

Kabaret as 'n 'Alternatiewe' Kommunikasieverrigting

Stephan Bouwer

In this article an attempt is made to examine cabaret, a sub-genre of Drama, as an "alternative" communication transaction. Firstly, reference is made to the actual theatrical *performance* as two-way communication (vide, inter alia, Keir Elam) between a "cluster" of senders (= theatrical collaborators) and the receivers (= audience). The history of cabaret is related briefly, with special reference to certain conventions that were established in Paris (1881) and the Berlin cabaret of the Weimar Republic — e.g. cross-dressing and other shock tactics, in order to high-light the *message* as such. Subsequently, cabaret — as "protest art" — is examined: It is noted that most definitions, expressed by various historians and theoreticians, stress the fact that cabaret, primarily, is protest art. It is postulated that senders often rely on the "sleeper effect" to get the message across. The emotive term (in the South African context) "alternative" is discussed before an attempt is made to demonstrate that discourse "intervention" can create new messages out of existing literature through juxtapositions.

This article is based on a paper that was read at the annual SACOMM conference on September 6, 1990 at the HSRC, Pretoria.



Stephan Bouwer is dosent in die Departement Kommunikasie aan die Randse Afrikaanse Universiteit, asook verhoog- en TV-regisseur.

"Kommunikasiekunde moet oneindig meer maak van sy interdisiplinêre aard om die inhoud van die verskillende boodskappe in die samelewing te beheers". Willem de Klerk (*Communicare* 9[1])

1. VOORAF

Voor daar oor die kabaret as 'n (alternatiewe) kommunikasieverrigting gepraat kan word, moet daar darem eers, kortliks, oor "kabaret" en oor "teater-as-kommunikasie" verantwoording gelewer word.

H van Gorp *et al* (1986:460), in hulle gesaghebbende *Lexicon van Literaire*

Termen, kategoriseer kabaret onder Dramatiek in hulle genreskema en wel by die sesde onderafdeling wat die betrokke outeurs as “muzikaal-mimisch (muziek-drama, totaalspektakel)” voorstel. Volgens dié indeling verkeer kabaret, as dramatiese uiting, in die artistieke omarming van die musiekblyspel, revue, skets, variété en vaudeville. Dié akademiese afbakening maak dat daar, sonder skroomvalligheid, oor die aard en wese van die kabaret besin kan word: die kabaret blyk immers ’n vaspenbare sub-genre van die Dramatiek te wees.

Voorts: om met Van Luxemburg *et al* (1985) te praat: onder dramatekste word mos *alle* dialogiese tekste verstaan waarin ’n “geskiedenis” voorgestel word. (’n Juridiese sitting, byvoorbeeld, is in werklikheid dus ook ’n dramatjie in ’t kleine). En Martin Esslin, in sy prikkelende opstel *Aristotle and the Advertisers* (1980:228), argumenteer ook dat selfs die TV-handelsflits eintlik as mini-drama beskou moet word.

Kommunikasiekundiges van die jare tagtig en negentig mag dit dalk vreemd vind dat *alle* dramakundiges die verhoog-opvoering nie, sonder meer, as ’n kommunikasieverrigting aanvaar nie. Keir Elam (1987:33-35), in sy magistrale *The Semiotics of Theatre and Drama*, verwittig ons juis dat Georges Mounin so onlangs as 1969 die speler-toeskouer-transaksie bevraagteken het. Vir Mounin moet die sender en ontvanger dieselfde kode (bv. die Franse taal) kan gebruik om hulle onderskeie rolle volledig omruilbaar te kan maak. Mounin het hom veral gekommer oor dié (sy eie) waarneming dat die teatrale sender met ’n eensame eenrigtingproses besig is; dat daar nie genoegsame wisselwerking plaasvind om die opvoering volledig tot interaksie te relegeer nie.

Semiotici en diskoerskundiges het Mounin, sedertdien, al streng oor die kole gehaal. Die blote handeling om iets ten tonele te voer, is mos al klaar ’n uitnodiging tot meelewing: ’n opvoering kan, op stuk van sake, nie ’n “lewendige” voorstelling genoem word as daar nie (’n) ont-

vanger(s) (= gehoor) teenwoordig is nie. En die hele gebeurtenis (voordrag/spel-opvoering) vorm, natuurlik, die boodskap. (Umberto Eco se “elementêre” kommunikasie-model (1979:33) word dan ook vry algemeen deur semiotici gebruik ter verheldering van so ’n kollaboratiewe teatrale kommunikasieproses).

Mounin se aanvegware stellings hang ten nouste saam met ’n ander hebbelike wat dalk die aansporing tot sy konstaterings kon gewees het: die drama word gewoonlik, tesame met prosa en poësie, in literatuurdepartemete gedoseer waar daar bloot op die teks toegespits word. Die opvoeringsgerigtheid van die teks val dikwels buite die betrokke dosent se kennisveld. In toneeldepartemete, daarenteen, laat die dosent weer die klem hoofsaaklik op die teks se opvoeringsmoontlikhede val. Mouton verwittig ons (1989:5) dat dié situasie nie uniek tot die Suid-Afrikaanse universitêre stelsel is nie, maar dat dit in ’n land soos Amerika ook ’n probleem is. Sy benadruk dit, heeltemal tereg, dat die plaaslike dramateoretikus nie langer die *teaterwetenskap* durf ignoreer nie.

Die meeste hedendaagse benaderings tot die literatuur (waar die klem immers op struktuur en sisteem val, en nie soseer op die individuele kunswerk en sy “unieke wêreld” nie) is in hoë mate besig om dié kwessie te probeer regstel. Semiotici en resepsieteoretici (ek noem sulke persone, gerieflikheidshalwe, maar die “nuwe” kritici) het al, onder meer, aangedui dat betekenis nie losstaande as geskrewe woorde of voorgespeelde verhoogmimiek bestaan nie, maar dat dit *ontstaan* as gevolg van konfrontasies: toeskouer/opvoering; kyker/film; leser/teks ensomeer. Hierdie “konfrontasies”, soos Robert C Allen aangedui het, “... which occur so frequently and spontaneously that we seldom notice them as such, all occur within particular historical, cultural and institutional contexts — contexts that inevitably condition the production of meaning” (1987:5).

Die “tradisionele” kritikus (die pre-tagtiger in Suid-Afrika — alhoewel so ’n

afsnypunt nie heeltemal akkuraat kan wees nie) het "betekenis" as 'n intrinsieke besonderheid van die betrokke kunswerk beskou. Die "nuwe" kritikus, daarenteen, dink aan "betekenis" as iets wat ontstaan het ná 'n kommunikasietransaksie (bv. opvoering/toeskouer) plaasgevind het. Dit spreek dus amper vanself dat die rol van die skrywer (al is hy weliswaar die belangrikste betekenisbron) ook heroorweeg sal word. In 'n genre soos die drama, wat intrinsiek opvoeringsgerig is, is daar naas die skrywer (die primêre betekenisbron) 'n "klos" ander senders: die regisseur, choreograaf, komponis, vertolkende kunstenaars, die décor- en kostuumontwerpers, rekwisiteur, beligtingsmeester ensomeer. Hierdie sender-kollaborateurs kan gesamentlik, of in verskillende kombinasies, die boodskap deurgee. Die kommunikasieteoretikus, Abraham Moles, praat juis van die opvoering en sy "... *multiple messages* in which several channels, or several modes of using a channel in communication, are used simultaneously in an esthetic or perpetual *synthesis*" (1966:171).

Soos William Dodd aangedui het (aangehaal in Elam, 1987:95-96) is die gehoor (= ontvangers) eintlik die *Inisieerders* van die hele teatrale kommunikasieproses. Die koop van die toegangskaartjie is as't ware 'n simboliese handeling; 'n transaksie wat aangegaan word. Die gehoor "... delegates, so to speak, the communicative initiative to the actors onstage, making a contract whereby the actors are conceded a superior degree of articulation".

Die gehoor, wat die transaksie nou mos eintlik aan die gang gesit het, word daarna egter nie bloot die passiewe ontvanger van die boodskap(pe) nie, maar — ondanks mindere "artikulasie" — 'n aktiewe deelnemer aan die kommunikasieproses. Die gehoor betoon instemming en meelewing deur applous, gelag, gefluit, uitroep en stilte. Dié terugvoering beïnvloed die aard en wese van die boodskap. In vele opvoerings (beslis in die kabaret, maar ook in die pantomime,

kinderteater ens) word die gehoor selfs regstreeks aangespreek en om advies gevra; dus aangemoedig om *verbaal* betrokke te raak. In die kabaret, byvoorbeeld, kan gehoorbetrokkenheid soms tot 'n geterg, gekoggel en uitjouery lei. Die uitvoerende kunstenaar moet die teks dan met repartee aanpas in 'n poging om die boodskap te probeer "red". Dit illustreer, onder meer, die volledige tweerigtingverkeer wat kenmerkend van teatrale kommunikasie kan wees, asook die oënskynlike "outeurloosheid" van 'n uiting soos die kabaret.

Verskeie teatersemiotici (maar ook kommunikasielkundiges wat oor, byvoorbeeld, die retoriek — spraakkommunikasie — teoretiseer) noem voorts die kwessie van *geraas* ("noise"): gehoorlede wat hoes, onderling praat, op hulle stoele rondvrotel, uitloop ensomeer. (In die kabaret-ruimte is daar gewoonlik ook nog die geklingel van drankglase; partykeer die geraas van eetgerei). Ek sou ook kon byvoeg, die geraas wat van die verhoog afkomstig is: die spelers se hantering van aksie-rekwisiete; amblement wat rondgeskuif word; die geritsel van kostuum-materiale ensomeer.

Die verhoogopvoering presenteer 'n mens dus met 'n heel besondere kommunikasiesituasie. In die eerste plek is daar die fiksionele wêreld wat tot stand gebring word deur die dramatiese gebeurde; die vertolkende kunstenaars wat, al spelende op die "wêreld-van-die-planke", besig is met velerlei ingewikkelde kommunikatiewe transaksies. Maar dan "verbreed" hierdie verrigting deur die bykoms van 'n verdere ontvangerskomponent: die gehoor wat nie maar net passiewe voyeur is nie, maar aktiewe deelnemer. Wat ontstaan, is as't ware 'n sisteem-*binne*-'n-sisteem — met 'n gepaardgaande soort "symbiose". Maar dalk is so 'n verklaring nie heeltemal houdbaar nie: kan 'n mens nog praat van diadiese kommunikasie (sê maar, die twee minnaars op die verhoog in 'n tweegesprek; of besig om 'n duo te sing) as honderde gehoorlede kommunikatief meeleef?

Dalk moet die fiksionele aard van so 'n teatrale kommunikasieverrigting vooropgestel wees sodat Paul Watzlawick (1967:121) se definisie intak kan bly: "Interactional systems, then, shall be *two or more communicants in the process of, or at the level of, defining the nature of their relationship*". En *voorgespeelde* kommunikasiesituasies kan dan, in die eerste plek, eerder as "demonstrasie-materiaal" bekyk word.

2. DIE AARD EN WESE VAN KABARET

Die geskiedenis van die *cabaret artistique* is baie uitvoerig gedokumenteer in, onder meer, Wim Ibo (1976) en (1981); Appignanesi (1984) en verskeie opstelle en lesings, verspreid en gebundel, van Hennie Aucamp. Ewe lesenswaardig is Herman Pretorius se inleiding en knap kompilasie (in Aucamp, 1986).

Van Gorp *et al* (1986:60) skryf soos volg: "Oorspronkelyk beteken cabaret kroeg, taverne, en zou van het Arabische 'chamarat' (wijnhuis) afgeleid zijn. Cabaret artistique is dan zoveel als kroegkunst die in een kunstkring gebrach word. De lichte vermaakunst, de theaterkleinkunst die men cabaret noemt is inderdaad geboren uit de literaire café-cultuur in het laat-negentiende-eeuwse Parijs. (...) In de besloten, intieme sfeer van het café groeide een specifieke literair-muzikale theaterform waarbij chansons, conférences en danspartijen elkaar afwisselen. Van de revue en het variété onderscheid het cabaret sich door de minder vrijblijvende opstelling, de politieke en sociale satire. Als forum van kritiek en entertainment heeft het cabaret een rol gespeeld in de ontwikkeling van het dadaïsme. (...) Het repertoire van de cabaretier kan gaan van muzikale clownerieën en ingetogen chansons tot de meest bittere satire".

Historici wat oor die kabaret skryf, verwittig ons dat die sogenaamde literêre kabaret in 1881 in die Montmartre-kroeg van Rodolphe Salis, *Le Chat Noir*, gelanseer is. In dié kroeg is besoekers vermaak

op politieke spottiedjies, sosiale satire, straatliedere, liefdesliedjies, monoloë en sketse. (As "korrektief" moet 'n mens nogtans meld dat dit dalk 'n bietjie voorbarig is om van "ontstaan" te praat: wat 'n mens te lese kry oor die Middeleeuse moraliteitspele, sotternieë, sketse, voordragte en sangnommers wat deur straattrebadoere, minstrele en harlekynse uitgevoer is, laat jou vermoed dat hulle wegbereiders vir die kabaret kon gewees het). Hoe dit ook sy, in die *Le Chat Noir*-gehoor was daar dikwels nieuligters soos Victor Hugo, Alphonse Daudet en Toulouse-Lautrec. Aristide Bruant (deur Lautrec verewig op 'n plakkaat) en die legendariese Yvette Guilbert was maar twee kunstenaars wat die ondeugde en skynheilighe van hulle tydgenote daar deur sang en sketse voorgestel het.

Drie Hollandse here — Eduard Jacobs, Koos Speenhoff en Jean-Louis Pissuise — was ook gereelde besoekers wat die *Chat Noir*-tradisie spoedig in Nederland sou gaan voortsit het, tot die onbhae van die kerk en polisie. Die diffusie van die kabaret (Skandinawië, Berlyn, Wene, Moskou, Boedapest en Praag in die eerste dekade van dié eeu) kan in Ibo (1981) gelees word.

Aucamp, wat kabaret as "beskaafde protes" beskryf, beklemtoon die beduidenis van die Berlynse kabaret van die Weimar-republiek (1977:1-10) omdat dit dáár, in hoë mate, gedy en beslag gekry het. Dit is juis die "Berlyn-konneksie" wat die geloof laat ontstaan het dat kabaret, as uiting, veelal floreer waar daar nood, angs, onsekerheid en ontevredenheid heers. Aucamp verwys na satire, erotiek en sentiment as literêre elemente wat hulle vir vermelding uitsonder. "Seks in diens van 'n politieke ideologie het byvoorbeeld voorgekom in talle kabarette van die Weimar-republiek, met al die gekontroleerde geweld van Ekspresionisme. Want seksuele buitensporighede, hetsy in woord, dans of gebaar, is dikwels protes: nie noodwendig teen orde in die algemeen nie, maar teen 'n *bepaalde* orde, soos verteenwoordig deur 'n *bepaalde* politieke bestel" (1977:2).

Bertolt Brecht en Kurt Weill wat albei betrokke by die frenetiese artistieke wêreld van die pre-Hitler-Duitsland was (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en *Der Dreigroschenoper* dagteken beide uit die laat jare twintig) is, aantoonbaar, deur die kabaret van die tyd beïnvloed. Die genoemde werke is vir die "hoofstroom"/legitieme teater geskep, maar gebruik, vryelik, die konvensies van die kabaret. Die tekste is hoogs episodies en propageer proletariese/Sosialistiese sentimente. Die "songs" (Brecht wou spesifiek hê dat hulle nie vir "Lieder" aangesien moes word nie) kan "eksperimenteel" genoem word omdat daar so 'n klaarblyklike vermenging van atonaliteit, folklore en nostalgiese jazz plaasgevind het. Jean-Claude Hemery noem dié kulminasie "... the sophistication of conscious primitivism" (1983:18). Die singende toneelspeeler — eerder as die soetklinkende belcanto-sanger — is daarmee ook as kabareteksponent gevestig.

Susanne Everett (1979:68-73) beskryf hoe travestie (verkleiding) 'n perverse plesierjê van vele burgers van die "verlore" Berlyn was. Die verwisseling van seksrolle is dan ook deur die kabaretiers as vervreemdingstruuk gebruik om die "boodskap" tuis te bring. Verfremdung kan 'n sanerende en bruikbare skokappèl word wat maak dat die "boodskap" as sodanig (dus: as *boodskap*) ontvang sal word.

Die jong Marlene Dietrich, uitgedos in mansmanelpak-en-keil, het as't ware iets van 'n kabaret-ikoon geword: dit sinjaleer uitdagendheid, iets wat 'n bietjie riskant is, en iets wat 'n boodskap gaan uitblaker, of selfs iets wat, wêreldwys, gaan kweel.

Die Bob Fosse-rolprent van 1972, *Cabaret*, wil ook sulke aansprake op ons sinne maak. Dis 'n Hollywood-agtige lesing van Berlynse "divine decadence" (à la Christopher Isherwood) maar kabaret-konvensies word tog, vryelik, deur die senders aangewend. Dié rolprent meld hom vir onderskeie lesings aan, maar ek wil net 'n enkele aspek kortliks uitlig: die

akteur Joel Grey vertolk die rol van "Emcee", die seremoniemeester. (Kan dit 'n terug-gryping na Brecht & Weill se *Ausruf* wees; die "voorsitter" wat Die *Moritat* en ander *songs* aankondig?) Hoe dit ook sy, die "Emcee" — gekleed in 'n swawelpak — is hoogs androgien: hy is gegreimer, kompleet met lang wimpers en 'n oordrewe, hoekige "bow-mouth". In 'n memorabele sekvens sing die "Emcee" "If You Could See Her Through My Eyes" ... (musiek en liriek deur John Kander en Fred Ebb). Die sentimente wat uitgespreek word, is universele harts-krete: "Is it a crime to fall in love?"; "Why don't they leave us alone?" ensomeer. Die vertelling probeer om die ontvangers-ingesteldheid te manipuleer: die (androgiene) seremoniemeester is besig om met 'n bobbejaanwyfie (natuurlik 'n gekostumeerde akteur) te dans. Dit is vervreemding. In 'n skokkende slotreël kry ons, die ontvangers, die volgende mededeling: "If you could see her through my eyes ... / She won't look Jewish at all". As dié sekvens as 'n poging tot houdingsverandering gelees word, het ons hier stellig 'n voorbeeld van hoe die senders hulle op 'n "sleeper effect" (sien Cohen, 1964:32–35) wou beroep.

Verkleiding het ook 'n konvensie geword in party plaaslike kabarette. In *Piekniek by Dingaen*, byvoorbeeld, (Johannes Kerkorrel, André Letoit *et al*, Grahamstad-fees, 1989) het Nataniël in 'n Voortrekkerrok opgetree. Dit lyk my of die "bron" (vertolker) doelbewus minder "geloofwaardig" gemaak word in 'n poging om meer geloofwaardigheid, met die gang van tyd, te bewerkstellig *vir die boodskap*. Dié waarneming staan op die empiriese pote van Hovland *et al* (1949), maar kan ons Suid-Afrikaners van die jare negentig dalk tot nadenke stem.

3. "ALTERNATIWITEIT"

"Alternatief", wanneer dit kommunikasietransaksies en kunsuitinge beskryf, hoef nie noodwendig 'n emosionele woord te wees nie, want dit kan gewoon *anders* beteken. Alternatiewe

kabaret sou dan kon beteken: kabaret wat anti-literêr is; anti-kuns en anti-estetika. Maar "alternatief" het, veral binne die Suid-Afrikaanse opset, sterk politieke bowetone. In 'n brief aan my (27 Junie 1990) het Hennie Aucamp die volgende geskryf — wat straks as definisie kan geld:

"Alternatiewe kabaret is kabaret wat hom afgrens van alles wat na die Establishment van die oomblik sweem, en sal gevolglik militant rebelleer teen alle Establishment-simptome, soos Literatuur, Kultuur en Estetiek; dit het 'n anargistiese inslag wat met linksheid, oorwegend politiek van aard, saamhang; dit stel prys op sy vervlietende aard, wat nie verhoed dat die anti-kuns van vandag dalk die hoofstroomkuns van môre gaan wees nie".

'n Paar ander definisies verdien ook vermelding (sien Ibo, 1981:15). "Cabaret moet links zijn; een pure cabaretier behoort tot de buitenparlementaire oppositie" (Peter van Bueren); "Cabaret kan niet anders dan progressief zijn en moet dus een linkse indruk maken. Een behoudend cabaret is onvoorstelbaar" (Johan Verdoner); "Cabaret is geen beschaafde amusement, maar sociale satire in theatervorm" (Jaap van de Merwe); "Cabaret is een boodschap die er hoe dan ook uit moet" (Rinus Ferdinandusse) en "In een echt cabaret moet minstens eenmaal per avond je hart in je lijf omdraaien" (Martie Verdenius).

Uit al dié uitsprake blyk dit dat die kabaret, in wese, proteskuns wil wees. Dié protes kan teen 'n bepaalde politieke bestel wees, maar kan ook wyer gelees word om spot, satire en onvergenoegdheid oor die "menslike kondisie", die lief-leed van die lewe, in te sluit.

Dit spreek amper vanself dat 'n subgenre soos die kabaret in die Suid-Afrika van Tagtig-Negentig sal gedy; dat kunstenaars die konflikte wat met historiese oorgang saamhang, sal aanwend om boodskappe deur te gee.¹

Omdat kabaret "kleinkuns" is, vind dit gewoonlik buite die hoofstroom plaas; in teaters wat nie deur die staat gesubsidieer word nie. Tydens die P W Botha-regime was die "alternatiewe" verhoog een van die min uitlaatkleppe vir ("wet-tige") protes. Die eertydse *Black Sun*-teater in Johannesburg kon selfs 'n kabaret soos *In Search of Stoffel Botha's Braincell* ten tonele voer sonder vrees vir vervolging: die owerheid het sulke beskeie produksies as "skadeloos" genoeg beskou, en kon dié opvoerings selfs dan voorhou as demonstrasie dat vryheid van spraak wel geduld word. Die gesubsidieerde teater begin egter, toene-mend, kabarette aanbied: dis 'n "modieuse" stroming, en dit projekteer ook die beeld dat die staatsteaters nie koud gelaat voel deur sogenaamde "people's theatre" nie. Dié verskynsel klop met Aucamp se geloof dat proteskuns wat goed gemaak is, en by wyse van kwaliteit só bestendig is, dikwels teen die sin van hulle makers in, in die hoofstroom beland: Warhol en Duchamps se werke hang immers nou in nasionale kunsgalerye; Kerk-orrel wat onlangs nog van kampsusse verwilder is, tree deesdae by die Lindbergs se soirées in Houghton op ... 'n Uitnodiging om, vervolgens, die presidentspaar — of die egpaar Mandela — toe te sing, skyn 'n amper onvermydelike lotsbestemming te wees!

Ook Aucamp se skrynende *Slegs vir almal* (1986) het al "literatuur" geword. Dis "'n kabaret oor selfsuf", lewer indringend kommentaar op 'n "hoofsonde" — "Ek-kologie" — maar bly nie in 'n geneel oor sosio-politieke kwessies vassteek nie: dit wil menslike selfsug, oral, aan die kaak stel. Dit is saamgestel uit liedjies, sketse, tweesprake en voordragte, maar is so netjies gekonstrueer (en boonop deur 'n boekpublikasie "bestendig") dat dit, eweneens, hoofstroom geword het: verwysingsmateriaal vir studente en waarnemers.

¹ En Suid-Afrika het boonop 'n geskiedenis van verhoogkunstenaars wat "tot lering en stigting" wil opvoer. Charles Etienne Boniface (1954) het in 1832 al, aan die Kaap, sy stuk *De Temperantisten* opgevoer om drankmisbruik onder Kleurlings klugtig/pedantes onder die loep te neem. Selfs die toneelkarakters het "kabaret"-agtige name: Domine Humberg Philipumpkin, O'Groggy ('n Skot) en die "Hottentotte" Hans Droogekeel en Griet Drillbouts ensomeer.

Kabaret stel wel prys op sy “vervlietende aard” — tesame met graffiti, plakkate en ander “randkultuur”-uitinge — maar as dit goed gemaak is, word dit (teen wil en dank) Establishment-kuns.

4. KABARET-ONTVANGERS

Die “nuwe” kritici het dit bevestig dat begrippe soos “vooroordeel” en “objektiwiteit” uit die woordeskat geweier moet word: geen lesing/voorstelling kan tog waarlik *objektief* wees nie, omdat die sender/s al klaar allerlei boodskappe superponeer. Die vraag wat gevra moet word, is “*Hoe stel ’n besondere kabaretvoering ’n sekere malaise of hebbelikheid voor?*” en nie “*Praat die opvoering die waarheid oor ons wêreld?*” nie. Dit is immers die sender-ontvangerkonfrontasies wat gaan maak dat die boodskap sneuvel, sluimer of onmiddellik ter harte geneem word.

Peter Kavanagh, in sy boek *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* (1985:XV), bepleit die volgende: “If our aim is to bring about revolutionary transformation through our work in theatre (or the other arts), the theatre we create and perform must be revolutionary in function”. Die oorreringsverlangens van ’n Marxis soos Kavanagh is, as sodanig, begrypbaar, maar die kabaret sal nie gemaklik by sy model inskakel nie: die kabaret, al besing dit die proletariaat se angste en klages, het tog ’n salon-sfeer; wil “beskaafd” protesteer.

Appignanesi (1984:19) beskryf juis hoe goegoeede Parysenaars in die vorige eeu deur die modderige strate van Montmartre na Le *Chat Noir* gewaad het, welwetend dat hulle deur die artieste bediedig gaan word. Iets van dié soort masochistiese ontvangerverlangens heers nog steeds in die kabaret. Pieter-Dirk Uys/“Evita Bezuidenhout” (met sy hoofstroom-revues, maar met kniebuigings aan die kabaret) sal ook kan getuig dat sy aanbiedings, gaandeweg, hoofstroom-sanksionering verwerf het:

kabinetslede wil/wóú deur hom gesatiriseer word.

Pretorius (in Aucamp, 1986:9) verwittig ons die volgende: “In ’n ongepubliseerde lesing van Aucamp beweer hy dat die verhouding tussen kabaret en publiek dikwels ontstuiwig is, veral as gevolg van die spanning tussen burgerlikheid en vrysinnigheid. Tog moet die establishment vermoed dat daar onder die oënskynlike ligsinnigheid van die kabaret lering skuilgaan en dat dié lering hoofsaaklik op hulle slaan: op hul affluensie, selftevreedenheid, bekrompenheid, selfsugtigheid”. Dié waarneming dui myns insiens ook op die elitistiese aard van die kabaret. Daar is tog ’n tikkie selfbehaaglikheid in senders (sogenaamde vrysinniges) wat ’n konfrontasie met ontvangers wil bewerkstellig; met ’n gehoor wat vanselfsprekend as “burgerlik” beskou word.

Ek het nie probleme met so ’n burgerlikheid-teenoor-vrysinnigheid-lesing nie, maar wil beweer dat die kabaret se elitisme dikwels ook so ver gaan dat dit veelal “reeds-bekeerdes” is wat die opvoering bywoon: persone wat eerder houdings versterk wil hê as diegene wat met nuwe idees gebombardeer (en aan oorreding blootgestel) wil word.

5. KABARET EN DISKOERS

’n Kabaretovoorstelling kan, soos met ’n drama, die werk van ’n enkele outeur wees (Casper de Vries, Etienne van Heerden, Hennie Aucamp ensomeer), maar leen hom ook tot kompilasie uit bestaande literatuur en musiek: die kabaret is immers episodes van aard en die items word dikwels deur net ’n oorkoepelende tema saamgebind. Dié werkwyse (kompilasie) is vir my, persoonlik, baie bevredigend, want dit bied die samesteller en regisseur eidelose geleentheid om by die diskoers in te gryp. Die vertelwyse, die volgorde van items, jukstaposisies en kontrasstelling skep

gevolglik 'n nuwe diskoers. Deur naasmekeerstelling kan haas enige liedjie of skets 'n kabaretnommer word.

Ek sal probeer illustreer: In die tweede helfte van die kabaretprogram *Van Berlyn tot Bapsfontein* (Bouwer, 1988) was daar eksplisiete senderintensies om 'n anti-oorlog-boodskap deur te gee. Dié boodskap was saamgestel uit vier of vyf liedjies, gesing deur Laurika Rauch en Jannie du Toit. Die eerste daarvan was *Die lewe is 'n grenshotel* (Hofmeyr/Aucamp). In 1987, in 'n inleiding tot die bundel *Teen latenstyd* (in Aucamp, 1987:6) het ek die volgende lesing van "Grenshotel" gemaak: "Hy (Aucamp) gebruik die evokatiewe woord 'grens' aanvanklik met voorbedagte rade, en sy 'Madame' word telkens met 'n hoofletter vereer. (Dié oerhoer-met-'n-hart kan koester en ook huil oor die afsterwe van kanonvoer — maar sy moet as't ware alkoholies verdoof word om haar wellus 'hoog te hou'). Ten slotte, in die laaste vers voor die laaste refrein, word die woord self gesaboteer: 'grens' word huil, afbakening, oorlog, begrensing, afskeid, beperking en-sovoorts. (En 'Madame' is straks glad nie 'n mens nie ...?)".

Teen die tyd wat ons opgevoer het, was Laurika Rauch se vertolking van "Grenshotel" reeds bekend, omdat dit op plaai uitgereik is. Die musiekregisseur het dit met 'n *reggae*-ritme verwerk, met pertinente, streng ritmepatrone wat deur die sintetiseerder gedikteer word. Dié ritmevoorskriftelikheid, op die plaatopname, het aan Rauch nie juis die geleentheid gebied om te pouseer, legato's te maak ensomeer nie. As jy die teks nie baie goed beluister nie, klink dit eintlik na 'n dansnommer met 'n heel meesleurende refrein.

In die *Van Berlyn tot Bapsfontein*-opvoering was daar, in die eerste plaas, "lewendige" musiekbegeleiding wat aan Rauch baie meer geleentheid vir frasiering gebied het. Die *reggae*-verwerking is behou, as misleiding, maar sy het dit ge-

sing met Jannie du Toit, met 'n soldaatpet op die kop, wat leweloos oor haar skoot lê terwyl hy geliefkoos word. Dié posisie van die twee kunstenaars het altyd 'n plesierige gelag ontlok: dis immers 'n papdrunk soldaat in die arms van 'n slet. Die laaste vers, voor die laaste refrein, lees só: *En drank en nag bring kennis/ en almal haal die grens/ dié grens erken geen grense/ alleen die hart se wens* (Aucamp, 1977:14). Voor sy die laaste vers voorgedra het, het sy 'n lang pouse gemaak waartydens die musiek opgehou het. Rauch, met teësin op haar gesig, skuif dan onder die "soldaat" (Du Toit) uit, en hy val weer, leweloos, op die stoel terug. Die gehoor besef dan dat dié "Madame", tydens haar voordrag, inderdaad 'n dooie soldaat ("kanonvoer") sit en liefkoos het.

Direk daarna sing Du Toit die derde strofe van C J Langenhoven se *Afrikaanse wiegeliëdjie* (De Villiers, 1961:201): *Onskuldig ogies en voetjies en handetjies,/ Wie weet hoe ver moet my kleintjie nog ganetjies!/ Ver deur die wêreld se kronkels en ganetjies,/ Bly tog maar kleintjies en bly dit maar langejies,?* ensovoorts.

Wat diskoers betref, het daar 'n paar dinge gebeur wat dalk vermelding verdien. Sonder dat Rauch die primêre betekenisbron (Aucamp) se boodskap geweld aangedoen het, lewer sy op die plaatopname/die verhoogopvoering twee verskillende lesings van "Grenshotel". Daar was spesifieke senderintensies by die verhoogoptrede, ja, maar die interaksie van die gehoor (= ontvangers) het sekerlik ook 'n rol in die aard van die boodskap gespeel.²

Om die Langenhoven-wiegeliëdjie, sonder onderbreking, aan "Grenshotel" te koppel, is ook 'n diskoers-ingryping. Die tekste moet mekaar nou kommentarier — om sodoende 'n nuwe boodskap te skep. Dié skok-effek (senderintensie) het gewoonlik geslaag: applous het dikwels uitgebly. Dit was vanweë afgryse

² In dié verband verwys ek graag na die opstel wat prof Robert Hodge oor die diskoers van liedjies geskryf het (pp 121-133) in *Discourse and Literature* wat deur Teun A van Dyk saamgestel is. Veral lesenswaardig is die naasmekeerstellings wat hy maak van Bob Dylan se stajie-opname van *Blowin' In the Wind* en 'n vertolking wat tydens 'n konsert opgeneem is.

en/of ontroering, het onderskeie gehoordelede my ná verskillende opvoerings meegedeel.

Die argument kan verder gedemonstreer word deur nóg 'n voorbeeld van hoe 'n ómstelling vir 'n kabaretprogram bewerkstellig kan word. Die teks wat gebruik word, is *Môre Oompie, môre Tannie*, die bekende volkspeliedjie, verwerk deur Anton Hartman (in De Villiers, Dirkie, 1961:492-495).

My scenario lyk só: Die skraps dekorstel vorm die voordeur en stoep van 'n plaashuis. Langs die voordeur hang 'n HNP-plakkaat uit die vorige verkiesing: "*Bly blank my volk*". *Jonkman* kom aangestap en gaan klop aan die voordeur. Hy is 'n Kleurling en uitgedos soos 'n "tipiese Kaapse klong". Die voordeur gaan oop. *Oompie* en *Tannie* staan daar — hy met pyp en velskoene; sy met kappie. Hulle is eers verbaas en dan vies oor die

Kleurling wat aan die voordeur geklop het.

JONKMAN: (met oordrewe gebaar) "Môre, Oompie, môre Tannie, waar is Sannie dan?" (*Oompie* en *Tannie* is baie uit die hoogte, maar hulle gaan ook lieg oor Sannie omdat hulle haar 'n jaar laas gesien het toe sy Kaap toe is). OOMPIE & TANNIE (saam): "Sannie het gaan water haal daar onder by die dam". (*Sannie* verskyn en gaan staan langs *Jonkman*. Sy het blonde vlegsels en is swaar verwagend. Sy en *Jonkman* begin tiekiedraai). JONKMAN (koggelend): "Ja, Oompie, ja, môre gaan ons trou! Ja, Oompie, ja, môre gaan ons trou!" (*Oompie* en *Tannie* val flou neer. Die ligte doof uit).

My eie definisie van kabaret sou dan kon lees: Dis 'n vermaaklike aanbieding waarin jy probeer om, deur naasmekaarstellings, die gehoor tot nadenke te sterm.

VERWYSINGS

ALLEN, ROBERT C (Editor) (1987). *Channels of Discourse*. London: Methuen & Co. Ltd.

APPIGNANESI, LISA (1984). *Cabaret*. London: Methuen.

AUCAMP, HENNIE (1977). *Die lewe is 'n grenshotel*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

AUCAMP, HENNIE (1984). *Woorde wat wond*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

AUCAMP, HENNIE (1986). *Slegs vir almal*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.

AUCAMP, HENNIE (1987). *Teen latenstyd*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

AUCAMP, HENNIE (1990). *Persoonlike brief aan Stephan Bouwer*, gedateer 27 Junie 1990 (Kaapstad).

BETTINGHAUS, ERWIN P (1980). *Persuasive Communication*. New York etc.: Holt, Rinehart and Winston.

BLUMER, ARNOLD (samesteller) (1989). *Brecht sing Afrikaans*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

BONIFACE, C E (1954). *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten*. Johannesburg: Voortrekkerpers Beperk.

BOUWER, STEPHAN (1988). *Programnotas vir TRUK-Musiek se aanbieding "Van Berlyn tot Bapsfontein"*. (Pretoria).

BOUWER, STEPHAN (1989). *Programnotas vir TRUK-Musiek se aanbieding van "Op die Hartatog-Boulevard"*. (Pretoria).

CLOETE, T T et al (1985). *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.

COHEN, ARTHUR R (1964). *Attitude Change and Social Influence*. New York: Basic Books, Inc.

CULLER, JONATHAN (1981). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature and Deconstruction*. London: Routledge and Kegan Paul.

DEMETS, PETER (1962). *Brecht*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.

DE VILLIERS, DIRKIE et al (samestellers) (1961). *Nuwe F A K-Sangbundel*. Kaapstad ens.: Nasionale Boekhandel Bpk.

ECO, UMBERTO (1979). **A Theory of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press.

ELAM, KEIR (1987). **The Semiotics of Theatre and Drama**. London and New York: Methuen.

ESSLIN, MARTIN (1980). **Mediations**. London: Eyre Methuen.

EVERETT, SUSANNE (1979). **Lost Berlin**. London ens.: The Hamlyn Publishing Group Limited.

HEMERY, JEAN-CLAUDE (1956/1983). Notas by die CBS-plaatopname van **Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**. Paris: L'Arche Paris.

IBO, WIM (1976). **40 Jaar Wim Kan met Corry aan zijn zijde**. Amsterdam: De Bezige Bij.

IBO, WIM (1981). **En nu de moraal ... Geschiedenis van het Nederlands cabaret**. Alphen aan den Rijn: A W Sijthoff.

KAVANAGH, ROBERT (1985). **Theatre and Cultural Struggle in South Africa**. London: Zed Book Ltd.

MAY, GISELA (1982). **SchauspielerIn und Disease**. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

MOLES, ABRAHAM (1966). **Information Theory and Esthetic Perception**. Urbana: University of Illinois Press.

MOUTON, MARISSA (1989). **Dramateorie vandag**. Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies Potchefstroom, PU vir CHO.

VAN DIJK, TEUN A (Editor) (1985). **Discourse and Communication**. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

VAN DIJK, TEUN A (Editor) (1985). **Discourse and Literature**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

VAN GORP, H *et al* (1986). **Lexicon van literale terme** (derde druk). Groningen: Wolters-Noordhoff.

VAN LUXEMBURG, JAN *et al* (1985). **Inleiding in de literatuurwetenschap**. Muiderberg: Dick Coutinho.

WATZLAWICK, PAUL *et al* (1967). **Pragmatics of Human Communication**. New York — London: W W Norton & Company.

WITT, HUBERT (editor) (1980). **Brecht — As They Knew Him**. London: Lawrence and Wishart.