

## Bartho Smit se *Don Juan onder die boere* binne die raamwerk van die Don Juan-makroteks

Peter Haffter

To cite this article: Peter Haffter (1987) Bartho Smit se *Don Juan onder die boere* binne die raamwerk van die Don Juan-makroteks, *Journal of Literary Studies*, 3:4, 1-13, DOI: [10.1080/02564718708529837](https://doi.org/10.1080/02564718708529837)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02564718708529837>



Published online: 06 Jul 2007.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 6



View related articles [↗](#)

# Bartho Smit se *Don Juan onder die Boere* binne die raamwerk van die Don Juan-makroteks

Peter Haffter

Vir Gérard Genette

## Summary

The Don Juan story and its many metamorphoses have been extensively studied and described in the form of a thematic history. Any modern author who attempts to add his own version of the well-known theme is confronted with what is called here a *macrotex*t, i.e. the synchronic coexistence of texts coming from different countries and times. According to Gérard Genette's *Palimpsestes*, the Don Juan macrotex is envisaged as a *hypotex*t, to which Bartho Smit's text is *hypertextually* related. The meaning of a new Don Juan version is generated, to a certain extent, by the knowledge which the reader/spectator has of the pre-existing versions of the Don Juan story.

## Opsomming

Die Don Juan-fabel en sy talryke metamorfoses is breedvoerig ondersoek en as 'n temageskiedenis beskryf. 'n Moderne outeur wat sy eie weergawe van die bekende fabel uitwerk, word gekonfronteer met wat hier 'n *makroteks* genoem word, nl. die sinchroniese naamsakear-bestaan van tekste uit verskillende lande en eras. Volgens Gérard Genette se *Palimpsestes*, word die Don Juan-fabel hierna verstaan as 'n *hipoteks*, waarmee Bartho Smit se teks in 'n *hipertekstuele* verband staan. Die betekenis van die moderne teks word, in 'n mindere of meerdere mate, geskep deur die kennis wat die leser/toeskouer van die vroeëre weergawes van die Don Juan-fabel besit.

Vanaf 1600 tot 1959 het die Don Juan-figuur in omtrent 390 literêre werke, 70 musikale komposisies en 10 rolprente gefigureer (Weinstein, 1959). Intussen het o.a. die Italiaanse skryfster Dacia Maraini in 1976 haar *Don Juan* op die planke gebring en sodoende 'n interessante bydrae tot die problematiek van intertekstualiteit gelewer (Haffter, 1983). Die lang reeks tekste is diachronies, d.w.s as 'n temageskiedenis wêreldwyd bestudeer (Marañón, 1964<sup>10</sup>; Weinstein, 1959; Macchia, 1966; Rousset, 1979). Dit is ook 'n modelgeval vir 'n resepsiestudie: die Romantiese beeld van die Don Juan-figuur is die direkte resultaat van die digter E.T.A. Hoffmann se beroemde *Don Giovanni*-kommentaar van 1813 en van Søren Kierkegaard se analise van die erotiese element in die musiek (Genette, 1982: 402; Kierkegaard, 1949). Lina Swart (1982; 1984: 42-49) het op oortuigende wyse die verbande aangetoon tussen Bartho Smit se drama en sy talle voorgangers. Kan daar nog iets nuuts tot die bespreking bygedra word?

'n Voornemende skrywer van 'n Don Juan-drama sal noodwendig direk of indirek met die tekste van sy voorgangers in aanraking kom. Bartho Smit het sekerlik in Parys met Molière se *Dom Juan* kennis gemaak, wat in die vyftigerjare 'n groot oplewing geken het. Molière se teks self berus op minstens twee Italiaanse tekste, wat weer op hulle beurt op die eerste Spaanse teks gegrond is. Danksy die drukproses, die biblioteekwese en die

Westerse toneeltradisie is al hierdie tekste op 'n sinchroniese wyse beskikbaar; hulle is, in André Malraux se woorde, deel van 'n denkbeeldige museum, 'n *musée imaginaire*, en kan almal gelyktydig opgeroep word. Ons het hier nie soseer met 'n mite as met 'n *makroteks* te make nie, met die sinchroniese naasmekaar-bestaan van verskillende tekste, wat deur spesifieke onderlinge verhoudings met mekaar verband hou. Die term *makroteks* is gevorm na analogie van die linguistiese term *makrokonteks*, wat Dubois (1974: 307) definieer as die geheel van kontekstuele gegewens, wat 'n leser by die lees van 'n teks voor sy geestesoog het, met ander woorde, dit is die kulturele situasie waarin die leser hom bevind. Aan die een kant kry ons die *uni-auktoriale makroteks*, soos bv. Mozart se werke, wat danksy hulle harmoniese, melodiese en ritmiese eienskappe in die oor van die hoorder 'n eenheid vorm. Aan die ander kant, as ons hierdie gedagte verder wil voer, kry ons die *pluri-auktoriale makroteks*, wat bestaan uit werke afkomstig uit verskillende penne – werke, wat óf deur sterk formele ooreenkomste gekenmerk word soos die versepos (en hier raak ons aan die genreteorie) óf deur die gebruik van dieselfde tema die indruk van 'n geheel wek (en hier raak ons aan die tematiese studie). In ons geval, dus, sal ons te doen kry met 'n pluri-auktoriale makroteks. Die hoeksteen van hierdie makroteks is gelê deur Tirso de Molina se *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1600, eerste uitgawe 1630), wat op taamlik obskure plaaslike anekdotes gegrond is (Marañón, 1964). In hierdie drama is reeds 'n stelsel van kraglyne en motiewe daargestel, wat Tirso se opvolgers in nuwe kombinasies kon laat herleef. Die latere skeppings is nie soseer motiefherrangskikkings nie maar eerder 'n weerspieëling van 'n nuwe denke, wat homself aan die ryk oorspronklike grondskema toets.

Tirso se fabel lui soos volg: In die hof van die Koning van Napels verlei die jong en ryk Don Juan die hertogin Isabella, onder die voorwendsel dat hy haar verloofde is. Hy kan vlug, nadat sy bedrog ontdek is, en beland na 'n skipbreuk in die arms van die vissermeisie Tisbea. Op bevel van die koning moet hy sy bedrog regstel en met Isabella trou. Isabella se ware verloofde, Don Octavio, word beveel om met Dona Ana te trou. Dit verskaf aan Don Juan die geleentheid tot 'n nuwe avontuur: vermom as Octavio verlei hy Dona Ana. Maar Ana se vader, die Kommandeur Gonzalo de Ulloa, betrap die verleier en daag hom tot 'n tweegeveg uit. Don Juan dood hom. Terwyl die ware verloofde ter dood veroordeel word, wen Juan die hart van die boeremeisie Aminta deur 'n valse troubelofte. Vol vermetelheid nooi Don Juan in die kerkhof die standbeeld van die Kommandeur vir ete. Toe die "marmergas", die *convidado de piedra*, verskyn, aanvaar Juan vreesloos die Dooie se uitnodiging na 'n gasmaal in die grafkelder. Daar verslind die vuur van die hel hom. Uit hierdie fabel het Rousset (1967) die basiese aktante van die Don Juan-fabel afgelei. Dit bestaan uit die Onbestendige, die Groep Vrouens en die Dooie, wat die Onbestendige na die dood lei. Soos ons sal sien, tree ook by Bartho Smit hierdie drie aktante na vore. Met sy verwysing na 'n vooraf bekende literêre en musikale figuur en met die hergebruik van Rousset se sentrale aktante, verskuif Bartho Smit sy drama na die vlak van die "letterkunde van die tweede graad" (Genette, 1982, "la littérature du second degré"). Waarin bestaan die lewenskrag van hierdie tipe literatuur?

Hoe slaag dit daarin om oorspronklik te wees ten spyte van die reeds bestaande makroteks?

In sy meesterlike studie, *Palimpsestes*, vergelyk Genette tekste wat op vroeëre tekste gegrond is, met palimpseste, oftewel perkamentrolle wat, nadat die oorspronklike skrif afgekrap is, weer opnuut gebruik word en waar die ouer teks nog deurskemer. Materieel gesproke is 'n palimpse 'n soort sinchronie – twee tekste is gelyktydig sigbaar, alhoewel nie ewe duidelik nie. Geneties gesproke is dit diachronies, wat impliseer dat dit 'n historiese ontwikkeling was. Hierdie “palimpsestiese” inmekaarbestaan van twee tekste is volgens Genette 'n vierde tipe van intertekstualiteit, en hy noem dit *hipertekstualiteit*. Dit is die verband tussen 'n teks B, die *hiperteks*, en 'n vroeëre teks A, die *hipoteks*, 'n verband wat nie met die metatekstuele verband verwar mag word nie. 'n Metateks is 'n teks wat 'n ander teks beskryf of analiseer – letterkundige studies is die beste voorbeelde van metatekste. Daarteenoor is 'n hiperteks enige teks wat van 'n vroeëre teks afgelei is d.m.v. een van die basiese afleidingstipes, nl. *transformasie* of *imitasie* (Genette, 1982: 447). Genres ontstaan amper uitsluitlik deur imitasie; sekere mindere genres soos die parodie, die travestie en die pastiche berus volledig op hipertekstualiteit. Deur 'n vergelyking van die hiperteks met die hipoteks kan ons die aard van die hipertekstuele verhouding beskryf asook die graad van oorspronklikheid van die hiperteks bepaal. Aangesien ons makroteks die resultaat van 'n diachroniese proses is, moet ons vir 'n oomblik op die tematiese ontwikkeling van die Don Juan-fabel terugkom.<sup>1</sup>

Ten spyte van Tirso se elegante dramateks, is sy Don Juan nog 'n taamlik vulgêre losbol, wat wel in sy vermetelheid die rus van die kerkhof skend, maar daarna ewe lafhartig om vergifnis smeek. In Italië ondergaan die fabel 'n belangrike verandering. Genette (1982: 393) noem dit 'n *transvalorisering*, d.w.s. “'n aksiologiese hersiening wat op die waarde van 'n handeling of van 'n groep handelinge inwerk”. In sekere Commedia-dell'arte-tekste en veral by Cicognini (*Dictionnaire*, 207) sterf Don Juan sonder om vergifnis te vra. Hy word uitgebeeld as 'n verleier wat in sy drang na sensuele bevrediging teen alle menslike en goddelike wette in opstand kom. Molière se *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665, “Don Juan of die Feesmaal van marmer”) ontwikkel die aspek van die filosofiese losbandige, wat heftig alle morele en sosiale verantwoordelikheid ontken en die samelewing asook God self uitlag. Ook sy werk eindig met 'n Don Juan wat sonder gewetenswroegings die wêreld op heroïese wyse uitdaag. Da Ponte, Mozart se librettis vir *Don Giovanni* (1787), verander min aan die titelheld self, maar hy is verantwoordelik vir 'n ander transvalorisering, nl. die verandering van 'n newefiguur tot hooffiguur: Donna Anna, die slagoffer van die verleier, verkry by Da Ponte die funksie van 'n teenstander. Hierdie transvalorisering, saam met Mozart se musiek, suggereer 'n nuwe dieper motief, naamlik dié van 'n geheime hartstogtelike verhouding tussen Don Giovanni en Anna. Deur hierdie transvalorisering, wat ons aan die digter E.T.A. Hoffmann te danke het, word die deur oopgemaak vir die amper Faustiaanse tema van die loskoop van 'n sondaar deur die liefde van 'n vrou. Hierdie nuwe Romantiese motivering van Anna se aksie, 'n egte *transmotivering* (Genette, 1982: 379-383), oorheers die Don Juan-

tekste van die 19de eeu, o.a. dié van Poesjkin (1830) en van die Spanjaard Zorilla (1884). Daarna beskik die Don Juan-fabel oor twee grondliggende *valoriseringsmoontlikhede* (Genette, 1982: 403, “thèmes de valorisation”): aan die een kant Don Juan die onbestendige, met sy revolusionêre en goddelose losbandigheid, aan die ander kant Don Juan die romantiese held, wat losgekoop word deur ’n vrou, ’n soort Faust van die liefde wat die menslike verlange na oneindigheid in die wellus probeer bevredig (Genette, 1982: 403). Vandag is daar ’n derde valoriseringsmoontlikheid, nl. die *metadramatiese* en/of *metalegendariese* gebruik van die fabel, d.w.s. die nuwe dramas analiseer die fabel of die legende en benut hierdie analises as nuwe dramastof. So word by Edmond Rostand (1921) Don Juan deur die duivel in ’n marionet verander, wat in die duivel se poppespel eindeloos sy 1003 (dié syfer kom natuurlik uit Mozart se *Registeraria*) liefdesavonture moet herhaal; in Michel de Ghelderode se verbeeldingryke toneelstuk bewys die *bonimenteur*, die grapmaker wat as speleier optree, aan Don Juan, dat sy avonture slegs karnavalshallusinaries is; by Max Frisch is Don Juan die outeur van sy eie drama, wat hy self aan die monnik Tirso de Molina toeskryf om sy eie anonimiteit te verseker. Hierdie omvangryke makroteks durf Bartho Smit aan, ’n makroteks wat in twee wêreldbekende dramas en in een van die grootste operas van alle tye verwesenlik is. Genette (1982: 404) rig die volgende waarskuwing:

Danksy Molière en Mozart het Don Juan beter (of minder sleg oorleef [as Faust]),, maar sonder noemenswaardige nasate. Die sukses van die twee klassieke modelle ontmoedig sonder twyfel pogings tot vernuwing.

Bartho Smit sluit met die leser/toeskouer ’n *hipertekstuele kontrak*, in die sin wat die woord *kontrak* in Lejeune se boek *Le pacte autobiographique* verkry het, d.w.s. die leser word deur sekere kenmerke, soos die naam in die drama se titel, “offisieel” daarvan verwittig, dat Smit se teks ’n hiperteks is. Verder word die hipertekstuele verband met die Don Juan-makroteks in die lys van personasies verklaar. Daar staan bo-aan, as titelfiguur, die goeie Suid-Afrikaanse naam Pierre de Villiers, gevolg, in kursief, deur die attribuut *Don Juan*, die hipertekstuele verklaring, maar ook ’n semantiese afwatering van ’n naam tot ’n beskrywende selfstandige naamwoord, wat daardeur die afkorting van die volsin “Pierre de Villiers is in hierdie stuk die onweerstaanbare minnaar” word. In die teks self (Smit, 8) verskyn die naam weer – “as De Villiers ’n Dom Jan wil wees”, sê tant Mart – in die populêr-etimologiese vervorming van die Franse *Dom Juan*. Of Smit daarmee die semantiese waarde van die b.n.w. *dom* wil ontgin (Swart, 1984: 47), is m.i. twyfelagtig. Maar laat ons weer kyk na die lys van personasies: geeneen van die ander name herinner aan die personasies van die makroteks nie. Die leser herken egter duidelik die tweede aktant van Rousset (1967) se grondskema, nl. die groot groep vroue, wat uit die vyf tantes (Mart, Bet, Gesie, Hester en Lena) en die twee dogters (Magda, Alida) bestaan. Daar is ook ’n tweede duidelik afgebakende groep, dié van die vier mans, wie se attribuut slegs daarin bestaan, dat hy met een van die tantes getroud is. Rousset se derde aktant,

die Dooie wat die Onbestendige na die dood lei, is nie sigbaar nie – die motief van die hemelse geregtigheid blyk vervang te word deur die motief van die aardse geregtigheid, soos die teenwoordigheid van die Landdros aandui. In ons tyd het die motief van die bonatuurlike, wat as wreker van 'n misdaad ingryp, sy krag verloor. Die vervanging van die wrekende standbeeld deur 'n landdros is 'n kultureel onvermydelike transmotivering.

Die makroteks se personasies is sterk sosiaal gestruktureer: teenoor die aristokrate Don Juan, sy vader, Elvira, Ana, ens., staan die laer klas mense, die bediendes, die meisies, die boere, om nie eers van Frisch se koppelaarster Celestina te praat nie, wat afkomstig is van 'n “newe-hipoteks”, die lang Spaanse drama *Celestina* deur Fernando de Rojas (Melchinger, 1962: 179). Nogtans val dit op, dat in Bartho Smit se lys van personasies slegs die hooffiguur 'n naam en 'n van het. Dit wil voorkom asof in hierdie kontras in benaming, saam met die “aristokratiese” konnotasie van die van *De Villiers*, die makroteks se sosiale kontras tussen edellui en gewone mense herleef. As mens die lys van personasies as 'n bloudruk van die onderliggende aktansiële struktuur beskou, val die afwesigheid van twee van die makroteks se aktante op: eerstens dié van Don Juan se bediende, wat teenoor sy baas afwisselend 'n vriendelike en kritiese houding openbaar, iets wat enige liefhebber van *Don Giovanni* weet; tweedens dié van Don Juan se ouer, vader by Tirso, Molière en Frisch, moeder by die feminis Dacia Maraini. Sy opstand teen ouerlike gesag is 'n belangrike fase in Don Juan se veldtog teen die morele en sosiale wette. Terwyl Molière gedeeltelik en Frisch heeltemal met Spaanse name werk,<sup>2</sup> maskeer Bartho Smit sy name nie eers op G.B. Shaw se manier nie, wat in *Man and Superman* die naam van die makroteksheld, Juan Tenorio, verengels het na John Tanner. Bartho Smit probeer glad nie om aan die tyd-ruimte-struktuur van dié makroteks te herinner nie. Sy ruimte is die “voorhuis van 'n boerewoning in 'n Transvaalse dorp”, sy tydruimte die “dae van die Republiek”, 'n fabeltyd wat êrens tussen 1885 en 1899 geplaas is. Bartho Smit *herkonkretiseer* onomwonde die suiwer teatrale tyd-ruimte-struktuur, wat in Molière en Frisch se tekste voorkom. Molière se teks speel af in 'n “Sicilië van suiwer fantasie, geskik vir die ontmoeting van edellui en vissersmense en vir die afwisseling van klug en heroïese styl (...) in 'n gestileerde 17de eeu” (Guicharnaud, 1962: 181), en Frisch eis as ruimte regstreeks “ein theatralisches Sevilla” en teatraliseer die fabeltyd as “eine Zeit guter Kostüme” ('n tydvak van goeie kostuums). Hy gee daarmee te kenne dat hy Don Juan as 'n kostuum beskou, soos hyself in sy kommentaar sê (Frisch, 1979: 84):

Die Spaanse element kan wel op die agtergrond geskuif word, maar nooit sal 'n mens Don Juan in 'n ander kostuum laat optree nie, sê nou 'n Duitse, Angelsakiese of Slawiese een. As so iets aangepak word, sal mens sien dat Don Juan 'n Spaanse skepping is en bly.<sup>3</sup>

Bartho Smit doen presies dit wat Frisch as onmoontlik beskou, hy klee die fabel heeltemal in 'n ander “kostuum”, met 'n totale prysgawe van die Spaanse element. Kan sy teks dus nog as hiperteks kwalifiseer? Genette het

ook dáárop 'n antwoord. Hy definieer, onder die hoof van nie-satiriese en nie-parodiërende transformasie, dit wat hy *transposisies* noem (1982: 237).<sup>4</sup> 'n Transposisie kan (1) suiwer formeel van aard wees, soos die transposisie van 'n roman in 'n versepos, of (2) tematies-semanties. Lg. transposisie, wat natuurlik die betekenis van die hipoteks raak, word op sy beurt onderverdeel in (a) *diëgetiese transposisie*, waardeur die diëgese, d.w.s. die tyd-ruimte-struktuur van die hipoteks verander word, en (b) *pragmatiese transposisie*, waardeur, in die etimologies korrekte sin, die *pragma*, die "gebeurtenis" of die algemene rigting van die handeling verander word (Genette, 1982: 341). Die diëgetiese transposisie verplaas die handeling heeltemal na 'n ander tyd-ruimte-struktuur. Dit kan vanselfsprekend nie sonder 'n minimum van pragmatiese transposisie geskied nie. Binne die diëgetiese transposisie onderskei Genette (1982: 343) (a) die *homodiëgetiese transposisie*, wat die sosiale raamwerk bewaar, dus 'n soort ernstige travestie, soos Anouilh se *Antigone* of Sartre se *Die Vlieë*, (b) 'n *heterodiëgetiese transposisie*, die ernstige parodie, wat die plek, tydperk en sosiale milieu verander, waarvan O'Neill se *Mourning becomes Electra* 'n tipiese voorbeeld is.<sup>5</sup> By 'n heterodiëgetiese transposisie kan slegs groot handelingskomponente behoue bly. Ons moet dus Bartho Smit se teks beskou as 'n heterodiëgetiese transposisie van die Don Juan-hipoteks. Die meeste heterodiëgetiese transposisies is volgens Genette (1982: 351) *proximisantes*, "naderbringend"; hulle skuif die tyd-ruimte-struktuur van die hipoteks nader aan die tyd van die hipertekspubliek. Bartho Smit transponeer inderdaad die makrotekselfabel uit die Spaanse Renaissance na die jaar 1890 en offer dus die Spaanse element asook die teatrale of metalegendariese spel op ten gunste van die konnotasierykdom van 'n onlangse inheemse verlede.

Soos reeds gesê, kan 'n heterodiëgetiese transposisie nie sonder pragmatiese transposisies klaarkom nie. Wat ons in sulke gevalle meestal teekom, is 'n keuse van sekere "standhoudende" handelingskomponente. As ons, metafories gesproke, die handeling van Tirso, Molière en Da Ponte op natrekkpapierteken en opmekaar lê, word die volgende makrotekshandeling sigbaar:

- (1) verleiding (2) vlug (3) verleiding (4) bevel tot regstelling (5) onderbroke verleiding (6) tweegeveg (7) agtervolging (8) vlug na kerkhof (9) uitnodiging aan standbeeld (10) gasmaal + (hemelse) straf (11) slotwoorde van die oorblywendes

Bartho Smit benut komponente (7) "agtervolging", (4) "bevel tot regstelling" en (11) "slotwoorde". Hy transvaloriseer die komponente "agtervolging" tot die uiterste; terwyl Molière (II,5) van "twaalf gewapende mans te perd" praat en daarna twee manlike agtervolgers laat optree, en terwyl Frisch die agtervolgers tot "drie veglustige neefs" beperk, word Bartho Smit se teks totaal deur die (vroulike!) agtervolgers oorheers. Daarbenewens word die komponent "agtervolging" gekombineer met komponent (4) "bevel tot regstelling". Lg. is uitgebou as *teregstelling*, wat die agtervolgers beplan, nl. die kastrering in die waenhuis. Komponent (8) "vlug" word afgewater tot 'n enkele wanhopige poging. Die komponente (1), (3) en (5), die verleiding van verskillende vrouens, word deur die agtervolgers gedurende hulle kajuitraad nar-

ratief behandel, d.w.s. in die vorm van 'n gedramatiseerde karakterbeeld in herinnering geroep. Al stem mens saam met Swart (1984: 45) dat De Villiers se seksuele avonture slegs leuens is waarmee die agtervolgers hulle motiewe verdoesel, is die karakterskets nogtans deel van die hipoteks. By Molière teken die bediende Sganarelle die beroemde beeld van sy baas,<sup>6</sup> en by Mozart is die ouverture die musikale omsetting van die “verpligte” inleidende karakterbeeld. Terwyl Molière en Mozart se inleidende karakterbeeld aan een stem toevertrou is (indien ons die orkes as 'n “enkele” stem aanvaar), is dit by Bartho Smit onder verskillende sprekers verdeel. Terwyl Mozart se ouverture noodgedwonge prolepties is, d.w.s. die held se karakter d.m.v. die toonsoorte G-mineur en D-majeur aankondig, is Molière en Smit se karakterbeelde analepties: hulle haal uit die verlede feite wat nodig is vir die teenwoordige handeling van die teks. Die komponente “verleiding” is by Smit gekonsentreer in die aggressiewe beeld van 'n onoortrefbare onbestendige, wat “'n paal sal stormloop, as daar net 'n rok oor hang” (Smit, 7). Hierdie metaforiese beskrywing is die eweknie van Molière se beskrywing “C'est un épouseur à toutes mains”, wat geen verskil maak tussen dame, juffrou of boerin nie (I,1). Die neerhalende uitdrukkings van die agtervolgers, soos *vullis* of *robbie*, is deur Molière voorgeteken, waar Sganarelle sy baas as “'n besetene, 'n ketter” en as 'n “ware dier” bestempel. Bartho Smit se agtervolgers versterk hulle karakterbeeld deur 'n duidelike haat vir vreemdelinge (Smit, 8):

Mart: Dis maar die Franse bloed. Hy loop nie verniet met sy naam nie. Ek ken die Franse. Ek het al genoeg van hulle gehoor (. . .) As hy Dom Jan wil wees, soos die oumense sê, moet hy teruggaan Frankryk toe.

Die belangrikste aspek van die karakterbeeld soos geskets deur die onge-naakbare agtervolgers, is die daarstelling van twee fundamentele isotopieë, nl. (a) die isotopie BLOED, en (b) die isotopie DIER. In Mart se rede beteken *Franse bloed* “afstamming”, maar ook “sensuele drif” en is as sodanig, in die oë van die dorp se mense, 'n ander woord vir die “duiwel” (Smit, 3), dit is “'n kwaal”, waaraan ook Pierre se vader gely het – “die duiwel is in hulle” (Smit, 4). *Bloed* het dus as eerste semantiese kenmerk “onkeerbare oorerwing”. Die reeds verwilderde Pierre verryk die isotopie met die kenmerk “verskoonbaar” (Smit, 15 en 17):

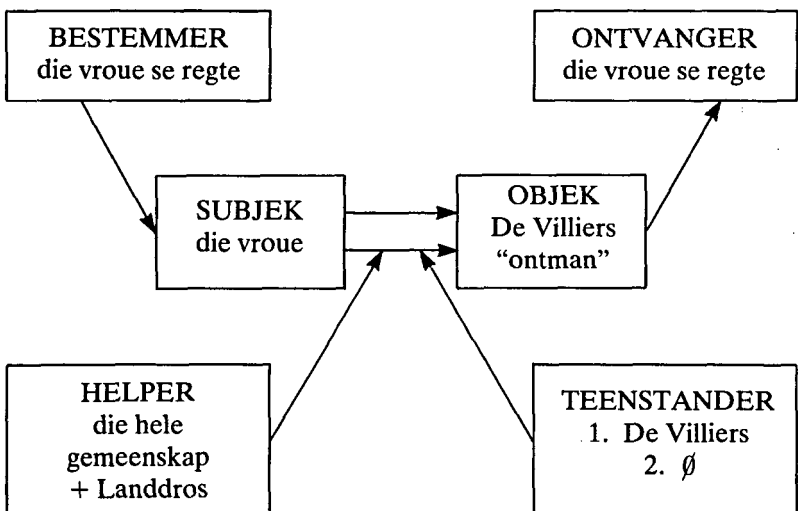
Pierre: Ek het die duiwel in my bloed (. . .) Dis hel. Maar ek kan nie anders nie. Dis in my bloed. Dis die duiwel in my bloed. Ek kan myself nie help nie.

Later in die teks kry die isotopie BLOED die simboolwaarde van “lewe”; die ander mans het geen bloed meer nie, hulle is leeggevreet deur die vrouens, soos Sakkie sê (Smit, 58). Die skietwonde in Pierre se maag wat bloei, is die sigbare metafoor vir die ontmaning. Wat die isotopie DIER betref, sien Swart (1984: 47) die groot getal diere name as uitdrukking van die ontmensliking, wat in 'n “verwronde sosiologiese milieu” ontstaan. Hierdie kultuurkritiese sienswyse moet egter aangevul word. Dit is opvallend, dat die diere-



isotopie reeds in Molière se karakterbeeld in 'n figuratiewe vorm sigbaar word – Don Juan is 'n hond, 'n dier – die diere-isotopie moet dus as 'n element van die hipoteks beskou word. Ter wille van die inheemse “realisme” van Bartho Smit se transposisie tree dit in die Afrikaanse hiperteks veel sterker na vore. Dierenname as deel van 'n vergelyking is in 'n boeretaal immers frekwenter as in 'n stedeling se taal. Die verskil tussen hipoteks en hiperteks, wat die dier-isotopie betref, lê in die feit dat by Smit die diermetafore nie slegs beskrywend is nie, maar meestal gekoppel aan aggressiewe prosesse; die “by wat van blom tot blom vlieg” se “vlerke moet geknip word”, die perd moet “ingebreek word”, die os moet onder die juk, die vul word makgemaak. Hierdie komplekse metafore is sinoniem met ander prosesse, soos “die mans inbreek” (Smit, 9), “die mans kortvat” (Smit, 9), “die mans leer wat hulle wil” (Smit, 10), “in die strop kry” (Smit, 10), alles prosesse, wat die dramateks daarna onverbiddelek in teatrale werklikheid omsit.

In die amper monomaniese herhaling van dieselfde voorneme sien ons die basiese aktansiële oogmerk van die teks. Die Subjek-aktant, wat hierdie funksie uitvoer, is kollektief van aard, die vrouens. Die Objek van hulle wens is 'n dier wat metafories vir De Villiers staan. Die kollektiewe Subjek word ondersteun deur die hele dorp en deur die Landdros. As teenstander fungeer slegs De Villiers self. Hy poog sonder sukses om die mans vanuit hulle helpersfunksie oor te haal om as Teenstanders op te tree. Teen die einde van die teks is die plek van die Teenstander nie gevul nie. Dit is kenmerkend vir Bartho Smit se grootskaalse transmotivering dat juis die groepie mans 'n aktansiële nul-funksie vervul: hulle is “soos leeus buite en soos 'n arm hanslammetjie binne” (Smit, 29), swakkeling, nulle. Die aktansiële Bestemmer van die vrouens se handeling is die “vroue se eie regte”, en die hele handeling dien slegs daartoe, om hierdie regte verder te verskans. Die Greimas-model van die handeling, wat die hiperteks uitbeeld, sien dus soos volg daaruit:



Die dieptestruktuur van die hiperteks is die totale omkering van die makro-tekste se dieptestruktuur: die Don Juan-figuur staan in die hiperteks slegs in die ondergeskikte Objek-posisie, en die Vroue, die Objek van die hipoteks, is in ons hiperteks in die Subjek-posisie geplaas. 'n Soortgelyke omkering is deur G.B. Shaw in *Man and Superman* toegepas, soos Swart (1984: 46) korrek aanvoer, maar natuurlik met 'n ander doel,<sup>7</sup> en glad nie op Bartho Smit se genadelose wyse nie, omdat ons hiperteks die totale omkering ook tot die sosiale vlak uitbrei. Terwyl die Don Juan-hipoteks die Teenstander-funksie aan die vader, die boere of aan 'n vrou toewys, d.w.s. aan die samelewing wat Don Juan se verbreking van die sedes teenstaan, is by Bartho Smit die samelewing in die Helper-funksie van die Subjek se onmenslike jagtog gedwing. Ook die verteenwoordiger van die aardse geregtigheid, die Landdros, moet sy deel tot De Villiers se makmaak bydra. Die aktansiële omkering word teatraal sigbaar gemaak deur die feit dat die vrouens wapens besit. In die hipoteks is Don Juan altyd die gewapende, wat sy Teenstander, Ana se vader, in 'n tweeveg uitkakel. Getrou aan die gekose omkeringstrategie, vervorm Bartho Smit ook die tweevegsmotief. Die ongewapende, reeds vasgekeerde Pierre is slegs daartoe in staat, om Lena se pistool teen homself te rig in 'n soort kammasselfmoord. Ooreenstemming van dieptestruktuur en personeteks word bereik met die motief "Gevangenis". In teenstelling met die hipoteks, met sy kaleidoskopiese afwisseling van verskillende plekke (Sevilla, 'n klooster, die kerkhof, Don Juan se huis, ens.), beeld die hiperteks die eenheidsruimte, die voorkamer, deurgaans as 'n gevangenis uit en kom hierdie motief ook in die diskoers voor: die twee dogters, ook agtervolgers, gebruik oppervlakkig liefdevolle, maar inderwaarheid gevaarlike gevangenis-metafore. Magda praat van haarself as 'n boom, waarna Pierre, die "vry voëltyjie", altyd terugkeer (Smit, 28), en Alida bied haar aan as "die huis van die verlore seun", sy wil "regtig (die man se) huis wees en al die vensters toemaak" (Smit, 48). Uit hierdie ruimtelike en diskursiewe gevangenis is daar geen ontsnapping nie. Die komponente "Vlug" word dan ook gedevaloriseer tot *uitvlugte*, waarmee Pierre "probeer (om) die gemeenskap se booshede teen hulle(te) gebruik" (Swart, 1984: 46). Wanhopige uitvlugte is ook die vele aanroepings van die hemel, wat nie tot die alledaagse taalgebruik behoort nie en daarom as motiefdraers kwalifiseer:

Pierre: Maar dit het nie in my klere bly steek nie – die hemel hoor my!

Mart: Los jy maar die hemel uit! (Smit, 14) (. . .)

Pierre: Goed – loop na die duiwel! Maar die hemel hoor my – dit sal jou skuld wees (Smit, 42-43).

Met die aanroeping van die hemel skaar Pierre hom onbewus by die ander makgemaakte mans, wat die hemel as getuie aanroep ten einde hulle lafhartigheid te verdoesel:

Neels: As ek terugkom, dan gooi ek 'n draai deur die veld – die hemel hoor my – en ek stap daarvandaan pylreguit in die huis (Smit, 35).

Dit wil voorkom asof Bartho Smit met die uitvlugte en die aanroep van die

hemel aan die hipoteks wil herinner, soos Swart tereg opmerk (1984: 46): ook Molière en Da Ponte se Don Juan gebruik uitvlugte – Don Giovanni se behandeling van Donna Elvira toon dit, en Molière se Dom Juan gee voor, dat hy Elvire op bevel van die hemel moes verlaat (V, 3). Terwyl dit by Molière kenmerkend is van Don Juan se arrogante, godsdienstig gekleurde huigelary (Guicharnaud, 1962: 302-304),<sup>8</sup> vlek dit by Smit die leuenagtigheid en swakheid van die spreker oop. Die heroïese uitdaging van die hemelse wreker, in die hipoteks, word in die hiperteks gedegradeer tot 'n groteske leuen. 'n Groteske ondertoon vind mens ook in die dreigende straf, wat die agtervolgers met 'n “onheilspellende” lag aankondig (Smit, 11) en wat later, eers in Sakkie se woorde (Smit, 43) en dan in 'n toneelaanwysing as 'n grusame visie voorgestel word (Smit, 43-44).<sup>9</sup> Bartho Smit se hiperteks, wat op 'n merkwaardige aktansiële omkering berus en dit d.m.v. sterk isotopiese verbuigings akkuraat op die teksoppervlak projekteer, devaloriseer makrotekselemente amper tot die vlak van 'n groteske parodie. Dit word onderstreep deur diskoerskenmerke, wat tipies is van die komiese styl: die woordherhalings, herhalings van volledige sinne, die toeskrywing van diskoersdele aan ander sprekers, asook die “Jack-in-the-box”-optrede van die Landdros wat outomaties binnekom en meganies sy regtersposisie inneem, verleen aan die lewende konflik iets meganies: die teenwoordigheid van “something mechanical in something living” is volgens die Franse filosoof Bergson 'n grondbeginsel van die komiese (Sypher, 1959: 110).

Bartho Smit se teks is 'n swart komedie, 'n grootskaalse transvalorisering wat aan die gekose makrotekselemente 'n nuwe reikwydte in die rigting van die “barbaarse en chaotiese” gee (Swart, 1984:49) en die oorheersende dierisotopie oortuigend kombineer met die gevangenistema. Reeds vroeg word Pierre beskryf as 'n “jakkals wat in die hoenderhok gevange is” (Smit, 29). Die hiperteks is verantwoordelik vir die doeltreffende teatrale gedaantewisseling wat die bonatuurlike komponente ondergaan. In die plek van die wrekende standbeeld, wat vir vandag se gehore nouliks aanvaarbaar is, staan die onmenslike, gesigslose koor wat die dialoog met sy dreigende “Waenhuis toe! Waenhuis toe!” begelei. Ook die Dooie as boodskapper van die dood, een van Rousset (1967) se hoofaktante, verskyn toe Pierre, verlore en vertwyfeld, “buite in die blou maanlignag 'n man daar aan 'n boomtak (sien) hang” (Smit, 69). Dit is 'n teatrale proleps, wat aandui, dat Pierre dieselfde weg as sy vader sal volg (Swart, 1984: 49). Soos ons gesien het, kan slegs 'n streng heterodiëgeties-pragmatiese transposisie tot vernuwing lei, 'n transposisie, wat so sterk is dat die hiperteks selfstandig gelees kan word. Bartho Smit het by sy hipertekstuele kontrak gehou: soos “herinneringsliggies” duik, as metafore en diskoersskeppende isotopieë, elemente van die Don Juan makroteks op, verbuig en soms verwronge, maar altyd in diens van die bytend sarkastiese beeld, wat die drama van “die vrou van Suid-Afrika” skilder. Die vrou domineer totaal, verdedig meedoënloos hulle regte, en skakel hoogs doeltreffend enige manlike teenstander uit, wat hulle posisie in gevaar stel. Genette (1982: 450) gee toe, dat die kennis van die hipoteks nooit vir die verstaan van die hiperteks onontbeerlik is nie, en dit geld sekerlik vir *Don Juan onder die boere*. Nogtans sal die teaterlui, wat hierdie drama opvoer,

daarby baat om in hulle opvoeringstekes die herinnering aan die hipotekes wakker te hou en sodoende ook hulle deel tot die hipertekstuele kontrak by te dra.<sup>10</sup>

## Aantekeninge

1. Vir besonderhede wat die tematiese ontwikkeling betref, verwys ons na Swart (1982). Hier sal slegs dié kenmerke uitgelig word wat op die struktuur van die makrotekse betrekking het, omdat ons voel dat 'n strukturalistiese benadering tot 'n vernuwing van die tematiese studie kan bydra. Waar dit nodig was om die geldige kritiese sienswyse i.v.m. Bartho Smit, gesien as 'n stuk Afrikaanse letterkunde, aan te haal, is slegs van Swart (1984) gebruik gemaak.
2. Molière verfrans die name van die bediende en die boeremeisies, maar behou die Spaanse name van die edellui, soos Juan, Elvire, Alonso, Carlos, ens. Getrou aan sy voorneme om die Spaanse kostuum te bewaar, werk Frisch uitsluitlik met Spaanse name. Hoe belangrik 'n ontleding van die lys van personasies kan wees, bewys Guicharnaud (1962: 178-179). Molière se lys beklemtoon van die begin af die "fantasiewêreld", waarin die diskoers van edellui en gewone mense langs mekaar kan staan.
3. Frisch se teatralisering van tyd en ruimte dryf die metalegendariese transvaloriseringsmoontlikheid op die spits. In baie opsigte is sy teks 'n kommentaar op die makroteks, wat daarby die eg metatekstuele metode van aanhaling toepas: in die Intermezzo na die vierde bedryf haal sy bediende Leporello (sic!) die slotwoorde van Molière se Sganarelle aan, en dit in Frans! Ons het hier 'n oomblik waar die hipertekse voor die magtige hipotekes die aftog blaas. Ook by Dacia Maraini wyk die gesproke hipertekse soms heeltemal voor die musikale hipotekes, met ander woorde, hele handelingsgedeeltes word aan die Mozartopera oorgelaat (Haffter, 1983).
4. Die begrip *transposisie* kan vir Franse vertaalkundiges ietwat verwarrend wees. Vir Vinay-Darbelnet (1977: 50) het dié term 'n suiwer sintaktiese betekenis: by hulle gaan dit oor die vervanging van 'n sintaktiese brontaalstruktuur deur 'n ander sintaktiese struktuur in die doeltaal. Nader aan Genette staan Vinay-Darbelnet se laaste, ekstreme vertaalprosedure, die *adaptation* (Vinay-Darbelnet, 1977: 52-54). Genette steun egter op Nida, E.A.; en Taber, C. 1969. *The Theory and Practice of Translation*. Leyden: Brill, en gee daardeur te kenne dat sy begrippe ook op die vertaalproses van toepassing gemaak kan word. Inderdaad stel 'n vertaling 'n hipertekstuele verband daar tussen brontekse (=hipotekes) en teikentekse (=hipertekse).
5. O'Neill, *Mourning becomes Electra*, behou die personasies van die Atridesage. Ook die dogter se haat vir haar moeder, asook die moord, deur die moeder, van die vader én die moord van die moeder deur die seun is onontbeerlik (Genette, 1982: 376-378). I.p.v. 'n keuse kan die transposisie ook die vorm van 'n voortsetting van die hipotekes aanneem: Rostand se hipertekse (1926) beeld Don Juan se hellevaart uit.
6. Hier is die belangrikste dele van Sganarelle se inleidende karakterbeeld (my vertaling):  
Don Juan, my baas, die grootste misdadiger wat die aarde ooit voortgebring het, 'n waansinnige, 'n Turk, 'n ketter wat nóg aan die hemel nóg aan die hel glo (...) wat die lewe van 'n ware wilde dier lei (...) Dis 'n onvermoeide trouer;

dame, juffrou, stadsbewoner, boerin, niks is vir hom te koud of te warm nie (...)

Sganarelle se diatribe het dan ook in Da Ponte/Mozart se beroemde *Registeraria* 'n perfekte musikale eweknie verkry.

7. Shaw se *Man and Superman* toon dat dit nie die man is wat die vrou nodig het nie, maar wel die vrou wat die man wil besit om haar fisiologiese bestemming te vervul. Shaw se omkering is sosiaal-ironies; dit geskied "ter wille van die verbetering van die mensdom" (Swart, 1984:48).
8. By Molière is *Ciel*, "hemel", soos die hoofletters bewys, die Klassieke eufemisme vir God en word as sodanig deur Sganarelle (I,1), Elvire (I,3) en die vader Dom Luis (IV,4) ernstig opgeneem. Dat Don Juan hierdie hemelse wreker se naam vir sy uitvlugte misbruik, lei direk tot die ingryp van die bonatuurlike.
9. Die verandering van die "Haha" na 'n "Hihi" berus op die obseen-grappige voorstelling dat kastrering 'n man se diep stem onmiddellik na 'n hoë vroustem laat omslaan.
10. 'n Opvoeringstekes sal aan die hipoteks herinner d.m.v. nie-verbale elemente, soos musiek (miskien temas uit *Don Giovanni*), die kostuum van Pierre (wat na 'n Spaanse hemp kan lyk) of 'n dekor wat aan 'n fantasie-Spanje laat dink. Pierre se grusame visie van sy vader wat aan die boomtak hang, behoort sigbaar gemaak te word. Suprasegmentele elemente (uitspraak, dialekte, stemvervalsing, ens.) kan die sosiale kontras tussen Pierre en die dorpsbewoners beklemtoon. D.m.v. die kombinasie van die gesproke hiperteks en die visuele hipoteks sou die trefkrag van *Don Juan onder die boere* ook in 'n vertaling (in Frans byvoorbeeld) behoue bly.

## Bronne

### (a) Tekste

- Frisch, Max. 1979. *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953<sup>1</sup>; 1962<sup>2</sup>). Introduction and Notes by D.G. Matthews and S.M. Matthews. London: Methuen, "Twentieth Century Texts".
- Ghelderode, Michel de. 1955<sup>5</sup>. *Don Juan ou Les amants chimériques. Théâtre IV*. Paris: Gallimard.
- Maraini, Dacia. 1976. *Don Juan*. Milano: Sipario Testi.
- Molière. 1952. *Dom Juan ou Le festin de pierre. Oeuvres complètes*. vol.I. Texte établi et annoté par Maurice Rat. Paris: Pléiade.
- Rostand, Edmond. 1921. *La dernière nuit de Don Juan*. Paris: Charpentier et Fasquelle.
- Smit, Bartho. 1960 (1975<sup>2</sup>). *Don Juan onder die boere*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Tirso de Molina. 1962. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Obras dramáticas completas*. Ed. crítica por Blanca de los Ríos, vol.II. Madrid: Aguilar.

### (b) Kritiek

- Dictionnaire des personnages*. 1970. SEDE – Bompiani.
- Dubois, Jean, Giacomo, Matthée, et. al. 1973. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, "Poétique".
- Guicharnaud, Jacques. 1962. *Molière. Une aventure théâtrale*. Paris: Gallimard.
- Haffter, Peter. 1983. *Femminismo e seduzione nel Don Juan di Dacia Maraini. Atti del Terzo Convegno dell'API*. Johannesburg: Witwatersrand.

- Kierkegaard, Søren. 1949. *Either – Or* (transl. David F. Swenson and Lillian Marvin-Swenson). Princeton: University Press.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Macchia, Giovanni. 1966. *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Bari: Laterza.
- Marañón, Gregorio. 1960<sup>10</sup>. *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: España – Calpé.
- Melchinger, Siegfried, Rischbieter, Henning. 1962. *Welttheater*. Braunschweig: Georg Westermann.
- Rousset, Jean. 1967. Don Juan et les métamorphoses d'une structure. *Nouvelle Revue Française*, 480-490.
- 1978. *Le mythe de Don Juan*. Paris: Colin.
- Swart, Lina (=Swart, A.M.). 1983. *Die Don Juan-mite in die literatuur, met spesiale verwysing na Bartho Smit se "Don Juan onder die boere"*. Pretoria (ongepubl. meestersverhandeling).
- 1984. Bartho Smit se "Dom Jan". 'n Don Juan onder die boere. *Klasgids*, Oktober, 42-50.
- Sypher, Wylie. 1956. (red.) *An Essay on Comedy – George Meredith. Laughter – Henri Bergson*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean. 1977. *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. Montreal: Beauchemin.
- Weinstein, Leo. 1959. *The metamorphoses of Don Juan*. Stanford University Press.