J.L. Coetser

Drama en geskiedenis: 'n voorlopige verkenning

Abstract

*This article attempts to establish a theoretical framework within which the relationship between drama and history may be traced. The theoretical framework is provided by the juxtaposition of Keir Elam's interpretation of possible worlds in drama and Fredric Jameson's three horizons of interpretation. The framework is subsequently applied to Afrikaans playwright N.P. van Wyk Louw's commissioned drama, *Die pluimsaad waai ver*. But, Jameson's interpretation of an 'ideology of form' (ascribed to his third horizon of interpretation) is partly modified by the inclusion of post-colonial theory of literature. It is, consequently, possible to deduce that *Die pluimsaad waai ver* is, at least in part, a post-colonial text.*

1. Inleiding

De Jong (1989:3) verklaar dat dit 'n merkwaardige verskynsel is dat die Afrikaanse letterkunde sedert die dertigerjare geen "noemenswaardige sosiaal-teoretiese literatuurbeskrywing" opgelewer het nie. Hierdie afwesigheid van 'n "noemenswaardige", sosiaalgerigte literêre historiografie beteken egter nie dat die studie van kontekstuele invloede op Afrikaanse dramatekste nog geen aandag ontvang het nie. 'n Voorbeeld van 'n studie waarin kontekstuele invloede uitgebreid ter sprake kom, is Gerrit Olivier (1988) se proefskrif, *N.P. van Wyk Louw: literatuur, filosofie, politiek*.

Neem 'n mens ook ander, soortgelyke besprekings in oënskou, is drie neigings opvallend. Die eerste is dat dit veral dramatekste uit die veertiger- en vyftigerjare is wat die aandag ontvang, en die tweede dat daardie ondersoeke dikwels vanuit 'n sosiologiese of Marxistiese perspektief plaasvind. 'n Derde, en oorkoepelende neiging sluit aan by die klem wat die *New Historicism* op die invloed van die geskiedenis in literêre werke plaas.

Aan die begrip *New Historicism* kan 'n besondere en algemene betekenis geheg word. Die begrip het oorspronklik betrekking gehad op die werk van Stephen Greenblatt in die tydskrif *Representations*. In die algemene betekenis het *New Historicism* betrekking op die werk wat gedoen word oor die verband tussen letterkunde en geskiedenis, dikwels onder die invloed van poststrukuralistiese teorieë (vergelyk verder Thomas, 1989:182).

In hierdie bespreking gaan ek uit van die algemene betekenis wat aan die term geheg word. De Lange (1992:35) beskryf die uitgangspunte wat daarby betrokke is, soos volg:

In hul soeke ... laat val die aanhangers van hierdie benadering die fokus op historiese gebeure en magstrukture. ... Die fokus val op die analise en historisering van 'n staaltjie, 'n skynbaar onbelangrike brief, ens., kortom, op 'n onthullende besonderheidjie waarmee die gedragskodes, logika en motiewe wat die hele samelewing oorheers, ontmasker word.

In die bespreking van *Die pluimsaad waai ver*, wat later volg, betrek ek die optrede van Wauchope en Hannay. Alhoewel hul handeling nie 'n sentrale moment van die drama is nie, verteenwoordig dit tog "'n onthullende besonderheidjie" en verdien gevolglik aandag.

'n Kenmerk van sommige besprekings, waarin die invloed van die *New Historicism* aantoonbaar is, is die afwesigheid van 'n duidelike verantwoording wat daardie eienskappe in aanmerking neem wat eie is aan die drama as genre. Na aanleiding daarvan is die doel met hierdie bespreking om 'n raamwerk te vind waarbinne die verband tussen drama en geskiedenis, met inagneming van die sosiologiese konteks, nagegaan kan word. Die bruikbaarheid van die raamwerk word getoets met verwysing na onder andere *Die pluimsaad waai ver*, die geleentheidsdrama wat geskryf is vir die herdenking van die vyfjarige bestaan van die Republiek van Suid-Afrika.

2. Moontlike wêreld

Die plek wat Elam (1980) gee aan 'n teorie van moontlike wêreld, in sy siening van 'n semiotiese teorie van die drama en teater, bied 'n antwoord op die vraag hoe buitetekstuele invloede op 'n drama inwerk.

Syns insiens onderskei die drama hom as genre juis deur die optrede van moontlike wêreld en die rol wat deiksis daarin speel. Dramatiese moontlike wêreld bestaan as gevolg van "the persons, actions and statements which make them up" (Elam, 1980:112). Die toeskouer/leser rekonstrueer dramatiese moontlike wêreld (W_d) deur hulle waar te neem ('n opvoering by te woon of die dramateks te lees), "thus allowing the W_d to define itself rather than be set up from without by

a third party" (Elam, 1980:112). Dit kom daarop neer dat dramatiese moontlike wêreld nie reël bestaan nie, alhoewel hulle op die verhoog voorgestel kan word.

Vir Castañeda (1979:59) is die grootste kenmerk van 'n moontlike wêreld dat dit as 'n alternatief vir die gewone, alledaagse werklikheid kan optree. Die bestaan van een moontlike wêreld word sodoende die voorwaarde vir die bestaan van 'n ander wêreld – waardeur die gewone, alledaagse werklikheid van die gehoor (W_o) óók die status van 'n moontlike wêreld aanneem. Die gehoor (of leser) interpreteer die dramatiese wêreld in terme van sy gewone, sosio-historiese werklikheid.

Wat die verhouding van drama en geskiedenis aanbetref, kom gevolglik minstens twee soorte moontlike wêreldes voor. Hulle is die gewone (of sosio-historiese) moontlike werklikheid (W_o), wat in hierdie geval ontstaan as gevolg van historiese gebeurtenisse, en dramatiese moontlike wêreldes (W_d), wat ontstaan as gevolg van die dramatiese tekste wat in die historiese tydsvloei geskep word.

3. Verhoudings van moontlike wêreldes

Teoreties kan die verband tussen W_o en W_d wissel van die volkome weerspieëling van mekaar tot waar slegs een ooreenkoms tussen hulle voorkom. Beweeg W_o en W_d nog verder as laasgenoemde van mekaar, is daar nie meer sprake van 'n ooreenkoms nie en bestaan daar dus ook nie meer 'n verband tussen die betrokke wêreldes nie. Breedweg beskou, kan W_o en W_d gevolglik in drie verhoudings tot mekaar staan.

3.1 Eerste verhouding

In die eerste verhouding reflekteer die W_d die sosio-historiese werklikheid byna volledig. Die moontlikheid van volkome ooreenstemming is onwaarskynlik, omdat dit impliseer dat die geskiedenis homself onveranderd op die verhoog herhaal. Dié opvatting, dat moontlike wêreldes volkome ooreenstem, hou veral nie rekening met die kritiese werksaamheid van die dramaturg nie, met ander woorde met die feit dat hy, om bewustelike en onbewustelike redes, uit die historiese W_o selekteer.

Die seleksie van historiese gegewens kan deel wees van die bevoorregting en toesegging van mag deur die dramaturg. Die dramaturg is, soos Amuta (1989:81) dit stel, "engaged in an active process of mediation, i.e. recycling socio-historical experience according to the laws of imaginative projection". Laasgenoemde word beïnvloed deur "objective factors [sic!] such as facts of biography, class orientation, ideology and political alignment" (Amuta, 1989:81). Die verlede is

inderdaad aan die genade van die historikus en dramaturg, as kinders van hul tyd, uitgelewer.

'n Voorbeeld van 'n drama waarin die eerste verhouding oorheers, is André P. Brink se *Die verhoor* (1970). In die "Historiese Aantekeninge", op bladsy 100 van die gepubliseerde teks, wys Brink daarop dat "[d]ie historiese feite in die drama hoofsaaklik gebaseer [is] op die volledige argiefstukke gebundel in H.C.V. Leibrandt se *The Rebellion of 1815, generally known as Slachters Nek* (1902)". Verder verklaar die dramaturg (1970:100) dat hy slegs in enkele opsigte van die gerapporteerde Slagtersnek-geskiedenis afgewyk het (vergelyk die "Historiese Aantekeninge" vir besonderhede). Die gebruik van werklike historiese gegewens in *Die verhoor* (of 'n opvoering daarvan, die W_d) reflekteer dus die hoë mate van ooreenstemming met die werklike historiese gebeurtenis (W_o), soos Leibrandt dit opgeteken het.

Die rol wat 'n outeur, soos Leibrandt in die geval van *Die verhoor*, in die proses van historisering speel, kan 'n groot invloed hê op die verhouding tussen drama en geskiedenis. Dit is van belang dat Leibrandt se verslag bestaan uit gebundelde argiefstukke, waarin die oorspronklike outeurs reeds selektief te werk gegaan het wat betref hul optekening van historiese gebeurlikhede. Dit bring mee dat Leibrandt se *The Rebellion of 1815*, en uiteindelik *Die verhoor* self, 'n verslag van 'n verslag is, of anders gestel, 'n teken van 'n teken is. Hierdie premisse van die poststrukuralisme is in die teks van *Die verhoor* werkzaam, soos afgelei kan word uit Coetzee (1987:188) se kommentaar: "The point of all this is that the whole 'trial' is based on reports, on 'hearsay evidence'. How can the truth then be determined?" Hy kom tot die gevolgtrekking:

... one has to question the *bona fides* of the text, one which implies that the charges against Bezuidenhout are based on reports and hearsay and is in itself a 'report', a script after the fact, a manipulation of 'fact' and 'fiction'. The text has thus become a barrier in the way of 'truth', a signifier signifying only itself.

Uit die aanhaling blyk dit dat die aard van die verslagdoening van die historiese W_o , eers in historiese verslae en uiteindelik in die W_d , tydens die proses van historisering verander het. Om Coetzee (vorige aanhaling) te parafraseer: die aard van die dramateks, en uiteindelik die opvoering daarvan, is nou van so 'n aard dat dit nie meer dieselfde (historiese) 'waarheid' oordra nie. Ook die aard van die 'waarheid' het verander – en dit is in daardie verandering dat die aanhangers van die *New Historicism* die doel van literêre studie sien (kyk De Lange, 1992:35). In plaas daarvan om uitsluitlik te konsentreer op die verband tussen drama en geskiedenis, gee hulle ook aandag aan die dinamiese sosio-kulturele stelsel waarbinne drama en geskiedenis bestaan. Hierdie benaderingswyse word

gevolg omdat drama en geskiedenis nie van 'n immer veranderende kultuurstelsel geïsoleer kan word nie.

Toegepas op *Die verhoor* transposeer Brink die Slagtersnek-geskiedenis (1815) op die sosio-kulturele werklikhede van sy tyd (ongeveer 1970). Hy het onder meer die rassesituasie in die land in die oog én 'n saak wat daarmee saamgaan, naamlik die vryheid van die individu. Hoe sentraal hierdie aktualiteite staan, kan afgelei word uit die motto van die drama (Bezuidenhout se woorde op bladsy 72): "Niks is so gevaarlik soos 'n ander man se vryheid nie."

3.2 Tweede verhouding

In die tweede verhouding wissel die verband tussen W_o en W_d van net meer as 'n enkele ooreenkoms (die derde verhouding) tot net minder as volledige weer-spieëling (die eerste verhouding). Dié onderskeid is arbitrêr: dieselfde W_d kan meer as een W_o in wisselende mates reflekteer, wat sal meebring dat meer as een verhouding in dieselfde teks voorkom. Dit word in die bespreking van die rol van historiese tekste by *Die pluimsaad waai ver* (in afdeling 4) aangetoon.

Daarby geld dat, namate die ooreenkoms tussen W_o en W_d afneem, die invloed van die geskiedenis op die drama kleiner word. Die verklaring daarvoor is dat die invloed van die geskiedenis, dikwels by wyse van 'n historiese oorteks, soos Leibrandt se *The Rebellion of 1815*, nou nie meer so rigtinggewend is nie. Die dramaturg maak nie meer op dieselfde manier as by die eerste verhouding van historiese feite uit die W_o gebruik nie.

'n Gevolg daarvan is dat die aard van die W_d , in vergelyking met die W_d in die eerste verhouding, verander. Namate die invloed van 'n historiese W_o afneem, speel die dramaturg se opvattinge 'n al hoe andersoortiger rol ten opsigte van die W_d . Dié andersoortige rol spruit daaruit dat die dramaturg nie meer presies by historiese feitlikhede hoef te hou nie. Historiese feitlikhede kan nou verander word totdat daar byna net een ooreenkoms tussen W_o en W_d is (in welke geval die derde verhouding ter sprake kom).

'n Voorbeeld van 'n drama waarin die tweede verhouding betrokke is, is Reza de Wet se *Nag, Generaal* (1991). Wat die historiese agtergrond (W_o) van *Nag, Generaal* betref, gee die dramaturg op bladsy 114 van die gepubliseerde teks die volgende inligting:

Die Naas-karakter is nie histories nie, maar geïnspireer deur die akteur wat hom tydens die eerste opvoering gespeel het.

Die agtergrond waarteen die karakters optree, is histories juis en die liederes is aangehaal uit oorspronklike Vryheidsoorlogdokumente. Die episode in verband

met die gewonde perd is histories juis, en is opgeteken in die dagboek wat Sannie Uys tydens die oorlog gehou het.

(Die dagboek tree dus, soos Leibrandt se *The Rebellion of 1815*, as 'n historiese oorteks op. In die tweede verhouding vervul 'n historiese oorteks egter, soos reeds aangetoon, nie dieselfde rol as in die eerste verhouding nie.)

Indien daar gelet word op die rol wat Naas, 'n fiktiewe karakter, daarin speel, is dit onwaarskynlik dat die drama se handelingsverloop volledig ooreenstem met 'n ware, historiese gebeurtenis. Dit is dus die geval dat die agtergrond waarteen die karakters optree histories juis is, soos die dramaturg op bladsy 114 van die teks verduidelik, maar dat sommige van die karakters (soos Naas) en hul handeling fiktief is.

Hierdie spel van moontlikhede sluit, soos reeds uitgewys, aan by Castañeda (1979:59) se omskrywing van 'n moontlike wêreld. Die grootste kenmerk van 'n moontlike wêreld is dat dit as 'n alternatief vir die gewone (in hierdie geval: historiese) werklikheid kan optree.

3.3 Derde verhouding

In die derde verhouding bestaan die verband tussen moontlike wêreldes uit 'n enkele ooreenkoms, en tree W_o en W_d aanvullend tot mekaar op. Aangesien die teoretiese agtergrond wat by hierdie verhouding betrokke is, in die vorige twee afdelings behandel is, verwys ek slegs kortliks na N.P. van Wyk Louw se *Koning-Eenoog* (1963) om die werking daarvan toe te lig.

Dat *Koning-Eenoog* 'n geleentheidsdrama is wat geskryf is vir opvoering tydens die herdenking van die vyftigjarige bestaan van die Unie van Suid-Afrika in 1960, is algemeen bekend. Die drama is gebou rondom die gebeurtenis van Uniewording in 1910, maar die karakters en hul optrede is fiktief. Hierdie dubbele tydsfokus maak dit vir die dramaturg moontlik om aspekte van die toeskouers se sosio-historiese W_o op die W_d te projekteer – tewens om die projeksie satiries in te kleur.

Die aard van die satire in die algemeen is dat dit 'n bedreigende werklikheid verbaal aanval deur die toehoorder se aandag te vestig op die bedreiging. Een van die maniere waarvan die satirikus gebruik kan maak, is spot (vergelyk oor hierdie komplekse begrip onder andere Gaier, 1967). Spot word in *Koning-Eenoog* ryklik gebruik, byvoorbeeld in die voorstelling van die akademici, die kristalbaltooneel, mev. Vosloo se vermenging van Afrikaans en Engels, of die vernoeming van kinders na historiese gebeurtenisse of figure.

Waarop dit neerkom, is dat Van Wyk Louw 'n verband lê tussen die 1910- en die 1960-geleentheid en daardie verband dan satiries inkleef. Dié twee datums word met mekaar verbind op grond van die ooreenkoms dat die geleentheidsdramaturg in albei 'n bedreiging gesien het – 'n gemene deler wat projeksie moontlik gemaak het. Wat die presiese aard van die bedreiging is, spel die teks nie altyd ewe helder uit nie: dit is 'n gesiglose bedreiging (Gaier, 1967:341 e.v.), wat die toeskouer dikwels as 'n oop plek waarneem en dan self moet 'invul'. Die bedreiging is soms redelik duidelik, soos die onvermoë van geleerdes om op die eise van hul tyd te reageer. Ander kere is die bedreiging ietwat enigmaties, soos met Bosse en Rektor se profesieë tydens die kristalbalkykery.

Dit was, by die nagaan van die werksdokumente wat op *Koning-Eenoog* betrekking het, opvallend dat Van Wyk Louw in sy beplanning nie van bepaalde historiese tekste gebruik gemaak het nie. Hierdie drama verskil dus van *Die verhoor* en *Nag, Generaal* in dié sin dat dit nie van 'n geskrewe, historiese oer-tekste gebruik maak nie maar direk van die 1910-geleentheid as historiese teks.

4. Historiese tekste by *Die pluimsaad waai ver*

Volgens die werksdokumente, wat op *Die pluimsaad waai ver* betrekking het, het Louw die historiese diskoers onderliggend daaraan aan die hand van historiese bronne gerekonstrueer. Hierdie dokumente word tans in die Dokumentasiesentrum van die J.S. Gericke-biblioteek van die Universiteit van Stellenbosch bewaar (kyk Coetser, 1990:279-309, vir 'n vollediger bespreking van die historiese tekste by *Die pluimsaad waai ver*). Die dramaturg het in sy werksdokumente gebruik gemaak van Hancock se Smuts (1962), Kestell se *Met de Boeren-commando's* (sonder jaartal), Kruger se *Good-bye Dolly Gray* (1964), en deel 2 van Van der Merwe se *Marthinus Theunis Steyn* (1921).

Dat Louw 'n belangstelling in die Anglo-Boereoorlog gehad het, val nie te betwyfel nie. Hy het dus wyd oor die onderwerp gelees, maar het, volgens die werksdokumente, slegs bostaande bronne by die skryf van die drama geraadpleeg. Van Tonder (1985:20) toon aan dat die dramaturg se belangstelling in ander historiese bronne 'n neerslag in *Die pluimsaad waai ver* kon gehad het. Hy baseer sy studie op 'n ondersoek van die Van Wyk Louw-boekery in die besit van die Randse Afrikaanse Universiteit.

Sommige van die uitsprake wat Van Tonder maak, is egter moeilik verifieerbaar omdat dit betrekking het op kruisies, regmerke, vraagtekens of uitroepetekens wat die dramaturg in die kantlyn van 'n bron gemaak het. Tydens 'n persoonlike ondersoek van die Van Wyk Louw-boekery kon ek nie altyd vasstel wat so 'n merk beteken nie. Gevolglik bly die objektiefste weergawe van watter bronne Louw by die skryf van *Die pluimsaad waai ver* gebruik het, die aanduidings wat

hy in sy werksdokumente gee. Die noukeurige wyse waarop hy van daardie bronne gebruik gemaak het, dui op 'n aansienlike mate van weerspieëling van moontlike wêreld.

Ten opsigte van Van der Merwe se *Marthinus Theunis Steyn* geld dat groot gedeeltes van die handelingsverloop en dialoog tot hierdie bron herleibaar is. Die eerste verhouding, waarin W_0 en W_d tot mekaar kan staan, is gevolglik van toepassing: dit sluit in die teks van Steyn se toespraak voor die Volksraad; ook van die gegewens in die gesprek tussen Steyn, Cronjé, Jan en Pieter en die gegewens in "Die tweede gedeelte" en "Die derde gedeelte" van die dramateks. Gedeeltes wat nie duidelik tot Van der Merwe herleibaar is nie, handel oor Pieter, die Kaapse rebel, en Cronjé se wedervaringe en oorgawe by Paardeberg. Laasgenoemde word wel in Kruger se *Good-bye Dolly Gray* (1964:139 e.v.) behandel. Daardeur word geïllustreer hoe verskillende historiese moontlike wêreld mekaar ten opsigte van dieselfde W_d kan aanvul.

'n Voorbeeld van hoe direk Louw dele uit oortekste oorgeneem het, is Steyn se monoloog voor die Volksraad (in die dramateks op bladsy 16 tot 18). Die dramaturg het minstens drie dele van die toespraak op 11 Oktober 1899 direk uit Van der Merwe se *Marthinus Theunis Steyn* vertaal. Byvoorbeeld: op bladsy 16 van *Die pluimsaad waai ver sê Steyn*:

Die oomblik het dus aangebreek wat ons so graag wou vermy; hierdie oomblik dat ons as 'n volk gedwing word om met die wapens te verset teen onreg en skandelige geweld.

Die ooreenstemmende gedeelte in Van der Merwe (1921:1) lui:

De tijd, die wij zo gaarne vermeden hadden, het tijdstip dat wij, als 'n volk, gedwongen worden ons met de wapenen te verzetten tegen onrecht en schandelijk geweld, is tans angebroken.

Dit is te betwyfel of die deursnee-toneelganger daarvan bewus was dat gedeeltes van Steyn se monoloog vertalings is uit Van der Merwe se boek. Die dramaturg se gebruik daarvan kan onder meer toegeskryf word aan 'n strewe na historiese akkuraatheid. Onder andere die historikus, M.C.E. van Schoor, het hom in 'n brief (1967) gunstig uitgelat oor die historiese getrouheid van die teks. Sy kommentaar kom daarop neer dat hy 'n aansienlike mate van weerspieëling van die historiese W_0 in die W_d onderskei.

Die invloed van ander historiese tekste is minder omvangryk en soms beperk tot 'n enkele ooreenkoms tussen W_0 en W_d . Tekste wat so betrokke is, is onder andere Kestell se *Met de Boeren-commando's* en Hancock se *Smuts*. Omdat Kestell se werk nie, soos Van der Merwe s'n, as matriks vir die handelingsverloop optree nie, is sy invloed dikwels indirek. Dit beteken dat die gees en

perspektief van hierdie historiese bron inspeel op die ander gebeurtenisse wat in die drama afspeel.

Só teken Kestell op bladsy 14 sy eerste indruk van 'n nagtrek aan:

Ik leerde daar den Afrikaner¹ in zijn ongebondenheid kennen. Ik zag hoe hij niet verdragen kon onder tucht te staan, en aan banden ten eene male niet gelegd wilde worden. Hoe anders was het later ...

'n Voorbeeld van die teenstelling tussen "daar" en "later" in die dramateks is die woorde van die Veldkornet aan Vermaas op bladsy 14: "Vermaas, ek het gesien hoe jy weghardloop vir my! Jy moes al op kommando gewees het!" Daarteenoor staan De Wet se beswaar teen die Transvaalse generaal se voorstel dat oor vrede onderhandel word (bladsy 76): "Ons het nog twintigduisend man in die veld, en nou sonder drosters en hensoppers. Taai, dapper, goed geoefende manne."

Hancock se *Smuts* bied 'n enkele ooreenkoms wat die verhouding van moontlike wêreld betref. Die enigste inligting in Hancock, wat nog nie in ander oortekste vermeld is nie, staan in verband met die oorwinning by Nooitgedacht. By die lees van Hancock se beskrywing wil dit voorkom of die werklike geveg nie van strategiese belang was nie: dit het vir die kommando gegaan om die verkryging van kos en ammunisie. Gepaard met dié ironie gaan die antiklimaks in die dramateks: ons sien die eerste tekens van president Steyn se siekte en verneem van Pieter se teregstelling.

5. Resepsie

Die eerste opvoerings van *Die pluimsaad waai ver* het groot belangstelling ontlok. Naas goedkeuring was daar ook 'besware', wat Grové (1982:409) soos volg verwoord:

Die besware is nie altyd suiwer geformuleer nie, maar daar is gevoel – en met reg – dat die negatiewe element in die geskiedenis te swaar en te eensydig beklemtoon is: Paardeberg en nie Magersfontein nie, Cronjé en nie De la Rey nie, die koppigheid en verraad en nie die heroïek nie.

By die nagaan van die ontvangs wat *Die pluimsaad waai ver* na die eerste opvoerings geniet het, is dit opvallend dat persone verwag het dat die gebeure wat op die verhoog voorgestel is 'n presiese weergawe van die historiese gebeurtenis sal wees. Hulle het verwag dat die W_d die historiese W_o volledig sal weerspieël.

¹ Die term *Afrikaner* het in ons tyd 'n glibberige inhoud. Behalwe in die aanhalings (waarin die betekenis deur die outeur daarvan bepaal word), gebruik ek die woord in so 'n neutrale sin as moontlik.

'n Verteenwoordigende voorbeeld is die brief van Maria C. Günther, in *Die Transvaler* van 2 Julie 1966: "Hy versuim om die konsentrasiekampe, die verwoeste wonings en verskroeiende aarde aan ons te wys ...". Günther se verwagting, dat ook die gevolge van die Britse verskroeiende aardebeleid in die drama voorgestel sal word, hou veral nie rekening met die kreatiewe inspelings (van 'n skrywer) tussen dramateks en geskiedenis nie. Dat historiese 'juistheid', dus ook historiese volledigheid ten alle koste, nie die dramaturg se uitgangspunt was nie, blyk duidelik uit werksdokument 2.D.P.5 (bladsy 3):

As iemand vra of ek na historiese juistheid gestreef het, sou die antwoord moet wees: sover as doenlik, sover as wat met artistieke norme versoenbaar is. ... Maar ek glo maar dat 'n mens nie met 'n geskiedenisboek na die teater toe moet kom nie.

Daar was wel 'n groep toneelgangers wat 'n ander standpunt gehuldig het. Dit is opmerklik dat dit hoofsaaklik die drama se literêre verdienste was wat hul reaksie gerig het. G. van N. Viljoen se brief, in *Die Transvaler* van 10 Junie 1966, is 'n voorbeeld daarvan. Viljoen skryf:

Een van die aangrypendste uitbeeldings in *Die Pluimsaad* is die tragiese figuur van genl. Cronjé. Ook dit is deel van die werklikheid van die problematiek waarmee ons volk moet worstel ...

Jameson (1986:79) noem die "problematiek" waarna Viljoen verwys, "unresolvable social contradictions". Hierdie saak kom in 'n volgende afdeling (6.1) onder bespreking.

6. Jameson: horisonne van interpretasie

Die vraag wat 'n mens jouself moet afvra, is hoe dit moontlik is om geskiedenis en drama in 'n skema vas te vang wat terselfdertyd voorsiening maak vir die eise wat die genre stel én die invloed wat van die totale konteks (met ander woorde die totale kommunikasiesituasie) uitgaan. Teen die agtergrond van hierdie bespreking sal so 'n skema voorsiening moet maak vir die weerspieëling van moontlike wêreldes. So 'n indeling kan, met gebruikmaking van Jameson (1986) se drie horisonne van interpretasie, uitgebrei word om voorsiening te maak vir verdere ideologiese oorwegings. 'n Skematiese voorstelling sal dan só lyk:

6.1 Eerste horison

In die eerste horison van interpretasie word die historiese gebeure simbolies getransformeer tot teks. Waarop dit neerkom, is dat die geskiedenis in 'n herskrewe vorm in die dramateks aangebied word.

Toegepas op *Die pluimsaad waai ver* het Louw op verskillende maniere (dus: met inagneming van die wisselende verhoudings van W_0 en W_d), met behulp van historiese grondstof, 'n dramatologiese historiese werklikheid (W_d) geskep. Binne die verband van sy skema van horisonne van interpretasie is Jameson (1986:79) se stelling dat die literêre skeppingsdaad ideologies van aard is, dus ook op *Die pluimsaad waai ver* van toepassing. Daardie skeppingsdaad het die funksie "of inventing imaginary or formal 'solutions' to unresolvable social contradictions" (Jameson, 1986:79).

In *Die pluimsaad waai ver* het Louw spesifieke historiese transformasies beskou as 'n antwoord op "unresolvable social contradictions" in sy gemeenskap. Daardie weersprekings wentel om die vraag wat 'n volk is (vergelyk die openingswoorde van die dramateks). Die openbare reaksie op Louw se antwoord (die dramateks) gee 'n aanduiding van die verdeeldheid ("contradictions") wat in daardie stadium in 'n gedeelte van die Afrikaanse gemeenskap geheers het.

Serfontein (1970:84) wys daarop dat die "woelinge in Afrikaner-geledere die afgelope jare ... eerste sy kop in kultuurkringe uitgesteek [het]" en dat dié verdeeldheid "maar net 'n manifestasie van 'n diepere konflik in die gemoed van die Afrikaner [was] wat reeds alle aspekte van die Afrikaner-samelewing geraak het". Die "diepere konflik", waarna Serfontein verwys, het onder andere betrekking gehad op die stryd tussen die sogenaamde verkramptes en verligtes in die sestiger-

jare. Daardie stryd het in blanke Afrikaanssprekende geledere veral op die politieke terrein gewoed, maar onafwendbaar oorgespoel na die kultuurfront (Serfontein, 1970:84):

Politieke mag, invloed en beheer van Afrikaanse Nasionalisme gaan hand aan hand met invloed op die kultuurfront, en by name beheer van die kultuurorganisasies soos die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (F.A.K.) en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

Sosiale kontradiksie neem in *Die pluimsaad waai ver* die vorm aan van een of meer opposisies. Daardie opposisies is binêr en ideologies gekleur. As voorbeeld noem ek die opposisie Steyn/Grootvader (daar is ook die opposisies Jan/Pieter of Prinsloo/getroue Boere-offisiere). Steyn is die voorstander van 'n ideaal waarvan die uiteinde nie duidelik in die drama gegee word nie, maar wat, indien die geleentheid van die eerste opvoerings in gedagte gehou word, kan slaan op die ideaal van republikeinse onafhanklikheid van Britse oorheersing. Op bladsy 78 sê hy: "En as ons dag kom! As ons dag kom ... dan is ons vry!"

Grootvader is teen die oorlog gekant. Hy raai vir Pieter (as Kaapse rebel is hy 'n Britse onderdaan) aan om die Britse gesag oor hom te aanvaar en is ook aktief betrokke by die Boer Peace Committee. Daardeur probeer hy om die oorlog passief tot 'n einde te bring; self het hy nie aan die gewapende stryd deelgeneem nie. Soos Steyn het Grootvader besef dat die Boere-republieke nie die oorlog kan wen nie. Sy reaksie op dié besef is dat die Republieke deel van die Britse ryk moet word; Steyn se reaksie is dat hy die vryheid van die Republieke nie sal wegteken nie.

Tydens die eerste opvoerings van die drama (slegs vyf jaar na die verkryging van republikeinse onafhanklikheid van Britse gesag) het juis die feit dat 'n pro-Britse standpunt daarin figureer, reaksie ontlok. Aart de Villiers (1973) vat daardie reaksie, moontlik effens oordrewe gestel, soos volg saam:

Ek verstaan dat hy [die dramaturg, J.L.C.] hom ... tóg die woede op die hals gehaal het van dié deel van my volk wat nou nog nie behoorlik kan besin oor die voorvalle meer as ses en 'n halwe dekades gelede nie – en vir wie g'n Boer 'n titseltjie swart op mag hê en bitter min Engelse 'n spatseltjie wit nie.

Tog gaan dit in *Die pluimsaad waai ver* nie primêr om 'n verdeling en die stryd van Boer teen Brit nie, maar om aan te toon dat 'n volk uit 'n verskeidenheid bestaan. Nie Boer óf Brit nie, maar Boer én Brit is deel van die Republiek. Daarom speel die optrede van Wauchope en Hannay 'n duidelike rol in die drama (kyk verder afdeling 7.3).

6.2 Tweede horison

In die tweede fase word die teks deel van 'n omvattende klassediskoers. Die neerslag daarvan (in die teks) neem die vorm van ideologeme aan, dit wil sê die vorm van 'n pseudo-idee of 'n protonarratief, soos Jameson (1986:87) dit stel.

Dit is inderdaad die geval dat daar 'n verband is tussen die eerste opvoerings van *Die pluimsaad waai ver* en die woelinge waarna Serfontein verwys het. By hierdie woelinge was weliswaar nie klasse nie, maar eerder belangegroepe betrokke. Die drama is deel van die woelinge omdat dit 'n reaksie is daarop. Die dominante deelnemers het as 'n drukgroep opgetree ten einde die ideologiese mag oor die Afrikaanse kultuurlewe te bekom. Die dramaturg noem hulle in 'n werksdokument (2.D.P.2.3) die "Weiss-squad".

Aanvanklik het Van Wyk Louw geweier om die name van die "squad" bekend te maak, maar dan noem hy (in 'n berig deur Rykie van Reenen in *S.A. Beeld* van 5 Februarie 1967) die volgende name: mev. Hymne Weiss (skryfster en huisvrou), prof. P.F.D. Weiss (eggenoot, hoof van die Afrika-instituut en voorsitter van die Christelike Kultuuraksie), ds. Dan de Beer (voorsitter van die Kommissie vir Openbare Sedelikheid van die Algemene Sinode van die N.G. Kerk), prof. A.B. du Preez (hoogleraar in Dogmatiek aan die Universiteit van Pretoria en bestuurslid van die Christelike Kultuuraksie), mnr. Gert Beetge (sekretaris van die Raad vir die Bestryding van Kommunisme) en ds. A.P. Potgieter (leraar van die N.G.-gemeente Florida en sekretaris van die Christelike Kultuuraksie). Louw beskryf hul werkwyse, in 'n toespraak voor die Johannesburgse Rapportryers, soos volg (*S.A. Beeld*, 6 November 1966):

Maar, met die klein kampanje teen *Pluimsaad* het ek vir die eerste keer aan my lyf gevoel iets wat al 'n paar jaar lank aan die gang is. Daar is 'n baie klein, maar baie aktiewe groepie wat probeer om die Afrikaanse literatuur onder hulle voet te kry, te beheer. Hulle werk deur middel van die pers, briewe, artikels in tydskrifte, hulle werk deur kerklike vergaderings en met ander soorte optrede. Hulle wil letterkundig bo-oor die sensuur van die Publikasieraad sensureer; hulle wil vir die kerk sy werk doen wat hy glo nalaat; hulle affiliasie en simpatie met 'n soortgelyke strewe van 'n groepie in die politiek is nie onbekend nie.

Vir hierdie groep, en ander persone, was Louw se uitbeelding van wat 'n volk is, onaanvaarbaar. In wese, mede deur hul "affiliasie en simpatie met 'n soortgelyke strewe van 'n groepie in die politiek" (soos Louw dit stel), was hul reaksie gemik teen die simpatieke wyse waarop hy almal met 'n anti-Boer-sentiment (byvoorbeeld Grootvader) in die drama uitgebeeld het. Dit is opmerklik dat lede van dié "groepie" later prominent opgetree het in die regse politiek. 'n Voorbeeld is J.A. (Jaap) Marais se reaksie in *Die Afrikaner* van 28 Februarie 1975. Vir hom ver-

teenwoordig *Die pluimsaad waai ver* die "eietydsgekleurde vooroordele wat deur Louw oorgeplant word op die era van die Engelse oorlog".

In sy drama het Louw gepleit vir 'n nuwe opvatting van wat 'n volk is. Daarom kom die ideologieem *nuwe* en *inklusief* prominent daarin voor.

6.3 Derde horison

In die derde fase van interpretasie is die uitgangspunt die produksiewyse, materieel en kultureel, wat op daardie stadium in die gemeenskap oorheers. Die produksiewyse kan wissel van primitiewe kommunisme tot hedendaagse vorme van sosialisme, van imperiale ('outydse') kolonialisme tot vorme van neokolonialisme, ensovoorts. In elkeen van die produksiewyses gaan dit om die uitoefening van mag, soos reeds ten opsigte van die bedrywighede van die "Weiss-squad", in die tweede horison van interpretasie uitgewys is.

In hierdie verband is dit moontlik om die Afrikaanse letterkunde, in navolging van Brink (1991) en teen die agtergrond van sy historiese gang, te beskou as 'n verskynsel wat nog onderworpe is aan 'n proses van dekolonisering. In aansluiting daarby onderskei Fanon (Amuta, 1989:90) drie fases in die proses van literêre dekolonisering, naamlik appropriasie, 'n oorgangsfase en 'n fase gekenmerk deur vorme van sinkretisme. Hierby kan 'n aanvullende, vierde fase gevoeg word – 'n fase waartydens die besef begin posvat van "cross-culturality" as die eindpunt van dekolonisering (Ashcroft *et al.*, 1991:36).

7. Literêre dekolonisering

Net soos die verloop van Jameson se horisone van interpretasie kan die fases in die proses van dekolonisering nie presies afgebaken word nie. So 'n verloop kom in *Die pluimsaad waai ver* voor.

7.1 Appropriasie

Algemeen beskou, neem (approprieer) die gekoloniseerde die kultuur van die imperiale mag in die eerste fase van literêre dekolonisering aan. Fanon (Amuta, 1989:90) wys twee duidelike prosesse tydens die eerste fase uit, naamlik (1) 'n proses waartydens die kultuur van die imperiale mag deur die gekoloniseerde geassimileer word, en (2) 'n proses wat bydra tot die opkoms van 'n nuwe kulturele nasionalisme. Vergelyk ten opsigte van laasgenoemde Louw se kritiese opstelle.

Wat die aanbieding van die geskiedenis in die Afrikaanse drama betref, het Fanon se "assimilationist phase" en die "cultural nationalist phase" in Afrikaans saamgeval. Twee vroeë voorbeelde is Langenhoven se *Die Hoop van Suid-Afrika* (1913) en *Die Vrou van Suid-Afrika* (1918). In *Die Hoop van Suid-Afrika* vind

ons 'n gedramatiseerde terugreik vanaf 'n vroeë historiese punt (naamlik net voor Van Riebeeck se aankoms aan die Kaap), gevolg deur die verdere verloop van die geskiedenis van die blanke in die land. *Die Vrou van Suid-Afrika* is, volgens die subtitel, 'n voortsetting van die gedramatiseerde voorstelling van die geskiedenis tot ongeveer 1900.

Albei dramas kan as verskyningsvorme van 'n kulturele opstand teen die verengelsingsbeleid van die Britse koloniale owerheid beskou word. Binge (1969:45) vestig die aandag daarop dat "die Afrikaners, insonderheid van Oudtshoorn, 'n opwelling van volksgevoel belewe" het en dat Langenhoven se "ontwaking" vir hierdie gevoel "verband hou met die unifikasiebeweging, die politieke beweging wat die totstandkoming van die Unie in 1910 tot gevolg gehad het". Hy wys verder daarop dat dié opwelling van die volksgevoel sterk in diens van die didaktiese gestel is (Binge, 1969:57):

Hy doen dit [skryf *Die Hoop van Suid-Afrika*, J.L.C.] voorts om sy bekende strewe na wat hy elders noem die 'skerping van die volksgeheue' om die heldeverlede lewend te maak aan 'n volk waarvan die geskiedenis in die tyd en voorheen 'onder die gehalte van ons onderwys' skandelik verwaarloos is.

Dat dié fase van literêre dekolonisering nog in *Die pluimsaad waai ver* werksaam is, blyk uit die dramaturg se gebruik van stof (gegewens rondom die Anglo-Boereoorlog) wat dateer uit die historiese aanloop tot die genoemde opstand. Hoe aktief hierdie produksiewyse van die ideologiese aspek tydens die feesopvoerings van *Die pluimsaad waai ver* in die Afrikaanse gemeenskap was, kan afgelei word uit onder andere J.M. Spaarwater se negatiewe reaksie op die eerste opvoering. Hy skryf van die Slag van Paardeberg:

Bewus van die uiteinde van hierdie veldslag, pak 'n bedruktheid die deursnee-Afrikanertoeskouer in die pouse beet, wat egter gou plek maak vir die hoë verwagting dat die tweede helfte van die feesdrama aan hom sal meedeel hoe die Dal van Doodskaduwee deurgegaan en heerlike vlugte van nasiewees, waarvan hy ook bewus is, bereik is (*Die Transvaler*, 4 Junie 1966).

7.2 Oorgangsfase

Die tweede fase van literêre dekolonisering in die algemeen is 'n oorgangsfase, wat gevolglik kenmerke van die vorige en volgende fase (kan) vertoon. Dit bring mee dat die betrokke moontlike wêreld in 'n groter mate as voorheen van mekaar af wegbeweeg (*abrogation*). Vir Fanon (Amuta, 1989:90) is hierdie die fase waarin die dramaturg, "after having tried to lose himself in the people and with the people, will on the contrary shake the people".

In hierdie verband is 'n verteenwoordigende teenpool van Louw se *Die pluimsaad waai ver*, in sy dramatiese oeuvre, sy *Die dieper reg* van 1938. In *Die dieper reg* tree 'n eksklusiwiteit na vore wat veral verband hou met die woord *bloed*. Vergelyk op bladsy 24 Vrou se triomfantelike:

Ek is die bloed wat deur die jare gaan, ... en in my kring ... / ... bestaan 'n volk onsterflik solank hy daardie bloed wil suiwer hou / bo wins en ydel woorde en medely.

In die aanhaling het *bloed* die betekenisonderskeiding van die voortsetting van die Trekkers se nageslag. Die woorde "daardie bloed" slaan op Vrou en Jongeling as verteenwoordigers van die Trekkers en hul nageslag (vergelyk die metafoor, "Ek is die bloed"). Daardie bloed moet suiwer bly van "wins en ydel woorde en medely". Dit kom daarop neer dat "wins en ydel woorde en medely" sake is wat die nageslag van die Trekkers in botsing sal bring met die Goddelike geregtigheid, wat die etiese grond vir hul voortbestaan is.

Hierdie interpretasie van die woord *bloed* dra die stempel van eksklusiwiteit: slegs die Trekkers, húl nageslag en húl lotsbepaaldheid figureer in die teks. Hierdie visie moet, vanuit die perspektief van vyftig jaar later, as beperkend voorkom, omdat dit nie met die verskeidenheid van volke en kultuurgroepe in die land rekening hou nie.

Ten opsigte van so 'n interpretasie tree *Die pluimsaad waai ver* as 'n ideologiese korrektief op as gevolg van die inklusiwiteit wat dit openbaar. Vergelyk in hierdie verband die inklusiewe aard van Steyn se monoloog voor die Volksraad en uiteindelik die hele wêreld, en die (inklusiewe) rol wat Hannay en Wauchope in die werk speel. Van albei word metafores gesê dat hulle, deur hul dood, deel van die Suid-Afrikaanse bodem, dus deel van die land, geword het (p. 28, 29).

Dit kom daarop neer dat Louw die geskiedenis van die Anglo-Boereoorlog gebruik het om die toneelgangers tydens die Republiekfees 1966 tot denke oor die aard van 'n volk te prikkel, en selfs om hul denke in 'n bepaalde rigting te stuur (*social engineering*). Daarby sluit talle verwysings na die ideologeem *nuwe* aan. Benewens Pieter se verwysing na " 'n nuwe soort Afrikaner" (p. 25) is daar op verskeie plekke in die dramateks sprake van "nuwe": "'n nuwe ding" (p. 43), "'n nuwe soort man" (p. 67) en "(t)aa, dapper, goed geoefende manne" (p. 76). Die klem wat die ideologeem *nuwe* lê, is dat die tema van die drama nie net op die verlede gerig is nie, maar ook op die toekoms.

7.3 Vorme van sinkretisme

Neem 'n mens hierdie ideologiese korrektief in aanmerking, wil dit voorkom of *Die pluimsaad waai ver* op die oorgang tot die derde fase in die proses van

literêre dekolonisering in die algemeen staan. Volgens Ashcroft *et al.* (1991:36) word dié stadium van die produksiewyse van die ideologiese gekenmerk deur "cross-culturality", terwyl Brink (1991:3) daarna verwys as "vorme van sinkretisme". Met "cross-culturality" bedoel Ashcroft dat die negatiewe gevolge van kulturele botsings in die verlede, tussen kultuurgroepe (byvoorbeeld van Europese en Afrika-herkoms) en in 'n kultuurgroep (soos tussen Van Wyk Louw en lede van die "Weiss-squad" as verteenwoordigers van belangegroepe) nou plek maak vir 'n saambestaan van uiteenlopende kulturele belange op die basis van gelyke beregtiging.

Ashcroft *et al.* (1991:36) verwys na Brink se "vorme van sinkretisme" as "an acceptance of difference on equal terms". Volgens Brink (1991:3) word dié derde fase "binne die gewone model van literêre dekolonisering bereik wanneer daar soveel sekerheid oor die verworwe identiteit is dat dit nie meer angsvallig beskerm hoef te word nie". Dit wil voorkom of die botsing tussen Van Wyk Louw en die "Weiss-squad" die gevolg was onder andere daarvan dat laasgenoemde 'n siening van hul eie belange gehandhaaf het waarin daar nie plek was vir die idees van ander belangegroepe nie. Die plek wat Louw in *Die pluimsaad waai ver* aan Wauchope en Hannay gegee het, het teenoor die "Weiss-squad"-standpunt gestaan.

In terme van die derde fase van die prosesse van 'n algemene literêre postkolonialisme kom dit daarop neer dat, soos Brink (1991:3) dit stel,

dit nie meer nodig [is] om die ek so militant af te baken, in te perk en te bevestig nie: in 'n vrye omgang met die ander – met al wat 'ander' is – word die verhouding sentrum/marge nie maar omgekeer nie, maar oopge-
maak, en vrygestel van prekondisionering.

In *Die pluimsaad waai ver* word die Britse *ander*, soos verteenwoordig deur Wauchope en Hannay, op grond van ooreenkomste met Boerehelde (onder andere hul dapperheid) deel van Louw se interpretasie van wat 'n volk is.

Aan Wauchope en Hannay gee hy dieselfde plek as aan Boerehelde (Ashcroft *et al.* [1991:36], se "an acceptance of difference on equal terms"). Op bladsy 28 van die dramateks sê Ou Vrou van Wauchope: "Hóm prys ons ook, saam met óns dapperes!" Op bladsy 38 eer sy Scheepers, Hannay en Danie Theron in dieselfde asem. Terwyl sy dit doen, ontken sy geensins hul Skots-wees nie. Tog word hul deur hul dood metafories deel van die land – vind daar kultuurvereniging (*cross-culturality*) plaas. In die geval van Wauchope (bladsy 28) "hou óns [let op die toe-eiening deur beklemtoning, J.L.C.] arm aarde hom / ... naby Matjiesfontein"; Hannay (bladsy 38) is "ingeploug in ons skraal aarde".

Dat Louw juis persone van Skotse afkoms betrek, mag nie toevallig wees nie. Skotte, veral predikante en onderwysers, het histories 'n groot rol in die Afrikaanse kultuurlewe gespeel.

As al die toneelgangers van 1966 daardie toe-eiening aanvaar het, kon dit 'n einde gebring het aan die herinneringe van 'n gebeurtenis wat 'n tydperk van Britse koloniale oorheersing ingelei het, naamlik die Anglo-Boereoorlog. Hierdie aanvaarding was egter, soos aangetoon, nie moontlik nie. Vir sommige invloedryke persone was die verering van militêre teenstanders van sestig jaar tevore, as gevolg van die lyding wat hul optrede meegebring het, 'n aantasting van die Afrikaner as groep (vergelyk Spaarwater in *Die Transvaler* van 4 Junie 1966).

8. Ten slotte

Die implikasie van bostaande interpretasie is dat Louw sy volksbegrip in die drama verbreed het. Dat 'n volksbegrip ter sprake is, blyk uit die openingswoorde daarvan, naamlik, "Wat is 'n volk?" Teen die algemene opvatting (vergelyk Degenaar, 1976:23) in dat die begrip *volk* kultuurgekwalfiseerd is, en dat taal 'n komponent daarvan vorm, sluit Louw die twee Skotte in by sy interpretasie van *volk*. Teen hierdie agtergrond kan *Die pluimsaad waai ver* beskou word as 'n drama wat poog om uit te reik na sommige inwoners van die land.

Vanuit die perspektief van die vroeë negentigerjare word dié uitreik egter gekenmerk deur die stiltes in die teks: die teks swyg oor sake waaroor die toneelganger van ons tyd 'n uitspraak verwag. Al is die grootste gedeelte van die blanke bevolking in die teks verteenwoordig, verteenwoordig slegs Ruiter die mense van kleur – as Steyn se agterryer. Nieteenstaande die feit dat die voorstelling van Ruiter histories juis is (Van der Merwe, 1921:37), is die tekstuele afwesigheid van ander personasies van kleur opvallender teen die agtergrond van die volgende kommentaar deur Kruger (1964:421) in een van die dramaturg se geraadpleegde historiese bronne:

For the present it was enough that the two white races [sic!] should regard themselves as sole arbiters of the country's future. ... Hence had arisen the phenomenon, so singular and astonishing, of a war fought across the breadth of a vast region the majority of whose inhabitants were mere spectators.

Uit bostaande bespreking behoort dit duidelik te wees dat *Die pluimsaad waai ver* na sy eerste opvoerings aktueel was as gevolg van die weerspieëling van die siening van 'n volk wat daarin na vore tree. Dié debat duur in ons tyd voort, hoofsaaklik as 'n onderdeel van die sosio-politieke debat. Daarom bly dié drama aktueel.

Bronnelys

- Amuta, C. 1989. *The Theory of African Literature : Implications for Practical Criticism*. London : Zed.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 1991. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London : Routledge.
- Binge, L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel (1832 tot 1950)*. Pretoria : Van Schaik.
- Brink, A.P. 1970. *Die verhoor : verhoogstuk in drie bedrywe*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Brink, A.P. 1991. Op pad na 2000 : Afrikaans in 'n (post)koloniale situasie. *Tydskrif vir Letterkunde*, 29(4):1-12.
- Castañeda, H. 1979. Fiction and Reality, Their Fundamental Connections : An Essay on the Ontology of Total Experience. *Poetics*, 8:31-62.
- Coetser, J.L. 1990. *Die geleentheidsdrama by N.P. van Wyk Louw*. Pretoria : Universiteit van Suid-Afrika. (D.Litt. et Phil.-proefskrif.)
- Coetzee, A. 1987. The Slagter's Nek Rebellion of 1815 : Idealist and Materialist Interpretations in Afrikaans Literature. In : Malan, C. (ed.). *Race and Literature*. Pinetown : Owen Burgess. p. 185-196.
- Degenaar, J. 1976. Die politieke filosofie van N.P. van Wyk Louw l. *Standpunte* 121, 29(1) : 21-34.
- De Jong, M. 1989. 'n Ander Afrikaanse letterkunde : Marxistiese en sosiaalgerigte teksopvattinge in Afrikaans. Pretoria : Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- De Lange, A.M. 1992. New Historicism. In : Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-Literêr. p. 35.
- De Villiers, A. 1973. *Pluimsaad* moes te veel inboet. *Rapport*, Febr. 11.
- De Wet, R. 1991. *Nag, Generaal*. In : *Vrystaat-trilogie*. Pretoria : HAUM-Literêr. p. 113-151.
- Dokumentasiesentrum. 1988. Katalogus van dokumente in die N.P. van Wyk Louw-versameling. Universiteitsbiblioteek, Stellenbosch.
- Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London : Methuen.
- Gaier, U. 1967. *Satire : Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibung*. Tübingen : Max Niemeyer.
- Grové, A.P. 1982. N.P. van Wyk Louw 1906-1970. In : Nienaber, P.J. (red.). *Perspektief en profiel : 'n geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg : Perskor. p. 391-410.
- Günther, M.C. 1966. Van Wyk Louw probeer alles raaksien en mis essensiële. *Die Transvaler*, Julie 2.
- Hancock, W.K. 1962. Smuts : *The Sanguine Years, 1870-1919*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Jameson, F. 1986. *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. London : Methuen.
- Kestell, J.D. s.j. *Met de Boeren-commando's: mijne ervaringen als veldprediker*. Amsterdam : Höveker & Wormser.
- Kruger, R. 1964. *Good-bye Dolly Gray : The Story of the Boer War*. London : Cassell.
- Langenhoven, C.J. 1921. *Die Vrou van Suid-Afrika ('n vervolg op "Die Hoop van Suid-Afrika")*. 'n dramatiese fantasie. Kaapstad : Nasionale Pers.

- Langenhoven, C.J. 1913. *Die Hoop van Suid-Afrika : toneelstukkie op versoek van die plase-like Vieringskomitee geskryf vir opvoering te Oudtshoorn op Dingaansdag, 1913*. Kaapstad : Nasionale Pers.
- Louw, N.P. van Wyk. 1938. *Die dieper reg : 'n spel van die oordeel oor 'n volk*. Kaapstad : Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1963. *Koning-Eenoog of Nie vir geleerdes: 'n spel van anachronismes en 'n anachronisme*. Kaapstad : Tafelberg.
- Louw, N.P. van Wyk. 1966. Klein mensies wil ons letterkunde beheer ... en hulle het politieke vriende. *S.A. Beeld*, Nov. 6.
- Louw, N.P. van Wyk. 1972. *Die pluimsaad waai ver of Bitter begin*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Marais, J.A. 1975. Dr. Verwoerd en Van Wyk Louw. *Die Afrikaner*, Febr. 28.
- Olivier, G. 1988. *N.P. van Wyk Louw : literatuur, filosofie, politiek*. Johannesburg : Universiteit van die Witwatersrand. (D.Phil.-proefskrif.)
- Serfontein, J. 1970. *Die verkrampte aanslag*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Spaarwater, J.M. 1966. *Die Pluimsaad* was geen geskikte feesdrama. *Die Transvaler*, Jun. 4.
- Thomas, B. 1989. The New Historicism and Other Old-fashioned Topics. In: Veaser, H. Aram (ed.). *The New Historicism*. New York : Routledge. p. 182-203.
- Van der Merwe, N.J. 1921. *Marthinus Theunis Steyn: 'n lewensbeskrywing*, deel 11. Kaapstad : Nasionale Pers.
- Van Schoor, M.C.E. 1967. Brief 18 Okt. Dokument 2.k.3.b3 in Dokumentasiesentrum. Universiteit van Stellenbosch.
- Van Reenen, R. 1967. Van Wyk Louw binne-in warm rusie. *S.A. Beeld*, Febr. 5.
- Van Tonder, W.J.A. 1985. *N.P. van Wyk Louw as literêre kanttekenaar*. Johannesburg : Randse Afrikaanse Universiteit. (D.Litt. et Phil.-proefskrif.)
- Viljoen, G. van N. 1966. *Pluimsaad* toon werklikheid ontdaan van die stralekrans. *Die Transvaler*, Junie 10.

Universiteit van Suid-Afrika