, maar die gesprek gaan later oor hul eie, persoonlike omstandighede. In dié proses leer hulle mekaar as mede-*mens* ken ten spyte van kulturele en ander grense wat tussen hulle staan. Uit hul gesprekke lei die leser (gehoor) af dat daar tog raakpunte tussen die karakters bestaan.

Die karakterlys gee 'n aanduiding van die uiteenlopende aard van die personasies. Sheila is 'n Indiërvrou en sy word as “down-to-earth” en “cool” beskryf, Hedley is “... a refugee from the sixties”; Candy 'n “... fragile child of the discos”; Vicky “... comes from a prejudiced, insular background”. Die ander karakters is Abraham ('n nagwag wat afkomstig is van Zululand en altyd 'n kierie by hom het); Thembsie ('n “... Black lady of the night”); Arthur ('n Engelse immigrant afkomstig van Lancashire, getroud met Pat); Richard, die laaste verhoogbestuurder van die nagklub; en Pieter, “[a] young Afrikaner, new to the big city, [who] is naive and unaffected”. Hierdie verskeidenheid lei tot transkulturele kommunikasie tussen die karakters.

In die eerste toneel, byvoorbeeld, gesels Sheila en Vicky met mekaar oor Natal, waar Sheila vandaan kom. Vicky vra Sheila uit oor haar sari's. Later praat Arthur en Pieter (hulle verstaan mekaar se tale baie swak) met mekaar oor gemeenskaplike belangstellings, onder andere sport en meisies. In hierdie en ook in die ander gesprekke, tree gemeenskaplike onderwerpe na vore: die optrede van die polisie, weerstand, die invloed van paswette, maar ook die invloed van werkloosheid, swak interpersoonlike verhoudinge en die verlange na 'n gelukkiger en oorvloediger bestaan.

Dit wil nie toevallig lyk dat 'n aantal van die tonele op 'n stasie afspeel nie. Omdat 'n stasie 'n plek van voortdurende aankoms, afskeid en vertrek is, kan ons beweer dat die stasie as ruimte in hierdie drama sinnebeeldig is van die voortdurende beweging, verandering en eensaamheid in die bestaan van al die karakters. Laasgenoemde weerspieël 'n wêreldbeeld, of die afwesigheid daarvan. Vergelyk die volgende woorde uit die slot van toneel 6 van *Cincinnati*:

PAT            I'm so tired.  
ARTHUR:      I know how you feel.  
PAT:            Arthur.  
ARTHUR:      Yeah.  
PAT:            I'm so scared.  
ARTHUR:      Why?  
PAT:            Because ... I think it's going to be a long, long time before I die.

Bostaande woorde weerspieël 'n vorm van eksistensiële verset (vgl. Brustein, 1991:16-33) waarmee Pat en Arthur passief teen 'n toestand rebelleer wat hulle nie wesenlik kan verander nie.<sup>7</sup> Pat en Arthur se woorde bevestig op hierdie wyse die stelling dat verset kenmerkend van multikulturalisme (in die drama) kan wees. Ook vir Hauptfleisch en Steadman (1987:3) is verset 'n funksie van alternatiewe teater, dit wil sê van multikulturele teater. Waarteen in hierdie geval geprotesteer word, is sake wat alle mense (kan) raak. Die perspektief, met ander woorde die *structure of feeling*, is inklusief.

Op grond van bostaande bespreking kan kenmerke van die multikulturele drama *voorlopig* afgelei word. In 'n multikulturele drama kom elemente van verset voor, het die karakters verskillende kulturele agtergronde, behou karakters hul kulturele identiteit, is daar 'n poging van die karakters om oor kulturele grense met mekaar te kommunikeer, soms elkeen in sy eie taal, en kom daar raakpunte tussen die uitbeelding, optrede, ensovoorts van die karakters voor, wat op 'n mate van "universaliteit" sou kon dui. Hoe meer van hierdie kenmerke in 'n drama uitgewys kan word, hoe duideliker kan die drama multikultureel genoem word. Multikulturalisme in dramas is dus nie 'n onveranderlike gegewe nie.

## 5. Multikulturele dramas in Afrikaans

Dit is te betwyfel of daar in Afrikaans baie dramas is wat ons in terme van bostaande kenmerke *ongekwalifiseerd* multikultureel kan noem. Kenmerkend van veral ouer dramas is dat die werklikheid en die personasies wat daarin voorgestel word, óf oorwegend monokultureel Afrikaans is (bv. in J.F.W. Grosskopf se *As die tuig skawe*, 1974) óf dat figurante uit die nie-Afrikaanse gemeenskap daarin optree (soos die huiswerker Klaartjie in H.A. Fagan se *Ousus*, 1986). Dit is onwaarskynlik dat 'n figurant as 'n versetfiguur sal optree.

Indien die optrede van 'n versetfiguur egter daartoe lei dat sy status as kulturele *ander* bevestig word, ontstaan die moontlikheid dat 'n teks as gevolg van dié optrede as multikultureel beskou kan word. Voorbeelde van sulke versetfigure is die Engelse offisier Cuthbert in J.F.W. Grosskopf se *Oorlog is oorlog* (1983), die onbekende antagonist in Jeanne Goosen se *'n Koffer in die kas* (1992) of Meidjie in Deon Opperman se *Donkerland* (1996). Van hierdie drie tekste kom daar veral in *'n Koffer in die kas* kenmerke van multikulturalisme voor wat nog nie in hierdie bespreking uitgewys is nie.

---

7 Ook ander vorme van verset sou in 'n drama onderskei kon word. Benewens eksistensiële verset bespreek Brustein (1991:16-33) Messiaanse en sosiale verset.

In 'n *Koffer in die kas* open die toneel op “'n [w]it vrou in haar dertigs” wat in 'n woonstelslaapkamer instap terwyl “'n [s]wart man besig is om te steel” (bladsy 73). As die inbreker die naderende voetstappe hoor, “... raak hy verbouereerd en klim binne-in die hangkas” (bladsy 74), en wanneer hy probeer om te ontsnap val die hangkas op die deur om. Terwyl die inbreker in die kas vasgevang is, probeer die vrou om met hom 'n gesprek te voer, maar die gesprek ontaard spoedig in 'n monoloog.

Dit is van belang dat die toneelaanwysings dit duidelik stel dat die swygsame antagonis in die kas 'n swart man is – sy velkleur en geslag merk sy *ander(s)*-wees ten opsigte van die wit vrou. Die vroulike protagonis probeer om in Afrikaans en Engels met hom te kommunikeer, maar as dit nie slaag nie gebruik sy Xhosa of Noord-Sotho of nietalige tekens, naamlik haar versoek dat hy teen die kas sal klop in reaksie op haar vrae. Haar pogings om reaksie te ontlok loop selfs daarop uit dat sy “Die stem van Suid-Afrika” en “Nkosi sikelel' iAfrika” sing.

Die antagonis se swygsame weiering om op die protagonis se toenaderings te reageer, kan as verset beskou word omdat dit onwaarskynlik is dat hy nie een van die tale verstaan wat sy gebruik het nie.<sup>8</sup> Sy verset verteenwoordig 'n onwilligheid om oor die kulturele en sosiale grense tussen hulle te tree. Sy verset is ook gerig teen politieke grense, soos dit na vore tree in sy reaksie op die protagonis se sing van die volksliedere. Met die sing van die volksliedere gaan dit nie soseer oor die verbale inhoud nie as oor die feit dat die protagonis daarmee op nieverbale wyse hul gemeenskaplike gebondenheid aan 'n politieke en sosiale situasie wil beklemtoon.

Uit die bespreking van 'n *Koffer in die kas* blyk dus dat verdere onderskeidende kenmerke van die multikulturele drama die gebruik van verskillende tale kan wees – 'n kenmerk waardeur dramas grade van multikulturaliteit sou kon vertoon. Die bespreking wys uit dat multikulturaliteit ook kan berus op die werking van nieverbale tekens. Daarmee word aangesluit by 'n sosiosemiotiese interpretasie van multikulturalisme. Pierre Guiraud (1975:90-98) onderskei in hierdie verband vier hoofgroepe sosiale tekens, naamlik tekens wat berus op rituele, kleding, protokol en spel.<sup>9</sup>

---

8 Hierby kom natuurlik die praktiese oorweging dat hy daarvan bewus is dat hy tydens sy inbreekpoging betrap is en daarom nie wil praat nie.

9 Hy (Guiraud, 1975:92) som die hoofgroepe soos volg op: “(1) *protocols*, the function of which is to set up communication among individuals, (2) *rituals*, in which it is the group itself that acts as emitter, (3) *fashions*, which are stylized and individualized



Charles Fourie se *Don Gxubane onner die Boere* (1994b) is 'n teks waarby uitgegaan kan word van 'n interpretasie van bogenoemde hoofgroepe sosiale tekens en hul verband met multikulturalisme.

## 6. *Don Gxubane onner die Boere*

### 6.1 Ritueel as sosiale teken

Die handeling in die eksposisie van die drama vertoon 'n duidelike rituele aard. In hierdie verband vervul Sangoma Sannie 'n belangrike funksie omdat sy as die verteenwoordiger van 'n kultuurgroep optree. As sangoma vervul sy die rol van 'n tradisionele siener en heler binne Afrika-kulture, waarmee Don Gxubane hom in die eerste toneel assosieer deur van haar 'dienste' as siener gebruik te maak. Hy besoek Sangoma Sannie om te probeer vasstel waar hy sy "ware liefdesding" (bladsy 86) kan vind. Guiraud (1975:93) bevestig die belang van die (kultuur-) groep en van Sangoma Sannie se optrede as verteenwoordiger daarvan:

In all such rituals, the emitter is the group [...] as a whole or those officiants to whom it has delegated its powers. But the group always participates, either by virtue of its presence, or as expressed in the songs, prayers, silences, plaudits, hurrahs of the individuals participating in the communication. Such participation may be prolonged in the forms of ritual ceremonies whose form is itself prescribed by the code.

Minstens twee kodes (kostuum, beweging) lê 'n verband met die Afrika-aard van Sannie se voorkoms en optrede. Sy is soos 'n sangoma geklee en sy voer die bewegings van 'n sangoma uit. Sy wieg heen en weer, "... prewelend aan die een of ander inkantasie terwyl sy die dolosse, skulpies en klippies in haar bakhande skommel" (bladsy 83). As "medisyne" oorhandig sy aan die Don 'n amulet en dié raat (bladsy 87): "Vat dié saam met jou, want 'ie gevare kan groot wees ... hang dit om jou nek en as jy innie moeilikheid kom, vryf jy hom."

'n Kenmerk van Sangoma Sannie is dat sy as makroteken 'n kulturele tweeledigheid vertoon. Die tweeledigheid blyk reeds uit haar naam, waarby twee referente ingesluit is, naamlik "Sangoma" (wat verband hou met tradisionele Afrika-kulture) en "Sannie" (wat nie 'n tradisionele Afrika-naam is nie). Tweeledigheid blyk ook uit haar voorkoms. Omdat sy soos 'n sangoma geklee is, is die paar horlosies aan haar linkerarm opvallender.

---

samples of codings; and (4) *games* – private and individual or public and collective – which are representations of a social situation "

---

Waarskynlik die belangrikste funksie van Sangoma Sannie se rituele optrede in die eerste toneel is dat dit as eksposisie die motivering verskaf vir die ontplooiing van die handeling. 'n Opvallende element van die eksposisie is die teenwoordigheid van 'n skoen. As gevolg van die verband van die skoen met die Aspoestertjie-sprokie verkry die Afrika-aard van die eerste toneel 'n Euro-sentriese pendant. Dat die Aspoestertjie-sprokie by die verloopplan betrokke is, blyk onder andere uit die handelingsverloop en uit direkte, maar weliswaar dubbelsinnige, verwysings na 'n "aspoestertjie". Amour noem haar moeder "Mamseltjie" (bladsy 108) en sy reageer met die ironiese woorde (bladsy 108): "Steek jou Mamseltjie in jou poepseltjie, jou klein misgewassige, pretensieuse aspoestertjie." Ironie blyk uit die feit dat nóg Amour nóg haar moeder die rol van Aspoestertjie vervul.

Aanpassings wat die dramaturg aan die Aspoestertjie-verhaal aangebring het, is dat daar geen bal plaasvind nie, maar 'n motorbotsing waarin Gracie se moeder doodgery word. Daar is geen glasskoen wat na die bal agterbly nie, maar daar is tog sprake van twee naywerige "susters" – die wellustige Annemarie en Amour, 'n moeder en haar dogter – aan wie die skoen dalk kan behoort. Soos die susters in die sprokie is hul voete egter te groot. Tipies van die volksprokie eindig die drama op 'n gelukkige noot want dit blyk dat die skoen aan Gracie behoort en dat sy die "prins" (Don Gxubane) se geliefde is. Gracie is nie net Aspoestertjie nie, maar ook Doringrosie. Op bladsy 107 sê Annemarie: "Waar's my redder uit die moeras van hierdie plattelandse bestaan waarin ek vasgevang sit!", en op bladsy 108: "As jy maar weet hoeveel honderd jaar wag ek nie al op jou bevryding nie!"<sup>10</sup>

Dit blyk dus dat daar reeds in die eksposisie sprake is van multikulturaliteit, naamlik in Sangoma Sannie se voorkoms, optrede en naam. Verder staan die Afrika-aard van haar rituele optrede in teenstelling met die Europese agtergrond wat in die subtekste werksaam is, onder andere die verhaal van Aspoestertjie en Doringrosie. Al kom daar in die eksposisie verskeie tekens voor wat na verskillende kulture heenwys, is daar in die eerste toneel egter nog nie sprake van 'n vorm van verzet nie. As gevolg van die verband van die eksposisie met die res van die handelingsverloop, is verzet wel latent teenwoordig: Sangoma Sannie se openbaringe gaan in vervulling namate die Don 'n andersoortige kulturele omgewing as *ander* betree.

---

10 'n Verdere aanduiding van transkulturele skakeling is die wyse waarop die voorstelling van Gracie verband hou met oorgelewerde, mondelinge weergawes van die Aspoestertjie-verhaal soos dit deur Hein Willems (1995:62-76) in Namibië opgeteken is. In een van daardie weergawes staan Aspoestertjie as Swartkappetjie bekend en is sy 'n huiswerker – soos Gracie – in 'n blanke huishouding.

## 6.2 Kleding as sosiale teken

Dit is opmerklik dat Guiraud (1975:94) ten opsigte van kleding as sosiale teken na 'n groep mense verwys wat kulturele belange deel:

Fashions are ways of being common to a group: ways of dressing, eating or housing. They take on great importance in a society in which super-abundance of consumer commodities frees the latter from their primary function [...] and allows them to function simply as the signs of social status.

Dit is juis die Don se voorkoms wat die meeste aandag trek wanneer hy die eerste keer by die hotel sy opwagting maak. Hy is geklee "... in sy wit Carducci-pak en met sy blinkende paar Crockett en Jones aan die voete" (bladsy 94). Sy kleding beklemtoon dat hy anders is as die ander karakters in die toneel. Worsie en Otto het altyd hul rewolwers by hulle en tydens die sogenaamde hipnosevertoning is Andreas selfs "militêr geklee" (bladsy 123). Dit is dus nie net sy velkleur en optrede nie, maar ook sy kostuum wat Don Gxubane kultureel as 'n *ander* identifiseer.

Ten nouste verbonde aan sy voorkoms as sosiale teken is die Don se gebruik van die woord "mapantsula". Onder andere op bladsy 98 gebruik hy die woord "mapansualistiese" as hy sê: "Dis maar die oorgeërfde ratsheid van my mapansualistiese voorvaders, kleinmies." Die woord "mapantsula" of "pantsula" slaan op die wyse waarop Don Gxubane geklee is ooreenkomstig 'n styl wat in die vyftigerjare baie gewild was. Thomas Mogotlane verduidelik (*Mapantsula* 1991:38) die woord soos volg:

Those mapantsulas had style. They were influenced mainly by the American gangster movies of the 1950's, that they were seeing. They took the style of dressing, like Peter O'Toole. That style got into them. [...] It was competition, who was the best dressed gang. [...] Dressing in labels was very important, so, John Stevens of London, Dobson and Stetson, was vital. You could make them out by who they wore.

Hier is dit inderdaad die geval dat die vere die voël maak. Don Gxubane se kleding be-*teken* die Amerikaans-Italiaanse kulturele invloed op hom. Die teenstelling in die vorm van kleding tussen Don Gxubane en die ander manlike karakters gee gevolglik 'n verdere aanduiding van die teenwoordigheid van verskillende kulturele invloede in die teks, in wese dus van multikulturaliteit. Die werking van hierdie kode kan geplaas word teen die agtergrond van die bydrae wat dit lewer tot die opbou van 'n klimaks, naamlik die hipnosevertoning van "die gróót dokter Don Gxubane" (bladsy 98). Soos ek reeds aangetoon het, is 'n gevolg van die vertoning dat die teenstelling en onversoenbaarheid tussen *self* en *ander* ondubbelsinnig blyk.

### 6.3 Protokol as sosiale teken

As sosiale teken het protokol die funksie om kommunikasie te vestig en te beheer (Guiraud, 1975:92). Dit is moontlik om in *Don Gxubane* minstens twee vorme van tekenkommunikasie as 'n aanduiding van multikulturaliteit te onderskei. Die wyse waarop intertekste uit ander kulture – onder andere Spaans en klassiek-Grieks – in *Don Gxubane* werksaam is, dra by tot die teenwoordigheid van die *multus* van kulture in die teks (vgl. die *Collins Concise Dictionary of the English Language*, 1978, s.v. “multi-”, soos vroeër aangehaal in verband met my omskrywing van die begrip *multikulturalisme*).

#### 6.3.1 Intertekstuele skakeling as protokol

'n Eerste aanduiding is verwysings in die teks wat verband hou met Bartho Smit se *Bacchus in die Boland* (1974) en Euripides se *Die Bacchae* (1975). Die verband van Fourie se *Don Gxubane onner die Boere* met Euripides en Bartho Smit se tekste ontstaan as gevolg van die feitlike obsessie wat Annemarie en Amour met Don Gxubane vertoon. Hul obsessie vertoon eienskappe wat ooreenstem met aspekte van Dionisiese besetenheid, naamlik Annemarie se liefde vir drank en haar en Amour se ingesteldheid op die vlees – veral Don Gxubane s'n. In *Bacchus in die Boland* gee Smit tydens 'n drinkwedstryd tussen Willem Adriaanse en Bacchus 'n beskrywing (bladsy 17-18) van Dionisiese obsessie (“... laat mal word van wyn”):

BACCHUS: Ja. Ek het my meisies, en sy eie vrou ook, laat mal word van wyn. En toe sit ek hulle op hom [Pentheus, in *Die Bacchae*].

WILLEM: En toe?

BACCHUS: Hulle het hom uitmekaar uit geskeur [die ekwivalent van Dionisiese besetenheid]. Sy eie vrou het sy gorrel met haar tande uitgeskeur.

Die verband van bostaande aanhaling met Fourie se *Don Gxubane onner die Boere* blyk uit drie sake. Eerstens gaan Don Gxubane, soos Bacchus, met 'n doel op reis. Sangoma Sannie verwoord die doel van sy soektog soos volg (bladsy 84): “Ek sie 'n gasoek ... 'n gasoek na 'ie liefde, maar 'ie gasoek soek oppie vekeere plekke ennie vekeere maniere soos 'n hond agter sy eie stert aan ... al innie rondte” Bacchus gaan, tweedens, Boland toe om Willem Adriaanse medemenslikheid te leer. Vergelyk Gracie se stelling op bladsy 111 dat die Don almal van liefdeloosheid sal bevry. Derdens: behalwe dat Don Gxubane sy eie liefde (Gracie) vind, lê die ooreenkoms met *Die Bacchae* daarin dat hy Andreas Halgryn “straf” vir sy liefdeloosheid teenoor 'n medemens. Hy “verander” Andreas in 'n hoender.

Benewens hierdie verbande met die klassieke Griekse kultuur, weerspieël Don Gxubane as teaterteken ook Spaanse invloed as gevolg van skakeling met die Don Juan-mite, waarvan verskeie variasies in die wêreldletterkunde bekend is (vgl. Swart, 1982:10-62). 'n Suid-Afrikaanse voorbeeld is Bartho Smit se *Don Juan onder die hoere* (1987). Al die variasies vertoon min of meer dieselfde eienskappe as Smit se Don Juan, naamlik 'n vrouejagter – ingestel op sinnelike hartstog – wat vroue verlei en dan verdwyn. In *Don Gxubane* blyk die invloed van die Don Juan-mite uit die invloed wat die hoofkarakter op die vroue in die stuk uitoefen, in die besonder sy invloed op Annemarie en Amour. Vergelyk byvoorbeeld Annemarie se reaksie as sy bykom aan die begin van die tweede bedryf (bladsy 95):

ANNEMARIE (*kom weer by, en kyk op in die Don se oë*). My held ... my redder ... my geliefde ... (*Gryp hom om die nek en soen hom vol op die mond ten aanskoue van almal. Andreas val omtrent van die stoep af*)

Tog dui die titels 'n belangrike verskil aan: Smit verwys na *hoere* (sy drama het 'n dorp en plaas as agtergrond) en Fourie na *Boere* ("Afrikaner, soms as skeld-, soms as pryswoord gebruik ..."; HAT, 1994, s.v. "Boer").

Altwee dramaturge gebruik dié woorde om na hul tekste se buitetekstuele werklikheid te verwys. Soos in *Don Juan* word daar in *Don Gxubane* met 'n satiriese oog na die gemeenskap gekyk, meer spesifiek na die Boer/Afrikaner in die gemeenskap. In hierdie verband word satire op die voorgrond gestel as gevolg van die feit dat Don Gxubane swart is. Tog "val" die wit Halgryn-vroue vir sy Don Juanagtige sjarme – Annemarie letterlik van die dak af! Hiermee wil Fourie op dramatiese wyse kommentaar lewer op die norme wat 'n gedeelte van die Afrikanergemeenskap in verband met ras handhaaf. Ook ander stereotipes, soos verteenwoordig deur Worsie, Otto en Andreas, word satiries aangeval.

Hoe ryk die multikulturele aanbod in *Don Gxubane* is, blyk verder uit Peter Haffter (1987) se bespreking, "Bartho Smit se *Don Juan onder die Boere* binne die raamwerk van die Don Juan-makroteks". Teen die agtergrond van sy teoretiese verwysingsraam, Gérard Genette se opvatting van die palimpses (Haffter, 1987:3), skakel die karakter Don Gxubane hipertekstueel met 'n groot aantal ander Don Juans in die wêreldletterkunde. Vir die doel van hierdie bespreking is dit voldoende om daarop te wys dat die hipertekstuele, multikulturele aanbod in *Don Gxubane* nie net beperk is tot Spaans nie, maar ook onder andere Italiaans (Dacia Maraini se *Don Juan*) of Duits (Max Frisch se *Don*

*Juan oder die Liebe zur Geometrie*) insluit.<sup>11</sup>

### 6.3.2 Spel as protokol

'n Tweede aanduiding dat protokol as sosiale teken die funksie het om kommunikasie te vestig en te beheer (Guiraud, 1975:92), is die nederige manier waarop Don Gxubane vir Andreas, Annemarie en Amour aanspreek. Hy spreek Andreas byna deurlopend as “baas” aan en Annemarie en Amour as “mies” en “kleinmies”. Andreas spreek hóm met behulp van raspejoratiewe aan, maar Annemarie wil hê dat hy haar “skatjie” noem.

Indien ons die sosiale werklikheid wat in die drama voorgestel word in aanmerking neem, is dit onwaarskynlik dat Don Gxubane toegang tot Andreas sou kry indien hy nie die rol van die onderdanige anderskleurige gespeel het nie. Hy hou tot in die slot met die spel vol, selfs vir 'n gedeelte van die sogenaamde hipnosevertoning.<sup>12</sup> Dit is selfs moontlik om sy spel tydens die hipnosevertoning as 'n hoogtepunt van verzet in die drama te bestempel.

Uit die voorstelling van die hipnosevertoning blyk finaal dat die beeld wat die Don as multikulturele teaterteken bied, ingrypend verskil van en onversoenbaar is met die beeld wat die inwoners van die dorpie en die “... Boerehotel in die noorde in die dae voor die nuwe regime” bied (bladsy 82).<sup>13</sup> Don Gxubane lei Andreas Halgryn-hulle op ironiese wyse aan hul neuse rond met die doel om sy onbekende geliefde te vind maar onthul in die proses hoe ingrypend hul siening van 'n persoon se waardigheid verskil. Tydens die vertoning vertel Annemarie hoe harteloos Andreas Gracie se moeder in 'n ongeluk doodgery het. Vir Andreas is haar moeder 'n “kaffermeid” en 'n “dier” (bladsy 125).

---

11 'n Hipertekstuele ondersoek van *Don Gxubane* (nie die doel met hierdie bespreking nie) behoort 'n aantal verbande met die Don Juan-makroteks oortuigend uit te wys. Dit is, byvoorbeeld, moontlik om op “sekere ‘standhoudende’ handelingskomponente” (Haffter, 1987:6) in *Don Gxubane* te wys, onder andere *verleiding, vlug, agtervolging, gasmaal + straf* en *slotwoorde van die oorblywendes* (Haffter, 1987:6). In *Don Gxubane* sal daar wel, soos in Smit se *Don Juan*, 'n hoe mate van transvalorisering voorkom.

12 Daar is 'n moontlikheid dat daar nie sprake was van hipnose tydens die vertoning nie, maar dat die “hipnosevertoning” deel was van Don Gxubane se spel. Self noem hy sy storie dat hy “... die gróót dokter [Ferdinand Vosloo] se student ...” was, 'n “lieg storie” (bladsy 98)

13 Ook Guiraud (1975:99) beklemtoon die belangrike rol wat 'n beeld in die voorstelling van kultuur bied: “The notion of *image* is one of the key concepts of our culture.”

Die Don beseft in die slot van die werk dat die gevestigde norme van die dorp- en hotelgemeenskap nog te sterk staan om as gevolg van sy verset te verander. Daarom laat hy Andreas Halgryn oor aan sy eie lot en vertrek om elders van voor te begin.

## 7. Samevatting

Indien ons na 'n antwoord wil begin soek op die vraag hoe dramas in Afrikaans gereageer het op die verskuiwing van 'n legitimeitskrisis in die tagtigerjare tot 'n identiteitskrisis in die negentigerjare wil dit voorkom of die waardesisteme wat in die sosiale werklikheid van 'n drama voorgestel word, op grond van bostaande bespreking vanuit 'n multikulturele perspektief beoordeel kan word. Ter sake is die beeld of *imago* (vgl. Van Gorp, 1986:193) wat 'n persoon van die drama in Afrikaans binne die Suider-Afrikaanse literêre sisteem het. In die praktyk kom dit daarop neer dat 'n multikulturele ondersoek sal kan uitgaan van Raymond Williams (1968:18) se opvatting van 'n *structure of feeling*, waardeur die verband gelê word tussen spesifieke vormaspekte in die teks en 'n *imago*, naamlik dit wat die gehoor "sien en voel" (Fourie, 1994a).

Dié vormaspekte sou veral betrekking kon hê op die uitbeelding van die aard en betrokkenheid van een of meer versetfigure by multikulturaliteit in die teks. As gevolg van die prominente plek wat taaltekena gewoonlik in 'n drama inneem, kan multikulturaliteit as 'n *structure of feeling* ook betrekking hê op die "multus" (*Collins Concise Dictionary of the English Language*, 1978, s.v. "multi-") van tale wat in die teks gebruik word. Daarvan is die bespreking van Jeanne Goosen se eenakter *'n Koffer in die kas* 'n voorbeeld as gevolg van die gebruik van Afrikaans, Engels, Xhosa en Noord-Sotho daarin. 'n Verdere moontlikheid is om multikulturaliteit in 'n dramateks vanuit 'n sosiosemiotiese perspektief te ondersoek. Die ondersoek van Charles Fourie se *Don Gxubane onner die Boere* wys uit dat ritueel, kleding, protokol en spel vooropgestel kan word, veral as gevolg van die aard en optrede van die Don as multikulturele teaterteken.

As ons die skrale oes van Afrikaanse dramas wat na 1990 verskyn het, vanuit 'n omvangryker perspektief sou wou betrag as wat Williams se *structure of feeling* as teoretiese verwysingsraamwerk bied, kan ons in navoring van Manfred Fischer (1981:20-21) van 'n imagologiese invalshoek<sup>14</sup> gebruik maak. Tot op

---

14 "Der zentrale Gegenstand der komparatistischen Imagologie sind nationen- bzw. völkerbezogene Images, die sich erklären lassen als solche Aussagen, die auf Nationen, Völker und ihre kulturellen und geistigen Leistungen gemünzt sind und diese in ihrer Gesamtheit mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Aussagen typisieren wollen" (Fischer, 1981:20). 'n Imagologiese ondersoek van die drama na 1990 sou dus die aard

hede het so 'n ondersoek na my wete nog nie ten opsigte van die Afrikaanse drama plaasgevind nie. Ampie Coetzee ondersoek wel die moontlikheid om "... die politieke konstruk van 'een nasie' [... uit te brei ...] tot die lees van die verskeie letterkundes in Suid-Afrika as een teks ..." (Coetzee, 1994:279), maar hy verwys nie spesifiek na die drama nie. Henriette Roos (1995) konsentreer in haar bespreking van die assimilasië en transformasië van Afrika en Europese literêre tradisies ook nie op die drama nie maar op die hedendaagse Suid-Afrikaanse roman.

Desnieteenstaande wys haar bespreking 'n aantal merkwaardige ooreenkomste uit tussen "... sleutelmotiewe en temas ..." in die roman wat op 'n "... literêre wyse die transkulturele aard van die hedendaagse sosiopolitieke toneel reflekteer" (Roos, 1995:1), en kenmerke van die dramas wat vroeër in hierdie bespreking as multikultureel geïdentifiseer is. Roos identifiseer onder andere die volgende motiewe en temas (raakpunte met die dramas word baie kortliks tussen hakies aangedui):

- verset, bladsy 5 (eksistensiële en sosiale verset in al drie die bespreekte dramas)
- die stem van die vrou, bladsy 6 (in *'n Koffer in die kas*)
- invloed van die orale tradisie, bladsy 7 (in *Don Gxubane onner die Boere* die verband tussen die uitbeelding van Gracie as huiswerker en die opgetekende verhaal van Swartkappetjie – kyk Willemse, 1995:62-76)
- invloed van die sprokie, bladsy 8 (die sprokies van *Aspoestertjie* en *Doringrosie* in *Don Gxubane onner die Boere*)

Hierdie bespreking toon wel aan dat dramas gereageer het op die oorgang van 'n legitimitetskrisis in 'n apartheid-Suid-Afrika tot 'n identiteitskrisis in 'n postapartheid-Suid-Afrika.

Maar ... *Cincinatti* eindig met onbegrip vir 'n politieke stelsel, in *'n Koffer in die kas* spel die didaskalia in die slot "... die ironiese onoorbrugbaarheid in 1992" (bladsy 88) uit en in die slot van *Don Gxubane* bly almal behalwe die Don en Gracie in hul "hoender-republiek" (bladsy 127) agter. In hierdie dramas vind daar nie 'n sintese van *self* en *ander* plaas nie, maar tog word hul eindes, as 'n moontlike aanduiding van die betrokkenheid van hul skrywers "... by die altyd problematiese fiksionalisering van die ander ..." (Van Niekerk, 1996:27), in 'n

---

van die uitbeelding van kultuurgroepe in dramas nagaan met die doel om vas te stel of daar gemene noemers bestaan wat op multikulturalisme slaan.



bepaalde rigting oop gelaat. In *Cincinatti* verstaan Abraham in die slot wat die politieke van verset beteken en in 'n *Koffer in die kas* bly die vroulike protagonis simbolies alleen agter. Ook in *Don Gxubane* word die dorp- en hotelgemeenskap in hul geïsoleerde bestaan alleen agtergelaat.

## Verwysings

- Bernheimer, Charles. 1995. Introduction: The anxieties of comparison. In: Bernheimer, Charles (ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore : John Hopkins University Press. p. 1-17.
- Brustein, Robert. 1991. *The theatre of revolt: An approach to the modern drama*. Chicago : Ivan R. Dee.
- Chicago Cultural Studies Group. 1994. Critical multiculturalism. In: Goldberg, David Theo (ed.) *Multiculturalism: A critical reader*. Oxford : Blackwell. p. 115-139.
- Coetzee, Ampie. 1994. South African literature and narrating the nation. *Journal of Literary Studies*, 10(3/4):279-301.
- Collins Concise Dictionary of the English Language*. 1978. S.v. "multi". London : Collins.
- Euripides. 1975. *The Bacchae and other plays*. Translated by Philip Vellacott. Harmondsworth : Penguin
- Fagan, H.A. 1986. *Twee dramas: Die ouderling & Ousus*. Kaapstad : Tafelberg.
- Fischer, Manfred S. 1981. *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte: Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn : Bouvier.
- Fourie, Charles J. 1994a. Toneel in gesiglose era: droë bloed van tagtig kleef nog aan die kunste. *Die Burger*, 30 Julie.
- Fourie, Charles J. 1994b. *Vrygrond/Die eend/Don Gxubane ommer die Boere*. Kaapstad : Tafelberg.
- Goldberg, David Theo. 1994. Introduction: Multicultural conditions. In: Goldberg, David Theo (ed.) *Multiculturalism: A critical reader*. Oxford : Blackwell. p. 1-41.
- Goosen, Jeanne. 1992. *Drie eenakters: Kombuis-Blues/Kopstukke/n Koffer in die kas*. Pretoria : HAUM-Literêr.
- Grosskopf, J.F.W. 1974. *As die tuig skawe: drama in vier bedrywe*. Kaapstad : Tafelberg.
- Grosskopf, J.F.W. 1983. *Oorlog is oorlog*. In: Cloete, T.T. (samest.) *Vyfling: 'n bundel eenbedrywe van Hertzogprysweners*. Kaapstad : Tafelberg. p. 51-62.
- Guiraud, Pierre. 1975. *Semiology*. Translated by George Gross. London : Routledge & Kegan Paul.
- Haffter, Peter. 1987. Barthe Smit se *Don Juan onder die Boere* binne die raamwerk van die Don Juan-makroteks. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 3(4):1-13.
- Hauptfleisch, Temple & Steadman, Ian (eds.) 1987. *South African theatre: Four plays and an introduction*. Pretoria : HAUM Educational Publishers.
- HAT: Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 1994. S.v. "Boer". Johannesburg : Perskor.
- Malan, Charles. 1995. The politics of self and other in literary and cultural studies: The South African dilemma. *Journal of Literary Studies*, 11(2):16-28.
- Mapantsula: The book. Preface, foreword, introduction, the interview, the script*. 1991. Johannesburg : COSAW.
- Ngũgĩ, wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*. London : James Currey.
- Opperman, Deon. 1996. *Donkerland*. Kaapstad : Tafelberg.

- Roos, Henriette. 1995. Assimilation and transformation of African and European literary traditions in the present day South African novel. *Journal of Literary Studies*, 11(2):1-15.
- Simon, Barney & The Cast. 1987. *Cincinnati: Scenes from city life*. In: Hauptfleisch, Temple & Steadman, Ian (eds.) *South African theatre: Four plays and an introduction*. Pretoria : HAUM Educational Publishers. p. 173-235.
- Smit, Bartho. 1974. *Bacchus in die Boland*. Johannesburg : Perskor.
- Smit, Bartho. 1987. *Don Juan onder die boere*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Swart, Anna Melina. 1982. *Die Don Juan-mite in die literatuur met spesiale verwysing na Bartho Smit se Don Juan onder die boere*. Pretoria : Universiteit van Suid-Afrika. (M.A.-verhandeling.)
- Taylor, Charles. 1994. The politics of recognition. In: Goldberg, David Theo (ed.) *Multiculturalism: A critical reader*. Oxford : Blackwell. p. 75-106.
- Van Gorp, H. e.a. (reds.) 1986. *Lexicon van literaire termen*. Groningen : Wolters-Noordhoff.
- Van Niekerk, Marlene. 1996. Reenboogredenasies: repliek op 'n intreerede. *Tydskrif vir Letterkunde*, 34(4):20-34.
- Willemsse, Hein. 1995. Die konstruk – Namibiese letterkunde – en Afrikaanse oratuur: 'n voorlopige verkenning. *Stilet*, 7(2):62-76.
- Williams, Raymond. 1968. *Drama from Ibsen to Brecht*. London : Chatto & Windus.