Mulat-estetiek: 'n Analise van Adam Small se dramas

Steward van Wyk

Mulatte vat nie "top-down" nie.
(Small 1993: 11)

[T]he third is dedicated to purifying the language of the tribe, and it is he who is jumped on by both sides for pretentiousness or playing white.
He is the mulatto of style. (Walcott 1970: 9)

Opsomming

In hierdie artikel word die dramakonvensies van Adam Small ondersoek met besondere aandag aan perspektiewe op die mulat as 'n sosiale gegewe. Hierdie element bied 'n gepaste invalshoek omdat dit enersyds 'n verskynsel is wat Small in sy dramas en ander skryfwerk aansny en daar andersyds 'n uitgebreide literatuur bestaan waarin oor die dramatiese, lewensbeskoulike en literer-teoretiese inkleding daarvan besin word. Die werk van onder andere Langston Hughes en Derek Walcott word ondersoek om 'n leesstrategie te ontwikkel waarmee die Small-teks geanaliseer kan word.

Summary

This article examines the drama strategies of Adam Small and specifically focusses on the phenomenon of the mulat. This element provides a suitable perspective because on the one hand it is something that Small touches on in his dramas and other writing and on the other hand there exists an extensive literature which explores the dramatic, philosophical and literary theoretical meaning of the term. The work of Langston Hughes and Derek Walcott, amongst others, is explored to develop a reading strategy that could be used to analyse the Small text.

1 Inleiding

Die term mulat is ingeweef in die geskiedenis van wetenskaplike rassisme in die negentiende eeu.[1] Simplisties gestel, verwys dit na die afstammeling van 'n wit pa en 'n Negerma. Die betekenisse wat rondom hierdie biologiese feitelikheid gegenereer word, is egter uitgebreid en ambivalensie omgewe die term. Enersyds het dit die allure van bloedvermenging, skande en buite*egtelikheid en andersyds besit dit positiewe waarde omdat die mulat 'n beter sosiale posisie beklee as die Neger vanwee 'n nouer verbondenheid aan wit, wat weer positiewe waarde inhou.*

'n Verbandhoudende term is *metissage* wat soos die term hibriditeit gebruiksfrekwensie verkry het in die postkoloniale teorie. Francoise Verges se omskrywing van *metissage* kan ook van toepassing wees op die term mulat:

> the narrative of *metissage* as a poetics and politics of blood [is] inseparable from the dominant narrative about identity, the narrative of authenticity and inseparable from the colonial world and its narrative of segregation.
> (Verges 1998: 2)

Benewens die biologiese feit van vermenging, word binne die koloniale wereld ook waardes wat wissel tussen ambivalensie, angs, ontkenning, kompromie en ondermyning daaraan toegeken (Verges 1998: 2). Dit is juis die subversiewe mag van *metissage* wat dit aanneemlik maak vir die postkoloniale teorie. 'n Soortgelyke ontwikkeling tref mens aan ten opsigte van die term hibriditeit en dit verklaar enigsins die frekwensie wat die terme in die postkoloniale teorie verkry het (kyk Hoving 2001).

Dit val op dat Small soortgelyke betekeniswaardes ontgin in sy gebruik van die term mulat. Hy verkies die term bo "Kleurling". Hy omskryf dit as

> 'n mens ... wat in die lewe nog swart nog wit nog wat ook al is. 'n Mens wat hom eintlik roem op sy eie gemengdheid. Van die ou Grieke van Athene was daar gese dat hulle so 'n grootse klomp mense geword het, geestelik, omdat hulle "such bastards" was. Die bastards van die lewe - dis nou ons. In die sin van uitteel, nie inteel nie. Wanneer jy inteel word jy gebreklik.
> (Small 1994: 23)

Small se inkleding van die term is meer dikwels in terme van 'n intellektuele en geestelike houding en kwaliteit, as kleur. Hy voer aan dat die mulat vir hom verteenwoordigend is van die middelposisie, "the odd man out", maar ook die aardse, die een wat hovaardy, burokrasie en dogma aarde toe bring met satire en skeptisisme: "[m]ulatte vat nie 'top-down' nie" (Small 1993: 11). Die mulat vervul by Small 'n produktiewe rol omdat dit verskeie betekenisse genereer wat hom onder andere in staat stel om verby die konvensionele identi- teitskonstrukte te beweeg en kritiek te lewer op die heersende diskoerse oor identiteit. Dit kan ook wees dat die mulat vir Small, die filosoof, 'n eksistensialistiese en epistemologiese begronding verskaf vir sy kreatiewe en polemiese werksaamheid.

Hierdie opvattings van Small oor die mulat kan ook teruggevind word in sy hantering daarvan in sy dramas. Vervolgens word gekyk na die wyse waarop die Afro-Amerikaanse dramaturg Langston Hughes met die mulat omgaan ten einde 'n perspektief te stel vir Small se dramatiese verwerking daarvan.

2 "Not quite / not white"[2]: die mulat-gegewe as dramatiese stof

Langston Hughes se suksesvolle Broadway teaterstuk *Mulatto* van 1931 probeer binne 'n dramatiese opset 'n omvattende beeld van die mulat stel. Die kinders uit die verhouding tussen die wit landheer (Kolonel Thomas Norwood) en sy swart minnares

https://repository.uwc.ac.za/

(Cora Lewis) is eksemplaries van verskillende opsies waarvoor die mulat te staan kom.
Die hoofkarakter, Robert Lewis, is sy vader se ewebeeld in voorkoms en temperament en verset hom teen die kodes vir Neger-etiket wat van hom vereis dat hy "sy plek ken". William Lewis, die oudste seun, is akkommoderend, verkies die status quo en assosieer met die bediende, Sam, wat as 'n Uncle Tom-karakter uitgebeeld word. Sallie Lewis, die beskeie en teruggetrokke dogter, wil na die gemeenskap terugkeer om opheffingswerk te doen na voltooiing van haar opleiding as onderwyseres en sodoende haar dankbaarheid betoon vir die geleenthede wat sy gekry het. Wanneer Robert vir Norwood doodmaak, is dit 'n rituele daad van suiwering waarin die sosiale orde van die plantasiebe staan afgeskud word. In die slottoneel keer Robert egter terug na die veiligheid van die huis waar hy die wit bende afwag wat hom wil gesel ("lynch"). Die onhoudbare posisie van swartwees in die suide van Amerika dring tot hom deur.

Ambivalensie is kenmerkend van die optrede van die karakters in hierdie drama. Daar is Norwood wat die emosies van vaderskap ontken, maar betaal vir die kinders se opvoeding en klaarblyklik meer toegenee en bekommerd is oor Robert, die rebelse een. Cora se verset teen die rasse-orde word getemper deur haar dankbaarheid oor die voordele wat na haar kant toe kom. Robert neig meer na sy wit voorsate en negeer sy Afrika- en slaweverlede. Hy besef watter rykdom, mag en voordele sy wit voorsate besit.

Hughes hanteer in die drama aspekte wat as deel van 'n mulat-tematiek beskryf kan word: verwerping met gepaardgaande wroeging, woede, verwyt, selfhaat en verset. Bykomend hierby is daar ook die problematiek van wit speel ("passing").

In Hughes se *Mulatto* blyk dat die mulat hoofsaaklik as 'n tragi-komiese figuur voorgestel word. Dit sluit egter nie ander voorstellingsmoontlikhede uit nie. Small se *Krismis van Map Jacobs* kom die naaste hieraan. Die Cavernelis- familie slaan tragi-komiese figure in hul pogings om hul rasbepaalde lotgevalle te ontkom. Benewens sy voltydse werk by die "polony factory" verkoop Cavernelis "soft goods, petticoats en panties" om genoeg geld bymekaar te kry sodat hulle eendag die township kan ontvlug na 'n "decent coloured area". Vir hierdie doel word ook sy dogter, Blanchie, ingespan om onder die dekmantel van masseuse prostituut te wees vir ryk wit manskliente. Die beloftes aan Blanchie van 'n modelleerkontrak in Parys blyk 'n set te wees om haar te misbruik. Na hierdie onthulling pleeg Cavernelis selfmoord. Die hoop op ontvlugting uit die township blyk futiel te wees.

Krismis van Map Jacobs poneer verskillende moontlikhede van subjek- tiwiteit wat as gevolg van die inwerking van apartheid en kolonialisme gestalte kry. Met die voorstelling daarvan in hierdie drama, verkry die mulat-gegewe 'n breer betekeniswaarde as net die tragi-komiese. Daar kan onder andere 'n populere (gemeenskapsgerigte) en anti-populere (gemeenskapsafwysende) inkleding

https://repository.uwc.ac.za/

onderskei word wat onderskeidelik positief of negatief gesanksioneer word. Enersyds is daar dus die posisionering wat ontstaan uit die gemeenskap of in solidariteit daarmee bestaan en andersyds is daar 'n indiwidualistiese ingesteldheid of 'n opportunistiese verhouding met die onderdrukkers. Die moontlikhede kan as volg beskryf word:

- Die Cavernelis-familie as tragi-komiese mulatte wat wil ontvlug uit die gemeenskap en vir hierdie doel hul eie, indiwiduele belange op immorele wyse bevorder. Omdat hierdie opsie opportunisties en futiel is, word dit negatief gesanksioneer, so ook hul kunsmatige samesyn met witmense oor die kleurskeidslyn.[3]

- Die twee leegleers van die buurt, Cyril en Richie, as verteenwoordigend van Small se lewensbeskoulike kwaliteite van mulat-wees, nl. die satiries- skeptiese houding. Cyril se venyn is veral op Cavernelis gerig; in sy visier is diegene wat die organiese gemeenskap afwys ("Julle kyk mos neer op onse mense hier") en wil ontvlug uit die omstandighede wat die armes vasvang in die township.

- Willy La Guma as die polities-daadlose mulat, die weifelende leunstoel-rewolusioner met "ge-can-de ideas" en geykte frases oor die "situation" en die "so-called coloureds". Sy afstandelikheid en negering van die gemeenskap in sy hovaardige houding, haal hom die spot en gramskap van die gemeenskap op die hals.[4]

- Map Jacobs; soos die mulat is sy vel sy tronk, die vel ("tattoos") karteer en blokkeer. Dit is 'n merker van sy identiteit waarmee hy binne 'n sekere stereotipe geplaas word, onder andere die beeld van die bendelid. Hy is 'n tragiese figuur wat die slagoffer van die stelsel van wit bevoorregting is maar ook van indiwiduele keuses waaroor hy dan wel later berou het en sodoende simpatie verwerf.

Map se posisie pas grootliks binne die beskrywing wat Olaniyan (1995) gee van die soeke na identiteit soos dit deur die swart dramaturg verbeeld word. Die dramaturge hanteer identiteit as beide 'n litteken van verowering, maar ook 'n masker van verset; identiteit as 'n register van die geweld van kolonialisme op die indiwidu, maar ook 'n terrein waar opponerende subjektiwiteit gesmee word. Die makabere van hierdie situasie word deur Map Jacobs verwoord as hy s ê:

> 'Cause ek wil somewhere ge-belong het? Kan jy sien die tattoos, al die merke? 'It was 'n terrible gesoek seker, vir identity, Here Jesus! 'n Verskriklike Map. Van al die merke, al die tattoos, call hulle toe vir my Map Jacobs .... En apostel George, wat jy gestuur het, Here, hy's reg, ek wiet, 'is verskriklike merke die, maar dis nog altyd deel van my kaart, 'it wys waar ek gewies het, elke merk, ek wiet.

https://repository.uwc.ac.za/

(Small 1983: 32)

Small se voorstelling van die karakter Blanchie bied 'n verdere verwikkelde perspektief op die mulat. Blanchie word geteken as die willose pion wat deur haar eie pa uitgebuit en deur die wit mans misbruik word. Small se uitbeelding gee enersyds 'n skerp veroordeling van die uitbuitende aard van die seksuele verhouding tussen wit man en swart/gekleurde vrou in die koloniale opset. Hierin is Small selfs progressiewer as Fanon. Die beeld van die mulat-vrou in Fanon se *Black Skin, White Mask* ([1952] 1986: 54) is onomwonde negatief en onsimpatiek; "[she] wants not only to turn white but also to avoid slipping back. What could be more illogical than a mulatto woman's acceptance of a Negro husband".[5] Blanchie se terugkeer na Map aan die einde en dus na die organiese gemeenskap weerle hierdie laaste opmerking van Fanon. Maar hierdie einde gee andersyds ook die aanknoping vir 'n negatiewer oordeel.

As mens die verhaallyn van Cavernelis en Blanchie as 'n narratief van "passing" lees, is die volgende aanhaling van Valerie Smith (1994: 43) onthullend ten opsigte van *Krismis van Map Jacobs* se einde:

> The narrative trajectories of classic passing texts are typically predetermined ... they presuppose that characters who pass for white are betrayers of the black race, and they depend, almost inevitably, upon the association of blackness with self-denial and suffering, and of whiteness with selfishness and material comfort. The combination of these points ... has the effect of advocating black accommodationism, since the texts repeatedly punish at least this particular form of upward mobility. These texts thus encourage their black readers to stay in their places.
> (Smith 1994: 43)

Akkommodering is 'n verdere kenmerk van die mulat en hang saam met eienskappe soos weifeling en daadloosheid wat hierbo uitgewys is. Hiervan is Kanna in die drama *Kanna hy ko hystoe* argetipies; verskeur tussen die twee moontlikhede van terugkeer na sy mense of teruggaan oorsee. Kanna is vasgevang tussen die verwagtinge van sy mense aan die een kant en sy eie persoonlike aspirasies en lotgevalle aan die ander kant.

Elemente van die tragedie word weerspieel in hierdie verskeurdheid; die gevolg van 'n groter determinerende gesag wat die lotgevalle van indiwidu en gemeenskap determineer. In *Kanna hy ko hystoe* neem die stelsel wat Makiet- hulle in armoede en 'n sirkelgang van geweld indwing die afmetings van 'n determinerende mag aan. Die keuse wat Kanna uitoefen - om terug te gaan oorsee en dus in eie indiwiduele belang op te tree - bring nie 'n heilsame oplossing van die konflik nie.

https://repository.uwc.ac.za/

Dis miskien ook nie vergesog om die mulat te lees as metafoor vir Small self nie; die satiries-skeptiese intellektueel, die gevangene in sy tronk van velkleur, die rebel teen die wit pa. Hierdie suggestie word in die gedeelte hierna weer aangeraak.

3 "Mulatto of style": Small se dramakonvensies

In hierdie afdeling word raakpunte tussen die werk van Derek Walcott, Karibiese digter-dramaturg, en die van Small ondersoek. In hierdie verband is Walcott se inkleding van die term mulat ter sake. Wanneer Walcott (1970: 10) na homself verwys as "red nigger" en "mongrel, a neither proud nor ashamed bastard" wil hy daarmee sy ambivalente identiteit te kenne gee. Dit is ook opvallend dat sy persoonlike geskiedenis ooreenkomste met die van Small toon. Brown (1991: 9) lig die komplekse aard van Walcott se identiteit(e) uit wanneer hy aanvoer dat

> [i]n his own time Walcott was aware of both isolation - he was not black enough, not poor enough, a Methodist in a Catholic community, a precocious intellectual, an artist - and a communality, a shared colonial angst, a sense of being called to "speak for" a generation, for a whole experience that was not heard in their (the metropolitan world's) books.[6]
> (Brown 1991: 9)

Ook by Small is ambivalente, komplementerende en botsende elemente aanwesig in sy Calvinistiese en Moslem-agtergrond, sy status as intellektueel in 'n oorwegend werkersklasgemeenskap en sy skrywerscredo om soos 'n Moses die maghebbers bewus te maak van die verdrukking waaronder sy mense ly.

Soos by vele postkoloniale skrywers word hierdie persoonlike geskiedenis gedetermineer deur die koloniale omstandighede en word die ambivalensie uitgespeel op ander terreine soos die keuse tussen inheemse en koloniale taal, tradisionele en Westerse kultuur, Afrika en Europa, die kommunale en die indiwiduele, die volkse en die literere, die karnavaleske en die klassieke, kreools en standaardtaal. Walcott se hieroor:

> I am a kind of split writer; I have one tradition inside me going in one way, and another tradition going another. The mimetic, the narrative, and dance element is strong on one side, and the literary, the classical tradition is strong on the other.
> (Walcott aangehaal in D'Aguiar 1991: 157)

By Walcott vind dit gestalte in 'n hibridisering van die vormlike, die "mulatto of style" soos hy dit noem. In sy essay "What the Twilight says; an Overture" verduidelik hy dit as volg:

> Listen, one kind of writer, generally the entertainer, says: "I will write in the language of the people however gross or incomprehensible"; another says: "Nobody else go' understand this, you hear, so le' me write English"; while the third

https://repository.uwc.ac.za/

> is dedicated to purifying the language of the tribe, and it is he who is jumped on by both sides for pretentiousness or playing white. He is the mulatto of style. The traitor. The assimilator. Yes. But one did not say to his Muse, "What kind of language is this that you've given me?" as no liberator asks history, "What kind of people is that that I'm meant to ennoble?". But one went about his father's business. Both fathers'. If the language was contemptible, so were the people. After one had survived the adolescence of prejudice there was nothing to justify. Once the New World Black had tried to prove he was as good as his master, when he should have proven not his equality but his difference.
> (Walcott 1970: 9)

Vir die "mulatto of style" le die keuse dus nie tussen die inheemse en die koloniale nie, maar in 'n hibridisering daarvan.[7] Voorts behoort uit die aanhaling ook 'n ooreenkoms met Small se opvatting van die mulat-posisie as 'n tussen-posisie te blyk.

'n Aantal terme vertoon ooreenkomste met Walcott se "mulatto of style". Olaniyan (1995: 109) het die term effens aangepas en gebruik "mulatto aesthetics" as wisselvorm vir "mulatto of style". Vir Olaniyan verwys dit na hibridiese vorme wat in kontesterende verband tot die meesterkodes van die dominante kultuur staan.
'n Term wat hiermee ooreenstem, is die term "diaspora aesthetic" wat deur Hall (1990: 236) gebruik word. Alhoewel Hall self nie die term verklaar nie, haal hy Mercer (1994: 63) ter verduideliking aan. Die konteks van Mercer se uitspraak het betrekking op die kulturele vorme waartoe swart mense in die Afrika-diaspora hulle wend. Hy s ê:

> Across a whole range of cultural forms there is a powerfully *syncretic* dynamic which critically appropriates elements from the master-codes of the dominant culture and *creolizes* them, disarticulating given signs and rearticulating their symbolic meaning otherwise. The subversive force of this hybridising tendency is most apparent at the level of language itself where creoles, patois and Black English decenter, destabilize and carnivalize the linguistic domination of "English" - the nation-language of master-discourse - through strategic inflections, reaccentuations and other performative moves in semantic, syntactic and lexical codes. (Mercer 1994: 63)

Die beklemtoning van die kreoliserende, karnavaliserende en hibridiese werking van die kulturele vorme val op en stem ooreen met die aspekte wat hierbo uitgelig is met betrekking tot konstrukte soos "mulatto of style" en Mulat-estetiek. Daar is voorts ook 'n groot mate van ooreenstemming met postkoloniale drama. Gilbert en Tompkins (1996) dui aan dat die postkoloniale drama 'n teen-diskoers in hierdie genre wil vestig en vir hierdie doel gebruik maak van elemente soos die herskryf van imperiale en klassieke tekste, die manipulering van taal en die gebruik van elemente soos ritueel en karnaval.

https://repository.uwc.ac.za/

Mulat-estetiek en verbandhoudende konstrukte staan egter nie slegs krities teenoor kultuurvorme oorgeneem uit die metropolitaanse, imperiale, Europese kultuursentra nie, maar ook teenoor 'n romantisering van die inheemse tradisie. In soverre Walcott en ander krities is teenoor die oorneem van Europese vorme, word simplistiese pogings om Afrika te eien en die onderdruktes te verheerlik, ook afgewys. Dit sou onder meer 'n vertoon van lee vorme tot gevolg he. Die kritiek op vorme van Afrosentrisme, onder andere die van Molefi Asante, hou ook hiermee verband (kyk Joyce 1994). Hutchison (1996: 42) belig die moontlike gevare van hierdie benadering vir dramateorie en praktyk in die Suid-Afrikaanse konteks:

> in the post-apartheid system great pressure is being exerted on the arts to deny all European forms and completely Africanise art ... many artists and theorists urged for a return to the myths and forms of the pre-colonial period. This in itself is a positive part of defining identity and renewing and enriching forms and themes in theatre. A potential danger ... lies in over-romanticising the pre- colonial "golden age". (Hutchison 1996: 42)

Die verdere analise van Small se dramas hierna poog om die rigiede dualisme tussen inheemse en westerse teatertradisies te vermy en gaan uit van die standpunt dat hibriede vormlike konvensies deur Small aangewend word om die representasie van die gemeenskap in sy/haar volheid te verwesenlik. Die konvensies van mulat-estetiek wat hierbo uitgewys is, blyk geskik vir die doel en vervolgens word taal, folklore en musiek as enkele van sodanige procedes ondersoek.

3.1 Taal

In drama is die wyse waarop taal gespeel word belangrik, daarom merk Gilbert en Tompkins (1996: 85) ten opsigte van postkoloniale drama op dat "it is the performative aspect more than semantic content of language that accounts for its effects". Awodiya (1996: 115) se oor die gebruik van taal in die Nigeriese dramaturg Femi Osofisan se werk:

> His language is the prose vernacular of everyday life. But the beauty of his simplicity is the subtlety that permeates his style. He employs language to differentiate characters .... Based on linguistic features, Osofisan's characters may be classified into three categories: the ruling class characters who use standard, formal English variety with occasional, appropriate modifications; gods and religious personages who use elevated style, marked by a distinctive syntax and use of idioms, imagery and proverbs; and the common man who uses pidgen or non-standard English [sic].
> (Awodiya 1996: 115)

Hierdie uitspraak kan bykans woordeliks op Small van toepassing gemaak word. Sy gebruik van Kaaps, standaard-Afrikaans en Engels in die digbundels *Kitaar my kruis* en *Se Sjibbolet* staan in die teken van sy aanwending van taalvorme om sosiale

https://repository.uwc.ac.za/

stratifikasie te suggereer. In sy dramas is die situasie wesenlik dieselfde. Cyril in *Krismis van Map Jacobs* se fel satiriese uitlatings dui reeds op taal as sosiale merker:

> Missies Cavernelis prefer mos Ingils! 'Is mos 'n superior language like!
> (Small 1983: 21)

> Mister Cavernelis praat darem mooie taal, ne. "Meng met niemand in nie". Hoge Afrikaans, en missies Cavernelis gooi net weer Inglis! Smart. Ons ken mos nie sukke tale hierso in onse area, innie township nie! ... Hoe woorde. Hoe mense.
> (Small 1983: 24)

Die satirisering van die middelklasmens met sy geveindsheid en aanstel- lerigheid vind in *Joanie Galant-hulle* ook plaas deur taal. Die "haitie-taitie multi-racial mense" se diskoers is verwyderd en onverstaanbaar vir die gewone mens, selfs vir Davey wat darem standerd nege geslaag het. Hul Engels is deurspek van holle politieke frases soos "freedom". Die gewone mens praat Kaaps, die eenvoudige taal van die eenvoudiges.

Wanneer die dramaturg Kanna se gespletenheid wil sinjaleer, gebruik hy Kaaps (vir die gemeenskapsmens wat met sy mense assosieer) en gestandaardi- seerde Afrikaans (vir die uitgewekene wat die beter lewe ervaar het en nie weer wil terugkeer nie).

Populere/alledaagse spraakgenres wat tussendeur die straatbedrywighede gebesig word, bewerkstellig 'n karnavaliserende effek in die dramas van Small. Die verkoopsrympies van die blommemeisie (Carnations / Rooi carnations!/ wit carnations! / Carnations!) in *Kanna hy ko hystoe* en Tommie Sobotker (at your service! / don't be nervous!) in *Krismis van Map Jacobs* is van die sprekendste voorbeelde van Small se gebruik van populere spraakgenres.

Bakhtin (1984: 181-182) dui na aanleiding van Rabelais se werk daarop dat uitroepe van verkope en advertering 'n realistiese beeld van die markplein skets en daartoe bydra dat die omstandighede voor die geestesoog geroep word. Die kultuur van die volkse idioom is tot 'n groot mate die kultuur van die luide woord wat in die openbaar - op straat, op die markplein - geuiter word, aldus Bakhtin.

Kwinkslae, geestige segoed, geterg, grappe en raaisels sluit ook hierby aan. Kwinkslae en geestige segoed, of "vernacular wit" word deur McLaren (1997: 26) omskryf as "the ability to supply a phrase or aphorism that demonstrates a point metaphorically". Cyril, in *Krismis van Map Jacobs,* se dialoog is deurspek daarvan; daar is voorbeelde soos "revolution met Jan Tysbly se karretjie", "instant messiah", "ge-can-de ideas" (Small 1983: 53), "geld is geld - it knows no colour, creed or race" (p. 24) en "to health, wealth, and happiness ... and living like real persons" (p. 25). Ook Willy La Guma maak daarvan gebruik in byvoorbeeld "'n [m]ens moet belong ... by hook or by

https://repository.uwc.ac.za/

crook ... somehow ... [t]hat's the secret of living" (p. 49), en Davy Anthony: "haitie-taitie multi-racial mense". Hierdie voorbeelde laat blyk die satiriserende effek van die uitings. Bakhtin (1984: 16) kan weer hierby in verband gebring word: "It is characteristic for the familiar speech of the marketplace to use abusive language, insulting words or expressions". Die diskoers van Cyril en in 'n mate ook Richie en Davey Anthony sluit hierby aan.

Spreektaalvorme wat nie soseer humoristies is nie en ander wat as argai'smes beskou kan word, kom ook geredelik voor, selfs in die didaskalia, vgl. "sy het baie ouer geword en haarself 'laat gaan'" *(Joanie Galant-hulle,* p. 21) en "Die kerrim spelers giggel en raak moveerderig met Blanchie" *(Krismis van Map Jacobs,* p. 13).

Die karnavaliserende effek van taal word ook bewerkstellig deur die bewustelike gebruikmaking van taalflaters/malapropismes. Dit het tot gevolg dat die formele grammatikale struktuur van die gestandardiseerde taal ondergrawe word. Die term "uitskel-cabinetmaker" in die betekenis van uitstekende vakman in *Joanie Galant-hulle,* is hiervan 'n voorbeeld.

In dieselfde drama is die frase "peaceful co-exismince" (Small 1978: 50) 'n besonder treffende en betekenisvolle voorbeeld. Die frase kom voor in Davey se dialoog waarin hy stotterend - vanwee sy onbegrip, vervreemding en afstandelikheid - vertel van die politieke vergadering wat hy bygewoon het. Dit funksioneer om die korrekte vorm, "peaceful co-existence", te satiriseer en daarmee ook die ideologie van apartheid wat onder eufemismes soos afsonderlike ontwikkeling en vreedsame naasbestaan probeer oorleef het.

3.2 Folklore

Hierdie aspek is vervleg met taal en ook aangewend om die gemeenskap te representeer. Dit funksioneer hoofsaaklik om 'n organiese gemeenskap, wat die inwerkingstelling van apartheid vooraf gegaan het, in herinnering te roep. 'n Idilliese, sentimentele beeld word voorgestel wat deur ironisering 'n skerp kontras oproep met die samelewing wat deur apartheid versplinter is.

Small maak veral gebruik van volkse en kinderrympies wat in die dialoog ingebed word. In 'n stuk dialoog tussen Johnny en die bewaarder in "The Orange Earth" (p. 17) kom die volgende voor: "Een, twee, drie, vier, vyf, ses, sewe, om die hoek van Mameskewe .... Mameskewe met die boggel op die rug. Een, twee, drie, vier, vyf, ses, sewe". Hierdie kinderspeletjie en uittelrympie word onderbreek deur uitings wat die gemeenskaplike agtergrond van Johnny en die bewaarder wil beklemtoon, byvoorbeeld: "[D]o you remember, when we were children .... Kan jy sien, is jy man!". Dit wil heenwys na 'n tyd toe wit en bruin gemoedelik kon verkeer het en skep sodoende 'n kontrasterende beeld met die hede van die toneelgebeure waarin apartheid verwydering tussen wit en bruin teweeggebring het.

https://repository.uwc.ac.za/

In die tweede toneel van *Joanie Galant-hulle* verskyn die rympie "Hys, paleis, pandok ... malhys" as deel van Davey se dialoog. Die herskrywing van die bekende rympie is ook betekenisvol. Eerstens word die woord "pondok" in sy spreektaalvorm weergegee en daarnaas word die woord "varkhok", wat sintagmaties in die eindposisie moes staan, vervang met "malhys". Hierdie paradigmatiese vervanging neem egter nie die betekenisinhoud wat die leser/hoorder in hierdie posisie te wagte was, die van "varkhok", weg nie. Die regressiewe orde aksentueer die verslegtende omstandighede waarin die karakters hulle bevind weens hul uitgelewerdheid aan die apartheidstelsel. Die toneelaanwysings dui dan ook telkens op die agteruitgang van die karakters wat in terme van hul materiele besittings merkbaar is, vgl. "Die huisraad is die wat ons vroeer in die huis in Woodstock en in die 'council-flat' gesien het. Maar dit het verweer" (p. 40). Die woord malhys verwys natuurlik ook na die inrigting waarin Joanie later opgeneem word, 'n kulminering van die agteruitgang in hul maatskaplike posisie.

Die vierde toneel in *Joanie Galant-hulle* begin met 'n mymering van Joanie oor die tyd toe hulle nog in Woodstock gebly het, voor hulle uitgesit is deur die Groepsgebiedewet. In wese sentreer die teks rondom hierdie chronotopiese gegewe: die tyd en plek voor en na apartheid, die idilliese verlede teenoor die katastrofale hede. In die toneelaanwysing word dit dan ook so aangedui, vgl. p. 25: "Uit haar doen en late en die manier waarop sy praat, is dit duidelik dat Joanie se gedagtes reeds dikwels 'dwaal'; sy noop na 'n teruglewing in die verlede".

In hierdie toneel roep Joanie 'n gemoedelike huislike sfeer in herinnering waarin Derri sy koerant sit en lees en Davey, voordat hy begin drink het, "behulpsamig" in die huis was. Davey se spreekbeurt hierna, terwyl hy ronddans, begin met die volgende rympie: "Ring-a-ring-a-roses, Ta-ta-ta-ta, Ati-shoo, a-ti-shoo, we all fell down" (p. 22). Die toneelaanwysings dui aan dat hy nie daarin slaag om die gemoedelike sfeer met Joanie te herskep nie: "Hy bied haar sy hande. Maar die beligting skei die twee van mekaar". In sy dialoog hierna vind 'n skerp aksentuering van die slotreel van die rympie plaas waardeur die speelsheid van die segging vervang word met 'n betekenisinhoud wat die verbrokkeling van hulle omstandighede belig: "Fokken hard geval ook. Seer gekry ... Jacobs se removals het onse goed gekom haal". Die insident bring die breuk met die gelukkige tyd in Woodstock wat dit vooraf gegaan het. Laasgenoemde sin word dan 'n refrein wat deur die teks eggo om telkens die katastrofale gebeure in die herinnering te laat herleef.

In die satirisering van die kunsmatige verkeer tussen middelklas wit- en bruinmense in toneel ses word 'n bekende heildronk en feesliedjie gebruik. Dit word egter met ironiserende kommentaar en handeling van Davey omgewe om juis die satiriese effek te bereik, vgl. "Ja, syp, syp, Bokkers! [Hy lig sy hand.] To health and hapiness [sic]! (Dan sing hy vals) For they are jolly good fellows! (Hy lag)" (p. 35).

https://repository.uwc.ac.za/

Verwysings na speletjies kom geredelik in Small se dramas voor. In *Kanna hy ko hystoe* is die kinders besig om met 'n ballon te speel. Enersyds herskep dit die straattoneel maar verkry ook 'n gelade betekenis as simboliserend van Pang se lewe: wanneer die ballon bars, sterf Pang. Ook in *Krismis van Map Jacobs* is die manne van die buurt besig om kerrim te speel en die verhoogaan- wysings verwys ook na twee, drie voetbalspelers waardeur 'n tipiese straattoneel herskep word. Verwysings na die kerrimspel, onder andere die gebruik van die spreektaalterm "kinners", kom in die dialoog voor.

Die herskepping van straattonele is belangrike karnavaliserende elemente. Die straat, die werf, die markplein en ander publieke terreine is ruimtes waarin kulturele verskille uitgespeel word. Die dramaturg skep 'n verskeidenheid karakters as deel van die voorstelling van die straattoneel: groenteverkopers, smouse, orkeste, leegleers, kinders, ens.. Hul oorvloedige aktiwiteite, onder andere speletjies, grappe, kwinkslae, geraas en luidrugtigheid herskep die materialiteit van die gemeenskap se bestaan en staan teenoor die middelklas waarin fatsoenlikheid, dekorum en gekultiveerdheid aan die orde is.

Die oorvloedige straataktiwiteit moet egter ook teen stilte gemeet word en ten opsigte hiervan identifiseer Gilbert en Tompkins (1996: 190) drie vorme van stilte in die postkoloniale drama: onhoorbaarheid, stomheid en weiering om te praat.

Kanna hy ko hystoe maak effektief gebruik van stilte as dramatiese element. In die drama funksioneer stilte hoofsaaklik as dramatiese pouse om die impak van die gebeure te verhoog, vgl. "Dis stil, baie stil. 'n Ruk lank ervaar die gehoor hierdie stilte, hierdie sprekende woordeloosheid" (p. 59). Die onvermoe en onmag om hierdie stilte met woorde te vul, dui op die magteloosheid van die woord om Makiet-hulle se pyn en lyding te verwoord. Uit hierdie toestand is die dood uiteindelik 'n verlossing: "Daai's die een ding wat ons almal stilmaak" (p. 44).

Die pseudo-dialoog tussen Kanna en Makiet wat 'n groot deel van die drama beslaan, sou as onhoorbaarheid getipeer kon word. Die breuk in kommunikasie wat dit sinjaleer, kan aan verskeie faktore toegeskryf word, onder andere die apartheidsisteem wat 'n versplintering in hul werelde veroorsaak.

In *Joanie Galant-hulle* word 'n soortgelyke element, wat as 'n vorm van onhoorbaarheid getipeer kan word, aangetref, vgl. die dialoog tussen Davey en Joanie (p. 25). Die verhoogaanwysings maak melding van Joanie wat nie vir Davey hoor nie. Alhoewel hy helder gepraat het, reageer sy meganies op sy woorde asof sy nie luister nie.

3.3 Musiek

Musiek in die drama kan 'n kragtige element wees wanneer dit saam met dialoog aangewend word. Veral die gebruik van populere musieksoorte kan funksioneel wees

https://repository.uwc.ac.za/

omdat dit die gehoor betrek deur die meganisme van herkenning wat kenmerkend van die werking van populere kulturele uitings is.

Kavanagh (1985: 188) bevind dat musiek 'n sentrale element van populere teater uitmaak, tewens werkersklasgehore verkies die kommersiele musiek- teater van byvoorbeeld Gibson Kente bo die meer ernstiger teater. Gcina Mhlope, die dramaturg en storieverteller, se onder andere ook dat

> [m]usic - if you're going to deal with political theatre - is unavoidable. It becomes people's strength .... People put their hearts [in]to singing ... they change the lyrics to suit whatever occasion.
> (aangehaal in Gilbert & Tompkins 1996: 194)

Ook Coplan wys op die belang van musiek in swart Suid-Afrikaanse drama en sien dit as 'n meganisme om die gemeenskap te verenig teen die apartheids- regime. As sodanig skep dit 'n dinamiese kulturele front in die aangesig van 'n onderdrukkende stelsel (Coplan 1985: 246).

Olaniyan (1995: 52) maak 'n soortgelyke opmerking oor Soyinka se *Death and the King's Horseman* om die belang van musiek as skakel met die gemeenskap te beklemtoon:

> In what is perhaps one of the most powerful evocations in contemporary African drama of a classical African ritualistic sense of space, all resources are mobilized in aid of the protagonist-actor: the "intensive language of transition", also known as music, the propelling, invocatory laments and exhortations, a massing of communal spiritual energies as a cushioning pool for the protagonist, the dismantling of artificial actor-audience barriers yet with precise collectively recognizable distinctions.
> (Olaniyan 1995: 52)

Olaniyan (1995: 52) beklemtoon die waarde wat Soyinka aan musiek toeken en verwys na die "Author's Note" by bogenoemde drama waarin Soyinka regisseurs daarop wys dat die drama se "threnodic essence" deur musiek teweeggebring moet word. Olaniyan (p. 52) konkludeer dan: "The underlying assumption here is a mutually propelling relationship between poetry and music in tragic art."

Die musikale interludes in *Kanna hy ko hystoe* vervul hierdie funksie om die stemming oor te dra, veral die tragiese, maar soms ook 'n vrolike, feestelike stemming. Oor die belangrikheid van die element se Small self:

> Musiek was vir my nog altyd belangrik ... omdat die emosies vir my belangrik is .... Daar is ook 'n samehang tussen emosie en intellek .... Jy dink met jou emosies ook ... voel met jou intellek.
> (Small aangehaal in Smith 1990: 132)

https://repository.uwc.ac.za/

In *Kanna hy ko hystoe* is daar kitaarmusiek, jazzerige deuntjies, 'n gefluit, die prediker Jacob se klaagsang, die liedere "O Waar is Moses" en "Ko Laat Ons Sing" wat as refreine deur die drama eggo en ook die dodemars. Die nouge- sette omskrywing van die musiek in die toneelaanwysings is veral opvallend, vgl:

> Die musiek hou ineens op en onmiddellik is daar kitaarmusiek, musiek van 'n ander aard, van die mense, lewendig, die soort wat mense se voete beetneem sonder dat hulle dit eintlik wil.
> (Small [1965]1980: 39)

Tussendeur is daar ook nog kitaarspelers wat 'n paar snare tokkel. Die ineenvlegting van liriek en musiek word veral versinnebeeld in Jacob se klaagsang; elemente soos herhaling, opstapeling en onderbeklemtoning wat kenmerkend van die folkloristiese vers is, word daarin aangetref en verhoog die poetiese effek daarvan. Bykomend tot die musikale elemente is daar ook Makiet se weemoedige uitroepe, die blaas van die mishoring en die uitroepe van die blommeverkoper wat in samehang met die musikale elemente ook daartoe bydra dat stemming geskep word.

Hierdie elemente skep egter nie alleen net stemming nie, maar sinjaleer ook fisiese en geestelike oorgange. Wanneer ons aan die einde van *Krismis van Map Jacobs* die saksofoon hoor soos Map dit vroeer gespeel het, suggereer dit op die oppervlak die afwenteling van die tragiese verloop van gebeure. Dog, die musikale invoeging beteken meer; dit suggereer 'n terugkeer na 'n vroeer staat van organiese ongeskondenheid - die tyd toe Antie Grootmeisie nog gepraat het en Map voor gespeel het in die orkes. Die salwing deur katarsis word ook aangedui deur die naam van die orkes, Star of Redemption, wat eintlik tot so 'n mate beklemtoon word dat die leser/teaterganger dit nie kan miskyk nie! (p. 12).

Die handelingsverloop gaan as't ware deur 'n vol sirkel - niks het verander nie en alles het verander. Daarom die oenskynlik kontradiktoriese in Map se uitspraak: "ek is 'n anner man, oldou ek is of course oek nog Map Jacobs" (p. 16).

4 Slot

Die analise van Small se dramas aan die hand van be sinning rondom die konstrukte mulat en Mulat-estetiek open 'n aantal interpretasiemoontlikhede wat saamgelees kan word met die wyses waarop Small in die Afrikaanse letterkunde gekanoniseer is, onder andere die Brechtiaanse epiese teater. Die analise toon aan dat Small 'n bepaalde gemeenskap en karaktertipes representeer deur middel van uiteenlopende procedes, onder andere deur populere uitings aan te wend. Hy slaag daarmee ook om die heersende opvattings te kontesteer en die onbekende en miskende te valoriseer.

Die belangrikheid van die konstrukte mulat en Mulat-estetiek is dat dit 'n aantal polemiese perspektiewe genereer wat deur verskeie outeurs, onder andere Small,

https://repository.uwc.ac.za/

aangegryp is om byvoorbeeld konflikterende identiteits- konstrukte binne dieselfde groep uit te wys, 'n verskerpte perspektief op sosiale diskrepansies te bied en bewuswording oor sosiale onreg en uitbuiting te aktiveer.

Notas

1. Die beheptheid met rasseklassifikasie in die antropologiese wetenskap in die negentiende eeu lei tot uitgebreide lyste met rasterme waarin die persentasie bloed in breukdele aangedui word. Veral in Latyns-Amerika en ook ander gebiede waar slawehandel bedryf is, is die projek tot sy uiterste geneem. Spaans het byvoorbeeld 128 terme vir verskillende kombinasies van gemengde rasse, terwyl Tschudi se tabel van Peruviaanse verbastering 23 moontlikhede van bloedvermenging wat deur 'n unieke term benoem word, lys (kyk Young 1995: 175-177).

2. Die frase kom van Bhabha (1994: 92).

3. Kyk in hierdie verband ook na Davey in *Joanie Galant-hulle* se bitter en snedige opmerkings oor "haitie-taitie multi-racial mense":

Brynes wat Wit vrinne het! Multi-racial! Blerrie hypocritical Wittes! Bly lekker daarso bokant teen die berg in julle mansions, dan wil djulle kom pellie-pellie met ons hierso onderkant op die Cape Flats! Ha! Smart, hulle, daarso binnekant. Coloureds wat met Witmense mix, like, Ja!
(Small 1978: 33)

4. In Aime Cesaire se herskrywing van die Shakespeare-drama, *The Tempest,* word die karakter Ariel beskryf as 'n mulat, die polities-daadlose een wat weifel tussen gewelddadige verset en onderwerping; uiteindelik wag hy geduldig 'n gesindheidsverandering by Prospero af (kyk Gilbert & Tompkins 1996: 31-32).

5. Diana Fuss (1994) bevind dat Fanon se analise van die koloniale situasie in hierdie werk geskoei is op chauvinistiese, manlike riglyne; die koloniale ander is 'n ongedifferensieerde, homogene man wat teenoor 'n skerp negatiewe beeld van (swart)vroue en homoseksuele geskets word. Ter verdediging van Fanon voer sy egter aan dat "Fanon's resolutely masculine self-identifications, articulated through the abjectification of femininity and homosexuality, take shape over and against colonialism's castrating representations of black male sexuality" (Fuss 1994: 36). Kyk ook Bergner (1995) vir soortgelyke kritiek.

6. Binne die unieke opset van kolonialisme in die Karibiese gebied, onder andere plantasie-slawerny, ontstaan 'n etniese veelvuldigheid (Europeer en Afrikaan, maar ook Indies en Chinees en 'n veelheid tussengroepe). Dit lei tot 'n verhoogde sensitiwiteit vir die betekenisvolheid van grade van velkleur en bloedvermenging.

https://repository.uwc.ac.za/

Fanon (1986) wys op nuanses van rassediskriminasie tussen Antilleaanse swartmense onderling en tussen Antilleane en ander swartmense.

7. Hierdie vorme in Walcott se drama *Dream on Monkey Mountain* is volgens Olaniyan:

> inside and outside theatrical spaces; seriousness and horseplay or buffoonery; animal and human characters; poetry and prose passages; stylistic complexity and popular theme; dream and wakefulness or reality; Creole and Queen's English; the material poverty of the setting and the intellectual richness of the dramatic discourse; history and fable; and local earthy folk forms and extensive, sophisticated and foreign high-brow allusions and borrowing.
> (Olaniyan 1995: 110)

https://repository.uwc.ac.za/

Verwysings

Awodiya, Muyiwa P.

1996 Form & Technique in Femi Osofisan's Plays. In: Jones, Eldred D. (ed.) *New Trends and Generations in African Literature*. London: James Currey, pp. 102-119.

Bahktin, Mikhail M.

1981 *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

1995 *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bergner, Gwen

1996 Who Is That Masked Woman? Or, The Role of Gender in Fanon's *Black Skin, White Mask*. *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 110 (1): 75-88.

Bhabha, Homi K.

1994 *The Location Of Culture*. London: Routledge.

Brown, Stewart (ed.)

1991*The Art of Derek Walcott*. Dufour: Seren

Conradie, P.J.

1996 Debates Surrounding an Approach to African Tragedy. *South African Theatre Journal (SATJ)* 10(1): 25-34.

Coplan, David

a. In Township Tonight!: South Africa's Black City Music and Theatre. Johannesburg: Ravan.

D'Aguiar, Fred

1991 Ambiguity without a Crisis?: Twin Traditions, the Individual and Community in Derek Walcott's Essays. In: Brown, Stewart (ed.) *The Art of Derek Walcott*. Dufour: Seren, pp. 157-168.

Davis, Arthur P.

1970 The Tragic Mulatto Theme in Six Works ofLangston Hughes. In: Gibson, Donald B. (ed.) *Five Black Writers: Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes and LeRoi Jones*. New York: New York University Press, pp. 167-177.

Fanon, Frantz

[1952]1986 *Black Skin, White Masks*. London & Sidney: Pluto. 1963 *The Wretched of the Earth*. New York: Grove.

Fuss, Diana

1994 Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification. *Diacritics* 24 (2/3): 20-42.

Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne

1996 *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge.

Hall, Stuart

1990 Cultural Identity and Diaspora. In: Rutherford, Jonathan (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, pp. 222237.

Hoving, Isabel

2001 Hybridity: A Slippery Trail. In: Goggin, Joyce & Neef, Sonja (eds) *Travelling Concepts: Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: Asca, pp.

https://repository.uwc.ac.za/

185-200.
Hughes, Langston
[1931] 1968 Mulatto. In: Smalley, Webster (ed.) *Five Plays by Langston Hughes*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1-35.
Hutchison, Yvette
1996 "Access To Rather Than Ownership Of': South African Theatre History and Theory at a Crossroad. *South African Theatre Journal (SATJ)* 10(1): 35-47.
Joyce, Joyce A.
1994 *Warriors, Conjurers and Priests: Defining African-Centered Literary Criticism*. Chicago: Third World.
Kavanagh, Robert M.
1985 *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*. London: Zed.
Mclaren, Joseph
1983 *Langston Hughes: Folk Dramatist in the Protest Tradition, 1921-1943*. Westport & London: Greenwood.
Mercer, Kobena
1994 *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York & London: Routledge.
Olaniyan, Tejumola
1995 *Scars of Conquest/Masks of Resistance: The Invention of Cultural Identities in African, African-American and Caribbean Drama*. New York & Oxford: Oxford University Press.
Small, Adam
[1965]1980 *Kanna hy ko hystoe*. Kaapstad: Tafelberg. 1978 *Joanie Galant-hulle*. Johannesburg: Perskor.
1983 *Krismis van Map Jacobs*. Kaapstad: Tafelberg.
1984 The Orange Earth. Ongepubliseerde BBC-radiodramateks.
1993 Sal Kaapse Mulatte in April 1994 weer "odd man out" wees? *Die Burger* 11, 19 Augustus.
1994 Die digter kies die DP (onderhoud met Hanlie Retief). *Rapport* 23, 6 Maart.
Smith, Julian
1990 *Toneel en politiek: 'n Voorlopige dokumentering en ideologiese verreken- ing van kontemporêre swart Afrikaanse toneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
Smith, Valerie
1994 Reading the Intersection of Race and Gender in Narratives of Passing. *Diacritics* 24 (2/3): 43-57.
Verges, Francoise
1998 Notes on *Métissage*, Creolization, Hybridity and Politics. Referaat ge- lewer by konferensie: "Race and Identity in Africa", Zanzibar, 11-13 Mei.
Walcott, Derek
1970 *Dream on Monkey Mountain and other Plays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
Young, Robert

https://repository.uwc.ac.za/

1995 *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

https://repository.uwc.ac.za/