

met bier en bloed en dans en trom

Afrikaanse kunstefeeste en N.P. van Wyk Louw se kultuurkritiek

deur Tertius Kapp

Hierdie lesing is oorspronklik aangebied as 'n voordrag by die Universiteit van Johannesburg by geleentheid van die jaarlikse NP van Wyk Louw-gedenklesing op 10 September 2015.

*Maar in die rooi nag by die wilde fees
met bier en bloed en dans en trom
het elkeen soos vuur aan sy voete voel kom
die nuwe jag –
en blind was die oë, wit van die waan, van 'n nuwe krag
en 'n nuwe dans; en duister woorde
het opgeskuim in 'n vreemd-verstoorde
gesang, soos vuil water wat ópwolk
as die magtige seekoei onder in 'n kolk
sy donker vaart vat ...*

*Net een was stom
en het ver buite die digte drom
en die rooi glans gestaan in die nag:
Koki, die ratsste op sy voete in die jag,
die slank speler met die spies, hy wat
'n jong bul op sy skuins skouers vat
wegdra soos 'n hond – hy 't nie gesing
aan die swart lied wat uit die kring
in die rook en stof gestyg het, maar gedink
aan die ou en helder verdriet wat klink
in die vroeër, yler liedere, en vermoed
dat daar veel kwaad in aantog deur die bloed
van sy besete mense was.*

Uit: *Raka*, N.P. van Wyk Louw (1948)

Die onderskrif van hierdie lesing, "Afrikaanse kunstefeeste en Van Wyk Louw se kultuurkritiek" wil aandui dat ek nie vandag beoog om die kunstefeeste te "meet" aan Van Wyk Louw se kultuurkritiek nie. My bedoeling is eerder, om in die gees van die oop gesprek, as fasiliteerder op te tree vir 'n dialoog tussen, aan die een kant, 'n omvattende stel idees wat sedert die 1930s 'n roer en weerspieëling van Afrikanerdenke geword het, en aan die ander kant 'n ontluikende, grootliks ongeformuleerde kultuurverskynsel wat oor die afgelope twintig jaar die grootste platform vir Afrikaanse kultuur geword het. Dit is nie 'n boksgeveg nie. Ek is goed bewus daarvan dat ek 'n hipotetiese Van Wyk Louw vra om

kommentaar te lewer op hedendaagse verskynsels. Tog glo ek dat hy, as aanhanger van die ewige en onveranderlike, dalk nie te veel protes sou aanteken nie. Die oordeel laat ek aan julle oor.

Die geskiedenis van die Afrikaanse feeskultuur kan op verskillende wyses aangebied word. Ek sou in die voorgeskiedenis van nagmaal en boeresport kon krap, die bedeesde protestantse karnaval van die kerkbasaar, die Tweede Nuwejaar van Kaapse slawe, die Klopsefeeste, oesfeeste, persfeeste, transfeeste, bruilofsfeeste, en natuurlik volksfeeste: by 1938 se Eeufeesviering trek byna 'n derde van die wit Afrikanerbevolking saam by die Voortrekkermonument. Ek sou verder kon argumenteer dat al hierdie feesvorme vandag nog op sinkrete wyse teenwoordig is in die moderne Afrikaanse kunstefees – as jy weet waar om te soek – maar waarskynlik is dit vandag meer sinvol om te fokus op die hede en die meer onlangse verlede.

'Wat is 'n Afrikaanse kunstefees?' is nie só eenvoudig 'n vraag nie. As 'n mens skoue, markte, expo's en kerkbasaars buite rekening laat, is daar vandag ten minste 165 (maar waarskynlik meer) jaarlikse geleenthede op die kalender waar hoofsaaklik Afrikaanse kultuur in die breë sin aangebied word: van Citrusdal se Worsfees tot Heidelberg se Varkfees. Onderweg vind ons drie Biltongfeeste (in Windhoek, Somerset-Oos en Parys), drie Wildsfeeste (Kirkwood, Outjo en Thabazimbi) en 'n reeks Beesfeeste, Bierfeeste, Kuierfeeste en Oesfeeste. Sedert laasjaar ook 'n fees ter see – die Oppiwaterfees vertrek per skip uit Mosambiek. Verder is daar Amsterdam se Festival voor het Afrikaans wat volgende jaar die derde keer gevier word. Die name van die oorgrote meerderheid van hierdie feeste gee reeds 'n goeie aanduiding van hul aanbod: eetgoed, drinkgoed, als goed in die gemoedelike romantiek van die plaas. Hierdie feeste is van mindere belang vir die genuanseerde kultuurkritiek.

Die sterkste onderskeidende kenmerk vir 'n fees om homself 'n *kunstefees* te noem, is sy teateraanbod. Só het daar in teaterkringe die konsep van die sogenaamde "Groot Ses" ontstaan, wat beskou word as die grootste rolspelers in die hedendaagse Afrikaanse artistieke infrastruktuur. Die Klein Karoo Nasionale Kunstefees of KKNK, Aardklop, Suidoosterfees, Vrystaat Kunstefees, Innibos en die Woordfees definieer hulself as "kunstefeeste" en bied dus meer ernstige kuns, veral teater, uitdagende visuele kuns, literêre geleenthede en ook diskoersreekse. By ander feeste bestaan die kultuuraanbod hoofsaaklik, tog nie uitsluitlik nie, uit populêre musiek en miskien enkele "veilige" toneelstukke. 'n Handvol uitsonderings op my growwe veralgemening: Amsterdam se Festival voor het Afrikaans het 'n sterk literêre program; Windhoek bied ook teater aan (maar befonds nie die ontwikkeling daarvan nie), en die bydrae tot die ontwikkeling van nuwe werk loop oneweredig ook by die Groot Ses.

'n Mens kan egter nie voorgee dat die biertent en die populêre musiekverhoog nie ook by die "Groot Ses" belangrik is nie. Dit is algemeen bekend dat die inkomste wat hier verwerf word – nie net deur deurgelde nie maar ook deur borgskappe, wat op hul beurt afhang van

bywoningsstatistieke – dikwels die las dra vir nie-winsgewende teaterproduksies. So word die soorte "hoë kuns" wat nie op hul eie bene kan staan nie, ook moontlik gemaak.

Die feit dat dit juis teater is wat aan die hoofmas van die hoë kultuuraanbod by hierdie feeste hang, is onder andere 'n gevolg van die ontstaansrede vir die feeste. Die verhaal is aan meeste van u bekend: in die vroeë 1990s word streeksrade soos KRUIK en TRUK ontbind. Op die inisiatief van Nic Barrow en Andrew Marais word die KKNK in 1995 geloods, en binne die eerste paar jaar groei die fees eksponensieel onder die bekwame leiding van Karen Meiring. Ander feeste word gestig op dieselfde model: Aardklop in 1998, die Woordfees in 2000, Bloemfontein se Volksbladfees in 2001.

Reeds op 'n vroeë stadium word daar egter beskuldigings gemaak teenoor hierdie feeskultuur. "Cultural nesting" word daar gesê – hier skeep Afrikaners die dorpies waarin hulle eintlik wou woon, as gesimuleerde monokulturele nesses. Of, in goeie Afrikaans, by monde van Pieter-Dirk Uys: "Hulle sê ons trek laer, maar laer as dit kan ons nie." Taal loop dus hier weer die risiko om as uitsluitingsmeganisme te dien, terwyl daar in die aard van die feeskultuur juis volop oopsluitingsmoontlikhede lê.

Waar, vra ek myself af, sou N.P. van Wyk Louw homself tuis voel by so 'n moderne Afrikaanse kunstefees? Sou die publikasie waar soveel van sy rubrieke verskyn het, hom dalk aantrek na die Huisgenoot-tent? Miskien sou hy lafenis vind by die Boeke-Oase. Of 'n stukkie polemieek gaan opsoek by die diskoersreekse. Wat, wonder ek, sou hy sê van ons toneelwerk? Eerlik gesê, kan ek my moeilik indink dat hy besonder positief sou wees oor al sy ervarings by 'n kunstefees. Maar andersyds wil ek ook (saam met Giliomee en ander) beweer dat die kunstefeeste 'n kultuurtoekoms verteenwoordig wat Van Wyk Louw nooit ernstig in sy kritiek oorweeg het nie, naamlik 'n werklik post-nasionalistiese Afrikaanse kultuur.

Die feeskonteks bepaal 'n hele aantal ooglopende verskille van die staatsondersteunde kultuur. Die eerste vername verskil lê seker in die desentralisering en bevryding van staatsbeheer of –sensuur. Moet ons saam met Rossouw dit lees as 'n beweging "vanaf die kunste onder die tirannie van apartheid [...] na die kunste onder die tirannie van die mark"? Of, kan ons eerder aansluit by 'n ander, gewilde positiewe lesing van die kunstefeeste in die sin van die karnivaleske, waar die reëls van die samelewing tydelik opgeskort word om spanninge te ontloot en uiting te gee aan onderdrukte sosiale en psigologies inhoud? Tussen hierdie twee alternatiewe is die praktiese realiteit dat die kunstefees-model moontlikhede bied vir die volhoubaarheid van 'n aktiewe Afrikaanse teaterbedryf. So aktief, om die waarheid te sê, dat daar in die jaar 2013 meer as 100 nuwe produksies geskep is – meer as ooit onder die streeksrade. Terselfdertyd moet ons toegee dat baie van hierdie produksies met minimale begrotings en voor klein gehore gespeel het. Dit blyk duidelik dat ons nie hier te make het met die stabiele en vasgestelde ontwikkeling wat Van Wyk Louw in meeste van sy kultuurkritiek verbeel nie. En tog vind ons reeds in *Lojale verset* die bykans *uncanny* voorspelling dat

"[d]ie dag sal kom dat daar 'n net van Afrikaanse kultuurorganisasies oor ons land uitgestrek lê waarin elke Afrikaner, van die geringste tot die hoogste, betrokke sal wees; wat waarskynlik sterk sentraal saamgesnoer sal wees en soos 'n piramide sal oploop tot sy spits, en waarin *alle* belange van die Afrikaner as aparte groep verteenwoordig sal wees. Dit is 'n toekomstige ontwikkeling wat los staan van alle politieke oorwegings en wat alleen deur die volk se wil om te bestaan, bepaal sal word."

Die volgende paragraaf haal ek ook aan as motivering vir hierdie lesing:

"Maar omdat hierdie nuwe ontwikkeling so groot en vir ons volk so van die uiterste belang is, moet ons dit noukeurig en skerp-krities volg en enige gevaar wat daarin steek betyds erken. Om ons kultuurorganisasies se ontwikkeling gedurig krities te toets, is net soseer 'n volksaak as om hulle aan te moedig."

Van Wyk Louw se kritikus "moet tussen die mense ingaan en saamspeel in hul spel", maar sy "eensaamheid bewaar" en telkens terugkruip "met [sy] buit van nuwe kennis van die mens." Hy staan "soos 'n man in die tyd van 'n oproer met die geweer agter sy eie deur sal staan." Louw gee vir hierdie man met sy geweer heel veel vryheid:

"Afbreek en afbrekende kritiek kan die heerlijkheid self wees. Ook al moet mens weggaan voordat die nuwe bouwerk daar staan; dan weet jy tog dat jy die wêreld skoner agtergelaat het. Dit is soms vir 'n geslag nie nodig om te bou nie, maar alleen om af te breek. Maar dan was ook die afbreek mooi, en dit was deel van die hele werk."

Die spore van die modernistiese meesternarratief lê egter maklik te volg in so 'n aanhaling, veral in die utopiese visie van 'n "hele werk", wat uiteindelik "volbring" sal word. Die afbreker, die kritikus, doen dit steeds ter wille van 'n bloudruk vir 'n voorafbepaalde toekoms wat hy iewers bewaar. En 'n toekoms wat hiervan afwyk sou weereens afgebreek moet word. Hierdie "hele werk" is vir hom die vestiging van 'n beskawing, nie net met metafore van opbou en afbreek nie, maar ook met geweld en dwang:

"Daar moet kritici tussen ons gelos word wat vervul is van haat teen ons halfheid, gemaksug en kleinburgerlikheid; hulle moet mense wees wat diep gedink en baie gevoel het, maar mense wat nederig is voor die grootsheid van hul taak en wat in al hul stryd teen die Afrikaner se euwels self in die eerste plek Afrikaners is; en hulle moet ons met 'geweevuur en sambokslae' laat opsteier totdat ons doen waarvoor ons hier in Afrika is: die opbou van 'n nuwe beskawing in 'n nuwe land."

Die ahistoriese Louw sou miskien die ironie geniet om hom so buite konteks aan te haal, maar ek doen dit met u goeie besef dat die "nuwe beskawing" in die "nuwe land" in 2015

iets gans anders beteken as in 1938, en dat daar tussen hierdie twee datums reeds te veel geweervuur en sambokslae was.

In hierdie "opsteiering" is die rol van die kunste van kardinale belang. In *Liberale nasionalisme* se "Kultuurmense se krisis-taak" lees ons: "die kunstenaars, skrywers en ander: laat hulle nooit in 'n enkele woord die alleen-verbygaande huldig, of skryf vir die aanvraag van die mark nie. Juis hulle moet vir die volk die blywende kultuur maak wat hom die reg op 'n aparte bestaan gee."

Hier sien ons die algemene en problematiese beginsel by Louw dat bestaansreg in die eerste plek op literêre prestasie se ewigheidswaarde berus. Daarteenoor is daar 'n afkeur van die tydelike, van die vervlietende, wat ook een van die hoofkenmerke van die teatermedium is. Het ons kuns dan slegs waarde as dit ook gepubliseer of verfilm word? Wat sê dit vir teater as die dominante kunsvorm by kunstefeeste? Die medium van teater, skryf Brook, is vlees en bloed, dit is 'n kunsvorm in die sneeu gekerf, sê Seger. Die wese van teater is 'n unieke energie tussen akteurs, teks, en die gehoor sodat elke vertolking, elke aand, 'n ervaring is wat nie herhaal kan of moet word nie.

Van Wyk Louw, aan die ander kant, is die kunstenaar van die ewigheid, van die kunswerk as en fondament van en monument tot die rykheid van die volk. Hierdie ewigheidsbeeld word ook telkens versinnebeeld in sy affiniteit vir Plato se bekende allegorie van die grot. Die meeste van u ken dit waarskynlik goed: die mens is 'n gevange in 'n grot, waar hy teen die rotswand slegs die skaduwees kan sien van 'n poppespel wat agter hom uitgespeel word. Die grotbewoners het geen manier om die ware werklikheid te ken nie, om te weet dat die skaduwees wat hulle teen die rotswand sien maar 'n afbeelding is van die ewige, vaste dinge nie. Die enkeling, die filosoof of kunstenaar, het egter moeisaam ontsnap uit die grot, die ware aard van dinge gesien, die werklikheid en die sonskyn buite. Hy keer terug en probeer geduldig om aan die ander grotbewoners te verduidelik wat hy geleer het oor die ewigheid.

In Louw se denke (met 'n sterk strooisel Nietzsche) is dit die "groot mens" wat die waarheid van die ewige wêreld ken en gevolglik die wêreld probeer verbeter met sy hoë kennis. Deur die loop van die geskiedenis ken ons hom in verskeie gedaantes: Anthropos, die demiurg, Adam Kadmon, Jesus Christus, Zarathustra. In die tradisionele metaforiek van die Afrikanermitologie: die "fakkeldraer" wat lig bring na die massamens.

Waar laat dit die teatermaker as kunstenaar van die vervlietende? Word hy dalk niks meer as 'n skaduspeler vir die gevangenes in die grot nie, 'n medepligtige aan hierdie illusie van die massamens? Selfs die oorsprong van teater is gekenmerk deur vervlietendheid, deur herhaling met verskil. Die rituele rondom die seisoenale vloeding van die Nyl, en later die Dionisus se vrugbaarheidsrituele in antieke Griekeland, kon 'n hele gemeenskap tot katarsis bring. Maar oor die inhoud van hierdie rituele weet ons vandag min. En of dit vir die deelnemers 'n belewenis van die ewigheid besorg het, is te betwyfel – eerder, sou ek voorstel, die volheid van die oomblik.

Vir Van Wyk Louw word die "nuwe beskawing" egter nie geskep met momente of katarsis nie. Daar word eerder gesoek na vasthede, onbeweegbare fundamente en boustene wat hoër en hoër verrys. Daar word "opgesteier", 'n beskawing word "opgebou", ns ken die "hoër, kouer paaie" van *Die halwe kring*, of dink maar terug aan die sentrale "piramiede". Op is goed. Hoe hoër, hoe beter. Selfs Koki se poel lê hoog in die rante, ver bo die "klam vertroude bosse" waar die stam hulself bevind. Dit is geen verrassing nie. Die konseptuele metafoor "op is goed" kom in bykans elke taal ter wêreld voor. In vele kulture manifesteer hierdie metafoor ook op 'n meer spesifieke wyse as die heilige berg. Die Grieke het hul Olympus, Moses gaan haal op Sinai die Tien Gebooie, Karmel, die Olyfberg, Tempelberg – selfs op die heuwels buite Oudtshoorn hou 'n neonkruis wag.

Vóór Sokrates is die wysheid egter nie gesoek in die helder hoogtes van die berge nie, maar juis in die dieptes van grotte. Ingelyfdes wat in hierdie heilige ruimtes oornag het, sou deur droom-meditasie na die ryk van die dooies reis, met die hoop om 'n heilige te ontmoet wat as vriend en mentor kon optree. Die grot was dus 'n ruimte van genesing, nuwe insigte en 'n potensiële oorbrugging van werklikhede. Maar Plato se allegorie maak van die grot 'n gevangenis van onkunde. "Grot", hoe mooi spreek die woord nie die gewenste walging uit nie, afkomstig van die Italiaanse "grotta", 'n korrupsie van die Latynse "crypta", op sy beurt van die Griekse "krypte", 'n "versteekte plek".

► grotto: Formerly **grotta**, fr. It. **grotta**, LL. **grupta**, fr. L. **crypta**, a concealed subterranean passage, vault, cavern, Gr.**kry`pth**, fr. **krypto`s** concealed, fr. **kry`ptein** to conceal. Cf. **Grot Crypt**

► grotesque: from French **crotesque** from the Italian **grottesco**, (lit. "of a cave"), from **grotta**

Concise Oxford Dictionary of English Etymology

En in Afrikaans sien ons weer netjies die etimologiese verbintenis tussen die "grot" en die "groteske".

► **grotesk** I b.nw.

► **1** Sonderling, vreemdsoortig, wonderlik, grillig, vreemd, fantasties van vorm: *Die renoster met sy groteske, sprokiesvreemde gestalte* (Sangiro). *Die kers teken groteske beelde teen die muur* (F. en H. von Hörsten). *Vermoeid, grotesk, soos vroue wat ongebore oerskepsels in hul liggame bewaar* (Elisabeth Eybers).

2 Wat 'n eienaardige, koddige, lagwekkende indruk maak; buitensporig; oordrewe: *Groteske idees, planne, gedagtes. Groteske aanmatiging, verwaandheid.*

II s.nw., groteske.

1 Dekoratiwe kunswerk, veral skilder- of beeldhouwerk, waarin menslike en dierlike gestaltes te midde van blare, blomme, vrugte, kranse, ens. uitgebeeld word.

2 (*in die meervoud*) Kunswerke van groteske aard; ornamente, skilderye, tekeninge of beeldwerk van gedrogtelike mens- en diergestaltes; grillige, fantastiese figure.

3 (*geen meervoud*) Groteske aard of eienskap, wat nogtans positiewe estetiese bekoring besit.

W.A.T.

Die groteske is 'n estetika wat hoogty vier in die hoofstroomkultuur, veral in wetenskapsfiksiefilms en monsterverhale. Op 'n filosofiese vlak is die groteske vir die rasionele wêreldbeeld 'n dreigende teenwoordigheid, verbind met die monster en die onderdrukte inhoud van die onderbewuste. In die pre-Sokratiese wêreldbeeld het die grot, en die oorspronklike groteske, egter eerder die potensiaal verteenwoordig om 'n nuwe en transformerende werklikheid te ontdek, om gebeure, voorwerpe en ordes "van binne" te herrangskik en herkombineer. Benewens die grillige en gedrogtelike is die groteske die bymekaarsit van dinge wat nie voorheen gekombineer is nie. Die mens en die natuur in een skildery, of liggaam. In die 20ste eeu het 'n aantal denkers die groteske begin herwin: Freud delf in die onderbewuste, waar soveel van die groteske inhoud versteek lê, en herwin in die populêre verbeelding 'n mate van waardigheid, byvoorbeeld vir die heidense vrugbaarheidsrituele. Dit word voortgesit deur Kristeva, Bakhtin, Lacan en vele populêre manifestasies. Hieruit ontwikkel ook die konsep van die karnivaleske as 'n vrylating van onderdrukte inhoud, die aftakeling van gestolde identiteite, hernuwing en herlewing. Vir die sekulêre gemeenskap word die groteske dus die enigste hoop op transendensie.

In Suid-Afrika word die karnivaleske, rituele potensiaal van die kunstefeeste eers rondom die eeuwending ontgin. Reza de Wet se *Vrystaat-trilogie*, veral *Diepe grond*, en ook *Mis en Drif* verken die onderbewuste breedvoerig, maar in 1998 is dit Breytenbach en Basson se *Boklied* wat met bloedritueel, moord en dreunsang die groteske solied in die kalklig plaas. *Boklied* word beskryf as 'n "ritueel-anargistiese kabaret" wat "die derms uitryg" van 'n Suid-Afrika wat op daardie stadium nog sidderend die onthullings van die Waarheids- en Versoeningskommissie aan't verteer was¹. Die toneelstuk "voldoen aan al die vereistes van 'n eietydse ritueel". Breytenbach boet selfs dramatiese hegtheid in ter wille van herhaalde inkanterende dialoog wat die ritualistiese dimensie van die toneelstuk verskerp, en die reeks simboliese handelingte het 'n transformerende funksie vir die deelnemers. Vir sommige gehoorlede gaan die transformasie bietjie te ver: by elke vertoning storm 'n handjievol uit, vermoedelik om lafenis te soek buite, onder 'n weermagtent waar die braaivleisvuur hoog brand. Let wel dat hulle nie die saal verlaat as gevolg van die gehalte van die teateraanbod nie: die redes, soos blyk uit latere aanvalle op die toneelstuk, het te make met naaktheid, seks, en kru taal eerder as die inhoud van wat gesê word op die verhoog.

¹ Baie van hierdie aanhalings kom van 'n artikel deur Johan Rossouw. Ek het nie nou die tyd om verwysings in te sit nie.

Effens meer genuanseerde kritici val *Boklied* aan omdat die Afrikaner in hierdie tyd glo eerder dramaturge nodig het wat sy "angs en nood" kan vergestalt. Hierdie kritiek mis die feit dat *Boklied* presies dit doen. Rossouw voer aan dat een oorsaak van die laat 90s-krisis is "omdat ons lui geword het om te dink, omdat ons in 'n sieklike selftevrede barbarisme verval het wat nog nie eens bestek opgeneem het van presies hoe geïsoleerd ons van wêreldkultuur en -denke geword het nie". Volgens hom besef gehoorlede dus nie dat die toneelstuk "ons eie toestand van chaos in 'n gefragmenteerde wêreld kragtig openbaar" nie. Dit word vermag in gesprek met "die heidendom en vrugbaarheidsgodsdienste, 'n magdom wêrelddigters [en] Aristofanes se Voëls", en sodoende word ons gewys op "die belangrikste uitdaging vir die moderne, denkende, sorgsame mens: om die chaos van ons tyd te beantwoord met gedissiplineerde skeppendheid."

Dit is algemene kennis in die teaterbedryf dat baie van die beste teater wat ons vandag nog sien, agter die kolligte in die kop knik vir Marthinus Basson. Sy mentorskap vir regisseurs soos Jaco Bouwer, Wolf Britz en Christiaan Olwagen, sy invloed op dramaturge soos Saartjie Botha en Willem Anker, en sy opleiding van meer as een generasie akteurs maak sy bydrae onmeetbaar. Dit is miskien ook waarom die rituele dimensie van teater vandag nog so sterk staan by kunstefeeste. Voorbeelde is daar vele: in *Slaghuis* word Etienne Leroux ritualisties geoffer, *Dogma* is gestruktureer rondom die ironiese aanwending van 'n reeks Christelike rituele, en my eie *Rooiland* is op sy eenvoudigste 'n uitgebreide inlywingsritueel in die gevangenis.

Wat sou Van Wyk Louw sê oor hierdie ritualistiese teatervorme? 'n Konvensionele lesing mag dalk dink dat dit nie sy goedkeuring sou wegdra nie. Aan die een kant is hy bekend vir sy permissiewe "alles, maar ook alles wat die moderne mens roer", maar aan die ander kant ook vir sy negatiewe evaluering van "die vrye behandeling van geslagtelike en godsdienstige sake". Hierdie laasgenoemde kritiek is egter nie teen die behandeling as sodanig nie, maar eerder teen die idee dat dit as noodwendig vernuwend gesien word: "daar is niks van die hele vreemde bloei van die menslike lewe wat nie in die kuns kan ingaan nie – maar dié 'vryheid' sal ons nie red nie." Ons moenie agteraf vir Louw probeer preuts inkleur nie.

Sy eie dramatiese werk staan meestal nog in die tradisie van die versdrama, en mens sou kon vrees dat die terugkeer op ritualistiese teater vir hom 'n vervuiling van die "suiwer, helder denke" van die intellektueel sou behels. *Raka* lees moeilik anders as 'n keuse vir Apollo oor Dionisus. En tog: nêrens laat Van Wyk Louw hom negatief uit oor ritueel as sodanig nie. Die "rooi nag by die wilde fees" word wel aangestook deur die koms van Raka, maar Koki self onderskei homself van Raka deur die uitgebreide ritueel ter voorbereiding op hul geveg: hy lei die stam in 'n krygsdans wat lyk op 'n transritueel waar hy deels dier word in sy transformasie: die nat bek / en die bulk van die bul was bo en voor / sy oë en oor / soos die dreun van 'n hol tamboer se stam / waar hy steier en ruglings stort op die kam. Die volgende dag, voor die geveg, sing hy vroeër, yler liedere, en dans hy met ligte voet die

krygsdans van springbok en rooi bul, genees van die swaar vrees vir sterwe soos een wat genees raak van 'n wond.

Trouens, kan ons dalk in die later Van Wyk Louw selfs 'n toenadering tot ritueel vind? Volgens Jonker is Van Wyk Louw deurlopend bemoeid met die "groot Onbekende wat nie kenbaar is in 'n enkele godsdienst of -isme nie", maar in *Tristia* blyk dan 'n "belangstelling vir die vroeg-Katolisisme en die Grieksspirituele tradisie" waar die "mistieke karakter en [...] rykdom aan simboliek hom bekoor".

Miskien is dit dan 'n gelukkige toeval dat teater by die kunstefeeste bewus is van sy ritualistiese oorsprong. 'n Fees vereis 'n slagdier, en daar, volgens Girard, lê die oorsprong van kultuur. Is dit nie juis ritueel, en veral bloedritueel, waarmee verledes besweer word, nuwe seisoene ingelui word, nuwe ordes bevestig word nie? Is daar nie dalk in die sikliese opeenvolging van feeste 'n ritme wat juis geskik is vir die konstante herontdekking van die patrone van ons kulturele aksie en interaksie nie? Het die kom en gaan van hierdie kultuurnetwerke nie dalk presies die ligvoetigheid wat in hierdie tyd benodig word nie? En is die vervlietendheid van teater nie dan 'n sterkpunt eerder as 'n swakheid nie? Grotowski se bekende *Ku teatrowi ubogiemu*, vertaal as *Towards a poor theatre*, voer aan dat ritualistiese teater juis in tye van omwenteling en metamorfose die nodige bevrydende en terapeutiese funksies kan vervul:

"The theatre, when it was still part of religion, was already theatre: it liberated the spiritual energy of the congregation or tribe by incorporating myth. The spectator thus had a renewed awareness of his personal truth in the truth of the myth, and through fright he came to catharsis. [...] But today's situation is much different. [...] traditional mythic forms are in flux, disappearing and being reincarnated. The spectators are more and more individuated in their relation to a myth as corporate truth or group model, and belief is often a matter of intellectual conviction. This means that it is much more difficult to elicit the sort of shock needed to get at those psychic layers behind the life-mask.

What is possible? First, *confrontation* with myth rather than identification. In other words, while retaining our private experiences, we can attempt to incarnate myth, putting on its ill-fitting skin to perceive the relativity of our problems, their connection to the "roots", and the relativity of the "roots" in the light of today's experience. If the situation is brutal, if we strip ourselves and touch an extra-ordinarily intimate layer, exposing it, the life-mask cracks and falls away. [...] The violation of the living organism, the exposure carried to outrageous excess, returns us to a concrete mythical situation, an experience of common human truth"

Die liggaamlike belewenis van rituele teater, ook in die sin van Artaud se teater van wreedheid, bied 'n skuiwergat uit die intellektuele. Dus het hierdie soort teater, meer as

enige ander kunsvorm, die potensiaal om te voorsien in 'n behoefte aan katarsis wat volgens my reg deur die Suid-Afrikaanse kultuur in die algemeen loop, en in die Afrikaanse kultuur 'n spesifieke neerslag vind, veral onder die jonger geslag. Ander simptome van hierdie behoefte, na my mening, is die oorvloed verwysings na die apokaliptiese en post-apokaliptiese in die jonger Afrikaanse kuns, en, aan die ligter kant, die magdom ontsnappingsfantasieë in die populêre kultuur. So 'n behoefte word egter nie bevredig met 'n enkele toneelstuk nie, maar eerder met 'n reeks gedeelde simboliese handeling oor seisoene, oor jare, miskien oor geslagte heen.

Wat ek tot dusver gedoen het was om Louw se kultuurkritiek, geskryf in 'n baie anderste era, min of meer as beginsels aan te wend en te toets op die huidige opset. Om die trajek van sy denke werklik tot in die hede te probeer projekteer vra intellektuele bravade waarvoor ek nie beskik nie. Louw se voorliefde vir ewige waarhede en onveranderlike beginsels lyk moeilik vol te hou in die postnasionalistiese fase van die Afrikaanse kultuur, waar die klem juis nie op die ontdekking van onderliggende, heilige waarhede, of die uitfiltreer van onveranderlike essensies lê nie. Intendeel, in vandag se konteks word die patrone van die alledaagse eerder 'n veranderlike kode waaruit ten beste, met moeite en begrip vir die Ander, tydelike maatreëls afgelei kan word. Die "ontoereikendheid van taal" het hier en nou minder te make met die *linguistic turn* as met praktiese vertaalprobleme. In hierdie konteks word statiese waarhede absurd – sinkretisme, hibriditeit en die liminale is die sleutelwoorde van ons konstant-ontluikende wêreld. Die oop gesprek kan tog nie afgesluit word nie? Of het ons reeds te ver afgedwaal?

Van Wyk Louw identifiseer graag bedreigings vir die "volk". Ek sou graag hierdie verouderde term vervang met "Afrikaanse kultuur", al is ek bewus daarvan dat "volk" 'n veel enger konsep is. Daar is baie wit Afrikaners wie se konsep van hul groepsidentiteit steeds versoenbaar is met die idee van die "volk". Van Wyk Louw se "volk" is egter 'n "slaapwandelaar" wat "langs gevaarlike kranse en skeure gaan, en op elke draai kan hy afstort en vernietig word. Maar hy weet nie van die gevare nie, en dit is alleen wanneer die spoor agterna gesien word, dat mens gewaar hoe hy tussen die afgronde deurgevleg het".

Van Wyk Louw verdeel situasies wat as "krisisse" beskou kan word met die gelaaide militêre metafoor van "drie fronte". Op die eerste front plaas hy die gevaar van eksterne faktore, die kwesbare posisie van 'n volkie wat "tussen die 200 miljoen swartes van Afrika" en die "Engelse miljoene ingedruk is". As ons so 'n stelling probeer aanpas tot die moderne konteks, moet ons eerstens opmerk dat hierdie getalle vandag in biljoene eerder as miljoene gemeet moet word. Tweedens is die idee dat 'n volkie "ingedruk is" 'n reuse ooreenvoudiging, wat al die kompleksiteit van die interaksie tussen hierdie groepe ignoreer. As dit spesifiek gaan oor die kunstefeeste, byvoorbeeld, is dit 'n feit dat hulle buite die Afrikaanse teaterbedryf met 'n mengsel van jaloesie en afgryse beskou. Afgryse vir die te algemene voorkoms van rassisme en platvloerse vermaak, maar jaloesie op die reeks platforms wat bestaan vir Afrikaanse teater, en op die uitdagende werk wat op hierdie

platforms geskep word. So skryf een Engelse joernalis onlangs na afloop van die KKNK: "*Afrikaans theatre is not for sissies*", dit is "*cutting-edge*". Soos teater wat by die kunstefeeste geskep is, ook verhoë in stede begin vul, word dit blootgestel aan 'n breër gehoor, en die reaksie is al te dikwels besonder positief.

Onlangs skryf die bekende intellekuteel Njabulo Ndebele oor *Samsa-masjien* by die Baxter dat dit sy "grootste teateravontuur nóg" was:

"*Samsa-masjien* was 40 percent linguistic and 60 percent visual and auditory. [...] speech complemented the drama of movement, sight and sound. It was beautiful: well worth my bold act of faith in accepting the invitation to go and see it."

Één arend is beslis nie die einde van die winter nie, maar dit is belangrik om op te merk dat die gesindheid van buitestaanders teenoor die werk wat by kunstefeeste gelewer word, nie noodwendig antagonisties is, soos baie vandag wil aanneem nie. Hoe hierdie gesindheid ontwikkel, sal baie te make hê met die aanbod in die toekoms.

Die sterkste kritiek op die kunstefeeste kom egter uit Afrikaanse geledere self, 'n feit wat Van Wyk Louw tevrede sou stel. Sy "tweede front" is die "interne bedreiging" wat sou ontstaan as "die meerderheid van die mense dit nie meer die moeite werd ag om *as volk* apart voort te gaan nie". Wanneer "die mense reg het om te voel dat die geesteslewe van hul groep nie meer vir die individu genoeg is om van te bestaan nie; wanneer die groepslewe vir die enkeling 'n gevangenis word; wanneer die taal te weinig bied om die honger van die verstand te versadig".

As ek, soos hierbo, steeds "volk" met "Afrikaanse kultuur" vervang, skiet hierdie herberekening skielik die hoogte in. Soos u weet is die meerderheid sprekers van Afrikaans bruin. Ek self is witterig, soos meeste van ons hier vanaand. Maar as u miskien, soos ek, met jong bruin studente te make kry, of met die bruin jeugkultuur in die algemeen, sou u waarskynlik ook onder die indruk staan van hoeveel reeds, of wie se ouers reeds namens hulle, Engels bo Afrikaans gekies het. Hierdie feit laat taalstryders maklik 'n beskuldigende vinger wys. Maar 'n moderne begrip van identiteit as 'n individuele keuse laat geen plek vir 'n beskuldiging gegrond op historiese nalatenskap nie: elkeen is en moet vry wees om te kies in watter taal hy sy identiteit uitdruk. Veel eerder moet die ongemaklike vrae beantwoord word oor die gerieflike "naderhark" van die bruin gemeenskap wanneer hulle om taalpolitieke redes benodig word. Die skeptiese reaksie uit sommige oorde verstaan ek goed. Hierdie soort ontwikkeling kan slegs slaag as dit deur geleentheid in stede van noodsaak gebeur. Van Wyk Louw self herhaal 'n paar keer: "die bruin mense hoort by ons" – in sy tyd 'n progressiewe stelling, maar tog ontnem dit dan dieselfde bruin mense van die keuse van waar hulle sou wou hoort.

Mohamed Adhikari beskryf bruin identiteit as "a result of cultural creativity and selective appropriation from various cultures in specific conditions of marginalisation". Daar bestaan by my min twyfel dat hierdie marginalisering, ten spyte van pogings om dit teen te werk, steeds voortduur. Kulturele toe-eiening vind dus deurlopend plaas, maar die insette word slegs op ironiese wyse vanuit wit Afrikaner-kultuur geneem, en dit behoort niemand te verras nie. Die herskepping van bruin identiteit, in die sin van Bhabha se "strateg[ies] of selfhood", is besig om deur kreatiewe toe-eiening van eksterne invloede al verder weg te dryf van die uitspraak dat "die bruin mense by ons hoort".

Ironies genoeg kan Adhikari se beskrywing kan redelik maklik ook op die ontwikkeling van wit Afrikaanse kultuur toegepas word. Van Wyk Louw benadruk self hierdie sinkrete dimensie. Hy identifiseer vier strome waaruit die Afrikaner-tradisie gevloei het: eerstens vir hom die gemeenskaplike Wes-Europese kultuur; tweedens die spesifiek Nederlandstalige kultuur via die taal Afrikaans; derdens die Engelse, deur 'n saamwoon van 150 (laat ons sê 200) jaar in hierdie land; vierde kom Afrika, wat hy "magies en primitief" noem, maar tog die faktor wat volgens hom deurslaggewend is om die Afrikaner tot individu te maak. Ek haal aan:

"Hy het sy taal laat verander en vorm deur hierdie land sodat dit tot elke vou kan pas; sodat dit hierdie land die volledigste van al ons tale kan uitsê. Hy het in sy kontak met primitiewe mense 'n primitiewe of natuurlike siening van die wêreld ontvang waarna 'n Europese intellektueel vandag tevergeefs strew; hy het selfs 'n klein stukkie geleer van die groot kuns om saam te lewe met ander mense wat so baie van hom verskil – en ook hierin is hy meer as een slimmere iets voor."

Selfs as ons die tipies koloniale beskrywing van die primitiewe en magiese Afrika afskryf as eie aan die tyd, moet hier vrae gevra word oor sy plasing van bruin Afrikaanse kultuur. Sluit hy dit onproblematies in by (wit) Afrikaner-kultuur? En waar is die vyfde stroom dan, dié wat vloei uit die Indiese Oseaan, veral uit Maleisië, Java, Indonesië? Word die Khoi-stroom eenvoudig ingegooi by die "magiese, primitiewe Afrika"? En op watter vergelykende basis kan gesê word dat Afrikaans "hierdie land die volledigste van al ons tale kan uitsê"? Hoeveel van Afrika se siening van die wêreld het Afrikaans werklik al geleer, of maar net probeer leer? Is wit Afrikaners gereed vir die ernstige kritiek van hul bruin taalgenote? Vir "haat teen ons halfheid, gemaksug en kleinburgerlikheid", vir "geweervuur en sambokslae" wat ons laat "opsteier totdat ons doen waarvoor ons hier in Afrika is: die opbou van 'n nuwe beskawing in 'n nuwe land."? Ek wonder.

Die feit bly staan dat baie wat as Afrikaans se kosbaarste besittings beskou word, in die verlede en vandag, leengoed is. Sarie Marais heet oorspronklik Ellie Rhee, die Sestigters het ekspressionisme in Parys gaan vind, en waar kry Fokofpolisiekar hulle punk? Voorbeelde van kunstenaars wat meer kreatief plaaslik hulle leengoed kry, is geplant en nie gesaai nie, en die wat daar is word nie geken in hulle eie land nie. (Selfs vandag is David Kramer in baie kringe maar net 'n "lekker kêrel" met rooi vellies).

Van Wyk Louw noem telkens dat Afrikaans sy bestaansreg op estetiese gronde sou kon verdedig, deur die ontginning van taal om die "fynste nuanse van 'n openbaring van die lewe se rykdom" voort te bring. Degenaar het ernstige en geldige probleme met hierdie beginsel. Mens sou dit egter ook kon lees, nie as noodsaaklike nie, maar wel as voldoende voorwaarde, en dan is daar tog iets te redde daaraan. As Afrikaans dan belangstel om die soort werk voort te bring wat op hierdie wyse sy bestaan kan regverdig, lyk dit vir my onwaarskynlik dat dit deur 'n afgewaterde namaaksel van Westerse kultuurvorme kan gebeur. In sy prognose vir Afrikaans beskryf Van Wyk Louw dit as 'n taal wat "suig uit twee bronne", wat "'n brug vorm tussen die groot helder Weste en die magiese Afrika – die soms nog so onhelder Afrika; hulle is albei *groot* magte, en wat daar groots aan hulle vereniging kan ontspruit – dit is miskien wat vir Afrikaans voorlê om te ontdek."

Dit is in my siening ook die groot potensiaal wat vir Afrikaans voorlê. Dit is geen reënboogfantasie nie. Inteendeel, as die interne spanning tussen die verskillende vorme van Afrikaanse kultuur gemobiliseer kan word, word die kunstefeeste 'n arena waar kulturele energie opgewek word. Daar is baie potensiaal opgesluit in hibriditeit. Kultuurleengoed en kulturele toe-eiening is 'n kenmerk van die mees suksesvolle kultuurverskynsels van die moderne era. As wit Afrikaans nie generies wil word nie, kan hy sy lesse gaan leer by die geskiedenis van bruin identiteit: leen wyd, en maak jou leengoed jou eie.

Die derde front waarop Van Wyk Louw die gevaar vir Afrikaans sien, is die keuse tussen blote voortbestaan en die bekende *voortbestaan in geregtigheid*. Op sy eenvoudigste is hierdie kwessie reeds beantwoord deur die politieke omwenteling van die 1990s, maar op sy mees komplekse is dit 'n vraagstuk wat ek nie bevredigend binne die bestek van hierdie lesing kan aanspreek nie. Laat ons vereenvoudig tot die vraag of Afrikaanse kunstefeeste *ten koste* van enigiemand plaasvind. Trek die lewensaar wat dit vir die Afrikaanse kunste bied, bloed wat elders bestem was?

Met betrekking tot spesifieke gevalle en feeste kan daar seker baie gepraat word oor geregtigheid al dan nie, maar mens sou moeilik kon sê dat die blote *bestaan* van die kunstefeeste iemand te na kom. Inteendeel: plattelandse dorpe kry broodnodige inkomste, 'n kulturele inspuiting en 'n opkikking van die sosiale dinamika in die dorp; kunstenaars kry 'n geleentheid om hul werk te vertoon en verkoop; akteurs kan hul beroep volg (alhoewel daar vroeë gevra kan word oor die langtermynvouitsigte vir 'n generasie akteurs wat afhanklik is van so 'n kwesbare en veranderlike infrastruktuur). Van Wyk Louw onderstreep die belang van voortbestaan in geregtigheid deur te vra "Hoe kan 'n klein volk lank bly voortbestaan, as hy iets haatliks en iets boos is vir die beste binne – of buite – hom?" Ons moenie onself op die skouer klop nie. Daar was al vele skandalige insidente by kunstefeeste – dink maar aan die bierblik wat na Miriam Makeba gegooi is – genoeg om by tye 'n gees van haat en veragting aan te blaas, maar hierdie insidente het te make met die gedrag van feesgangers eerder as die bestaan van die kunstefeeste, en alhoewel pynlike insidente wel steeds plaasvind, word daar sistemiese pogings aangewend om dit teen te werk.

Ek sou nie wou ontken dat die kunstefeeste ook polities is nie. Soos met alle handeling, veral in die openbare ruimte, is daar 'n inherente politieke dimense. Maar die daaglikse besluitneming van die bestuur van kunstefeeste rus in die eerste plek op ekonomiese eerder as politieke realiteite. Dit hoor jy gereeld as 'n vraag oor die huidige vorm van die kunstefeeste deur bestuurslede beantwoord word in suiwer finansiële terme.

Die Afrikaner het waarskynlik nie genoeg waardering vir die feit dat Afrikaans sy politieke mag afgeskud het sonder om enige ekonomiese mag te verloor nie. Vanaf die middelklas opwaarts, het Afrikaanse mense vandag meer besteebare inkomste as 20 jaar gelede. Bruin Afrikaanse mense maak gebruik van geleenthede wat voorheen geslote was, en wit Afrikaners presteer dikwels danksy 'n entrepreneursgees en 'n gunstige posisie in 'n neoliberele ekonomie. 'n Beeld wat ek moeilik sal vergeet is hoe, by 2004 se KKNK, helikopters by die ABSA-bank land: 'n noodvoorraad kontant nadat die dorp se tellermasjiene in die eerste naweek leeggetrek is.

Die gelyktydige afname in politieke mag en toename in ekonomiese mag het tot gevolg dat die Afrikaner vandag sy politieke, sosiale en kulturele wil in rand- en sentwaarde uitdruk. Dit is veral duidelik in die 'boikot'-verskynsel. Dit behels gewoonlik dat konserwatiewe Afrikaners hul politieke en kulturele voorkeure probeer afdwing deur dreigemente om die platform – fees, publikasie, TV-kanaal – waarop die kunswerk of menings wat hulle aanstoot gee, te boikot. Die boodskap is duidelik: 'n Afrikaanse kultuur wil ons hê, so lank ons hom kan vorm na ons wil. Aan die ander kant is boikotte 'n verifieerbare toets vir die "voortbestaan in geregtigheid" beginsel: as die mark kan aandring op rassitiese kunstenaars, dan is "voortbestaan in geregtigheid" nie meer moontlik nie.

Boikotte kan 'n wesentlike probleem wees vir kunstefeeste vandag, maar dit is ook so dat boikotte soms 'n teenoorgestelde effek het. Uit eie ervaring: In 2004 het Tart 'n Koggel 'n ruimtelike toneelstuk genaamd *De Familie Wagenaar* aangebied. Deel van ons bemarkingsveldtog, eintlik omtrent die enigste deel, was 'n kwaai verwoorde brief wat ons aan *Die Burger* geskryf het. Ene "Helanza van Vuuren" het uitgevaar teen die dekadensie van kunstenaars, die verval van die jeug, die obsessie met seks en alles wat vuil is, die gehalte van koeksisters in die moderne era, en vlermuise. Helanza het 'n boikot uitgeroep teen ons. Die res van die week was ons uitverkoop.

Met hierdie soort oorwegings het ons nou in 'n ander terrein inbeweeg. Dit is nie Afrikaans in sy "dieper reg" nie, as Van Wyk Louw se "volksroeping" of 'n "onvervulde droom" nie. Daar is natuurlik kultuur-strategiese oorwegings by kunstefeeste en vir meeste van die bestuur van kunstefeeste, vir kunstenaars en meningsvormers gaan dit in die eerste plek om 'n liefde vir die saak, eerder as persoonlike finansiële gewin. Maar in sy post-nasionalistiese fase, is Afrikaans 'n kommoditeit wat goed verkoop, en min rolspelers in die kunstebedryf sou dit ontken.

Ons het ver geloop om hier te kom. Ver van die "koue, hoër pad", van die heilige berg, ver van Plato se grot, ver ook van die seisoenale rituele en Dionisos. Dit is die ruimte van Sokrates se *agora* – die markplein met sy gewaande vryheid. Dit is die terrein van onsigbare hande en spontane ordes, demokrasie, onderhandelde waarde eerder as inherente waarde. 'n Siniese ontleding van hierdie situasie sou dan praat van “agendas” wat aan die kunste “gedikteer” word om die belange van "groot besigheid" en globale multinasionale korporasies te dien. Moet ons vandag eerder sê: "Alles, maar ook alles wat die moderne mens roer, wat sy vreugde of smart maak, moet goed verpak en op die markplein verkoop word?"

My ervaring as kunstenaar by die Afrikaanse kunstefeeste weerspreek so 'n siening. Oor die afgelope dekade het ek 'n reputasie ontwikkel as 'n dramaturg wat omstrede onderwerpe takel, wat nie ligtelik omgaan met ongemaklike kwessies nie, van ras tot seks tot ekonomie en geloof, ten spyte hiervan is ek nog nooit gesensor, direk of indirek nie. Miskien sal u sê ek gaan nie ver genoeg nie, ek speel te veilig. Maar ek speel gevaarlik genoeg na my smaak. Dit wil ook nie sê dat ek nie die uitloper-fenomeen goed ken nie: gereeld verlaat mense my gehoor. Dit wil ook nie sê dat daar nie wel vorme van sensuur of self-sensuur plaasvind nie – ek kan situasies noem waar dramaturge van uitmunde toneelstukke wat ek reeds hier genoem het, vertel is dat “dit darem te ver gaan”. Maar hierdie soort insidente is nie algemeen in teater nie, en praatjies van 'n "diktatuur van die markplein" oordryf. Miskien moet ons maar, soos Van Wyk Louw, "bly wees dat die loon by ons kuns maar klein is; dan bly die makelaars daarvan af weg."

As Afrikaans dan 'n kommoditeit is, hoe onderskei hy homself van ander kommoditeite? Hoe kompeteer hy? Wat is sy handelsmerk?

Op hierdie punt het ons nou buite die veld van my kennis beweeg. Van Wyk Louw laat hom bykans nooit oor reklame en bemarking uit nie, behalwe een maal in *Lojale verset*, waar hy reklame beskryf as "die grootste ontdekking van die 20ste eeu". Sekerlik 'n haastige uitspraak in die jaar 1936, met die transistor, kernkrag en die internet nog aan't kom – maar hy motiveer dit met: "dat jy deur behendige advertensie jou medemens se menings soos klei in jou hande kan vorm om te koop of te glo wat jy wil. In vergelyking hiermee is stoom en elektrisiteit kinderspeletjies, lomp pogings om die swaar, tasbare dinge te beweeg; want met die reklame versit jy die ontasbare en werk jy met siele soos met sakkies suiker."

Gegewe my gebrekkige kennis oor die onderwerp, het ek besluit om myself beter in te lig. Ek het dus vir 'n rukkie die bokram-omslae van Van Wyk Louw se prosa neergesit, en effens minder edel leesstof opgesoek – *Branding for dummies*. Vir die ernstige intellektueel is die studie van handelsmerke waarskynlik te plat op die vloer, maar, nes die populêre kultuur, is die ontwikkeling van handelsmerke 'n belangrike barometer van die ewolusie van die moderne bewussyn. Die intellektueel ignoreer op eie risiko die impak en reikwydte van hierdie kognitiewe spel.

My eerste vraag: 'wat is 'n handelsmerk?' Honderde, duisende flits daaglik by my verby soos visse in 'n stroom, maar van hulle leef en beef verstaan ek bitter min. 5000 jaar gelede, leer ek, het pottebakkers reeds 'n merk op hul produkte gemaak om dit te onderskei van die kompetisie s'n. 'n Handelsmerk, leer ek, is 'n belofte aan die verbruiker. Die belofte: dat dié kommoditeit wat verkoop word, beter voorsien in die behoeftes van die verbruiker as enige ander aanbod op die mark. Handelsmerke "lewe" – nie in die raadsaal of die TV-advertensie nie, maar in die gedagtes van verbruikers.

Slim bemarkers weet dat hulle met Afrikaans se primêre mark kan staatmaak op 'n andersins onmoontlike reeks assosiasies wat reeds by die aanleer van taal begin vorm het in die bewussyn van die verbruiker. 'n Taal is nie maar net nog 'n stel tekens nie. Dit is 'n kodifisering van die werklikheid wat elke ander interaksie kan bepaal. Van Wyk Louw waarsku"

"As jou taal vir jou net 'n soort semafoor, of 'n sisteem van Morse-skrif is, om tekens óór te wuif, dan het jy geen reg om een sisteem bo die ander te verkies nie – behalwe dan wanneer die een saakliker as die ander is, prakties doeltreffender. 'Liefde' vir so 'n taal sou 'n baie swak metafoor wees – iets soos 'liefde' vir 'n tjop."

(Laat ons liefers nie spekulêr oor die relatiewe liefde van die Afrikaner vir sy tjop nie!) Daar is 'n bewysbare kognitiewe en affektiewe verbintenis met Afrikaans, wat die patriot se trane laat vloei, en die bemarkers se mond laat water. Dit is iets heeltemal anders as Afrikaans in die sin van *Die dieper reg*.

Dieselfde slim bemarkers sou dom wees om nie die gevare van oorbemerkings te sien nie. Van Wyk Louw se waarskuwing oor die verskil tussen nasionalisme en chauvinisme lyk hier relevant: "dan kom die bouse engel na die domstes van so 'n volk en fluister vir hulle: 'Julle kultuur is die hoogste, ja, die enigste werklike kultuur op aarde. En hulle glo hom, want hulle ken nóg hulle eie kultuur, nóg die van ander volke.'

In die sentrum lê daar dus die "bier en bloed" van die Afrikaanse kultuur. Hier word miljoene gemaak, die propagandistiese verlede ontgin, met hand op die bors. Deur 'n komplekse netwerk van kultuurorganisasies en media-maatskappy voed hierdie populêre kultuur ook die hoër kunstenaar, wat miskien teënsinnig nog in diens staan van Van Wyk Louw se ideaal van bestaansreg op estetiese gronde. Hy skat die waarde van een "kultuurmens" op 'n duisend van sy mede-burgers. Vir Engeland is Shakespeare "nog altyd 'n paar troepe-divisies werd"; "Sibelius tel vir Finland miljoene dollars."

As dit so is dat die kunste die voorhoede van die nuwe fase van Afrikaans is, en as dit in die geval van kunstefeeste veral teater beteken, is dit miskien ook goed dat 'n vervlietende kunsvorm vir die taak gekies is. Toneelstukke het vryheid om te eksperimenteer met nuwe vorme en inhoudes wat dan miskien (soos ek hierbo met betrekking tot Basson probeer wys

het) sy eggos vind in 'n volgende geslag, of andersins 'n stille dood sterf. In 'n eenvoudige sin bepaal die toneelstuk self sy langlewendheid.

Ek vra my af hoe Van Wyk Louw hierdie rol sou beskryf? Ek dink in sy "ewige trek" sou hy aan die kunstenaars die rol van verkenner toeken. Hy wat uitgaan, terugkeer, met sy kennis van nuwe horisonne die volk lei na 'n nuwe heil, of 'n nuwe hawe. Dit sou 'n gawe beeld wees van die kunstenaar, as gids vir die nomade. Maar so 'n beeld sou ook 'n belangrike eienskap van die kunste ontken, naamlik sy identiteitsomvormende potensiaal. Ek is nie "steeds hy" nie. As van die kunste die moontlikheid ontnem word om nuwe identiteite, alliansies en toe-eienings te ontdek, dan kan die "bestes onder hom" waaroor Van Wyk Louw dit het, maar die tuig neerlê.

'n Meer gepaste metafoer vir die rol van die kunstenaar kan dalk by die ewolusieleer geleen word. Die deurlopende eksperimentering met nuwe uitdrukkingsvorme, met nuwe uitvoerende kunste, kan miskien eerder as mutasies in 'n snelle ewolusie verstaan word. Die suksesvolle mutasie sal mettertyd ook die identiteit van die hoofstroom verander. Die onsuksesvolle mutasie sal uitsterf. En daar is geen ewige waarhede wat die sukses of mislukking van enige lewensvorm bepaal nie. (Selfs P.W. Botha het dit besef!)

Ek glo dat 'n skrywer so goed aan sy metafore geken kan word as 'n krimineel aan sy vingerafdrukke. As u my dus nog enkele oomblikke toelaat, wil ek nog enkele spekulatiewe idees deel oor 'n onderskeiding in Van Wyk Louw se metafoorgebruik wat na my mening diepgaande implikasies het.

As 'n mens kyk na die onderskeid in gebruik van die organiese en die anorganiese in sy metafore, word dit gou duidelik dat die organiese bykans altyd negatief is. Raka se groen poel is "stil en dik" van die "bronslaai en warm slik", en Louw skryf met afsku van die mens sonder geestelike lewe as "iets bloot-biologies – 'n bredie mensvleis, 'n biosfeer om die aarde [...] iets soos 'n pak slange [...] wat agter glas deurmekaar gekrul lê". Daarenteen het ons lig, koue, mane, eensame paadjies oor berge (en nie deur oerwoude nie). Sterre is "stil en rein", maar hul weerkaatsings in die "donker water van die siel" minder so. Let ook op: "Wanneer die massa so groot en magtig word" dat hy die enkele aristokrate "verdring en vernietig, verrot sy eie lomp liggaam soos 'n stuk vleis wat ongesout is." Die aristokrate, word geïmpliseer, is die anorganiese sout wat keer dat die organiese massas verrot. (Die volk moet oppas – biltong hou nie lank in hierdie deel van die wêreld nie!)

Die groteske bly met ander woorde vir hom grotesk in die sin van die afskuwelike. Maar as mens vandag soek na die mees effektiewe metafore vir netwerke, ontluikende sisteme en robuuste groei, vind ons hulle bykans almal in die organiese. Byekorwe, miershope, ekosisteme, self-aanpassende netwerke soos die brein, die biosfeer, liggaamselle. Dit is die metafore van die era waarin sukses minder afhang van edel stryd, en meer van jou vermoë om verbintenisse en komplekse netwerke te skep, om die moontlikheid vir *emergence* (wat

ek vertaal as ontluiking) oop te hou. Dit is die metafore van Eugene Marais, van Breyten Breytenbach, van Wilma Stockenström.

Miskien kan ons vra: Is deel van die triestigheid van *Tristia*, die ontnugtering met taal se ontoereikendheid – om "slegs in stof na te skryf van wat êrens in 'sterre-en-helderte' staan" – is deel van hierdie wanhoop nie miskien ook toe te skryf aan 'n wêreld wat weggegroe het van sy metafore nie? Van Wyk Louw het "te vinnig gedink" vir sy mense, en homself alleen bevind, omsingel deur 'n nuwe werklikheid.

Maar wat weet ek nou eintlik? Van Wyk Louw is oorlede in 1970. Nege jaar later is ek gebore in 'n wêreld van chaos en omwenteling, 'n wêreld wat my ouers so min deur my oë kan sien as ek deur hulle s'n. Kyk ek na die foto's van Van Wyk Louw in sy latere lewe, herken ek in sy gesig ook die hartseer van my pa se droom vir Afrikaans, sien ek hom mymerend stap op die strand in stille oorweging van die goeie, in weerwil van die werklike, die politieke, terwyl die ontnugterde nasionalisme versamel in die plooi om sy oë. Ons geslag kan nooit daardie sonskyn op ons gesig voel soos hulle dit gevoel het nie. Om namens 'n volk te droom! Om jousef deur die skone in bestaansreg in te dink! Dit moet 'n gevoel wees! En om te sien hoe daardie droom verdring word, deur politiek en chauvinisme, deur ongeregtigheid, dit moet 'n gevoel wees. Ons geslag, ons wat laat gebore is, ons wat alle vertrouwe in kollektiewe aksies verloor het, ons moet eers terugkeer na die grot. Ons moet in die modder gaan krap saam met ons mede-gevangenes, die "lig van vuurvliegies" volg, die skaduspel dophou, en al dieper teen die rotswand vasstaar. Met die hoop dat dit kraak.