

'n Ontleding van die verhoogverwerking van *Die mugu* (Etienne Leroux) deur Pieter Fourie as kreatiewe herskrywing: 'n genologiese studie

Hennie van Coller en Anthea van Jaarsveld

H.P. van Coller, Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans en A. van Jaarsveld, Departement Drama en Toneelkunde, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Pieter Fourie word allerweë as 'n sentrale figuur in die Afrikaanse drama beskou. In literatuurgeskiedenis word klem gelê op veral die vernuwende, postmodernistiese aard van sy werk – onder meer sy dekonstruksie van hegemoniese strukture en geïkoneerde genrekonvensies, en die sterk intertekstualiteit in van sy werke (Antonissen, Brink en Odendaal 2016:163; Coetser 2016:259, 260, 262). Die postmodernisme staan in die teken van die vernietiging van hiërargieë en die afbreek van grense; só vervloei die grense tussen “hoër” en “laer” vorme van kultuur – die woord *mixing* word dikwels gebruik om dit aan te dui.

Ook genre-grense word nie meer beskou as definitief nie en in die onderhawige studie word daar melding gemaak van enkele teoretici, soos Cohen (1997), Hutcheon (2004) en Mukarovsky (1977), wat die mening huldig dat hierdie onvastheid selfs die tradisionele onderskeid tussen die drie hoofgenres, poësie, prosa en drama, ondermyn; iets wat Fourie by uitstek doen, selfs deur die invoer van ballette in *Koggelmanderman* (2003). Daar word onder meer gebruik gemaak van adaptasieteorieë en teatersemiotiek om hierdie kreatiewe herskrywing te ontleed en te evalueer. Sonder om aanspraak te probeer maak op veralgemening, word daar deur 'n noulettende vergelyking tussen hierdie twee tekste getrag om te toon hoe sekere tipiese narratiewe tegnieke (onder andere die gebruik van 'n oukatoriële verteller, die gedagtestroom-tegniek, beskrywings van ruimtes en karakters) beslag kry in die dramatiese ekwivalent, naamlik Fourie se adaptasie, en dat daar dus steeds sprake is – selfs by 'n postmodernis soos Fourie – van geïkoneerde genrekenmerke.

Die bestudering van hierdie “toetsgeval” toon voorts dat adaptasie/verwerking/herskrywing altyd 'n vorm van vertaling is en in ooreenstemming met heersende teorieë word bevind dat die brontekste nie noodwendig gesien moet word as hiërargies belangriker as die doeltekste nie.

Wat voorop staan, is dat vertaling (as oorkoepelende term) oorsetting van een teks binne 'n ander semiotiese sisteem is en dat die klem dus eintlik val op die strategieë eerder as die geslaagdheid daarvan, hoewel die laasgenoemde kwalik vermy kan word. Die bevinding van hierdie ondersoek is dat die wedersydse kenmerke van die drama en prosa inderwaarheid steeds neerkom op twee verskillende (semiotiese) sisteme, met ander woorde dat wat in die prosa *vertel* word in die drama *uitgespeel* of *voorgestel* word.

Trefwoorde: adaptasieteorie; dramatiese omwerking; genrekonvensies; grensoorskryding; intertekstualiteit; kreatiewe herskrywing; romanmatige en dramatiese representasie; teatersemiotiek

Abstract

An analysis of the stage adaptation of *Die mugu* (Etienne Leroux) by Pieter Fourie as creative rewriting: a genological study

Pieter Fourie is widely regarded as a central figure in Afrikaans drama. He debuted with realistic (even naturalistically tinged) plays that align to some extent with the realistic prose tradition, notably reminiscent of Jochem van Bruggen, whose *Ampie* brings to mind the feeble-minded character Faan. *Die proponentjie* (1987) also is a tribute to the farce tradition in Afrikaans literature. A true expert in all facets of drama – as an actor, set designer, director, and manager – Fourie progressively tested the limits of the theatre in his sustained experimentation with (especially) postmodern plays and productions. Afrikaans literary histories emphasise the innovative, postmodernist nature of his work, including the deconstruction of hegemonic structures, subversion of genre conventions, and intratextuality and intertextuality in many of especially his later plays (Antonissen, Brink, and Odendaal 2016:163; Coetsier 2016:259, 260, 262). One of the slogans of postmodernism is “everything goes” and this movement (some would term it a period) signifies the dismantling of hierarchies and the breaking of boundaries, resulting in the blending of “higher” and “lower” forms of culture – often referred to as “mixing”. Even genre boundaries are no longer seen as definitive. This study references several theorists, such as Cohen (1997), Hutcheon (2004), and Mukarovsky (1977), who maintain that this instability undermines even the traditional distinction between the three main genres: poetry, prose, and drama. This is epitomised by Fourie, even through the inclusion of ballets in *Koggelmanderman* (2003).

Fourie shared a close friendship with Etienne Leroux and already adapted (a part) of Leroux's novel *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976) into *Gert Garries – 'n Baaisiekel-blues* in 2002. This play was widely regarded as a successful rewriting or “translation” of a (part of a) novel. Fourie's dramatic adaptation of Leroux's novel *Die mugu* (1959) followed in 2003, but it was never staged or published. The reasons are explained in this study and the play is also made available for perusal by students and researchers alike. Fourie's choice of *Die mugu* was not arbitrary. His preference for a Leroux text lies in the significant dramatic quality he discerned in Leroux's works, as revealed in a personal interview. This specific novel by Leroux indeed possesses inherent dramatic qualities, featuring well-defined characters with distinctive and characterising dialogues, often in different registers. It includes several short episodic dramatic scenes (such as the tavern scene, Gysbrecht's initiation on the beach, and the almost cinematic closing scene where even sound plays a significant role). Additionally, this novel is the first (and perhaps only) Afrikaans novel where the ducktails (or “eendsterte”, as Leroux described them in his novel), a cult group from the 1950s, occupies a central place.

At that stage of his career as writer, Leroux was well versed in the psychology of Carl Gustav Jung, the Swiss psychologist and former pupil of Sigmund Freud, and especially his views on the collective unconscious and mythology. Leroux was intrigued by the phenomenon of dying or dead myths and illustrated this by a contemporary example, namely the ducktails. Fourie was well acquainted with this sub-group and played an important role in introducing Leroux to them in Bloemfontein's Cecil Hotel where he sat unobtrusively while listening to their conversations and their typical expressions. These were later incorporated into the dialogues in his novel, *Die mugu* (Kannemeyer 2008:271).

This article compares Etienne Leroux's novel *Die mugu* (1959) and its adaptation, *Die mugu deur Etienne Le Roux. Verhoogverwerking deur Pieter Fourie*,¹ which was stage adapted by Fourie in 2003. Tangential points in the writings of Leroux and Fourie become clear focusing specifically on the use of language, characterisation and intertextuality.

Adaptation theories and theatre semiotics are employed to analyse and evaluate this creative rewriting. Without attempting to generalise, a careful comparison between these two texts demonstrates how certain typical narrative techniques (including the use of an auctorial narrator, stream of consciousness technique, descriptions of spaces and characters) manifest in the dramatic equivalent, namely Fourie's adaptation. This reveals that even with a postmodernist like Fourie, conventional genre features persist and apparently are inherent in the three traditional genres. This integration of specific narrative techniques into typical dramatic *procédés* is referred to as "mediation". Within this mediation, deductions are made about inherent genre characteristics concerning the dramatic and narrative genres and their conventions. In the reading process of an adapted text, the reader unconsciously engages with the different genres and the unique features that appear in the adapted form. Forming certain presuppositions influenced by their experience with other (similar) texts, the reader has certain expectations of the text, comparable to Jauss's *Erwartungshorizont* ("horizon of expectation"). Genre indications such as "novel", "drama", "autobiography", etc. play a determining role in these expectations as the reader entertains certain preconceptions of specific genres. Recognising certain genre conventions in the original text actually becomes a prerequisite for finding meaning in the new text. The article concludes that Fourie largely respects established features. For Fourie, this is possible because both genres, by their nature as narrative genres, are related, and their differences are found primarily in material and form.

In his adaptation or transformation, aspects of transmediality are cryptically presented, and theatre semiotic strategies are likewise discussed within the translation process. Furthermore, the study of this "test case" illustrates that adaptation/processing/rewriting is always a form of translation. Consistent with prevailing theories, it is found that the source text should not necessarily be seen as hierarchically more important than the target text. What takes precedence is that translation (as an overarching term) is the transference of one text into another semiotic system. Thus, the focus is truly on the strategies employed rather than just their success, although the latter is hardly avoidable. The findings of this investigation indicate that the mutual characteristics of drama and prose ultimately boil down to two distinct (semiotic) systems – in other words, what is *narrated* in prose is *enacted* or *presented* in drama. The ultimate focus lies in how narrative elements are dramatically embodied.

Keywords: adaptation theory; creative rewriting; dramatic transformation; genre conventions; intertextuality; literary cross-over; novelistic and dramatic representation; theatre semiotics

1. Inleidende opmerkings

In Kannemeyer (2008:270–2, 488, 643) word die eerste ontmoeting tussen Etienne Leroux en Pieter Fourie beskryf, asook hulle durende vriendskap. Fourie was inderwaarheid ook die persoon wat Leroux aan eendsterte in Bloemfontein bekendgestel het, omdat Leroux in daardie stadium 'n roman oorweeg het waarin eendsterte 'n belangrike rol sou speel. Hierdie roman, *Die mugu*, het in 1959 verskyn. Fourie het by geleentheid vertel waarom hy later besluit het om van Leroux se romans in dramas te omskep (Fourie 2021). Hy praat van 'n wesenlike dramatiese kwaliteit in Leroux se werk waardeur geïmpliseer word dat nie alle prosawerke as dramas omskep sou kon word nie. By ontstentenis van verdere besonderhede, kan daar afgelei word dat sekere aspekte van Leroux se werk deur Fourie gelykgestel word aan “dramatiese kwaliteite”. Ons lei af dat dit die scèniese aard daarvan is, met ander woorde afwisselende tonele waarin karakters voorkom en daar handeling plaasvind. Dit hou verder in dat bepaalde romans van Leroux hulle meer leen tot dramatiese omwerking as ander: *Isis, Isis, Isis* met sy voortdurende, bykans frenetiese toneelwisselings, asook *Sewe dae by die Silbersteins* met die ietwat afstandelike en bykans apatiese hoofkarakter en min handeling, nie. Ook die ontwikkelingsroman *Die eerste lewe van Colet*, met sy introspektiewe aard en innerlike monoloë, sou nie dadelik in die oog spring nie.

Fourie durf sy eerste drama-omsetting van 'n Leroux-roman aan met *Gert Garries – 'n Baaisiekkel-babelas* wat in 2002 by die KKNK opgevoer word en eers in 2019 gepubliseer word. Die ontvangs van hierdie opvoering was meestal positief en oor die gepubliseerde teks word onder andere die volgende gesê:

In Leroux se roman is die spietkop Le Grange en die plaaswerker Gert Garries randfigure, wat Pieter Fourie in sy drama oorneem om as hoofkarakters in hierdie eenbedryf te figureer. Gert Garries se drie dae lange fietsrit met die lykie van sy kind by hom, sy burokratiese stryd om toestemming te kry om die lykie te begrawe en die kruising van sy pad met dié van Le Grange en die daaropvolgende absurde gebeure by Magersfontein met 'n filmspan, vorm die dramatiese inhoud van hierdie drama. (Keuris 2020:1)

Volgens Keuris is die drama gelaai met swart humor, skreiende ironieë en klugtige absurditeite. Aan die einde van die drama besef die leser/gehoor egter hoeveel patos daar in die lewe en dood van 'n enkele baba opgesluit kan lê. Fourie is bekend vir sy uitsonderlike karakterbeeldings en dialoog vol oorspronklike beeldspraak (sien byvoorbeeld Keuris 2015:783–92). In hierdie drama is dit reeds duidelik waar die raakpunte tussen die skryfwerk van Leroux en Fourie lê, veral wat betref die besondere taalgebruik, karakterbeelding en subtiele intertekstualiteit. Van Zyl (2004:121) wys daarop dat die Gert Garries-karakter reeds voorgangers in ander Leroux-werke gehad het (o.a. *Isis, Isis, Isis* en *Onse Hymie*), terwyl sy ook toon in watter mate Fourie by Leroux se uitbeelding van Gert Garries en Le Grange gebly het.

Waar Willem Anker in sy drama *Slagplaas* (in 2006 opgevoer en in 2007 gepubliseer) meerdere Leroux-romans betrek, is dit nie 'n (her)interpretasie van Leroux se oeuvre nie, maar deur die doelbewuste intertekstuele skakeling met Pirandello se baanbrekende drama, *Ses karakters op soek na 'n skrywer*, veel eerder 'n teoretiese besinning oor die ingewikkelde verhouding tussen bron- en doeltteks in die geval van dramatiese “vertaling” (of *adaptasie*, soos ons dit noem) en veral die outoriteit van die skrywer. Fourie, daarteenoor, gee in sy twee drama-verwerkings inderdaad 'n interpretasie van bepaalde karakters, en in die geval van sy omsetting van *Die mugu* selfs van die roman as geheel, want waar hy in sy omsetting van *Magersfontein, o Magersfontein!* slegs op een kerntoneel fokus, neem hy later die gedurfde sprong om die roman *Die mugu* in sy geheel tot drama om te werk.

Fourie kry in 2003 opdrag van die destydse SUKOVS (Streeksraad vir die Uitvoerende Kunste van die Vrystaat) om Leroux se roman *Die mugu* tot drama te verwerk (Luwes 2012:559). Dit sou deel uitmaak van 'n artistieke jaarprogram vir PACOFS (Performing Arts Centre of the Free State). In 1999 is SUKOVS se naam na PACOFS verander van ongeveer R1,3 miljoen, wat vir 2002 deur die Nasionale Kunsteraad toegeken is en nie gebruik is nie. Nico Luwes is geraadpleeg om die program saam te stel (Luwes 2020). As gevolg van die afdankingsdebakel van PACOFS-personeel en die ondersoek na wanbesteding, ensovoorts, wat tot op datum nog nie afgehandel is nie, is die stuk toe nooit opgevoer nie en die totale jaarprogram nie aangebied nie. Fourie is egter ten volle vir sy verwerking van *Die mugu* betaal (Luwes 2012:559). Volgens Luwes was die bedrag ongeveer ('n relatief skamele) R24 000. Soos reeds gesê bestaan daar na ons wete slegs een kopie van hierdie drama wat aan die artikelskrywers beskikbaar gestel is. Die skrywers het inmiddels toestemming gekry om die verhoogteks aanlyn saam met hierdie artikel te publiseer. Vanselfsprekend gaan dit hier om kopiereg en niemand is wetlik geregtig om 'n kopie van hierdie drama te maak (selfs vir navorsing) óf die stuk op te voer sonder die skriftelike toestemming van die dogter van Fourie, Mashinka Fourie, nie.²

2. Doelstelling en metodiek

Die doel van hierdie artikel is om in besonderhede te kyk na Fourie se dramatiese omwerking van die Leroux-roman, veral na weglatings en toevoegings, en dan ook na wat “mediëring”³ genoem sou kon word. Laasgenoemde verwys na die dramaturg se omsetting van bepaalde narratiewe tegnieke of kenmerke (retoriese vrae, innerlike monoloog, gedagtestroom (“stream of consciousness”), indirekte rede, beskrywing, tyd- en ruimtehantering, karakterisering, ensovoorts) in tipiese dramatiese *procédés*. Op induktiewe wyse sal daar voorts bepaalde afleidings gemaak kan word oor inherente genre-eienskappe met betrekking tot die dramatiese en narratiewe genres, hoewel dit – gegrond op één roman en één drama – nie aanspraak sou wou maak op veralgemening nie. Verskeie kritici het reeds gewys op bepaalde kenmerke in Fourie se werk wat hom duidelik tipeer as 'n postmodernistiese dramaturg. Antonissen, Brink en Odendaal (2016:163) verwys na Fourie se dekonstruksie van “hegemoniese strukture” en bestempel *Ek, Anna van Wyk* (1986) as “in die hoogste mate anti-illusionêre, postmodernistiese teater: teater oor teater – in dié geval terapeutiese teater”. Coetser (2016:259) weer bring Fourie in verband met Jerzy Grotowski, 'n bekende postmodernis, en wys ook op Fourie se ryk “intertekstuele en intratekstuele verwysings” en genre-oorskrydings (Coetser 2016:262) deur die invoer van ballette in *Koggelmanderman* (2003).

Noukeurige lees, ontleding, interpretasie en evaluering van 'n teks verg vanselfsprekend 'n wetenskaplike ontleding deur byvoorbeeld deurentyd kontroleerbare uitsprake te maak wat intersubjektiwiteit moontlik maak. Om sinvol met enige verwerking of adaptasie om te gaan, moet daar indringend na die konvensies van die betrokke genres gekyk word. In die leesproses van die verwerkte teks, tree die leser soms onbewustelik in gesprek met die verskillende genres en die eiesoortige patrone in hierdie genres wat subtiel in 'n nuwe teks herskryf word. Die vind van betekenis in die nuwe teks is afhanklik van die herkenning van bepaalde genrekonvensies in die oorspronklike teks. In die geval van Fourie se omwerking van die Leroux-roman sou daar op grond van die voorafgaande tiperings van Fourie as grensoorskrydende postmodernis verwag kon word dat hy geykte genrekenmerke in 'n hoë mate sal negeer. Die teendeel, naamlik “eerbiediging” van geykte kenmerke, sou 'n uiters belangrike bevinding wees met genologiese implikasies, al spruit dit uit die ontleding van slegs een drama.

Omdat die omsetting van 'n roman tot drama as 'n vorm van vertaling beskou word (sien bv. Van Coller en Van Jaarsveld 2017a, 2017b), sal enkele tersaaklike aspekte daarvan te berde gebring word. Vertaling hou direk verband met transmedialiteit, wat kripties aan bod sal kom. Teatersemiotiese strategieë in die oorsetting van een teks binne 'n ander semiotiese sisteem word eweneens binne die vertalingsproses bespreek.

3. Vertaling en transmediasie

In die poging om visuele “taal” vir film of drama te omskryf, word daar dikwels op die verband tussen (visuele) beeld en (verbale) taal klem gelê. Een wesenlike onderskeid tussen film en drama aan die een kant en die roman aan die ander kant, is dat film en drama representeer op veral visuele en konkrete vlak, terwyl verbale of geskrewe taal die werklikheid taalmatig representeer. Desondanks is beide genres op grond van hulle aard as narratiewe genres aan mekaar verwant: “[A]lthough filmic narration [and dramatic narration] is accomplished essentially in ‘spatial terms’, and literary narration ‘in temporal terms’, the narration in both film [drama] and novel ‘unfolds along imaginary coordinates of space and time’, according to cues provided in the text by the addresser” (Cohen 1979:92).⁴ Jan Mukarovsky reken verder dat die gemeenskaplike estetiese doel van die genoemde genres die gemene deler word, want in beide die drama en die roman is die uiteindelijke oorweging volgens hom esteties van aard. Hulle verskil in der waarheid net in materiaal en vorm (Mukarovsky 1977:208).

Van Jaarsveld (2023) skryf uitgebreid oor *adaptasie*, *remediasie* en *transmediasie* as drie nouverwante begrippe binne 'n benadering wat kyk na die transponering van 'n bepaalde genre na 'n ander. Die oordrag van 'n storie, tema of idee⁵ is so oud soos literatuur self: “[That] all art is derived from other art – on the dramatic, dance, and operatic stage, and in literature in general – had always been a truism. In this sense, adaptation joins imitation, allusion, parody, travesty, pastiche, and quotation as popular creative ways of deriving art from art” (Hutcheon 2004:108); en tans is dit nog meer aan die orde van die dag weens die vinnige toename van media.

Adaptasie vra vrae rakende 'n bepaalde medium se spesifieke transponering, tesame met vrae oor die konteks. Die begrip *remediasie* beskryf die medium, byvoorbeeld die roman of die drama, se medialiteit en beskryf hoe hierdie media korrespondeer met mekaar om elemente van die ander te kan opneem in 'n soort mediumlogika. *Transmediasie* verwys uiteindelik na die gebruik om 'n narratief in verskeie media te vertaal. Vir die doel van hierdie artikel sal die fokus dus op die adaptasie/verwerking van die prosateks na dramateks wees.

Heersende adaptasieteorieë geniet tans hernude aandag terwyl die diskoers daarvoor dikwels soos in die verlede pejoratiewe terme soos *ontrouheid*, *verraad*, *vervorming*, *oortreding*, *verbastering* en *ontheiliging* oproep (Stam 2005:3). Daardeur ontstaan duidelik 'n verband met die heersende teoretiese besinning oor vertaling. Binne vertaalteorie is daar nog altyd 'n hewige bespreking oor die verband tussen bron- en doeltteks gevoer. Die binêre opposisie waarin die bronteks voorrang bo die verwerking geniet en waarin die “kopie” as minder as die oorspronklike beskou word, word in huidige vertaalteorieë én adaptasiestudies sterk bevraagteken en selfs verwerp. Vertaalteoretici (soos Aaltonen 2000; Genette 1997; Lefevere en Vanderauwera 1979; Marais 2014, 2017, 2019; Nida 1969, 2003 en Toury 1979) en teoretici wat hulle bemoei met veral herskrywing (soos Bohnenkamp 2012; Cartmell en Whelehan 1999; Constandinides 2012;

Hutcheon 2006; Naremore 2000; Sanders 2006 en Stam 2005) beklemtoon die intertekstuele karakter van beide literêre prosawerke en hulle adaptasies/verwerkings duideliker.

(Her)interpretasie wat deur 'n herskrywing (onder andere verwerking of adaptasie) aangebied word, hou tekste lewend en skep die moontlikheid van voortdurende herinterpretasie. In hierdie verband merk Stam (2005:3) op dat adaptasies as “mutasies” brontekste help “oorleef” deur dit by veranderende omgewings aan te pas. Vanselfsprekend word die outonomie van die *bronteks* hierdeur in die gedrang gebring en kan blote herskrywing (dus kopiëring) op 'n klag van plagiaat uitloop. Vroeëre eras het veel vryer met literêre-eiendomsreg omgegaan en die ontwikkeling van eiendomsreg op niemateriële dinge (soos idees) het gevolglik gedurende die 19de eeu aanleiding tot die ontstaan van outeursreg gegee (Van Coller 2002a en 2002b:68).

4. Enkele opmerkinge oor teatersemiotiek

Aanbiedingstyl is die resultaat van 'n bepaalde literêre poging tot representasie. Die aanbiedingstyl van die dramatiese/verhoogverwerking van *Die mugu* kom dus in hierdie artikel aan bod. Dramatologiese styl word volgens Brockett en Ball (2011:55) deur drie denkpatriene beïnvloed. In die eerste plek word styl gevorm deur aannames oor wat waar en waardevol genoeg is om mee te deel. In die tweede plek word vorm geskep deur die manier waarop 'n skrywer die elemente van die drama aanwend. Laastens word styl bepaal deur die manier waarop die teks aangebied word (hetsy dialoog-, monoloog- of verhalende vorm). Die bogenoemde aspekte word in hierdie artikel op die voorgrond geplaas. Styl (al is dit ook met betrekking tot 'n bepaalde tennistyl) verteenwoordig altyd kenmerkende en herhalende keuses; in letterkundige terme word kenmerkende keuses uit die paradigmatiese as samehangend in die sintagmatiese as omvorm.⁶

Die besondere aard en vorm van die konvensionele drama as genre word grootliks bepaal deur die feit dat gebeure op “sigbare” wyse vergestalt word. Handeling is dus waarskynlik die belangrikste element wat die drama nog altyd onderskei het van ander genres. Gebeure wat daarom nie op die verhoog voorgestel kan word nie, moet op ander maniere aan bod kom, soos byvoorbeeld deur vorme van klank (musiek, sang, argumentering en dergelike), vertellings of gesprekke tussen karakters, deur die sogenaamde bodebeskrywings (wanneer handeling deur ooggetuies beskryf word), of deur passiewe gedagtes van bepaalde karakters. Handeling hoef daarom ook nie beperk te word tot uiterlike handeling nie. Innerlike handeling kan 'n ewe belangrike rol vervul. Om hierdie rede is konflik en botsing ewe seminale elemente in die drama. Intrige in die drama word weer voortgestu deur die karakters, passief of aktief. Aristoteles (Dorsch 1965:153) het, ongeag die voorafgaande, intrige as die heel belangrikste element van die drama beskou, en intrige is onlosmaaklik aan konteks verbind aangesien intrige bestaan op grond van die konteks waarbinne dit plaasvind. In aansluiting by Aristoteles se uitgangspunt steun teorieë binne onder meer die semiotiek en die resepsie-estetika ook in breë trekke hierdie beginsel aangesien die kern van hierdie teorieë en literêre beginsels, soos dié van Aristoteles, van die standpunt uitgaan dat betekenistoekenning altyd binne konteks plaasvind (Van Jaarsveld 2019:328–30).

Veral binne die teatersemiotiek vorm interpreteerbare voorwerpe daarom die verskillende tekensisteme en kodes binne verskillende kontekste, asook die uiteindelijke boodskap wat aangebied word vanuit 'n spesifieke tekstuele vorm. Die benadering tot 'n teks as 'n interpreteerbare dramatiese gegewe word deur Elam (1980:1) beskryf as “[i]deally, at least, a multi-

disciplinary science whose precise methodological characteristics will necessarily vary from field to field but which is united by a common global concern, the better understanding of our own meaning-bearing behaviour". Sy verdere definisie van *drama* en *dramaties* is toepaslik vir hierdie bespreking en die interpretasie van *Die mugu* as dramatiese verhoogverwerking: "By 'drama' is meant that mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular ('dramatic') conventions [...] while the epithet 'dramatic' indicates the network of factors relating to the represented fiction" (Elam 1980:2). Elam (1980:30–1) waarsku egter:

One cannot proceed very far in examining theatrical meaning, however, without moving beyond the concept of the sign towards an in-depth discussion of dramatical "message" or "text" and the systems of signs, or codes, which eventually produce the performance.

Indien, soos Elam (1980:148) aanvoer, die funksie van die dramatiese teks die indeksikale skeppingsproses⁷ van 'n dinamiese konteks is, behoort daar binne die hier en nou van die teks 'n groter referensiële raamwerk geskep te word wat inligting oor 'n nog groter wêreld beskikbaar stel. Die eienskappe van hierdie wêreld, die individue wat in daardie wêreld leef en die gebeure in daardie wêreld moet mekaar aanvul in die diskoers rondom daardie wêreld. Die teksvorm word bloot die instrument wat diskoers skep. Leroux se werk is so uiters kompleks wat verwysingsvelde en kontekste (byvoorbeeld histories, sosiaal, psigologies en polities) betref dat die dramatiese verwerking nooit die ruimte kan bied vir die herontginning van al hierdie elemente nie. Die keuse rakende weglating word onvermydelik.

5. Grensoorskrydingsmoontlikhede in die werk van Leroux

Etienne Leroux se werk word gekenmerk deur die grensoorskrydende aard daarvan (veral beoordeel in die tyd van verskyning). Dit geld die tematische in die eerste plek, maar Leroux is tevens 'n meesterlike stilis, satiriseerder en ironikus en sy struktureksperimente is van die gedurfste van die Sestigters. Onder die laasgenoemde val die aanwending van tyd en ruimte. Heel dikwels laat hy ook doelbewus genregrense vervaag. Sy roman *18-44* (1968) is hiervan 'n sprekende voorbeeld deurdat dit liriese elemente integreer met narratiewe elemente. In die postmoderne era word geykte genregrense nie meer as definitief of vas beskou nie en teoretici huldig die mening dat hierdie onvastheid selfs die tradisionele onderskeid tussen die drie hoofgenres ondermyn. Hierdie aanname sal in hierdie artikel getoets word aan die hand van die vergelyking tussen 'n roman en 'n drama, boonop een van 'n postmodernistiese dramaturg.

In die hieropvolgende bespreking word spesifiek ondersoek ingestel na die wyse waarop narratiewe elemente dramaties vergestalt word, byvoorbeeld die wyse waarop die lang beskrywende, besinnende en informatiewe gedeeltes deur die oukatoriële verteller in die roman dramatiese neerslag vind. Leroux het in *Die mugu* veelvuldig gebruik gemaak van die indirekte rede, innerlike monoloog en selfs die gedagtestroomtegniek, voortdurend afgewissel met ander karakters se dialoë met Gysbrecht Edelhart. Boonop alterneer die vertelwyse in die roman tussen die oukatoriële verteller ('n sogenaamde alwetende verteller van buite die storie) en 'n personale verteller in die storie, digby Gysbrecht. Dit alles skep enorme uitdagings vir 'n dramaturg.

Wat verder ondersoek word, is die (her)skeppende krag van die dramatiese teks. Hoe ontstaan fiksionele referente en deur watter beginsels word hulle deel van die dramatiese handeling? Vir

die doel van hierdie artikel word daar eerstens gekonsentreer op die konvensionele driedeling van die narratief: *storie*, *verhaal* en *vertelling* (en uiteraard die aspekte *karakters*, *ruimte*, *tyd* en *handeling*) waarsonder daar geen narratief moontlik is nie.

In Leroux se werk word dit duidelik dat hy dikwels verskillende wêreldes gelyktydig aan bod kan stel en dus vir die leser verskillende wêreldes uit een narratief kan oproep. Om sulke grensoorskrydingsmomente te kan skep, gebruik Leroux 'n hele aantal truuks wat dikwels nou by dramatiese konvensies aansluit. So kan sy konkrete beskrywings van tonele, gebeure en karakterbeeldings dikwels as genuanseerde didaskalia of beskrywende direkte dramatiese handelings-eenhede gelees word. In hierdie ondersoek gaan daar dus gefokus word op die linguïstiese en literêre verbande, raakpunte én verskille tussen die geskrewe taal van die roman van Leroux aan die een kant en die ouditiewe en visuele taal van Pieter Fourie se verhoogverwerking van Leroux se *Die mugu* aan die ander kant.

Konstante dialoog tussen die aktuele en universele (kyk Van Coller 2023), selfs verlede en die hede, skep in die werk van Leroux deurgaans ruimte vir lesersdeelname met betrekking tot betekenisgeving. Hierdie betrokkenheid van die leser by die teks vind nou aansluiting by die dramatiese konvensie van karaktervorming. Die leser word as't ware 'n karakter en medebepaler van die werk.

In sy werk demonstreer Leroux telkens die verwerkbaarheid of grensoorskrydingsmoontlikhede van sy tekste. Tesame met die elemente van die Griekse drama, waarvan hy ruimskoots gebruik maak in veral die manier waarop baie van sy karakters met katarsis en hubris worstel, kom liriese elemente byvoorbeeld sterk na vore in *18-44* en sou hierdie roman (of dan bepaalde gedeeltes daarvan) waarskynlik maklik omgewerk kon word tot 'n liriese monoloog. Leroux vind deurgaans in sy werk aansluiting by Samuel Beckett se beskouing van die aard van die drama, naamlik dat drama en prosa wentel rondom die deurlopende bewustheid van die absurditeit van die menslike bestaan, die mens se desperate soeke na betekenis, sy beperkinge, sy versugtinge en die uiteindelijke taal waarin dit uiting kan vind. Een van Leroux se beste werke, *Een vir Azazel*, worstel met die uitbeelding van die tragiese in die moderne tyd (Kannemeyer 2008:343–5) en *Onse Hymie* (en selfs *Die mugu*) se hoofkarakters toon sterk ooreenkomste met die uitbeelding van die tragiese karakter in die moderne tyd. Arthur Miller se Willie Lomax in sy *Death of a salesman* kan goedsdiks met die laasgenoemde twee romans in verband gebring word (Van Coller 2023).

In hierdie artikel word dit duidelik dat 'n dramatologiese lesing van *Die mugu* 'n basis vind in die begrip *grensoorskryding* tussen prosa en drama. Die belangrikste grensoorskryding is dié van genologiese aard, naamlik die oorskryding van genre-grense. Die fokus is dan, soos reeds vooraf beredeneer, spesifiek op hierdie soort grensoorskryding en hóé dit die dekodeering en verwerking van die roman sou kon beïnvloed. Ander grense, soos die grens tussen fiksie en werklikheid, grense wat oorskry word gedurende die vertelproses en grense ten opsigte van die vorm en inhoud, kom ook aan bod as sekondêre grensoorskrydings wat gesamentlik bydra tot die uiteindelijke besondere dekodeering van die teks.

In die werk van Leroux (wat veral storie, verhaal en vertelwyse betref) verhuul die bepaalde romanvorm ook sterk dramatiese kwaliteit. Roman kan ook gerieflik drama wees. Hierdie genologiese grensafbreking word grootliks moontlik gemaak deur die feit dat die bepaalde genre-kenmerke soos deur Leroux aangewend, en die genreverwagtings van die drama, gemaklik die herrealiserings van die literêre teks moontlik maak.

Uit verskillende teksstrukture word elemente geleen om betekenis binne 'n nuwe konteks te skep. Hierdie bydrae gaan, soos gesê, egter grootliks oor die genologiese grensoorskryding in die teks en hoe dit die dekodering daarvan beïnvloed. In *The essential theatre* (Brockett en Ball 2011:54) lewer die skrywers 'n betoog vir die duidelike klemverskuiwing vanaf die formele en tradisionele klassifikasie van dramatiese vorme na meer vloeibare transformasies. Kategorieë vloei inmekaar en kan in so 'n mate oorvleuel dat selfs genregrense in sekere omstandighede opgehef kan word. Tradisioneel lê die grootste verskil tussen die roman en die drama in die feit dat die roman se fokus narratologies of vertellend is en die drama hoofsaaklik fokus op handeling. Vanuit 'n post-modernistiese benadering gebeur dit dan dat die handelingseenhede, karakterisering, konflik en botsing, en intrige in die drama ook deur vertelling kan geskied. Narratologiese elemente kan dus ook verskuil in die postmoderne drama neerslag vind. Om hierdie rede verloor die ouer, formele kategorieë in 'n groot mate hulle eiesoortige eksklusiwiteit.

In Fourie se adaptasie van *Die mugu* word die leser met 'n roman gekonfronteer wat omgeskakel word na 'n verhoogverwerking. As basisgewe bestaan die roman, met 'n bepaalde storie en verhaal, op sy eie. Die vertelinstansie skep 'n verhaal⁸ wat deur die leser logies, chronologies tot 'n storie herskep word.

Die drama/verhoogverwerking vertel dieselfde storie as die roman op 'n streng gekonsentreerde vlak, weens die tydsbeperking in die drama, en nie alles hoef weergegee te word nie. Dit kan (soos Fourie in sy dramatiese verwerking van *Magersfontein, o Magersfontein!* doen) konsentreer op slegs een toneel en die dramaturg hoef hom ook nie te hou aan die narratiewe verloop van die roman nie. Sekere hoogtepunte of tematiese kerngegewens in die roman kan derhalwe gekies word om die verhaallyn van die drama te vorm. Dit is grootliks die geval met Fourie se adaptasie van *Die mugu*. So word die woorde van Juliana Doepels byvoorbeeld in die drama (bl. 26) woordeliks uit die roman aangehaal, wat aandui dat Fourie dit as 'n tematiese kerngedeelte beskou:

Ek het net soveel reg as enigeen van hulle; ... Ek is my eie liggaam ... Is my eie organisasie ... Die mens het sy drang tot lewe verloor. Hy het hom al só verkneg aan sy superstruktuur dat hy geen fut meer oor het nie. Die enkeling het totaal verdwyn. Die paar wat oorbly, is gerieflikheidshalwe mal, ongebalanseerd of wanaangepas. Dis hoekom hulle my my gang laat gaan het. As ek enigsins 'n bedreiging was, as die gevaar bestaan het dat ek hulle werklik kon bevry, sou hulle my al lankal in die tronk gegooi het ... Die redding lê by die malles ... Jou verlangens is tevergeefs en alles is onherroeplik.

Die genoemde tematiese gekonsentreerdheid maak die drama egter nie minder kompleks nie, bloot net tematies selektief. Die dramatiese sisteem wat Fourie gebruik, maak in die geval van hierdie verwerking potensieel selfs meer uitgebreide genologiese grensoorskryding of transformasies moontlik. Die onderliggende tema wat Fourie hier kondenseer, is die belang van die enkeling wat in verset kom teen 'n verstikkende orde. Uiteindelik verwoord die drama die mens se heelwording wanneer hy aan die einde van die drama beseft dat hy steeds 'n enkeling is; die feit dat Gysbrecht Edelhart in die slot opstaan en voortstompel is in wese 'n heldedaad én dui daarop dat die soektog na sin nooit voltooi sal word nie. Op semiotiese vlak word die transformasie van roman na drama tekenend van die feit dat die mens (Gysbrecht) in 'n wêreld leef waarin konvensionele verwagtings op enige oomblik omgekeer en getransformeer kan word om uiteindelik die enkeling te isoleer as buitestander of hom te plaas in 'n totaal onverwagte scenario. So vind hierdie dramatologiese verwerking ook op simboliese vlak aansluiting by die tematiese fokus van die roman.

'n Belangrike aspek van Leroux se werk wat dit so gunstig maak vir dramatologiese verwerking is die fokus wat hy deurgaans op die grens tussen die persoonlike en die kollektiewe plaas. Hierdeur word die onus op die leser geplaas om verbande te lê tussen optredes en houdings van die onderskeie individue, asook die gebeure wat beskryf word, wat binne 'n postmodernistiese lees van die teks die leser medebepaler van die betekenis en die boodskap maak. Só word die leser 'n aktiewe deelnemer binne die semiotiese spel van betekenistoekening. Die grens tussen prosa en drama vervloei so gerieflik dat dit die verwerking van die een genre na die ander gemaklik laat gebeur. Wat genre, vorm en inhoud betref, word die verwerking van die teks indeksikaal aanduidend van 'n groter grenssituasie – grense tussen moontlike interpretasies. Op hierdie vlak word die teks dus 'n vorm van grensoorskrydingsliteratuur.

6. 'n Vergelyking tussen die storie van die roman en die drama

Die *storie (fabula)* is, soos gesê, die logies-chronologiese weergawe van die *verhaal (sujet)* en bevat beide die kategorieë *handeling, tyd, ruimte, motiewe* en *tema* asook *karakterisering*, én beide is die resultaat van *vertelling*.

Hier gaan dit dus oor die vergelyking van twee mediums, of dan genres: die roman op papier en die drama uiteindelik bedoel om op die verhoog te realiseer. *Die mugu* (1959) vorm die sluitstuk van Leroux se eerste trilogie (of eerder siklus) en verwys ook na karakters uit die debuut, *Die eerste lewe van Colet* (1955), en *Hilaria* (1957). *Die mugu* is ook een van Leroux se “Kaapse romans” en vertel die storie van Gysbrecht Edelhart, 'n middeljarige vaal mannetjie wat 'n groot bedrag geld in 'n lotery wen. Gysbrecht vertrek op 'n tweedaagse peregrinasie deur Kaapstad op weg na Mamma se kroegie waar sy kaartjie is. Gedurende die twee dae ontmoet Gysbrecht verskeie karakters wat verteenwoordigend is van magte in die samelewing: orde (Julius Johnson), chaos (Juliana Doepels), die kerk (Vader de Metz) en anargie (die eendsterte). Verskeie karakters is ook argetipes soos deur Carl Jung beskryf en Gysbrecht se reis is derhalwe ook 'n individuasiëproses (sien vir die voorafgaande Van Coller 1975; Van Coller 1980). Groot gedeeltes van die roman word gewy aan sy ervarings met die eendsterte wat hom eers gewelddadig inisieer, uitrus in 'n trui met “Go man go” daarop, en hom dan weer in die straat los, gehawend en met sy romantiese drome vernietig. Sy “opstanding” is 'n heldedaad en skep ook 'n band met die kruisiging en opstanding van Christus. Die verhoogverwerking van Pieter Fourie (2003) stem in hoë mate ooreen met die storie en tema van die roman, maar uiteraard in 'n meer gekonsentreerde vorm. Wat betref die karakters, tyd en ruimte wyk Fourie nie veel van die roman af nie.

Wat die roman *Die mugu* deur Etienne Leroux betref, verloop die storie en verhaal grotendeels chronologies. In die verhoogverwerking van *Die mugu* deur Pieter Fourie verloop die storie ook chronologies. Die verhaal volg terselfdertyd struktureel feitlik dieselfde chronologie, met die uitsondering van enkele oomblikke: Scènografiese fotoprojeksies van Edelhart se ouers op bladsy 30 terwyl die stem van die man en vrou gehoor word, skep in die verhoogverwerking op dramatiese wyse 'n terugblik/tydsprong op/na die verlede wat nie noodwendig in die roman die geval sou wees nie. Soos in die roman is die gespeelde tyd in die verhoogverwerking drie dae, terwyl die speelyd ongeveer een uur is.

Teen die agtergrond van genrekenmerke is daar in die roman sprake van 'n ouktoriële verteller wat soms die gedagtes van karakters weergee, maar grotendeels uit die fokus van Gysbrecht Edelhart “vertel” en dus neig na 'n personale verteller. Die verhoogverwerking skep veel meer moontlikhede wat betref die modus van kennisoordrag. Fourie gebruik onder andere karakters om die storie in dialoog uit te speel. Verder word handeling, die keuse van dekor en rekwisiete, projeksies, maskers, die verskillende stemme (wat soms die vertellings verwoord, in ander gevalle as kommentator optree namens die leser/gehoor of soms agtergrondinligting verskaf) ook vernuftig aangewend om die storie verder visueel uit te speel. Die dramaturg werk teatermatig slim met elemente soos dekor, rekwisiete, projeksies en veral maskers.

Dit stel hom in staat om die speelyd in te kort, aangesien die semiotiese lesing van hierdie elemente gesprek, vertelling en verduideliking dramatologies aansienlik inkort. Op bladsy 31 word die massa byvoorbeeld visueel uitgebeeld deur slegs die gebruik van halfmaskers op ses akteurs wat ook elk handmaskers vashou om simbolies die oorweldigende massa teenoor die enkeling voor te stel sonder enige vertelling of gesprek. Deurgaans laat Fourie handeling en vertelling (meestal deur 'n stem) gelyktydig uitspeel om speelyd in te kort. Soms word die stem wel gebruik wanneer beskrywings of vertellings nie uitgebeeld kan word nie en dus vertel moet word. Hoewel Fourie met sy verwerking meestal baie na aan die roman beweeg en soms lang gedeeltes letterlik woord vir woord uit die roman gebruik, sny hy ter wille van 'n meer ongekompliceerde storie (weens die eise van gedwonge direktheid en onmiddellikheid) enkele van die subtemas. Later meer hieroor.

Fourie poog verder om al die karakters getrou aan die romanteks voor te stel, alhoewel Doepels op dramatologiese vlak 'n belangriker rol in die verhoogverwerking speel as in die romanteks. Sy word deurgaans die skakel tussen karakters, handeling en die stem. Soms tree sy ook self as die stem op. Die stem in die verhoogverwerking kan uiteindelik gehoor word as die ouditiewe variant van die “stom” ouktoriële verteller in die roman. Daaruit kan reeds afgelei word dat Doepels naby aan die visie staan van wat die *abstrakte outeur* (of teksinterne organiserende en normatiewe medium) genoem sou kon word. Fourie brei ook in sekere tonele uit op die roman, maar dit is waarskynlik bloot vir dramatiese effek en om die handelingstempo te versnel. Soms word karakters (of van hulle eienskappe) uitgebou, soos die jaloerse besitlikheid van George Ghiberti.

Die hele openingsekwens of openingsmonoloog oor wat orde en wat mugu is in die drama, is baie naby aan die romanteks, maar wel met verduidelikende invoegings. Dit gaan telkens, soos tipies aan die beeldende krag van die drama, oor in verbeeldingsvlugte in die karakter se soeke na die ware wese van die mugu tot wanneer Doepels besef “mugu sal die mens bly totdat sy simbole ewig is. En sy mite ewig is” (bl. 2). In die roman word die spesifieke woorde deur die ouktoriële verteller geuiter, maar hiër deur 'n karakter. Dit alleen is reeds 'n aanduiding dat Doepels tot spreekbuis van die verteller verhef word. Die fokus in hierdie toneel is eerder op die verduideliking van wat 'n mugu is as op Doepels as karakter, deur die karakter af te sonder in 'n enkelkollig wat die klem op die stem plaas. So skep die stem oor die radio, die stem uit die plafon, asook die stem waarmee Edelhart oor die foon praat die verdere moontlikheid van interpretasie buite die gestruktureerde karakterrolle in die openingstoneel. Hierdie tendens word op verskillende vlakke deur die verloop van die verhoogverwerking deurgevoer. Die wen van die loterykaartjie, die aankondiging daarvan en Edelhart se gedagtes daarrondom word grootliks buite die tradisionele karakterrol aangebied – deur een of ander stem.

As bindingsmotief tussen roman en drama figureer die £50 000-prys wat Gysbrecht gewen het egter in beide die drama en die roman. Ook die belangrike motief van kontrastering, tussen orde/chaos, droom/realiteit, waaghalsigheid/versigtigheid, ensovoort, bly behoue. Reeds uit die tematiese ooreenkomste blyk dit dat Fourie 'n noue verband tussen roman en drama nastreef. Baie gedeeltes in die toneeltekste word byvoorbeeld woord vir woord uit die roman aangehaal. Vergelyk byvoorbeeld die roman (bl. 3) met die toneeltekste (bl. 4):

EDELHART: En Lena, nêrens het ek ook aan Lena gedink nie?

Die stem uit die plafon wat met Gysbrecht in gesprek tree, gebruik direkte narratief uit die roman. Vergelyk ble. 3 en 4 in die roman met bl. 5 in die toneeltekste:

STEM: Kan 'n mens ooit tot die gewone terugkeer na twee glorieryke jare? ... Watter wonderlike gedagte! Om gratis te lewe ... om soos 'n kind in die middel van die dag te loop, stil te staan, 'n blom te pluk en sorgeloos om jou heen te kyk sonder daardie gevoel van kommer, van pligsbesef in die agtergrond. Dis 'n vorm van dronkenskap!

Hoewel die ouktoriële verteller se woorde dus dikwels deur karakters uitgespreek word, maak Fourie ook van 'n "verteller" gebruik. Meestal funksioneer hierdie verteller (vergelyk die roman) dan in die verhoogverwerking as toneelaanwysings vir bepaalde handeling, karakterbeelding en toneelinkleding. Vergelyk bladsy 4 in die roman met bladsy 5 in die toneeltekste:

Edelhart trek sy hemp aan met die elegansie van 'n model, dan die flambojante mansjetknope, 'n handgemaakte Cravateur, sy swart pak, nuwe sokkies en suede skoene. Hy kam sy hare nou met 'n kantpaadjie en nie agteroor soos tevore nie. Hy voltooi die ritueel met 'n roosknop in sy baadjie se knoopsgat en neem sy hoed in sy hand.

Op bladsy 7 in die toneeltekste gebruik Edelhart egter direkte teks uit die roman:

EDELHART: Vader, vertel my. Is dit verkeerd, is dit sonde? Ek bedoel, as ek hierdie geld aanwend net ter wille van myself? Kleef daar 'n sonde aan die wyse waarop ek hierdie geld gekry het? **(De Metz antwoord doelbewus nie. Hy wag vir verdere ontbloting. Hulle gaan staan.)** Het ek byvoorbeeld die reg, Vader, om die geld net op myself te spandeer [...]?

Ook met sy besoek aan Juliana word die romanaanhaling 'n direkte toneelaanwysing. Vergelyk bladsy 8 in die roman en bladsy 10 in die toneeltekste:

Agter haar vergrootglase bekijk sy hom op-en-neer, noukeurig, forsend [sic]. (Sy druk hom weer by die deur uit. Maar voordat sy die deur toeslaan, loer sy deur die opening, haar bril op die punt van haar neus. Meteens haal sy die bril af en vee met die agterkant van haar hand oor haar oë. Gysbrecht sien hoe die tranes oor haar wange loop. Sy huil ongestoord in die skaduwee, nog steeds gereed om die deur toe te slaan.)

Hierdie gedeelte as toneelaanwysings is ook sterk karakteropenbarend. Die gesprek tussen Edelhart en George op die sypaadjie volg verder grootliks die roman op (ble. 10, 11) en is verdeel tussen toneelaanwysings en dialoog. Daar is egter opmerklike inkonsekwentheid by die Fourie-invoegings in hierdie gedeelte: George gebruik soms gebrekkige Afrikaans, vergelyk (bl. 12) "Die koffie nou-nou", en dan weer in ander spreekbeurte perfekte vlot Afrikaans, vergelyk (bl. 12): "Sy doen dit af en toe, maar origens lag sy soos 'n hiëna." Met Edelhart se besoek aan die fortuinverteller ontbreek daar 'n belangrike lang stuk uit die roman. Hierdie

gedeelte sou klem lê op die herinnerings, drome en die belang van reis by die hoofkarakter om by die geparodieerde motief van die ridder of reisiger aan te sluit. Wanneer Fourie dialoog skep as toevoeging tot die romannarratief, gaan dit soms mank aan eiesoortige karaktereienskappe van die betrokke karakters. So sal George moeilik geassosieer word met die gebruik van “Good God” en Edelhart met die uitroep “Jesus Christ” (bl. 15). Wat die karakters se ingevoegde dialoog betref, val dit nie altyd te gemaklik op die oor nie.

7. Tyd in die storie

7.1 Die historiese tyd

In Leroux se werk is die historiese aktualiteit waarna daar verwys word, of waarin gebeure afspeel, belangrik. Inderwaarheid is daar in sy hele oeuvre ’n bepaalde chronologie te bespeur en strek dit in die geheel oor talle dekades; van ongeveer die 1920’s tot die 1980’s. By die eerste siklus, waarvan *Die mugu* die sluitstuk vorm, strek die historiese tyd van die geboorte van Colet (één van die werklike skrywer op wie se lewensloop dit losweg gebaseer is) in 1922 tot 1958.

Van Coller (1981:93) toon dat die tyd waarin *Die mugu* afspeel afgelei kan word van die verwysing na Michael Todd se vliegtuigongeluk (bl. 289).⁹

Die gebeure van *Die mugu* speel dus rondom hierdie tyd af (kyk ook Barendse 2010:138). Fourie se dramatiese verwerking van *Die mugu* handel eerstens oor die eendsterte wat ’n duidelike tydsverskynsel was. Fourie versterk voorts die historiese tyd deur sy keuse van musieksnitte (waarvan enkele ook in die roman voorkom). Op bl. 14 gooi Lolita ’n muntstuk in die “jukebox” om Elvis Presley se “Love me tender” te laat hoor. Hierdie lied is in 1956 opgeneem, nes sy “Blue suede shoes”, wat speel nadat George op bladsy 17 ’n muntstuk in die “jukebox” gooi. Met die aankoms van Julius, die Boss, Sheila en die brigade van die Dragons en die Dolls speel Elvis se “Hound dog” van 1956 (bl. 45). Ewe gepas gebruik Fourie “Love me tender” – ook van 1956 – teen die einde van die eerste bedryf om die verslaenheid van Gysbrecht te beskryf: verslae “voor hierdie gevoelloosheid [en] ten spyte van sy onlangse insig, emosioneel nie in staat om sy gevoelens aan te pas by sy nuwe begrip nie” (bl. 60).¹⁰

8. Tyd in die verhaal

8.1 Verteltyd naas vertelde tyd

’n Uitvoerige vergelyking tussen verteltyd en vertelde tyd kom neer op ’n vergelyking van storie en verhaal wat reeds breedweg aan bod gekom het. Soos in bykans enige (moderne) roman is daar nie strak sinchronisiteit nie en is daar talle voorbeelde van *opsomming* of *versnelling* (waar die vertelde tyd ingeperk word), maar ook talle voorbeelde van *uitbreiding* of *vertraging*, waar die verteltyd veel meer is as die vertelde tyd. Wat die laasgenoemde voorbeelde betref, gaan dit bykans sonder uitsondering oor kerntonele in *Die mugu*. Die meeste van hierdie tonele word juis gemarkeer deur tydsaanduidings: So vind die kroegtoneel presies om twaalfuur die eerste dag plaas, die “Mugu-van-binne” en die “Mugu-van-buite” om twaalf-

uur die aand van dieselfde dag, ensovoort (kyk Van Coller 1975:90). Dikwels staan hierdie tonele in die teken van “splittings”, “dualiteit”, “dubbelsinnigheid” en so meer.

In die roman is die kroegtoneel hiervan ’n sprekende voorbeeld. Querido (wie se naam reeds betekenis aanduidend is) is ’n groot en sterk man wat manlikheid uitstraal, maar tegelykertyd homoseksueel is. Op ’n later stadium in die toneel maak Querido ’n homoseksuele voorstel aan Gysbrecht (vergelyk bladsy 39 in die roman). Die oorgang van oggend na middag word hier ’n verruimende psigologiese oorgang, want Gysbrecht word nou met die vroulike aspekte van sy eie psige gekonfronteer.

Sinchronisiteit vervaag ook in die prominente verwysings na ’n belangrike terugkerende seksuele tema in die roman wat deur Fourie meer onderspeel word in die verhoogverwerking. Dit is reeds duidelik op bl. 28, waar Fourie in die toneel in die straat tussen Doepels en Edelhart ’n groot stuk met seksuele verwysings uit die roman (bl. 26) weglaat. Die fokus val onmiddellik eerder op die oorkoepelende tematiek wanneer hy uit die koerant lees nadat Doepels op die bankie aan die slaap geraak het: “En die eendstert tart die hof met (Hy lees) ‘Edelagbare ek tune jou julle is Mugu want julle is Square en ’n Square weet nie. Ek is ’n Hipster en ’n Hipster weet’” (bl. 29). In die kroegtoneel word daar telkens na die groter oorkoepelende tematiek teruggekeer. Vergelyk die woorde van Edelhart nadat die twee “dronkies” die kroeg verlaat:

EDELHART: Onsekerheid is die barometeraanduiding, dat [sic] nie? Oorgawe, eenwording, aanpassing is die sleutel tot rus en kalmte. Selfs die grootste rebelle, die eendsterte is nie alleen nie. Jy moet so gou as moontlik jou enkelingskap prysgee en verdwyn anders word jy voëlvry verklaar en moet jy die ondraaglike verantwoordelikheid van jou vryheid alleen probeer dra. Julian [sic] Doepels is so mal soos ’n haas en sy jaag agter skimme. (bl. 38)

Seksualiteit en die seksuele magspel gedryf deur die eendsterte word eerder in die kroegtoneel visueel op die voorgrond geplaas om in die ondersteuning van die omverwerping van bestaande orde te staan. Dit gebeur binne die handelingseenhede van die eendsterte wat die ontbinding van die orde simboliseer: Vergelyk veral die toneel in die straat ná die kroegtoneel met die konfrontasie tussen die Boss, Sheila, die brigade van die Dragons en die Dolls en Gysbrecht (bl. 46).

9. Ruimte in die storie

Leroux se eerste siklus is stewig veranker in ’n Kaapse ruimte (soos trouens die eerste twee werke van die tweede siklus). Hierin vind hy aansluiting by Willem van den Berg en die ruimte in sy romans, want die meerderheid van Afrikaanse stadsromans speel by voorkeur in Johannesburg af. *Die mugu* is ’n peregrinasieroman, op die spoor van talle stadsromans (soos Joyce se *Ulysses*), in die 20ste eeu. Die Kaapse ruimte word in die drama op die volgende wyses geskep: In die openingstoneel word daar letterlik deur die stem oor die radio gesê:

STEM: En die wenner van die lotery is van Rondebosch, Kaapstad. (bl. 2)

Edelhart beskryf Kaapstad in redelike detail op bl. 40 in sy gesprek met Querido. Die kelner vra Querido uit oor Magoebaskloof en Wildernis (bl. 41). In die geveg tussen Gysbrecht en die Boss en sy brigade eendsterte en sheilas, word daar in die toneelaanwysings beskryf hoe die Boss Gysbrecht se gesig met sy knie in die sand druk met “sy gesig in die rigting van

Muizenberg, sy oë gerig op die seevoëls” (bl. 49). Dan word die ruimte meer onduidelik wanneer Edelhart op bl. 20 kyk na die “groen eike, kastaiings, magnolias, jakarandas” (nie tipies van die Kaap nie).

Dieselfde gebeur op ble. 62 tot 65, waar Edelhart aan die gehoor vertel wie en wat hy van binne is, in die stad waarbinne hy leef. Daardie stad sou enige stad kon wees met geen beskrywing van ’n spesifieke ruimte nie. Ruimte in die drama word soms onbepaald aangebied, wat in ’n groot mate dus tyd en plek ophef en die verhaal, soos tipies van die werk van Leroux, tesame met die gebeure, universele relevansie gee. Hierdie soms tyd- en ruimteloosheid in die teks skep ruimte vir vertelling oor plek- en tydsgrense heen.

In die roman is daar bepaalde patrone, soos dat “skeidingsmomente” duidelik ruimtelik (én tydsgewys) gemarkeer word. Daar is talle tonele wat in die roman van groot eksegetiese belang is, wat in die ruimte óf ontbreek óf minder klem dra óf op ’n ander wyse binne die dramateks gestalte kry. Een daarvan is die tronk-toneel.

Voor die tronk-toneel ’n aanvang neem, gebruik die dramaturg die massas as fokus, waarop Doepels die hooftema projekteer (ble. 90, 91). In die toneelmatige tronk-toneel sit Fourie die uitbeelding van die hooftema deur die stem uit die plafon voort. Dit is asof hy die gehoor die kans gee om deel van die betekenistoekenning te wees, want in die woorde van die stem, sien hulle ook hier ’n ander orde, in ’n sin soos die mugu wat verdwyn sodra die vaste orde hulle ontnem word:

STEM: Hulle hare is volgens die polisieregulasie kort aan die kante geskeer. Al drie dra fyn snorretjies. Hulle uniforms laat hulle netjies en formidabel lyk. Daar is ’n besondere uitdrukking in hulle oë: skerp, sinies en tog effens hulpeloos. Hier is ’n ander orde, dink hy; ’n gilde met eie reëls. Ontneem hulle uniforms en hulle verdwyn in die stroom: vaal patroonlose mannetjies in klere wat té styf aan hulle sit. (bl. 97)

Hierdie toneel word ’n belangrike eksegetiese toneel, óók in die drama, en die stem uit die plafon vervang nou Doepels in die roman:

STEM: ’n Mens kan jou die eenvoud van die lewe in die Kaap voorstel, ’n eenvoud waar kwaad kwaad is en goed goed ... Die paring deur die jare geheilig deur die kerk, die geboorte van skreeuende spruitsels in kamers met geelhoutplafonne op katels met veer-matrasse langs flikkerende vetkerse. Lewe en dood met en sonder lyding. Ambisie volgens gebaande kanale. Bereiking, frustrasie en berusting. ’n Geheiligde orde. Verbeeldingloos maar suiwer. Alles eindig nou hier in ’n sel: ’n terugkeer uit die verbrokkelde, ruggraatlose gemeenskap. (bl. 98)

Maar uiteindelik gebeur dit ook deur gebruik te maak van metadramatiese¹¹ tegnieke soos lang monoloë van die verteenwoordigende karakters as sprekers vanuit die ruimte van die gehoor. Gysbrecht, wat nie in die eietydse gemeenskap inpas nie, is vasgevang in ’n sel. In sy soeke na die paradys en ’n nuwe wêreld, besef hy dat hy nêrens inpas nie en bly hy tot aan die einde ’n slagoffer. Die tronk word op hierdie manier ’n teken van die lewe waar Gysbrecht gekonfronteer word met verteenwoordigers van verskillende denkrigtings wat die moderne samelewing uitmaak, onder andere Vader de Metz, voorstander van die godsdiens (bl. 98), Julius, wat kapitalisme voorstaan (bl. 101), en Juliana, wat alle orde wil omverwerp (bl. 104). Gysbrecht se uiteindelijke heelwording geskied dan wanneer hy steeds as enkeling, die lot van die wêreld betreur. Op dramatiese wyse maak hy die gehoor weer eens deel van sy ervaring en voorts ook

hulle direkte interpretasie daarvan wanneer hy ná sy vrylating (bl. 108) in die auditorium tussen die gehoor deurstap met die woorde:

Julius Johnson vs. Juliana Doepels. Orde, chaos, orde, chaos. Tronk, bevryding, tronk, bevryding. Elke minuut, elke sekonde word iemand gebore. Wie is ek, jy, hy, sy? Wie is verantwoordelik vir die orde, chaos, orde, chaos! Staan, loop, staan, loop. Bind saam, vlug, bind saam, bind saam, vlug. Vat 'n klip, gooi die venster stukkend! ... Veronderstel ek weier om enige verantwoordelikheid te aanvaar, aldus my klein gewetentjie uit die gemeenskaplike gewete te onttrek. Die wêreld gaan aan. Alle ivoortorings is tydelik, maar jy kan gedurig daaraan las. £50,000 se laswerk.

Aangesien Fourie hierdie gedeelte as deel van die hooftema in die verhoogverwerking beskou, verhoog hy dan die aanbod van die dialoog deur Gysbrecht weer op die verhoog te laat klim vanwaar hy die gehoor verder toespreek, nou vanuit 'n hoër posisie, met die woorde: "Daar is geen helde nie. Die gewone man, wat sy plig doen, is net so ontbeerlik as die lafaard" (bl. 108). Die stem verwoord uiteindelik Gysbrecht se transformasie met die volgende woorde: "Dis die eindpunt, die punt van 'bereiking'. Vinnig oorkruis hy die straat" (bl. 109), en in die gedagtes van die gehoor oorkruis hy waarskynlik ook die huidige ruimte of dimensie waarbinne hy/hulle bestaan. Die gehoorbetrokkenheid op hierdie metadramatiese wyse beklemtoon die uiteindelijke doel van die dramatiese werk as opvoeringstekst.

10. Karakterbeelding

Leroux maak, soos enige romanskrywer, van verskillende maniere van karakterisering gebruik, maar dis slegs die hoofkarakter, Gysbrecht Edelhart, wat ook van binne gekarakteriseer word en dan deur 'n verskeidenheid tegnieke: gedagtes, vrye indirekte rede, innerlike monoloog én die gedagtestroomtegniek. Dit veroorsaak dat die ouktoriële vertelwyse dikwels neig na 'n personale vertelwyse, want die vertelpunt beweeg, soos reeds gesê, dikwels na aan Gysbrecht.

Waar die verteller in 'n roman karakters van buite óf deur ander se beskrywings kan beskrywe, moet die dramaturg op die voorkoms en handeling van die karakter steun. Fourie span dikwels die karakters in as vertellers ter wille van variasie.

Op bladsy 1 neem Doepels byvoorbeeld die ouktoriële vertellersrol oor. Dit is duidelik dat reeds van die eerste toneel af, die karakters meerdere kere as vertellers of 'n soort Griekse koor optree, eerder as volronde karakters. Vergelyk byvoorbeeld die insident tussen Boss en Sheila (bl. 46). Soms word dit wat op kennisgewingborde in die roman aangedui word, in dialoog omskep (bl. 20) en kry inderwaarheid so lewe in die verhoogverwerking. Die woorde op die kennisgewingbord (dat dit "verbode [is] vir lede van die publiek om van die paadjies af te dwaal") word deur die tuinier vir die verbygangers gesê, asof dit sy eie woorde is, terwyl hy die blare met sy besem op hopies vee.

In die roman word baie van die karakters tot (arge)tipes omvorm óf word van hulle mitologiese karakters. Volgens Van Coller (1975) word daar in die roman baie aandag aan die uitbeelding van Gysbrecht as geparodieerde ridder bestee; die soeker na die Heilige Graal én as getravesteerde Christus. Maar in die grond is die mugu beeld van dié mens, Jan Elkeman:

Die mugu aanvaar die orde ... Die orde dra in homself die kiem van sy eie ondergang ... Die hoof van elke alternatiewe regeringsvorm, elke opvolgende diktator, elke moontlike staatsvorm is mugu. Elke herorganisasie skep 'n mugu ... Daarom is die mens mugu. Heimlik soek die mugu altyd die vernietiging van sy eie muguskap; openlik soek hy begenadiging; ten einde raad is hy bereid om ontvlugting te koop. (Juliana Doepels op bl. 1)

In die toneelteks ontbreek die beeld van die ridder geheel en al, vergelyk byvoorbeeld Gysbrecht se kleredrag, wat hom uiterlik eerder teken of uitbeeld as gewone burger, en word die fokus op hierdie manier hoofsaaklik op die beeld van Gysbrecht as 'n tipiese Jan Elkeman geplaas: “Hy lyk effens op 'n rondloper wat sy roes langs die strand afslaap” (bl. 50). Edelhart se besoek aan die parkie versinnebeeld in die verhoogverwerking ook weer die sterk Christelike motief.

“Wat 'n mooi parkie” (bl. 20), 'n tuin van Eden wat hy ook soos 'n Elckerlijc aan die tuinier beloop in 'n poging om goeie dade te verseker: “Vir jou net so 'n parkie” (bl. 20), en “Vir die man in die tuin: £100 vir voëlmis, water vir 'n Kremetart”.¹² Terselfdertyd word Edelhart die spreekbuis vir die aanval teen 'n sigbare oppervlakkige geloof wat deur die fokus op die materiële nooit by die dieper geloofskwessies uitkom nie:

DE METZ: A! Ek sien jy was by ons kerkie in. Het jy die vensters gesien? Ek het die glas spesiaal van Frankryk bestel.

EDELHART: Ek het nooit die vensters opgelet. Maar daardie tuinier ...

DE METZ: Hy het die liefde. Hy is soos 'n kind en hy het die liefde. Maar ek sal jou graag die glas wil wys ... (bl. 22)

Fourie gebruik 'n tipiese slim dramatiese aanbieding van 'n vertelling uit die verlede wanneer Edelhart se ouers op die fotoprojeksie verskyn met stemme oor 'n luidspreker uit die auditorium se plafon. Dit verbind die gehoor direk met die vertelling as medebepaler van die boodskap (ble. 30–1) wanneer hulle met 'n waardeoordeel gekonfronteer word wat by die Christelike tema aansluit:

VROU: Vorentoe sal altyd 'n wêreld wees waar 'n jongman in 'n netjiese swart pak klere sy taak getrou volbring.

MAN: En die uiteindelijke bevrediging van gevestigtheid, Christelikheid en sekerheid as deelgenoot sal hê (bl. 31).

11. Motiewe en die tema

Baie van die belangrikste motiewe in die roman figureer ook in die drama, terwyl, soos reeds gesê, ander ontbreek of onderspeel word ter wille van 'n meer ongekompliseerde en tydse beperkende storie.

In die roman is daar lang gedeeltes oor herinneringe en drome asook 'n fokus op die belang van reis. Fourie wys dit eerder simbolies deur die gebruik van veral die stem wat 'n soort transendentale gevoel van droom en reis skep (bl. 54). Daar is in die verhoogverwerking 'n duidelike klemverskuiwing wat betref die interpretasie van die droommotief. Die uitspeel van Gysbrecht se drome ondersteun deurgaans die gehoor se gedagtes en vrae oor en interpretasies van die oorkoepelende tema:

STEM: Meteens word Gysbrecht vervul met 'n allesomvattende liefde vir hierdie klein monsters. Hy glimlag as hy aan sy vyftigduisend pond dink. Hy glimlag ook oor sy ontvlugtingsdrome van die vorige nag. Kan die mugu, lid van die square-gemeenskap, selfs met al die geld tot sy beskikking, ooit sy vryheid koop? (bl. 54)

Gysbrecht se drome oor Daphné skep vir die gehoor die visuele werklikheid waarop sy gedagtes, optredes en siening van sy wêreld gebou word. Droombeelde van Gysbrecht word ook deur die stem uit die plafon verwoord om die gehoor deurgaans bewus te hou van die begrip vir die lewe van die square en die mugu in 'n werklikheid waarvan hulle nie deel is/voel nie (ble. 58–60).

Vroeër is daar reeds verwys na die fokus op seksuele verwysings wat in die drama onderspeel word, asook die homoseksuele voorstel van Querido aan Gysbrecht wat geheel weggelaat word. Ook word die satiriese reisverhaal en die rolprent as wyse van ontsnapping vir die mugu's en die koerant as die stem van die volk in die verhoogverwerking op die agtergrond geplaas. Die uitbeelding van die “mugu van binne” en die “mugu van buite” word egter deur Fourie net so belangrik geag as in die romanteks, asook verlange na die jeug, versmorende burgerlikheid en orde teenoor chaos. Volgens Van Coller (1981:143) “[spreek] uit bykans elke bladsy van *Die mugu* die broosheid van die orde”. In die verhoogverwerking staan hierdie broosheid ook deurgaans op die voorgrond.

12. Vertellings dramaties getransformeer

Die verhoogverwerking van *Die mugu* is grootliks vertellend en talle liriese dele uit Leroux se roman word, soos reeds gesê, feitlik sonder verandering in die drama gebruik. Dit is dus logies dat Fourie geweldig baie verhalende middele gebruik om die dramatiese narratief te stuur.

Dramatiese truuks wat aangewend word om die romanmatige narratief in handelingseenhede en in die visuele om te skakel, sluit byvoorbeeld in: die koerantleestonele (bl. 28), wanneer Gysbrecht met homself praat, asook die fotoprojeksies (bl. 30).

Die gebruik van 'n “STEM” in talle vorme as metadramatiese tegniek word nie net 'n manier om die narratief te dryf nie, maar word in baie gevalle as 'n karakter ervaar. Vergelyk in hierdie verband die radiostem (ble. 57, 58), die stemme van die man en vrou (bl. 30), asook die stem uit die plafon. Hierdie stemme word soos in die Griekse tragedie die ekwivalent van die koor wat kommentaar lewer op die gebeure wat hulle op en af van die verhoog afspeel. In 'n groot mate word hierdie stemme op 'n ouditiewe vlak dan die gewete van die gehoor of die stem van die gehoor. So word selfs Doepels die stem van die gehoor wanneer sy inderwaarheid die gehoor tot bepaalde denke stuur (bl. 26).

Uiteindelik word die stemme almal rigtinggewend tot die denke van die gehoor, of simboliseer dit die gehoor se denkproses as deel van die handelingsgebeure. Self Gysbrecht tree soms buite sy karakter en word 'n vertellende stem (ble. 62–5); vergelyk ook Gysbrecht in die kroegtoneel (bl. 38). Die stem uit die plafon in die openingstoneel word weer in 'n mate 'n personale verteller wat as rigsnoer dien vir die gehoor:

STEM: Hy voel skuldig, maar voor hom wag die hele wêreld – die hekke is oop, die paaie strek in alle rigtings die oneindigheid in. (bl. 4)

STEM: Kan 'n hele lewe van sekuriteit opweeg teen 'n paar intense, oorvloedige jare? Is 'n dramatiese einde op jou oudag, wanneer jy alleen en sonder vriende is, genoeg om te vergoed vir wat jy verloor het? ... Watter wonderlike gedagte! Om gratis te lewe ... Ware innerlike vryheid is vir die mugu onbekend. (bl. 5)

Waar die verteller in die roman die gedagtes van die karakters weergee, is dit ietwat meer uiteenlopend in die verhoogverwerking. Die dramaturg gebruik miskien die stem te dikwels as kompensasie vir die gebrek aan 'n verteller. Duidelik staan die toneeltekste in hierdie sin nog te naby aan die romantekste. Die effek daarvan is dat die vertellersrol dikwels uiters gefragmenteerd aangebied word, wat dit dan vir die gehoor moeilik maak om te volg en wat die toneelstuk deurgaans 'n trae gang gee.

Dele wat in die roman deur 'n ouktoriële/personale verteller vertel word, word in die verhoogverwerking in die gedagtes en dialoog van die karakters omvorm. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld Edelhart se gedagtegang tydens sy gesprek met Mnr. Querido in die kroegtoneel in sy beskrywing van Kaapstad, tesame met sy ervaring van sy werklikheid: "Ek het sekuriteit gevind. Daar is Lolita om die vlammetjie aan te blaas en more is daar Lena om na terug te keer. Ek is tevrede" (bl. 41). Edelhart se gedagtegang in die roman word in die kroegtoneel telkens deur Fourie geredigeer deur weglatings, totdat net die kerntematiek uitgespeel word in byvoorbeeld die dialoog tussen Edelhart en Querido:

EDELHART: Die lewe is presies een-en-twintig jaar; die res is nabetraging, 'n opgepofte antieklimaks ... Na een-en-twintig die vorming van die dramatiese wrak, die powere voltooiing teen die einde, die verrotte disintegrasie as alles verby is.

QUERIDO: Wat word van die wêreld? Wat word van die wêreld? Wat kan ons doen? Jy probeer jou bes, jy leef soos 'n beskaafde mens, maar alles gaan tot niet. (bl. 42)

QUERIDO: Kan u my sê mnr Edelhart, hoekom ons sonder haat teenoor mekaar, mekaar nogtans vrees?

EDELHART: Die enkeling is altyd bevrees, want hy weet nooit wat die groep kan doen nie.

QUERIDO: Die enkeling is deel van die groep ... Na mens alles deeglik oorweeg het, die goed en die kwaad, dan voel jy dat daar net één uitweg is: Laat alles aan die Voorsienigheid oor. (bl. 44)

Dit is baie duidelik dat Fourie by uitstek poog om die romantekste so ver moontlik te volg. Wanneer die dramaturg gekonfronteer word met vertellings (ook romanmatig, deur verskillende tipes vertellers), dialoog vervat in die romantekste en die intuïtiewe spronge tussen die "showing" en "telling" binne die roman, vervaag die genologiese grense in so 'n mate dat dit besonder moeilik word om die dramatiese tekste los te maak van die romantekste.

Hier word spesifiek verwys na die toneel buite die kroeg met die konfrontasie tussen die Boss, Sheila, die brigade van die Dragons en die Dolls en Gysbrecht. Spesifieke karakters se dialoog vervat ook dele van die vertellings uit die roman terwyl die stem uit die plafon (ble. 46, 47) verder optree as vertellende karakter. Die aantal individue wat in hierdie toneel betrokke is, word veel makliker deur vertelling in die roman opgevang/ondervang, terwyl dit in die drama 'n amper onbegonne taak word om dit so gemaklik soos in die roman te kan doen. Dit vra hier van die dramaturg om die dramatiese opeenvolging van gebeure eenvoudiger aan te bied. Die

belangrike tematiek van die mens se onvervulbare verlange na sin in die roman word op die volgende manier selektief in die dramatiese verwerking uitgebeeld:

Die oorweldigende massa van “bromponies en motorfietse op die strand ... die room van die Boss se brigade eendsterte en sheilas: Die Dragons en die Dolls” (bl. 48 in die drama), “... die modderskerms in eenderse patrone” (bl. 46 in die roman), die uitbeelding van eendersheid en almal wat dieselfde lyk en optree in ’n massa-“maskerade” (bl. 46 in roman), teenoor Gysbrecht wat “[...] meteens vervul [word] met ’n gevoel van vrees soos vroeër die more. Hy is alleen. Die mugu het geen kommunikasie – geen taal waarmee hy tot hulle kan deurdring nie en geen norm wat hulle begryp nie. Hy is alleen soos hulle alleen is; twee lewensvorme op verskillende vlakke: hy die lid van ’n beskawing wat tot niet gaan, hulle die wandelende, dansende, finale ontbinding, die eksotiese fynproewers terwyl die simbole disintegreer” (bl. 46 in roman).

Hierdie dramatiese handelingseenhede en die vermoë van die dramaturg om in hierdie chaotiese massa nie die gehoor te verloor nie, veroorsaak dat groot gedeeltes van bogenoemde nie in die verhoogverwerking ingesluit kan word nie. Die problematiek met omvang van keuse en die omskakeling van genrekonvensies word hierin baie duidelik. Regieteks en leesteks vervloei in die verhoogverwerking verder in so ’n mate dat belangrike dialoog en handeling ter ondersteuning van die tematiese in die regieteks verlore gaan. Vertellende dele uit die roman word in die verhoogverwerking as didaskalia aangebied (ble. 48, 49 en 60–2), letterlike dialoog in die roman (bl. 52) word stem as karakter, maar ook soms stem as verteller. Hierdie wisseling tussen verskillende kanale van kennisoordrag kan maklik ’n gehoor verwar in sy uiteindelijke interpretasie van die intrige en dan ook uiteindelik die tematiese. Didaskalia in ’n ooglopend uitgebreide formaat (ble. 47–50), woordeliks uit die roman, sou by ’n leesteks van waarde kan wees vir interpretasie van die volledige intrige. Die vraag ontstaan dus of die dramaturg met sy verwerking alleenlik die verhoogweergawe in gedagte gehad het, of in der waarheid die leesteks. Hierdie onsekerheid is deurgaans sigbaar in die geskrewe/leesteks. In die regieteks word die stem uit die plafon tussendeur die bevestigende stem van die gehoor om waarskynlik seker te maak dat die gehoor steeds bewus bly van die interpretasie van die handeling binne die groter tematiek rondom die enkeling, maar waarskynlik ook die massa, se verlange na sin:

STEM: Sonder deernis en sonder vrees kyk hulle na mekaar. Daar is geen versoening nie. Die offerande is noodsaaklik, die kastyding is onvermydelik. Ek is. Ons is. (bl. 49)

en

Hy [Edelhart] sit meteens regop. Die mugu word nie gehaat nie, want ten grondslag van haat lê jaloesie. Hulle wil weg wees. GONE! Weg van die square wêreld. Wat kan jy anders doen as met ru, uittartende geweld jou identiteit bewys? (bl. 54)

Iets van die groot tema gaan verlore in die slottoneel aan die einde van die eerste bedryf na die groot geveg waarna Gysbrecht agtergelaat word as die bebloede waarnemer teen die muur wanneer die duisternis op hom toesak (bl. 61). ’n Lang direkte aanhaling uit die roman (ble. 58, 59 in die roman) word aangebied as ’n twee bladsy lange regisseursnota, terwyl ’n belangrike deel van die roman oor volwasse mense vasgevang in patroonmatigheid hier (die regieteks) weggelaat word. Dit is ’n sprekende voorbeeld van die dramaturg se poging om té getrou die romanteks, eerder as die dramatologiese oorskakeling, te eerbiedig. Teatermatig sou ’n selfs woordelose uitspeel van die patroonmatigheid van bestaan, die enkeling se posisie daarbinne

en die magtelose strewe na sin moontlik kon wees. Hier sou veral die gebruik van die maskers kon bydra tot die dramatiese visualisering van hierdie belangrike tematiek.

Die teatermatige aanbieding van die openingstoneel in die tweede bedryf verbeter wanneer die dramaturg die prosceniumboog ophef en Edelhart tussen “sy mense – Die Mugu’s” (bl. 62) laat rondbeweeg. Dit verklein die afstand tussen karakter en gehoor om groter gehoorbetrokkenheid te bewerkstellig. Die lang monoloog slaag as geredigeerde weergawe van Gysbrecht se gedagtestroom (vgl. bl. 63 in die roman), omdat die gedeelte genoegsame interaksie van die gehoor en ook meer handeling en konfrontasie tot gevolg het. So word die teatermatige oorskakeling dramaties sinvol geregverdig.

Die aanbied van die dramatiese verhaal in die vorm van vertelling word verder ondersteun deur die gebruik van verhoogligte en maskers (handmaskers of halfmaskers). Verhoogligte word soms so prominent dat dit selfs elemente van karakterisering toon (bl. 61 in die verhoogverwerking). Tydens die gevegstoneel wat sonder dialoog gebeur/afspeel, word die gehoor deur die verloop van die handeling deur die dramatiese verskuiwing van die fokus en intensiteit van die verhoogligte gelei om sekere dinge raak te sien, en die dinamiese heen-en-weer-bewegings tydens die geveg saam met die karakters te beleef. Dit word ’n slim manier om die dialoog wat die gehoor moet lei, te vervang. Die gebruik van maskers skep weer die moontlikheid van ’n universeler konteks. Omdat die maskers, soos in byvoorbeeld die Commedia dell’arte, tipes karakters voorstel, sou elke masker gerieflik die lede van die gehoor kon verteenwoordig. Die gehoor sou dus baie maklik deel van die plot kon word of ’n ietwat meer afstandelike medebepaler van die boodskap, omdat hulle op ’n universeler vlak sou kon identifiseer met ’n karakter/masker. Hierdie dramatiese truuk haal die verhaal vir ’n oomblik uit ’n spesifieke historiese ruimte en tyd en skep deur die gehoorbetrokkenheid ’n wyer universeler interpretatiewe konteks. Dit plaas die verhaal in die hier en die nou van elke potensiele opvoering van die teks.

Die stem wat uit die plafon praat, dra verder by tot die skep van hierdie universeler konteks, terwyl dit ook vir Edelhart teatermatig tydens die spreekbeurt genoeg tyd gee om op die verhoog te kom. Die stem lewer kommentaar op Gysbrecht se handeling en dialoog. In hierdie teaterverwerking word die stem ’n manier om eintlik die leemte van die personale verteller te vul. Die alomwetende verteller transposeer in die drama as’t ware na die stem. Fourie kry dit reg om die stem dus sonder veel moeite deel van die handelingseenheid te maak. Na die ontmoeting met die man wat hom red, is die stem weer eens uiters funksioneel, wanneer dit van buite “inkyk” op die alleenfiguur van Edelhart op die kaal verhoog (bl. 71). Direk in teenstelling met Gysbrecht, verhoog die boemelaarpaartjie se verskyning in die bos wat dwarsdeur die nag leef, verder Gysbrecht se dramatiese alleenheid (ble. 72, 73). Die aanwending van die stem uit die plafon in die tweede bedryf is selfs meer dramatiesgerig en teatermatig suksesvol; vergelyk in hierdie verband die stem-invoeging nadat Gysbrecht en die meisie haar kamer binnegaan (bl. 83), wat die verlede oproep én direk koppel aan die onmiddellike hede. Daarna, na die baie lang monoloog deur die meisie, bring die stem die gehoor weer eens terug na die onmiddellike hede. Op ’n dramatiese, slim manier laat die dramaturg die vier bladsy lange monoloog van die meisie ongestoord voortgaan. Hierdeur word die gehoor vir ’n tyd geforseer om deel te word van ’n lewe in ’n kosmos van sy eie, om net weer deur die stem teruggeruk te word tot die realiteit (ble. 83–6).

13. Samevatting

Tradisioneel vertoon die prosa- en dramagenre elk 'n stel inherente kenmerke. Sonder om te veralgemeen, word daar dikwels van die standpunt uitgegaan dat die prosagenre meestal getrou bly aan die wesenlike kenmerk van vertelling en die dramagenre aan die kenmerk van handeling of voorstelling. In die “onderhandeling” tussen die twee genres, in hierdie geval die roman en die drama, was die tradisionele opvatting dat dit haas onvermydelik is dat 'n genre soos die verhoogverwerking as drama uiteindelik tog getrou aan homself sal en moet bly om eg drama te wees. Dieselfde het gegeld vir die roman as prosawerk.

Hierdie geïkte opvatting is radikaal ondermyn deur die gedagtegoed en praktyk van die postmodernisme. Skering en inslag van hierdie beweging (dalk eerder periode) is dat die grense tussen dinge moet vervaag, ook dié tussen genres, en dat hiërargieë gedekonstrueer moet word. Dit het daartoe gelei dat intertekstualiteit 'n wesenlike kenmerk van die postmodernisme was, dat genres (dikwels op metatekstuele vlak) bevraagteken is, en dat die verskil tussen “hoë” en “lae” kunsvorme vervaag het en dat hulle ook dikwels vermeng geraak het: ikonoklasme was aan die orde van die dag. Etienne Leroux en Pieter Fourie het verskillende genres beoefen en hulle tydperk van teksproduksie stem ook nie in alle opsigte ooreen nie. Desondanks is daar bepaalde raakpunte: Beide skrywers was sterk eksperimenteel, hulle werk vertoon baie meta-tekstuele kenmerke, hulle het (lesers)verwagtings versteur én beide het genregrense dikwels uitgedaag. Albei is dalk juis hierom herhaaldelik as postmoderniste bestempel.

In die voorafgaande ontleding blyk dit hoe kreatief Fourie dikwels in sy drama-omwerking omgaan. Maar net so duidelik het dit geblyk dat daar skynbaar altyd wesenlike genre-eienskappe is wat nie ontken kan word nie; 'n drama met ellelange beskrywende gedeeltes (al geskied dit deur 'n stem of koor), voortdurende monoloë en weinig handeling en konflik word gou die skyf van kritiek. Die hele polemieë rondom N.P. Van Wyk Louw se *Germanikus* (1956) is hiervan 'n sprekende voorbeeld. Fourie het daarom ook – dikwels op kreatiewe en vernuftige wyse – daarna gestrewe om van Leroux se roman 'n rasegte drama te maak. Hierdie bespreking is begin met die opmerking dat transmediasie 'n vorm van vertaling (of herskrywing) is. Een van die kenmerke van herskrywing (selfs in parodiërende vorm) is dat dit 'n eerbetoon is aan die bronteks. Tradisionele vertaalteorieë (en praktyk) toon ook altyd dat die bronteks hiërargies 'n belangrike plek inneem. Eietydse teorieë benadruk meer dikwels die doel- of teikenteks. Dikwels neig vertaling eerder na verwerking. Ook in hedendaagse vorme van transmediasie gaan dit veel eerder om die uiteindelijke produk en word die bronteks nie deurgaans eerbiedig of as onaantasbaar beskou nie. Uit ons bespreking blyk dit duidelik dat Fourie Leroux se teks eerbiedig en selde radikaal daarvan afwyk; bes moontlik weens 'n bepaalde respek vir Leroux (se werk). Meer radikale afwyking sou egter die uiteindelijke drama ten goede gekom het.

Iets hiervan vind wel plaas met die laaste kroegtoneel waar die tempo van die toneel doelbewus versnel word deur die dialoog tussen Edelhart en Mamma, sonder enige stem om die handelingseenheid te vertraag of te onderbreek (vanaf bladsy 109 tot bladsy 113). Die laaste spreekbeurt is egter dié van die stem, geïsoleer om teatermatig die totale afstandelikheid en vernietiging as antwoord voor te hou. Deur die stem se woorde word die gehoor ingetrek in die gebeure om hulself as 't ware kollektief in die beeld van die mugu self te sien. Boonop is dit 'n letterlike aanhaling uit die slot van die roman waar 'n ouktoriële verteller die roman afsluit en dit duidelik maak dat dit by Leroux in sy roman 'n dramatiese, visuele toneel is:

Op die straat, in sy bespotlike trui, lê die mugu en huil. Hy huil oor homself, oor die hele wêreld, oor die aard van die menslike lot. Maar meestalendeels huil hy oor die vernietiging van sy illusie.

CHICKEN! kom die stemme aan die onderent van die straat.

CHICKEN! word dit deur die wind gedra.

CHICKEN! as hy stadig opstaan en met wankelende treë die oordeel beskaam.

Terug kan hy nie gaan nie, stil kan hy nie staan nie.

VIVA! dan as hy sy wandeling hervat.

VIVA! as sy tred fermer word.

VIVA! VIVA! MUGU!

Soos reeds vroeër uitgewys, is die onderliggende tema van die roman én wat Fourie in hierdie verhoogverwerking ook probeer uitspeel, die mens se onervulbare verlange na 'n lewende mite; dus na sin. Die drama verwoord uiteindelik die tragiese lot van die mens wanneer Gysbrecht as beeld van Elckerlijc/Jan Elkeman besef dat drome nooit durend is nie; die mens gedoem is tot enkelingskap; en dat die enigste oplossing is om op te staan en voort te gaan met jou lewe. Op sig is dit (op ironiese wyse) dié heldedaad wat die geparodieerde ridder deur die hele roman/drama wou verrig.

Deur die onsigbare stem word die gehoor in hierdie laaste woorde self mugu!

Bibliografie

- Aaltonen, S. 2000. *Time-sharing on stage. Drama translation in theatre and society*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters Ltd.
- Abel, L. 1963. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang.
- Antonissen, R., A.P. Brink en L. Odendaal. 2016. Perspektief op die Afrikaanse drama 1906–2010. In Van Coller (red.). 2016.
- Barendse, J-M. 2010. Eietydse ridders: 'n vergelyking tussen *Die mugu* (1959) deur Etienne Leroux en *Die avonture van Pieter Francken* (2005) deur Jaco Fouché. *LitNet Akademies*, 7(3):129–51. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2021/01/LA_7_3_barendse.pdf.
- Bohnenkamp, A. 2012. Vorwort: Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung. *Literaturverfilmungen*. Stuttgart. Reclam:9–40.
- Brockett, O.G. en R.J. Ball (reds.). 2011. *The essential theatre*. 10de uitgawe. Boston, MA: Thomson Higher Education.

- Cartmell, D. en I. Whelehan (reds.). 1999. *Adaptations from text to screen, screen to text*. Londen en New York: Routledge.
- Coetser, J. 2016. 'n Oorsig van die Afrikaanse drama en teater van 1900 tot 2010. In Van Coller (red.). 2016.
- Cohen, K. 1979. *Film and fiction: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press.
- Cohn, A. 1959. *The nine lives of Michael Todd*. Londen: Hutchinson of London.
- Constandinides, C. 2012. Para-adaptation: or how I learned to stop worrying and love convergence culture. *Adaptation*, 6(2):143–57.
- De Saussure, F. 2011. *Course in general linguistics, Ferdinand de Saussure*. Vertaal deur W. Baskin. New York: Columbia University Press.
- Dorsch, T.S. 1965. *Classical literary criticism*. Harmondsworth: Penguin.
- Elam, K. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. Londen, New York: Methuen.
- Fourie, P. 2003. *Die mugu deur Etienne Le Roux*. Ongepubliseerde verhoogverwerking. <https://artscloud.ufs.ac.za/index.php/s/HAZrwFAHKc9DFR> (6 Oktober 2023 geraadpleeg).
- . 2021. Telefoongesprek tussen Pieter Fourie en prof. A. van Jaarsveld op Woensdag 21 April.
- Genette, G. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Vertaal deur Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldman, M. 1988. *The actor's freedom: towards a theory of drama*. New York: Hill and Wang.
- Hutcheon, L. 2004. On the art of adaptation. *Daedalus*, 133(2):108–11.
- . 2006. *A theory of adaptation*. New York, Londen: Routledge.
- Kannemeyer, J.C. 2008. *Leroux: 'n lewe*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Keuris, M. 2015. Pieter Fourie (1940–). In Van Coller (red.). 2015.
- . 2020. 'n Baldadige rit saam met Pieter Fourie se Gert Garries. *Literator*, 41(1):a1682. <https://doi.org/10.4102/lit.v41i1.1682>.
- Lefevere, A. en R. Vanderauwera (reds.). 1979. *Vertaalwetenskap. Literatuur, wetenskap, vertaling en vertalen*. Leuven: Uitgeverij Acco [Antwerpen: Restant].
- Leroux, E. [1959] 1974 (hersiene uitgawe). *Die mugu*. Kaapstad: H.A.U.M.
- Luwes, N. 2012. Pieter Fourie (1940–) se bydrae as Afrikaanse dramaturg en kunsbestuurder: 1965–2010. Doktorale proefskrif, Universiteit van die Vrystaat.

—. 2020. Persoonlike korrespondensie.

Marais, J. 2014. *Translation theory and development studies*. New York, Londen: Routledge.

—. 2017. We have never been un(der)developed: translation and the biosemiotics foundation of being in the global south. In Marais en Feinauer (reds.). 2017.

—. 2019. Translating the university: exploring indexicality in intersemiotic translation. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada (Qualis A2) – Intermidiolidade, transposição intersemióticas* (ter perse).

Marais, J. en I. Feinauer (reds.). 2017. *Translation studies in Africa and beyond: reconsidering the postcolony*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mukarovsky, J. 1977. *The world and verbal art*. New Haven: Yale University Press.

Naremore, J. 2000. Introduction: film and the reign of adaptation. In Naremore (red.). 2000.

Naremore, J. (red.). 2000. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Nida, E. (met C.R. Tabor). 1969. *The theory and practice of translation*. Leiden, Boston: Brill.

—. 2003. *Towards a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden, Boston: Brill.

Sanders, J. 2006. *Adaptation and appropriation*. Londen, New York: Routledge.

Stam, R. 2005. Introduction: the theory and practice of adaptation. In Stam en Raengo (reds.). 2005.

Stam, R. en A. Raengo (reds.). 2005. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, Oxford: Blackwell.

Toury, G. 1979. Literatuur in vertaling – sisteem en norm: Voor een doelgerichte aanpak van de literaire vertaling. In Lefevere en Vandeuwera (reds.). 1979.

Van Coller, H.P. 1975. Die psigologiese en mitologiese agtergronde van *Die mugu*. 'n Vergelykende studie. Doktorale proefskrif, Rijksuniversiteit van Utrecht.

—. 1980. *Etienne Leroux as siklusbouer*. Doktorale proefskrif, Randse Afrikaanse Universiteit (Nou Universiteit van Johannesburg).

—. 2002a. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling (deel 1). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 42(1):66–78.

—. 2002b. Die saamstel van bloemlesings as kanoniserende handeling (deel 2). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 42(2):117–27.

—. 2023. Leroux: ter geleide. In Van Coller (red.). 2023.

Van Coller, H.P. (red.). 2015. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. 2de uitgawe. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

—. 2016. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. 2de uitgawe. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

—. 2023. *'n Huldiging: Etienne Leroux. Die rumoerige swart nar*. Kaapstad: Naledi.

Van Coller, H.P., B. Odendaal en A. van Niekerk (reds.). 2019. *J.C. Steyn en Afrikaans, 'n viering*. Bloemfontein: SUN MeDIA.

Van Coller, H.P. en A. van Jaarsveld. 2017a. Die filmweergawe van André P. Brink se roman *A dry white season* as vorm van vertaling (deel 1). *Stilet*, 29(2):95–115.

—. 2017b. Die filmweergawe van André P. Brink se roman *A dry white season* as vorm van vertaling (deel 2). *Stilet*, 29(2):116–36.

Van Jaarsveld, A. 2019. 'n Argument vir verraad en verset: J.C. Steyn se *Dagboek van 'n verraaiër*, dramalogies gelees. In Van Coller, Odendaal en Van Niekerk (reds.). 2019.

—. 2023. Intermedialiteit: *Sewe dae by die Silbersteins* deur Etienne Leroux, enkele mediasies. In Van Coller (red.). 2023.

Van Zyl, D. 2004. Gert Garries, die nimlike hy: die konstruksie van die ander in *Magersfontein, o Magersfontein!* deur Etienne Leroux en *Gert Garries, 'n baaisiekel babelas* deur Pieter Fourie. *Stilet*, 16(1):117–29.

Eindnotas

¹ The title is given in Fourie's spelling as in his adaptation.

² Volledige teks aanlyn beskikbaar: <https://artscloud.ufs.ac.za/index.php/s/HAZrwFAHKcq9DFR>. Opvoerregte berus by Mashinka Fourie.

³ *Mediëring, adaptasie, transmediasie, medialiteit, postuur, transponering* en dergelike terme (net soos *resepsie, representeer, representasie*) is kwalik weg te dink uit die literêr-teoretiese diskoers en is ingeburger binne bepaalde teoretiese paradigmas.

⁴ In ondersoekte oor adaptasie/verwerking word die konvensies van die dramamedium dikwels vergelyk met dié van narratiewe fiksie (vgl. Bohnenkamp 2012:30). Hutcheon (2006:22–3) wys byvoorbeeld daarop dat narratiewe fiksie sy lesers betrek deur verbeelding, terwyl drama die toeskouers betrek deur die direkte persepsie van karakterisering, veral in die fisiese produksie van die drama met konkrete, oudiovisuele voorstellings. In die roman veronderstel en konstrueer die leser 'n wêreld uit letters op papier, maar by die drama beleef die leser/kyker reeds iets van die narratief, deur 'n gevoel vir die verhooginkleding, nog voordat daar deur 'n wêreld van beelde, klanke en woorde betekenis toegevoeg kan word (vgl. Hutcheon 2006:130; Stam 2005:14; Bohnenkamp 2012:34).

⁵ Hierdie narratologiese begrippe is algemeen bekend: *storie* is die chronologiese en logiese weergawe van die verhaal; *idee* is die abstraksie van die boodskap; en *tema* is die sogenaamde samevatting van alle motiewe; daarom word dit ook die sluitmotief genoem.

⁶ Hierdie siening toon ooreenkomste met Ferdinand de Saussure se uiteensetting van *la lange* en *la parole* in sy *Cours de linguistique générale* (1922). (*Course in general linguistics*, Ferdinand de Saussure, vertaling deur W. Baskin 2011).

⁷ Hier gaan dit oor die relasie, teken (drama) en betekende (werklikheid). In die dramateks verwys elemente van die intrige, handeling, karakters en byvoorbeeld milieu indeksikaal na verskeie tekens, ook buite die teks, wat deur die skrywer geënkodeer word en deur die leser binne semiotiese verband gedekodeer word.

⁸ Die struktuur of verhaal is die vorm waarin die storie vertel word; aan die leser “gebied” word met sy eie patroonmatigheid.

⁹ Todd, getroud met die aktrise Elizabeth Taylor, was ’n Amerikaanse teater- en filmvervaardiger, bekend vir veral sy 1956-produksie van *Around the world in 80 days*. Hierdie film is ook bekroon met ’n Oscar-toekenning vir die beste film. Op 22 Maart 1958 het Todd se private vliegtuig *The Liz* naby Grants, Nieu-Mexiko, neergestort (Cohn 1959:42).

¹⁰ In die eerste kroegtoneel dui die toneelaanwysing aan dat “I’m leaving on a jet plane” gehoor word (bl. 5). Dis egter in 1966 deur John Denver geskryf en opgeneem. Soos wat die musiekkeuses van Fourie nie altyd strook met die tydsgewrig van die roman nie, so ook nie die ruimtebeelding op bl. 20 nie. “Groen eike, kastaiings, magnolias [en] jakarandas” word saam gelys as kenmerkend van die Kaap terwyl hierdie bome nie almal in die roman voorkom nie.