

Marisa Mouton

'n Bespreking van enkele aspekte in Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk*

Abstract

In the following discussion of Pieter Fourie's *Ek, Anna van Wyk* the play's orientation towards performance is examined.

A reader can read a play in (at least) two ways,

- (1) a reading where (s)he tries to get to know the fictional world; and
- (2) a reading where (s)he, as an implicit spectator, tries to read the play against the background of its intended performance.

Two aspects in *Ek, Anna van Wyk* (namely the play with this world's fictionality and the presentation of the dramatis personae) are studied by using these two reading strategies.

1 Inleiding

Reeds by 'n eerste lees van hierdie drama val die hoë aantal verwysings na 'n opvoeringsopset en na verskeie teaterpraktyke op. Hier is soveel direkte verwysings na 'n opvoeringsopset (byvoorbeeld die akteurs, die regisseur, die verhoogbestuurder, die verhoog, gordyne, 'n pouse, ens.) en na teaterpraktyke (byvoorbeeld repetisies, improvisasie-tonele, ens.) dat die sogenaamde opvoeringsgerigtheid van 'n dramastuk in hierdie teks nie net geïmpliseer is nie maar 'n integrale en eksplisiete deel van hierdie stuk vorm.

Aangesien *Ek, Anna van Wyk* so sterk geplaas is binne 'n opvoeringsraam-

werk, word die bespreking daarvan ook vanuit hierdie perspektief aangebied. Daar is naamlik besluit om in hierdie bespreking albei die maniere waarop 'n leser 'n dramateks kan benader na te gaan, met ander woorde (1) om die teks te lees om sodoende die fiksionele wêreld te leer ken; en (2) om die teks te lees as 'n implisiete toeskouer om sodoende die opvoeringsgerigtheid van die teks te verken.

Vervolgens word die fiksionaliteit en die dramatis personae in *Ek, Anna van Wyk* vanuit hierdie twee leesmoontlikhede bestudeer.

2 Die fiksionele vlak en die voorstellingsvlak

Die leser van hierdie drama sal eerstens sy/haar aandag rig op die inligting wat gegee word ten opsigte van die fiksionele wêreld van Anna van Wyk. Hierdie fiksionele wêreld is opgebou uit Anna se lewensverhaal: haar sensitiwiteit as jong dogter (vergelyk die toneel met die sendelingkinders); haar liefde vir en uiteindelijke huwelik met Pierre Terre'Blanche; haar siekte (epilepsie); die oorreding deur die dominee en die dokter dat sy 'n kind moet kry; die doopplegtigheid; haar vervreemding van haar kind; haar haat vir Senior; haar toevlug tot drank; die ontrouheid van haar man; die besoek deur die ander vrou; en ten slotte, haar geloof dat sy Senior verwurg het.

Anna se lewensverhaal vorm egter net 'n deel van die drama *Ek, Anna van Wyk*. Haar lewensverhaal word naamlik weergegee in die vorm van 'n gesprek wat sy met die Stem voer. Hierdie gesprek is weer duidelik geplaas binne 'n opvoeringsopset, sodat die vertelling van Anna 'n sterk teatrale¹ inslag vertoon. Dit is hierdie teatrale aanbiedingswyse wat die leser uiteindelik daartoe lei om hierdie drama ook as 'n implisiete toeskouer te ervaar.

Daar kan dus twee fiksionele vlakke binne hierdie drama onderskei word: (1) die fiksionele verlede (Anna se lewensverloop van jong meisie tot 48-jarige vrou) en (2) die fiksionele hede (Anna se gesprek met die Stem waarin sy haar lewensverhaal vir hom vertel en tonele verskaf word wat episodes uit haar lewe voorstel). Dit is veral uit laasgenoemde vlak (die gesprek tussen Anna en die Stem) waar 'n teateropset die duidelikste spreek, want nie alleenlik is Anna op 'n verhoog en die Stem in 'n ouditorium geplaas nie, maar ook die voorstelling van bepaalde tonele en die besprekings daarvan (deur die Stem en die regisseur) onderstreep die teatrale aard van hierdie vlak. Naas die Stem en die regisseur word die verhoogbestuurder, die akteurs en die gehoor ook by hierdie tonele betrek, wat die teatraliteit daarvan verder verhoog. Hierdie fokus op die teatrale lei uiteindelik daartoe dat die leser nie anders kan as om hom/haar binne 'n teateropset te plaas en dus die gebeure vanuit die perspektief van 'n implisiete toeskouer te benader nie.

1. "Teatraal" word in hierdie artikel gebruik met die positiewe betekenis "toneelmatig", "met betrekking tot die teater".

Vir 'n toeskouer by 'n werklike opvoering van hierdie drama is daar natuurlik naas hierdie twee fiksionele vlakke ook nog die werklike voorstellingsvlak. Die inspeel van hierdie vlakke ('n fiksionele wêreld, 'n fiksionele voorstelling, en 'n werklike opvoering) op mekaar veroorsaak dat die toeskouer deurgaans betrokke bly omdat hy hom aanhoudend moet oriënteer ten opsigte van watter vlak ter sprake is.

Vir die leser van *Ek, Anna van Wyk* is hierdie spel egter nie so disoriëterend nie. Eerstens, omdat hy/sy natuurlik nie met die vlak van 'n werklike opvoering gekonfronteer word nie en, tweedens, omdat die onderskeid tussen die twee fiksionele vlakke (die verlede van Anna en die hede van haar gesprek met die Stem) veral in die didaskalia nagegaan kan word. Daar word in die dramateks se didaskalia deurgaans aangedui wanneer oorbeweeg word van een vlak na 'n ander, byvoorbeeld met frases soos “uit haar rol”, en ander.

Alhoewel die didaskalia eksplisiet aandui wanneer watter fiksionele vlak ter sprake is, is daar ook 'n ander tegniek wat hierdie verskil aandui. Dit is naamlik die blote aanwesigheid van sekere tonele in die teks wat oënskynlik nie daar moet wees nie. Die beste voorbeeld hiervan is die sogenaamde improvisasie-toneel (p.18) waarin die indruk geskep word vir die werklike toeskouers by 'n opvoering van hierdie drama dat hierdie toneel “spontaan” ontstaan het binne die opvoeringsopset. Die “spontaneiteit” van hierdie toneel is egter net 'n truuk wat met die toeskouers gespeel word – en word veral duidelik as ons hierdie toneel terugvind in die teks. Die onsekerheid wat die werklike toeskouer ervaar by sulke tonele kan van momentele of langer duur wees, terwyl die leser geensins so 'n spanning ervaar nie. Indien die leser hom-/haarself egter as 'n implisiete toeskouer beskou, sal hy/sy wel die spelmoontlikhede tussen hierdie twee fiksionele vlakke en die voorstellingsvlak insien en ooreenkomstige reaksies daarop kan visualiseer.

Die verwarring wat die improvisasietoneel skep, is nie die enigste plek in hierdie drama waar 'n werklike toeskouer so verwar word nie. Binne 'n opvoering word aanvaar dat die aktrise/akteur wat 'n karakter voorstel net 'n rol vertolk en nie die karakter is nie. Die aanvaarding van die fiksionele aard van die voorstelling is die basis waarop die teatrale kontrak tussen die spelers en die toeskouers gesluit word. Die toeskouers aanvaar dus dat in 'n opvoering 'n **x staan vir y**-beginsel geld, met ander woorde dat 'n aktrise_x staan vir 'n karakter_y. Sodra hierdie aktrise egter 'n ander rol speel in dieselfde stuk, word 'n nuwe teatrale kontrak tussen die speler en die toeskouers gesluit, naamlik dat aktrise_x staan vir 'n karakter_z. Die spel met hierdie beginsel (dus met die teatrale kontrak) geskied op verskeie wyses in *Ek, Anna van Wyk*.

(i) Die tegniek van rolverwisselings

Dit is veral die voortdurende voorkoms van rolverwisselings wat die werklike toeskouer van hierdie stuk in 'n opvoering telkens disoriënteer. Aanvanklik

ervaar die toeskouer dat 'n aktrise die rol van Anna vertolk, met ander woorde aktrise_x staan vir Anna. Sodra hierdie aktrise egter uit haar rol tree en oënskynlik as haarself optree, kom dit vir die toeskouer voor of die volgende plaasgevind het, naamlik dat aktrise_x staan vir aktrise_x. Hierdie beskouing is natuurlik foutief, want in der waarheid vertolk die aktrise net weer eens 'n rol, met ander woorde aktrise_x staan vir 'n "aktrise". Vir die werklike toeskouer kan hierdie rolverwisseling, wat oënskynlik 'n verwisseling na die aktrise-self inhou, verwarrend wees en voorkom as 'n deurbreking van die fiksionele raam wat om die gebeure geplaas is.

Vir die leser van die teks is hierdie spel met die twee rolle (Anna/aktrise) egter baie opvallend, aangesien die didaskalia (veral die een: "uit haar rol") telkens aandui wanneer 'n rolverwisseling plaasvind. Vervolgens word op twee voorbeelde van rolverwisselings gewys. Eerstens kan 'n leser telkens in die didaskalia van die teks sien wanneer Anna, die karakter of Anna, die aktrise aan die woord is:

ANNA : Bevrees? Dit klink of u u ongenaakbaarheid geniet.

STEM : Ongenaakbaarheid?

ANNA (*uit haar rol*) : Ek dink Anna is heel geregverdig om van ongenaakbaarheid te praat. Ek sou verder gaan en sê: onverskilligheid. Ek bedoel: die twee insidente in verband gesien het my selfs tydens repetisies . . .

STEM : Juffrou, ons het dit duidelik gestel dat ons alleen in Anna en háár gevoelens belangstel.

ANNA (*uit haar rol*) : Ek word dieselfde reg ontsê?

STEM : Korrek. U is vir ons slegs Anna. En soos u self gesê het: u word betaal daarvoor. En ons het betaal om u as Anna, net as Anna, te sien . . .

ANNA (*uit haar rol*) : Jammer. U het gelyk. (pp.5–6)

'n Tweede voorbeeld is dié waar Junior en die akteur wat hom speel albei opgeroep word:

ANNA (*uit haar rol*) : Seker. (*Gaan weer in ou posisie. Nou is sy weer Anna.*) Het jy gesien, my seun? Die ongenaakbaarheid? Die selfvoldaanheid? Die leuens wat loop onder die sambreel van jou oupa se mag?

JUNIOR (*teregwysend*) : Die mag van sy nagedagtenis.

STEM : Hy is dus dood.

SPELER : Ek veronderstel so. Dis tog wat dit impliseer.

STEM : En hoe is hy dood?

SPELER : Nee, hoe moet ek nou weet? Ek kry 'n teks, bestudeer dit en vertolk dit met die hulp van my regisseur. (p.15)

Hoewel die rolverwisseling wat in bogenoemde toneeltjie by Junior plaasvind nie in die didaskalia aangedui word (soos in Anna se geval) nie, kan die leser

tog wel aflei dat hier 'n rolverwisseling plaasvind, aangesien die betiteling by die spreekbeurte wel verander, naamlik van Junior na Speler.

(ii) Die inbring van “ongewone” karakters

Die dramatis personae van hierdie drama kan verdeel word in (a) karakters wat hoort by die fiksionele wêreld van Anna (Anna, Pierre, Junior, Senior, dominee, dokter, plaaswerkers, Rina), en (b) karakters wat hoort by die fiksionele teateropset (regisseur, verhoogbestuurder, die Stem, akteurs, gehoor). In laasgenoemde geval is dit veral die teenwoordigheid van die regisseur en die verhoogbestuurder wat as “ongewone” karakters van naderby bekyk word.

Die regisseur

Die invoer van 'n regisseur by die sogenaamde verhooggebeure kan vir die werklike toeskouer verwarrend wees. Veral as hierdie persoon nie net 'n akteur is wat die rol van regisseur van die stuk *Ek, Anna van Wyk* vertolk nie, maar werklik die regisseur daarvan is. So het Peet van Rensburg (Potchefstroom 1984) en Pierre van Pletzen (Bloemfontein, 1986) – die werklike regisseurs van hierdie spesifieke opvoerings van *Ek, Anna van Wyk* – hierdie rol van die regisseur vertolk. Waar dit dus vir 'n leser van die teks maklik is om hierdie inbring van die regisseur net te sien as nog 'n rol (m.a.w. as 'n karakter van die stuk), is dit vir die werklike toeskouer meer verwarrend. Die “spontane” inbring van die “regisseur” sal vir die toeskouer vreemd voorkom – veral as die toeskouer byvoorbeeld weet dat Pierre van Pletzen werklik regisseur is van die spesifieke opvoering wat hy/sy bywoon.

'n Persoon wat gewoonlik wel 'n belangrike posisie beklee in die teatrale proses maar gewoonlik nie tydens opvoerings fisies waarneembaar is nie, word nou vir die toeskouer getoon. Die inbring van hierdie persoon – iemand wat seker as die beste verteenwoordiger van die teatrale proses beskou kan word – beklemtoon dus die teatrale aard van die voorstelling, met ander woorde die toeskouer word deur bogenoemde invoeging daaraan herinner dat hy/sy binne 'n teater sit en na 'n voorstelling van 'n opvoering kyk.

Die invoer van die regisseur by die sogenaamde voorstellingstonele hou egter nog meer in as dat sy teenwoordigheid en optrede as regisseur ons aan die teatraliteit van hierdie opset herinner. Hy word verder gebruik om ook 'n “rol” binne hierdie voorstelling te speel, naamlik dié van Junior:

STEM : Uitstekend. Goed, u is dan nou Junior.

REGISSEUR: Seker. Maar u moet darem in gedagte hou dat ek nou nie juis 'n akteur is nie. 'n Regisseur is selde ook 'n goeie speler.

STEM : Natuurlik, ons verstaan.

REGISSEUR: Dankie. Ek is gereed.

- STEM : Kan u vir ons sê presies hoe u oupa aan vaderskant gesterf het?
- REGISSEUR (*as Junior*): Dit was op die tweehonderdjarige familie-fees van die Terre'Blanche'e.
- STEM : Op Nouvelle Liberté?
- REGISSEUR: Ja.
- STEM : 'n Hartaanval?
- REGISSEUR (*as Junior*): So staan dit op sy doodsertifikaat, ja. (pp.15–16)

As rede hoekom die regisseur die rol van Junior in bogenoemde uittreksel vertolk, word gegee dat die regisseur as gevolg van sy gesprekke met die dramaturg oor die Junior-karakter beter in staat is om vrae oor hom te beantwoord as die akteur wat eintlik in hierdie stuk sy rol vertolk.

By die Junior-karakter word dus die interessante situasie gevind dat hierdie karakter deur twee persone in dieselfde opvoering vertolk word, met ander woorde die Speler (akteur) wat Junior vertolk en die Regisseur wat Junior in bogenoemde toneel speel. Hoewel hierdie 'n aanvaarde teaterpraktyk is, kom dit nie so dikwels voor as die teaterpraktyk wat net die teenoorgestelde daarvan is nie, naamlik dat dieselfde akteur/aktrise meer as een rol in dieselfde stuk vertolk. Van hierdie teaterpraktyk is daar, soos aangetoon, ook gebruik gemaak in hierdie stuk, naamlik deurdat 'n aktrise, 'n "aktrise" in *Ek, Anna van Wyk* speel.

Die verhoogbestuurder

Die kort toneeltjie waarin ook die verhoogbestuurder hom by die regisseur op die verhoog voeg, word op bladsy 20–21 beskryf:

REGISSEUR: Natuurlik. (*Wend hom tot die spelers.*) Asseblief, mense, ons speel nou die twee tonele wat ons die ander middag tydens repetisies gesny het. Sal julle asseblief nou . . .

VERHOOGBESTUURDER (*verskyn*): Ag nee, nie al weer nie.

REGISSEUR: Hoe nou?

VERHOOGBESTUURDER: Luister, julle kan nie maar net aanhou nuwe tonele skep en verwag ek moet julle ordentlik belig nie. Ek het nie meer genoeg spots vir nuwe tonele nie, en . . .

REGISSEUR: Vir die eerste toneel kan jy vir ons dieselfde beligting gee as vir die aanvanklike toneel tussen Anna, die dokter en die dominee . . . en vir die doopvontoneel kan jy jou follow spot gebruik. Dit sal voldoende wees.

VERHOOGBESTUURDER: O.K., O.K., maar as julle weer teater op dié manier wil maak, wil ek nie my naam op die program hê nie.

REGISSEUR (*laat geld sy gesag*): Ons begin dadelik.
(Verhoogbestuurder stap af . . .)

Soos in die geval van die regisseur word hier ook vir die toeskouer die indruk gewek dat hierdie 'n spontane toneel is wat eers binne/by die sogenaamde voorstelling van die gebeure plaasvind. Die berekendheid agter hierdie toneel (m.a.w. ook die doelbewuste spel met die toeskouerreaksies) is vir die leser heel duidelik wanneer hy/sy die teks (en ook bogenoemde gedeeltes daarin) lees. Die implisiete toeskouer van die teks sal hom/haar dus moet inleef in 'n opvoeringsopset om die spelmoontlikhede van hierdie toneeltjie tot hulle reg te laat kom.

(iii) Direkte gesprekke met die Stem en die gehoor

Die Stem is geplaas in 'n auditorium en enige gesprek tussen hom/haar met Anna of die ander spelers op die verhoog sal oënskylik die grens wat daar gewoonlik tussen die spelerruimte (verhoog) en die toeskouerruimte (auditorium) bestaan, deurbreek. Die ruimte van die Stem is egter 'n fiksionele ruimte – die fiksionele teater ruimte waarvan die leser in die teks lees.

Die werklike toeskouers ervaar egter die Stem se teenwoordigheid in hulle midde, met ander woorde, die sogenaamde fiksionele auditorium waarin die Stem hom/haar bevind, oorvleuel in 'n werklike opvoering met die werklike auditorium van die toeskouers.

Sodra die Stem in gesprek tree met een van die karakters (spelers) op die verhoog, raak die toeskouers opnuut bewus van sy teenwoordigheid in hulle ruimte. In uitsprake aan die begin van die drama stel die Stem duidelik dat hy/sy as verteenwoordiger van die gehoor gesien moet word. Ten spyte van sy identifikasie met die gehoor en sy/haar plasing in die gehoorruimte, bly die Stem nog steeds 'n fiksionele skepping en een wat wel (as gevolg van hierdie fiksionele status) gedistansieer is tot die omringende toeskouers.

Van al die persone is dit veral Anna wat die meeste in gesprek is met die Stem, aangesien sy natuurlik deurentyd haar lewensverhaal aan hom/haar vertel. Hoewel Anna (die karakter en die “aktrise”) se gesprekke met die Stem vir die toeskouer lyk asof dit 'n deurbreking is van die grens wat daar tussen die fiksionele verhoogruimte en die werklike ruimte van die auditorium bestaan, is hierdie gesprekke wel geplaas binne 'n fiksionele raam, naamlik dié van 'n fiksionele voorstellings-/opvoeringsopset.

Die Stem is vir 'n toeskouer 'n kunsmatige/teatrale persoon, wie se teenwoordigheid in die gehoor se midde hom telkens daaraan herinner dat hy hom binne 'n teater bevind. Hierdie bewustheid van die fiksionele/kunsmatige aard van die gebeure waarin hy hom bevind, gee daartoe aanleiding dat die toeskouer se ervarings van hierdie drama 'n element van distansie bevat. Vir 'n toeskouer geld dus dat 'n groter bewustheid van die teatrale ooreenkomstig

'n groter distansie tot die fiksionele gebeure inhou. Daarteenoor sal 'n toeskouer se groter betrokkenheid by die fiksionele gebeure hom/haar minder bewus maak van die teatrale aanbiedingswyse en dus hierdie distansie ooreenkomstig laat krimp.

Die verskillende rolverwisselings wat plaasvind, die invoer van “ongewone” karakters (die regisseur en die verhoogbestuurder) en die gesprekke tussen Anna (en ander karakters) en die Stem, veroorsaak dat die werklike toeskouer van 'n opvoering van *Ek, Anna van Wyk* deurgaans daaraan herinner word dat hy/sy met 'n teatrale produk te make het.

Soms sal die toeskouer met die fiksionele karakter van Anna empatie hê (m.a.w. minder bewus wees van die teatrale/voorstellingsaspekte), maar soms weer in 'n konfrontasie met bogenoemde 'n groter bewustheid hê van die teatrale aard van die aanbieding (m.a.w. minder bewus wees van die fiksionele aspekte). Hierdie heen-en-weer-beweging tussen die voorstellings- en fiksionele vlakke, en die ooreenkomstige wisselinge wat dit in sy ervaring van estetiese distansie sal inhou, is 'n ervaring wat hoort by die opvoering van *Ek, Anna van Wyk* en een wat die implisiete toeskouer van hierdie stuk vir hom-/haarself in sy/haar eie leesproses mentaal sal moet voorstel.

3 Dramatis personae

Uit die bespreking oor die fiksionele en voorstellingsvlakke in *Ek, Anna van Wyk* het dit reeds duidelik geword dat hierdie drama die toeskouer betrek by die spel tussen hierdie vlakke. As gefokus word op die dramatis personae van hierdie drama, is dit duidelik dat die spel met die fiksionele en die teatrale ook hier 'n belangrike gegewe is wat bepaalde toeskouerbetrokkenheid tot gevolg het.

In die vorige bespreking is kortliks genoem dat mens hier kan onderskei tussen twee groepe, naamlik (1) persone wat hoort by die fiksionele wêreld van Anna (Anna, Pierre, Junior, Senior, dominee, dokter, Rina, plaaswerkers); en (2) persone wat hoort by die fiksionele teateropset (aktrise, akteur, die Stem, regisseur, verhoogbestuurder). Vervolgens word elk van hierdie groepe afsonderlik bespreek.

3.1 Die fiksionele karakters van Anna se wêreld: Anna, Senior, Junior, Man

As hoofkarakter oorheers Anna die gebeure – haar lewensverhaal word vertel (in gesprekke met die Stem) en vertoon (deur kort tonele wat die vertelling moet ondersteun). Sy som haarself en haar posisie amper klinies op as: “Ek is agt-en-veertig. Geskei. Blank. Afrikaner. Christelik-nasionaal”, maar gee direk daarna 'n siniese omskrywing van elk: “My agt-en-veertig is 'n voldonge feit, my huwelikstaat 'n hofbevel, my blankheid 'n wetsversekering, my

Afrikanerskap 'n turksvy. Ja, Christelik-nasionaal, na elke letter van die woord: cliché” (p.3).

Die sinisme en bitterheid van Anna word algaande vir die leser/toeskouer duidelik as haar lewensverhaal uit die gegewe gesprekke en tonele ontvou. Vir die verloop van haar lewe – vanaf jong, aantreklike en gelukkige meisie tot afgetakelde en eensame middeljarige – blameer sy Senior. Die antagonisme en haat wat sy vir Senior koester, kulmineer uiteindelik in haar weergawe van sy dood, naamlik dat sy hom vermoor het deur hom te verwurg.

Die meeste gesprekke en tonele wentel dan ook om hierdie antagonistiese verhouding tussen hulle twee. Uit Anna se gesprekke met die Stem en uit die voorgestelde tonele leer ons haar ken as 'n sensitiewe en simpatieke mens wat ongeregtigheid verfoei. Reeds as jong kind merk sy die ironie in die woorde van die liedjie wat die sendelingkinders sing op, asook die verbittering van die Bruinman wat hierdie toneeltjie gade slaan (pp.4–5). As volwassene kom sy, selfs in haar afgetakelde alkoholistiese toestand, op vir haar bediende as Senior haar verneder. Dit blyk ook uit hierdie toneel dat sy Lina help om verder te studeer. Anna se simpatieke houding teenoor Swart- en Bruinmense staan in sterk kontras met Senior wat rassistiese grappe vir Junior leer en die Bruinmense van sy plaas afjaag.

Die konfrontasie tussen Anna en Senior geskied natuurlik nie net op 'n sosio-politieke vlak nie maar berus hoofsaaklik op persoonlike gronde. Kort na haar troue ontdek Senior dat Anna aan epilepsie ly en nie kinders wil hê nie. Met behulp van sy vriende, die dokter en die dominee, word Anna omgepraat om wel verwagting te raak. As Anna wel oortuig word om 'n kind te kry en Senior met ander woorde sy sin kry, word die basis gelê vir toekomstige scenario's.

Telkens is Anna in konfrontasie met Senior die verloorder:

- (1) As sy met die kind se doop daarop aandrang om hom self in te bring, kry sy 'n epileptiese aanval en laat die kind val. Terwyl sy lê hoor sy Senior God bedank omdat sy gebed verhoor is (p.26).
- (2) Voortspruitend uit hierdie gebeure word die kind van Anna af wegge- neem en deur Senior-hulle grootgemaak, terwyl Anna verder in alkoholisme verval.
- (3) As sy intree vir haar bediende (Lina), beveel Senior eenvoudig dat Lina en haar familie uitgesit moet word (p.41).
- (4) As Senior en Rina (die ander vrou) vir Anna onverwags besoek en Anna, wanneer sy die rede vir hierdie besoek snap, haar teësit, is Senior ook hier te sterk vir haar (p.56).

In die laaste konfrontasietoneel tussen die twee (die sg. verwurgingsdood van Senior) glo die leser/toeskouer aanvanklik Anna se weergawe dat sy Senior

vermoor het, met ander woorde as die “wenner” uit hierdie konfrontasie getree het. Direk na hierdie toneel lig die Stem vir haar en vir ons in dat dit nie die geval is nie, maar dat Senior reeds oorlede was toe Anna by hom gekom het. As ons die Stem se weergawe van Senior se einde aanvaar, dan is dit so dat Anna weer “verloor” het. Selfs met sy dood fnuik Senior Anna se planne.

Anna se hele lewe tussen die Terre’Blance’e word dus oorheers deur haar verhouding tot Senior. Hy bepaal haar verhoudings tot die mense vir wie sy die meeste omgee (Junior en Pierre) en sy ingrepe veroorsaak uiteindelik dat hierdie verhoudings misluk. Senior neem haar seun kleintyd van haar af weg en steek hom teen Anna op. Vergelyk die volgende toneel:

SENIOR: Gaan jy haar soen?

JUNIOR: Ek weet nie, Oupa.

SENIOR: Soen haar. Dan ruik jy vir jouself. (p.35)

Na Senior se dood bly die seun steeds verbitterd teenoor Anna, blameer haar vir sy siekte en verbied haar die plaas waarvan hy nou die erfgenaam is:

JUNIOR: Jy, Anna van Wyk . . . jy sit jou pote nooit weer op Nouvelle Liberté nie. (p.13)

As haar man, wat haar eens liefgehad het en nog steeds simpatiek behandel, haar toenemend fisies afstootlik vind (a.g.v. die aftakeling wat haar alkoholisme teweegbring) en uiteindelik ’n verhouding met ’n jong meisie aanknoop, keur Senior nie net hierdie verhouding goed nie maar help ook die ander vrou ten koste van Anna. Die uiteinde van Anna en haar man se verhouding (sy stel haarself as ’n geskeide vrou aan die Stem en die gehoor voor) dui weer eens daarop dat Senior se wens ook in hierdie opsig vervul is.

Anna se fisiese en geestelike aftakeling kan dus direk toegeskryf word aan Senior se optrede teenoor haar en verklaar hoekom sy algaande so ’n geweldige haat jeens hom ontwikkel. Vir haar is dit dus noodsaaklik dat sy vir Senior se dood verantwoordelik moet wees en dat sy uiteindelik die krag gehad het om haar teen sy boosheid te verset en hom met haar eie hande te verwurg. (Vergelyk haar woorde: “Dit was ek . . . met my eie hande. Kyk na hulle! Hy kon nie net sterf nie! Hy moes vermoor word!”, p.62). Die Stem se verklaring van die omstandighede rondom Senior se dood verskaf dus ’n ironiese einde aan hierdie verhouding wat vir Anna soveel lyding ingehou het. Selfs met sy dood (waarvoor hy blykbaar self verantwoordelik is: “Dit was selfmoord. ’n Oordosis pille”, p.16) veroorsaak Senior dat Anna se planne om haar op hom te wreek, misluk. Soos elke ander konfrontasie tussen hulle “wen” Senior skynbaar ook hierdie een.

Senior, Junior, Man

Senior word deur sy naam gekarakteriseer – ’n persoon in ’n magtsposisie, met konnotasies van hardheid, ongenaakbaarheid, onwrikbaarheid. Hierdie kon-

notasies word almal gerealiseer in Senior se verhoudings tot ander mense – en veral in sy optrede teenoor Anna.

Maar hierdie naam roep ook die verbintenis met 'n familienaam op, waarvan hy, Senior, die hoof is. Dit is Senior se beheptheid met die familienaam, Terre'Blanche, met die familieplaas, Nouvelle Liberté, met die familietradisies wat al oor twee eeue strek, wat sy aanvanklike verhouding met Anna bepaal (“Ek het sy pa se oë op my lyf gevoel die eerste dag toe ons ontmoet het . . . maar dit was nie die oë van 'n man nie. Dit was die oë van 'n teler wat die mistiek van die gene tot spier, been en weefsel gereduseer het”, p.7) en sy latere renons in haar verduidelik (“Ons was toe ook nie lank getroud nie . . . en alles was op die lappe (haar epilepsie – M.M.). My man het op 'n manier verstaan . . . maar vir sy pa was dit soos 'n gevaarlike pes in sy uitvoerwingerd”, p.9).

Anna se weiering om kinders te hê, bedreig Senior se wens dat die Terre'Blanche-naam en tradisies voortgesit sal word, en deur manipulerend te werk te gaan (naamlik sy gebruik van die dokter en die dominee om Anna van sienswyse te verander), slaag hy daarin dat Anna wel oortuig word om 'n kind te kry.

Hierdie naamgenoot en erfgenaam (Junior) is egter 'n patetiese mens wat, in plaas van om hoop te bring vir die toekoms van die Terre'Blanche'e eerder die degenerasie van hierdie familie aantoon, met ander woorde hulle toekoms duister maak. Die idee van 'n familie wat deur die jare al hoe swakker geword het en wie se era dalk verby is, word deurgaans deur die beeldspraak van 'n wingerdstok gesugereer.

Hierdie gedagte van swak afstammeling (swak lote) word ironies geïllustreer wanneer Junior tydens sy toespraak by die Terre'Blanche-familifees 'n epileptiese aanval kry pas na hy die volgende woorde geuiter het: “En derdens, geliefde familie en nasate, is dit my eer as jongste en regstreekse loot van die stamboom om vandag aan u te sê: Terre'Blanche is hier op die oorspronklike familieplaas om te bly . . . onaangetas, onkoopbaar en onsterflik” (p.18).

Hierdie verbrokkeling van 'n familie word deurgaans ook verbind aan die wyer saak van die sosio-politiese in Suid-Afrika, naamlik die van blanke heerskappy. Senior se rassitiese grappe en optredes teenoor sy plaaswerkers is sy manier om sy baasskap op die plaas te beklemtoon. Vergelyk byvoorbeeld die toneel waarin hy die bruinvrou wil dwing om vir hom baas te sê:

HUISHULP: Goeimôre.

SENIOR : Goeimôre, Báás. (*Huishulp reageer nie; wil omdraai om te loop.*) Verdomp! Het jy my gehoor? (p.39)

Die idee van blanke heerskappy soos vervat in hulle familienaam, leer hy vir Junior reeds op 'n vroeë ouderdom:

SENIOR: Junior, alles wat jou oog kan sien, word eendag joune. Hier lê ses geslagte se bloed en sweet . . . se trots en tradisie. Dis Terre'Blanche-wêreld hierdie. Sê bietjie vir Oupa wat beteken Terre'Blanche?

JUNIOR: Wit aarde, Oupa. (p.35)

Senior se gebed, voordat hy oënskynlik deur Anna verwurg word, is deurdrenk van hierdie politieke sienswyse wanneer hy God se hulp vra teen sowel die “aspirerende heidene” as die “liberales” wat hierdie mense steun. Maar net soos wat sy familie verswak het en uiteindelik sit met 'n epileptiese swakking as die erfgenaam, word ook die blanke heerskappy van hierdie land gesien as 'n magposisie wat besig is om te verkrummel, met ander woorde dat ook in hierdie land 'n era besig is om tot 'n einde te kom.

Die keuse van die plaas se naam as Nouvelle Liberté kan dus op ironiese manier uitwys – nie na 'n voortsetting van die blanke heerskappy soos Senior hoop nie – maar na 'n nuwe vryheid vir die ander volke van hierdie land. Hoewel Senior dus veral in sy verhouding tot Anna skynbaar as die wenner uit hulle konfrontasies tree (selfs in die dood), suggereer bogenoemde dat die beskouings waarvoor hy gestaan het nie in die toekoms sal voortbestaan nie.

Dat ook Senior teen die einde besef dat sy wêreld en sy beskouings verswelg kan raak deur nuwes, spreek duidelik uit die woorde waarmee hy God smeek om hierdie bedreigings af te weer: “En al staan my gees nog sterk in die edel en suiwer beginsels van dit wat eie aan familie en volk is, word ook ek . . . hier op hierdie grond . . . bedreig deur die kloue van die liberale denke, die valk van vryheid wat oor ons losgelaat is . . . Bewaar ons teen die aanslag van die aspirerende heiden. Teen die wolf wat in skaapklere tussen ons kuddes kom wei” (p.60).

Indien Senior se seun, Pierre, se rol in hierdie gebeure nagegaan word, val dit op dat hy deurgaans net met die naam **Man** betitel word. Hierdie betiteling is, alhoewel op die oog af baie onpersoonlik, tog sprekend van hierdie karakter se verhouding tot Anna, naamlik dat dit (1) 'n verwysing is wat sy aanvanklike huwelikstaat met Anna beklemtoon (haar man), en (2) as 'n geslagtelike aanduiding ook die seksuele in hulle verhouding onderstreep – 'n gedagte wat ondersteun word deurdat Anna hom ook as man bekeer.

Hoewel hy in sy hantering van sy vrou se alkoholisme as simpatiek geteken word, is hy onmagtig om hom teen sy pa se dominerende persoonlikheid te verset en Senior se inmenging in sy familie teë te gaan (byvoorbeeld as hy toelaat dat Senior sy seun grootmaak en Anna vernederend behandel).

Die verswakking van Senior se bloedlyn kom egter die duidelikste na vore in Junior se karakter. Hy groei op vanaf 'n ongelukkige en verwarde kind (vergeelyk die toneel met Senior op sy agste verjaarsdag, p.35) tot 'n

verbitterde en eensame jongman (vergelyk sy verwerping van Anna, p.13). Hy moet die Terre'Blanche-naam verder voer en as erfgenaam van die familieplaas voortbou op hierdie familie se tradisies van 200 jaar, maar hy kom heelyd as 'n patetiese figuur voor, wat telkens onder spanning 'n epileptiese aanval kry (byvoorbeeld by sy agste verjaarsdag, p.36, en by sy toespraak op die familiefees, p.18).

3.2 Die fiksionele karakters van die teaterwêreld: die Stem, regisseur, verhoogbestuurder en akteurs

Van hierdie groep is dit die aktrise wat Anna en die akteur wat Junior vertolk wat ook in hulle spelersrolle aan die toeskouers voorgestel word, met ander woorde aan die toeskouers duidelik maak dat hulle net spelers is en onderskei moet word van die karakters wat hulle vertolk.

Hierdie blootlegging van 'n verhouding wat sentraal staan in 'n opvoering, naamlik die van akteur en karakter, betrek terselfdertyd ook die teatrale kontrak wat implisiet gesluit word tussen die toeskouer en 'n speler by elke rolverdeling. In die realistiese teater word hierdie verhouding tussen die akteur en die karakter, asook hierdie kontrak tussen die akteur en die toeskouer as implisiet aanvaar en is dit eers wanneer die toeskouer daarvan bewus gemaak word, dat hy weer die teatrale basis van hierdie verhoudings onthou.

Die rondbeweeg van die aktrise wat Anna vertolk tussen haar rol as die karakter Anna en dié van aktrise, veroorsaak dat die toeskouer weer aan hierdie verbintenis tussen die aktrise en die karakter dink, terwyl hierdie rolverwisselings meebring dat sy/haar teatrale kontrak met die speler telkens opnuut gesluit moet word.

Die blootlegging van 'n beginsel wat hoort by die voorstelling van karakters en 'n fiksionele wêreld op 'n verhoog is egter nie al teatrale gegewe wat in *Ek, Anna van Wyk* geopenbaar word nie. Ook die inbring van die regisseur en die verhoogbestuurder maak die toeskouer opnuut daarvan bewus dat hy/sy met 'n opvoering te doen het.

Die regisseur word deur die toeskouer beskou as 'n persoon wat wel besondere status tydens die teatrale proses beklee maar wat tydens 'n opvoering nie fisies teenwoordig is op die verhoog nie. 'n Opvoering word gewoonlik aanvaar as die voltooië produk, met ander woorde as die afsluiting van die teatrale proses wat by die dramaturg se geskrewe teks begin en deur repetisies met 'n toneelspan vorder tot by 'n opvoering wat toeskouers bywoon. By hierdie drama word oënskynlik nie net die regisseur se teenwoordigheid weer benodig nie, maar ook sy besluit om 'n toneel te "improviseer" skep die indruk vir die toeskouer dat hy/sy na die teatrale proses (die voorafstadia) en nie na 'n eindproduk kyk nie. 'n Indruk wat verwarring tot gevolg kan hê – veral vir die toeskouer wat hoofsaaklik net met die realistiese teater bekend is.

Die inbring van die verhoogbestuurder ontlok dus dieselfde toeskouerreaksies as wat die kennismaking met die regisseur op die verhoog tot gevolg gehad het. Ook die fokus op sy persoon en die funksies wat hy vervul, kom tydens 'n opvoering vreemd voor, aangesien daar gewoonlik juis (by die realistiese teater) probeer word om sy teenwoordigheid vir die toeskouers te verbloem.

Dit is dus juis hierdie op die voorgrond bring van verhoudings (aktrise x karakter), persone (regisseur, verhoogbestuurder) en teaterpraktyke (repetisies, improvisasies) wat gewoonlik in die realistiese teater verswyg en bedek word, wat hierdie drama kenmerk en ook die toeskouers bewus maak en bewus hou van die teatrale aspekte van hierdie drama.

Ook die Stem vervul ten opsigte van hierdie teatrale aspekte belangrike funksies. Sy/haar plasing binne die gehoor (hy/sy praat vanuit die donkerte van die auditorium) en identifikasie met die gehoor, skep aanvanklik die indruk dat die Stem net as stem (spreekbuis) van die toeskouers optree en soos hulle Anna se verhaal wil aanhoor.

Tog is die Stem magtiger as die gewone toeskouer en tree hy/sy op as die “organiseerder” van hierdie gebeure (dit is naamlik die Stem wat die eerste bedryf laat afsluit en die tweede bedryf weer 'n aanvang laat neem, pp.35–36). Die besondere persoonlikheid van die Stem word eers aan die einde van die drama ten volle getoon, wanneer Anna se weergawe van Senior se dood verwerp word deur die Stem en hy/sy 'n ander weergawe van daardie nag se gebeure aan die gehoor gee. Hierdie inligting, wat vir die toeskouer heeltemal vreemd is en 'n verrassende wending aan die slot van die drama verskaf, veroorsaak dat die Stem duidelik nie meer met die toeskouers geassosieer kan word nie. Met sy/haar mag om die gebeure te struktureer (die bedryfindelings) en om ook op 'n outoritêre wyse die “ware” weergawe van daardie nag se gebeure te gee, is die Stem 'n misterieuse figuur wat eerder met die persoon van 'n alwetende verteller geassosieer word as met die van die oningeligte leser of toeskouer.

Hierdie karakters (akteurs, regisseur, verhoogbestuurder, die Stem) wat soveel verbintenis het met die opvoeringsopset van hierdie stuk en veral vir die toeskouers soms 'n verrassende perspektief op die teatrale aard van 'n opvoering gee, kom seker in 'n werklike opvoering van *Ek, Anna van Wyk* die beste tot hulle reg. Die leser van hierdie teks sal dus as implisiete toeskouer moet poog om hierdie karakters en hulle werking binne die stuk teen so 'n agtergrond te visualiseer.

Slotopmerkings

In bogenoemde besprekings oor die fiksionele en die dramatis personae in *Ek, Anna van Wyk* is telkens gewys hoe 'n leser wat die teks as 'n implisiete

toeskouer benader se leeservaring sal verskil van die van 'n gewone leser. In die drama vind die leser wel baie hulp om die teks op hierdie wyse te lees, aangesien die stuk se sterk opvoeringsgeoriënteerdheid so 'n leeservaring vergemaklik.

Die spel met die verskillende fiksionele en tydruimtelike vlakke, asook die inbring van twee groepe dramatis personae gee aan hierdie drama 'n kompleksiteit wat 'n bepaalde leser- en toeskouerbetrokkenheid verg. Die leser en die toeskouer word deur sowel die fiksionele verhaalgang van Anna van Wyk se vertelling as deur die spel met die teatrale aspekte geboei, en verkry dus sowel emosionele bevrediging uit die dramatiese verloop van die gebeure as intellektuele genot uit hierdie spel met die verskillende fiksionele en teatrale vlakke.

Die leser en die toeskouer se ervarings van *Ek, Anna van Wyk* word dus gekenmerk deur hierdie bevrediging op verskeie vlakke – 'n gevolg van die besondere kwaliteite van hierdie drama.

Bibliografie

Fourie, P. 1986. *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: HAUM-Literêr.