

# **“pure droom en pure spel”:** Reza de Wet se *On the lake: a tragicomic dream play* as ’n feministiese aansluiting by August Strindberg se dramaturgie

Danie Stander

## **“pure dream and pure play”:** Reza de Wet’s *On the lake: a tragicomic dream play* as a feminist correspondence with August Strindberg’s dramaturgy

*In this article, attention is paid to one of Reza de Wet’s most overlooked plays: On the lake: a tragicomic dream play. While this drama’s most obvious intertext is Anton Chekhov’s The Seagull, On the lake contains several clues to the influence of August Strindberg’s expressionist drama, A dream play. Consulting unpublished archival sources shows how De Wet’s engagement with Strindberg’s work shaped her anti-illusionist dramaturgical poetics. While On the lake is read as a partial tribute to A dream play, it is also identified as a feminist reaction to Strindberg’s depiction of and commentary on women. This analysis sheds light on a still underacknowledged drama by one of South Africa’s most acclaimed playwrights.*

## **1. Inleiding**

In hierdie artikel word daar aandag geskenk aan een van Reza de Wet (1952-2012) se dramas wat betreklik min ondersoek is: *On the lake: a tragicomic dream play* (vervaardig in 2001, gepubliseer in 2002).<sup>1</sup> Hoewel dié toneelstuk se mees klaarblyklike intertekste die Russiese dramaturg Anton Tsjechof (1860-1904)<sup>2</sup> se drama *Die seemeeu* [*Cháyka*] (1896)<sup>3</sup> is,<sup>4,5</sup> verpak De Wet leidrade na die invloed van August Strindberg (1849-1912) se ekspressionistiese toneelstuk *’n Droomspel*<sup>6</sup> [*Ett drömspel*] (1901) in peritekste wat met *On the lake* gepaardgaan. Deur die raadpleging van argiefbronne word Strindberg se invloed op De Wet verder teruggespoor as haar omgang met sy werk in *On the lake*. Hierdie drama word daarna bespreek as die voor die hand liggendste voorbeeld van die Sweedse dramaturg se impak op haar skryfwerk en dramaturgiese filosofie. Daar word aangetoon in hoe ’n mate De Wet se interaksie met Strindberg se werk haar gehelp het om ’n nie-voorstellende poëtika te formuleer waarmee sy haar eie dramaturgiese styltoepassings verdedig het. Hoewel De Wet in die eerste plek hier voorgestel word as huldigend van en selfs (gedeeltelik) vereenselwigend met Strindberg, word sy (aanvanklike) seksisme teenoor vroue ook onder die loep geneem en *On*

*the lake* word verder ontleed as 'n feministiese reaksie op sy uitbeelding van vroue. Hierdie ondersoek roep dus 'n ondererkende drama deur een van die mees gevierde (Suid-)Afrikaanse dramaturge uit die vergetelheid op; dit lig 'n onderbesproke invloed op die drama asook op haar werk in die geheel toe deur die raadpleging van ongepubliseerde argiefbronne.<sup>7</sup>

## 2. De Wet, Strindberg en (nie-)voorstellende drama

De Wet se statuur binne die konteks van die feminisme in Suid-Afrikaanse drama is tweërlei: Sy is 'n baanbrekende vrouedramaturg wat “haar besondere status bereik het in 'n bedryf wat tradisioneel deur mans oorheers is” (Hauptfleisch, 2009: vi-vii) en haar oeuvre word gekenmerk, gevier en behandel as opstandig teen die patriargie (Basson, 2005: 12). Met hierdie artikel word daar geredeneer dat *On the lake* nie net as 'n voorbeeld dien van hierdie twee gegewens nie, maar dat die styl waarin sy dit skryf ook haar feministiese instemming weerspieël.

Met betrekking tot styl, word De Wet se werk gekenmerk, soos J.C. Kannemeyer (2005: 684) dit stel, aan “die spanning tussen werklikheid en fantasie, of realisme en romantiek”. De Wet self het haar gereeld op openbare platforms uitgespreek aangaande haar toewyding aan nie-realistiese en nie-naturalistiese dramaturgie (byvoorbeeld Norval, 1991: 4; Botha, 1993: 6; Grundling, 2001: 3; Solberg, 2003: 178). Sy beken haar irritasie met die gereelde kritiek op haar werk se gebrek aan realisme: “Ek weet nie wat mense daarmee bedoel wanneer hulle sê die teater moet realisties wees nie. Elke mens het sy eie realiteit, alle ervaring is uniek en elkeen het 'n verskillende manier waarop hy die lewe beskou” (Norval, 1991: 4). Sy dring daarop aan dat 'n toneelstuk nie die teikengehoor se werklikheid moet weerspieël nie, maar “deur die eiesoortige manier waarop die dramaturg die wêreld waarneem vir ander 'n ander wêreld en 'n ander werklikheid laat ervaar” (Norval, 1991: 4). In Botha (1993: 6) bevestig sy:

Realisme is net 'n illusie [...] Kan jy dit regtig teëkom? Dis eerder 'n distorsie van die werklikheid. Dit ontduik die mitiese ondergrond van die bestaan [...] [E]lke boek of toneelstuk praat uiteindelik maar met 'n subjektiewe stem.

Sy herinner dat Tsjechov meer beïndruk was met Vsevolod Meyerhold (1874-1940) se regiebenaderings as met Konstantin Stanislavski (1863-1938) se gedetailleerde naturalistiese aanslag (De Wet, 2002: 12-13). Sy dui ook daarop dat Tsjechov, na haar mening, verkeerdelik as 'n naturalistiese dramaturg bestempel is:

[H]e is seen too often as a naturalist or a realist when he isn't really. He creates something very musical. It is a musical experience of atmosphere, of being on the stage, of presence on the stage, more than characters being analysed, or subtext, or in-depth approach to humanity as such. It is such a sense of presence that you are left with. There is something ineffable and magical about him which constantly fascinates everyone, not his insight into self-transformation. It is that intangible understanding of that mysterious other dimension which is closer to music than it is to narrative. (Solberg, 2003: 185)

In hierdie besonderhoude demonstreer De Wet egter nie altyd haar begrip van 'realisme' as 'n term relatief tot 'realisme' as 'n stylbeweging nie - 'n modus of 'n term wat dikwels verwar word met of bewustelik as 'n wisselvorm of afstammeling van 'naturalisme' gebruik word (Cloete, 1992: 337; Baldick, 2008: 221; Birch en Hooper, 2012: 393; Cuddon, 2014: 462). Afgesien van die wisselende definisies van die onderskeid tussen die realisme en die naturalisme, blyk dit dat De Wet beide terme as duidend op drama en teater wat *lewensgetrouheid* nastreef (met 'n naïewe of hubristiese aanname dat so iets haalbaar is) en so min moontlik op die teikengehoorlik se gewillige opheffing van ongelooft wil steun, of anders gestel, Brechtiaanse 'verfremding' tot die uiterste wil vermy (Cloete, 1992: 417).

In Engels is die koepelterm vir sodanige drama en teater (veral in feministiese drama-teater- en optredeteorie) 'illusionist', dit wil sê drama of teater wat die illusie wil skep dat wat uitgebeeld word 'n objektiewe, lewensgetroue weerspieëling van die sogenaamde werklikheid is (Dolan, 2012: 1; Solga, 2016: 18). Dit sluit die realisme sowel as die naturalisme in. Voortaan vertaal ek die term as 'voorstellend' om te verwys na drama en teater wat 'n vermeende onbetwisbare, universele werklikheid wil voorstel soos *dit is*.

De Wet se weersin in voorstellende drama stem ooreen met internasionale, feministiese dramaturgiese tendense ten tyde haar skrywe van *On the lake*. Kim Solga (2016: 34) toon aan dat "the feminist resistance to both realist dramaturgy and emotional realist performance practice became itself a kind of 'normal' through the end of the twentieth century". Solga (2016: 34) lê talle feministe (uit verskeie feministiese oorde) se weersin in die voorstellende *well-made-play* se omgang met vrouekwessies soos volg uit:

A difficult woman's journey is likely to end either in heartbreak for her or in a too-neat happy ending, or else it risks being criticized as not believable – as though real-world believability were somehow easily captured by the two-plus hours of a scripted fiction in which women are always a problem, and a solution is always close at hand.

Solga lig dus die verdoeselde kunsmatighede van voorstellende drama-genres toe, asook hoe dit so dikwels patriargale genderideale bekragtig. Sy sluit die titelkarakter van Strindberg se *Juffrou Julie* [*Fröken Julie*] (1888) in by haar lys voorbeelde van “difficult women” (vroue wat hul teen die patriargie verset) in voorstellende dramas uit die laat negentiende en vroeg twintigste eeu.<sup>8</sup>

Strindberg se voorwoord by *Juffrou Julie* is so beroemd as ’n manifesto van die naturalisme in teater as wat dit berug is vir die seksistiese opvattinge wat hy daarin blootlê. Hy verklaar dat hy met *Juffrou Julie* ’n drama wou skryf wat afwyk van wat hy toe beskou het as die didaktiese prediking van hegemoniese ideale wat na sy mening sy tydgenootlike Europese dramaturge se skryfwerk gekenmerk het. Hy skryf die sukses van sodanige teater aan die volgende toe:

[T]heatre has always been an elementary school for the young, the semi-educated and for women who still have a primitive capacity for deceiving themselves and letting themselves be deceived – who, that is to say, are susceptible to illusion and to suggestion from the author. (Strindberg, 1955: 61)

In die bogaande aanhaling verklap hy sy essensialiserende beskouing van vroue as liggelowig en dus vatbaarder vir misleiding en propaganda as mans. Later ontbloom hy ook sy afkeurende houding teenoor die bevryding van vroue:

Miss Julie is a [...] half-woman, the man-hater, [...] a type who thrusts herself forward, selling herself nowadays for power, decorations, distinctions, diplomas, as formerly for money. The type implies degeneration: it is not a good type and it does not endure; but it can unfortunately transmit its misery, and degenerate men seem instinctively to choose their mates from among such women and so they breed, produce offspring of indeterminate sex to whom life is torture. But fortunately they perish, [...] because their repressed instincts break out uncontrollably [...]. The type is tragic, revealing a desperate fight against nature, tragic too in its Romantic inheritance now dissipated by Naturalism, which wants nothing but happiness and for happiness strong and sound species are required. (Strindberg, 1955: 66)

Voor De Wet as dramaturg gedebuteer het, het sy, as aktrise en regisseuse, Strindberg se dramaturgie in hierdie naturalistiese fase deeglik verken. In 1979 vertolk sy, onder die spelleiding van haar man Lindsay Reardon, die titelrol in ’n Engelse vertaling van Strindberg se *Juffrou Julie* te die Baxter-teater – waarvan Reardon ’n medestigter is. Reardon speel in Rhodes Universiteit (RU) se produksie van Strindberg se *Die vader* [*Fadren*] (1887) – ook in Engels – kort ná De Wet aangestel is as lektor by dié universiteit se dramadepartement. In

haar skryf en regie van *On the lake* vereenselwig sy haar egter met Strindberg in sy ekspressionistiese (en dus, nie-voorstellende) fase wat op die skryf van die bogenoemde dramas volg.

So skreiend as wat Strindberg se vrouehaat in die bogaande aanhalings is, is dit gerade om te meld dat hy sy standpunte radikaal hersien het ná die publikasie van *Juffrou Julie*. 'n *Droomspel* is geskryf ná 'n psigotiese episode wat tot 'n egskeiding gelei het met sy vrou, aktrise Harriet Rosse (1878-1961), wat hy met die karakter Agnes wou huldig. Rosse het uiteindelik ook op sy aandrang die rol van Agnes in 'n *Droomspel* se debuut vertolk.

Met die skryf van 'n *Droomspel* het Strindberg die naturalisme verwerp as 'n innoverder en bevorderaar van die ekspressionisme in teater. Onder die invloed van Maurice Maeterlinck (1862-1949) (Stuart, 1928: 636-637) skaar hy hom by Europese skrywers en kunstenaars wat hul teen enige vorm van realisme of naturalisme verset (Baldick, 2008: 121). Dit behels, soos Cuddon (2014:261) dit stel, "the representation of external reality". Strindberg stel hom daarenteen in om "a highly personal vision of the world" te projekteer, 'n uitbeelding gekenmerk aan "boldness, distortion, and forceful representation of the emotions" (Birch en Hooper, 2012: 235). Dit verklaar gedeeltelik sy toegewyde verduideliking aan die leser van 'n *Droomspel* dat die handeling en karakters nie (naturalisties-gesproke) lewensgetrou wil wees nie, maar 'n weerspieëling van die wispelturige logika van drome.

Strindberg se dramaturgie volg dus 'n verloop van 'n omgang met en innovering van patriargaal-voorstellende drama na feministies-nie-voorstellende drama. Dit is met dié Strindberg uit die laasgenoemde fase wat De Wet haar met *On the lake* vereenselwig. In 1991, 'n dekade voor haar skryf en regie van *On the lake*, behartig sy die regie van RU se Departement Drama se produksie van Strindberg se *Spooksonate* [*Spöksonaten*] (1907). Hierdie verkenning van Strindberg as ekspressionis lei moontlik De Wet se toepassing in van die styl op haar eie skryfwerk. Sy onderskei haar sodoende as een van die enigste Suid-Afrikaanse teaterpraktisyns wat Strindberg se nie-voorstellende, feministiese teaternalatenskap in Suid-Afrika voortsit.<sup>9</sup> Met *On the lake* allieer sy haar met Strindberg in die laat fase van sy skrywersloopbaan en sy beklemtoon dit in die *On the lake* se newetitel.

### **3. Genre-aanduiding en De Wet se nie-voorstellende poëtika**

Soos genoem, sinspeel *On the lake* se newetitel, *a tragicomic dream play*, op die inspirasie wat De Wet uit Strindberg se 'n *Droomspel* put. In 'n 1991-koerantonderhoud met Roline Norval verklaar De Wet dat wanneer sy

haar beywer met die skryf van 'n nuwe toneelstuk, sy eers “op die laaste oomblik” op die titel besluit (Norval, 1991: 4). Sodoende betuig sy die hoë premie wat sy op die retoriese effekte plaas wat sy hoop die titel sal uitvoer. De Wet se titels word gekenmerk aan bondigheid; min is langer as drie woorde,<sup>10</sup> en newetitels is die uitsondering op die reël.<sup>11</sup> 'n Titel soos *On the lake: a tragicomic dreamplay* oorskry dus die orde van wat by die bestudering van De Wet-dramas verwag word. Gerard Genette (2001: 94) som in sy seminale werk *Paratexts: thresholds of interpretation* die doel van genre-aanduidings in titels soos volg op:

[I]t is rhematic by definition because its purpose is to announce the genre status decided on for the work that follows the title. This status is official in the sense that it is the one the author and publisher want to attribute to the text and in the sense that no reader can justifiably be unaware of or disregard this attribution, even if he does not feel bound to agree with it.

De Wet se besluit om 'n genre-aanduiding by die gepubliseerde weergawe van *On the lake* in te sluit, is deels die resultaat van 'n skrywersloopbaanlange worsteling met misverstande en wanvoorstellings aangaande die genrebestempeling van haar dramas. De Wet het telkens in persoonlike haar mening uitgespreek dat (Suid-)Afrikaanse resensente (in die geheel) gebrek ly aan 'n gesofistikeerde begrip van dramaturgiese styl (Norval, 1991: 4; Solberg, 2003: 185-186). In 'n onderhoud met Rolf Solberg (2003: 186) spreek sy haar frustrasie uit dat teaterjoernaliste haar dikwels oor haar motiverings moet ondervra voor hulle bereid is om kommentaar op haar werk te lewer. Miskien skuil daar dus 'n skoot neerbuigende sarkasme in haar genre-aanduiding.

Dit is betwisbaar of De Wet juis is in haar genre-klassifikasie van Tsjechof se dramas nie-voorstellend in aard (soos vroeër gemeld) is. Sy voorliefde vir uitdagende genre-aanduidings as newetitels bevestig egter beslis De Wet se stelling dat sy dramas in sy tyd, volgens hom, te naturalisties of ernstig benader is: *Die seemeeu* sowel as *Die kersieboord* [*Wisjniewi sad*]<sup>12</sup> se newetitels markeer hierdie tekste as komedies/blyspele. Wanneer sy hom dus met haar opvolgdrama tot *Die seemeeu* huldig, put sy stilistiese inspirasie uit Strindberg se nie-naturalistiese droomspele: Sy skryf *On the lake* soos sy skat 'n dramaturg soos Kostia dit sou skryf (De Wet, 2002: 12) en sy sien in Kostia ooreenkomste met Strindberg. In *Die seemeeu* kla Nina teenoor Kostia: “Jou stuk is moeilik om te speel. Die karakters is nie lewende mense nie”, waarop hy terugkap: “Lewende mense! Mens moenie die lewe weergee soos hy is nie,

maar soos jy dit in jou drome sien” (Tsjechov, 1972: 17). Daarom span sy ’n *Droomspel* in as stilistiese model vir *On the lake*, maar sy gebruik ook Tsjechov se karakters en Strindberg se styl om die bevryding van ’n vrou deur artistieke ontwaking te skep.

*On the lake* demonstreeer De Wet se identifisering met hierdie twee skrywers. In Stander (2023) se uitleg van Bartho Smit se invloed op De Wet betrek hy Harold Bloom se seminale *The anxiety of influence* (1973). Bloom, soos Stander (2023: 241) dit stel, gee sy “argwaan aangaande artistieke oorspronklikheid weer deur die daarstel van ’n teorie waarvolgens aspirantskrywers hulself [...] gewikkeld vind in ’n sielkundige stryd met hulle literêre voorouers en sodoende, teenproduktief, juis die invloed blootlê wat hulle probeer verbloem”. Stander (2023: 241) dui egter daarop dat De Wet “nog altyd eerlik en eintlik verbete [was] in haar paratekstuele gebare om haar invloede oftewel haar literêre ‘ouers’ se invloed op haar werk te erken en te vereer”. Per slot van rekening werk dit wat Bloom bestempel as die “anxiety of influence” merendeels in op die skrywer se *onderbewustelike* oedipale stryd met sy/haar voorganger. De Wet tree bewustelik en huldigend eerder as kompetend en regstellend met Strindberg se werk in gesprek. Indien haar reaksie op Strindberg feministies is, ontwikkel sy in *On the lake* dit wat sy reeds verstaan as die feministiese projek wat Strindberg in *A dream play* van stapel gestuur het.

In die programnota van haar produksie van *Spooksonata* haal De Wet (1991: 2) ’n uitgebreide passasie uit Strindberg se egodokumente aan waarin hy die skryfproses en sy opvattinge oor dramaturgiese inspirasie bespreek:

Something begins to ferment within me, a not unpleasant kind of fever, which is transformed into an ecstasy or intoxication. Sometimes it’s like a seed that suddenly sprouts, sends down roots, draws on all my experiences – but all the while selecting and rejecting. Sometimes I think of myself as a medium: everything comes so easily, half unconsciously, with just a little bit of planning and calculation. At best this lasts for only three hours (nine to twelve in the morning usually). And when it’s over, things are dull and boring again until the next time it happens. But it doesn’t come when ordered, and it doesn’t come when it pleases me. It comes when it wants to come. Most often and most definitely after some major disaster.

De Wet beskryf die inspirasie vir ’n nuwe drama en haar skryfproses aan die hand van soortgelyke metafore en stelwyses. Sy vergelyk ook inspirasie met koors: Nadat sy *Drie susters twee* voltooi het, sê sy aan ’n joernalis dat sy weer “gesond” is, maar die “siekte is sluimerend” en sy “weet die koors

gaan haar weer teen wil en dank beetpak, en dan sal sy weer iets moet skryf” (Norval, 1997: 6). Soos Strindberg beskryf sy haarself as ’n dramaturg-as-medium: Sy herlei haar skrywersontwaking terug na wat sy as aanvalle van “automatic writing” as ’n kind beskryf (Hough, 1987: 2) en sy omskryf telkens die neerpen van dialoog as blote transkripsie (Dyall, 1992: 3; Welman, 1995: 81; Horn, 1998: 17). Strindberg beweer nog dat hy drie ure per dag kan skryf, maar vir De Wet was twee ure haar betuigde maksimum (Dyall, 1992: 3). Haar skryfroetine klop egter met syne: Sy het ook aangevoer dat 09:00 tot 12:00 haar produktiefste gleuf in die dag is (Welman, 1992: 36). Dit is duidelik dat De Wet ten minste ’n bevestiging van haar eie skryfervaring en -gewoontes in Strindberg se ontboesemings van syne raakgelees het, en haar vrywillige omgang met sy werk as dramadoseant en regisseuse getuig dat sy Strindberg se werk bewonder het. Dit maak daarom sin dat *On the lake* die verhaal dramatiseer van ’n dramaturg (van nie-voorstellende dramas) wat ’n aktrise bewus maak van haar eie talent vir dramaturgie en selfdefinisie.

#### **4. *On the lake*: ’n Intrige-opsomming**

*On the lake* funksioneer eerstens as ’n opvolg op Tsjechov se drama *Die seeumeu*. De Wet plaas die handeling in 1910, ongeveer vyftien jaar ná die slot van *Die seemeu*. Die karakter Nina in Tsjechov se drama word in *On the lake* omskep in die protagonis en perspektiefsentrum. Sy keer terug na haar ouerhuis op die rand van die meer waar *Die seemeu* afspeel. Deur die loop van die drama word sy met vyf karakters uit die Tsjechoviaanse bronteks gekonfronteer: die gees van haar moeder wat in Nina se ouerhuis spook; die huishoudster Polina en haar dogter Masha; Nina se voormalige minnaar, Trigorin; Arkadina, sy huidige minnares; en die spook van Kostia – Arkadina se seun en Nina se eerste minnaar. Polina, Masha en Arkadina kla Nina se beurtelings aan van selfsugtigheid en hulle beweer dat dit haar skuld is dat Kostia homself vyftien jaar te vore om die lewe gebring het. Toevallig val Nina se besoek saam met ’n heropvoering van die drama wat Kostia in die eerste bedryf van *Die seemeu* op die planke bring. Hoewel Nina die inspirasie vir en oorspronklike hoofspeler in hierdie toneelstuk was, belet Arkadina haar om die opvoering by te woon. Trigorin wend ’n poging aan om Nina weer te verlei, maar Nina is verlig dat sy hom aanstootlik vind. Kostia besoek haar in ’n droom en maak haar daarvan bewus dat sy haar, sedert die aanvang van *On the lake*, eintlik in ’n helder droom bevind en daarom oor die vermoë beskik om die handelingsverloop (en dus haar lotsbestemming) tot haar voordeel aan te wend. Kostia is ’n dramaturg – iemand wat deur die fisieke



verwesenliking van sy verbeelding en woorde 'n bestaan voer – en hy spoor Nina aan om dieselfde te doen. *On the lake* eindig met Nina se beskrywing van 'n stormwind wat sy oproep om die heropvoering van Kostia se drama te kortwiek. *On the lake* herverbeel vir Nina (die karakter wat Tsjechov as 'n naïewe, ambisieuse en misbruikte aktrise uitbeeld) as 'n ontluikende skrywer – as 'n skeppende subjek wat nie slegs 'n bestaan voer uit die vertolking van rolle wat vir haar deur mans geskep word nie, maar self nuwe moontlikhede en identiteite opdroom.

## 5. Tekens van 'n Droomspel onder *On the lake* se oppervlakte

Terwyl Anton Tsjechov se dramas *Drie Susters* [*Tri sestry*]<sup>13</sup> (1901), *Oom Wanja* [*Dyádyá Ványa*]<sup>14</sup> (1897) en *Die seemeeu* die ooglopende brontekste is vir De Wet se triptiek, *A Russian trilogy: Three sisters two, Yelena, On the lake* (2002)<sup>15</sup>, benadruk De Wet dat sy met die skryf van *Yelena* en *On the lake* die styl van Tsjechov se Skandinawiese dramaturgydgenote wou naboots, met Tsjechov se dramas as vertrekpunte en narratiewe template (Solberg, 2003: 178). So byvoorbeeld word *Yelena* aangebied as 'n opvolg op *Oom Wanja*, maar De Wet toon aan dat sy die Noorweër Henrik Ibsen (1828-1906) se bykans gotiese dramatisering van vroulike huishoudelike bevangenhede in *Yelena* nadoen (Solberg, 2003: 178). Haar hervoorstelling van Tsjechov se karakter Yelena is gedeeltelik ook geskoei op seksueel transgressiewe vroulike hoofkarakters in Ibsen-dramas soos Mevrouw Elving in *Spoke* [*Gengangere*] (1881). Met *On the lake*, aan die ander kant, is haar inspirasie die Sweedse August Strindberg se droomspele uit die ekspressionistiese fase van sy skrywersloopbaan waartydens hy *Na Damaskus* [*Till Damaskus*] (1898-1904) en 'n *Droomspel* die lig laat sien.

De Wet betrek Strindberg se 'n *Droomspel* op twee peritekstuele wyses in *On the lake*: in die newetitel, *a tragicomic dream play*, en deur middel van 'n aanhaling uit Elizabeth Sprigge se Engelse vertaling van Strindberg as voorwoord by 'n *Droomspel*:

Anything can happen; everything is possible and probable. On a slight groundwork of reality, imagination spins and weaves new patterns made up of memories, experience, absurdities and improvisations. But a single consciousness holds sway over all – that of the dreamer. (Strindberg, 1955: 192 in De Wet, 2002: 168)

De Wet stel dit doelbewus dat *On the lake* met 'n *Droomspel* in gesprek tree. Buiten die nie-voorstellende aard van sowel 'n *Droomspel* en *On the lake* – ten

spyte daarvan dat Tsjehof en Strindberg as voorlopers en innoveerders van naturalistiese drama beskou word (Pickering en Thompson, 2013: 26, 45) – is daar ook meldenswaardige eggo's tussen die karakters en storielyne van hierdie twee dramas.

Dit is moeilik om een enkele protagonis in *Die seemeeu* uit te sonder, hoewel die titel waarskynlik na Nina verwys wat in die verloop van Tsjehof se drama herhaaldelik na haarself as “die Seemeeu” verwys. Dit kan dus geredeneer word dat Nina, hoewel sy nie die protagonis is nie, tog die titelkarakter is. *'n Droomspel*, daarenteen, steun onomwonde op een vroulike protagonis: Agnes. De Wet modelleer haar weergawe van Nina op hierdie Strindberg-karakter. Agnes is die dogter van die Vediese oppergod Indra. Sy word, soos 'n Christus-figuur, deur haar vader in die gestalte van 'n mens aarde toe gestuur om die aard en geldigheid van die mensdom se ongelukkigheid, hul onvergenoegdheid en jeremiades te ondersoek. Sy ontmoet meer as veertig karakters, maar die laaste en uitsonderlikste een is die naamlose Digter – die enigste aardling wat klaarblyklik ongeskend is deur menslike smart. Hy sien lyding as 'n veredelende foltering wanneer hy dit soos volg aan haar uitlê: “Do you believe all who are tortured suffer, all who are put to death feel pain? Surely suffering is redemption and death deliverance” (Strindberg, 1953: 260). Na afloop van hierdie laaste kennismaking, keer Agnes terug na die goderyk waar sy die Digter se lof besing vir sy rasionalisering van menslike lyding. Skynbaar is *'n Droomspel* 'n ode aan woordkunstenars.

Soos in *'n Droomspel* is die vroulike protagonis in *On the lake* 'n buitestander in transito. Sy het te make met verskillende vorms en uitdrukkings van smart, en uiteindelik is dit ook 'n kunstenaar (Kostia) wat die enigste karakter is wat sy lot vreedsaam aanvaar en haar aanspoor tot 'n soort ontwaking, verligting en transendensie.

Nes Agnes by die Digter leer, put De Wet artistieke en eksistensiële inspirasie uit Strindberg se skryfkuns – sy leer by hom en sy vereenselwig haar, gedeeltelik, met hom. De Wet leer by Strindberg om (in meer as een opsig) te droom.

## **6. “You are the dreamer of the dream”: Vanaf redder-digter na aktrise-dramaturg**

John R. Milton dui in sy artikel “The aesthetic fault of Strindberg’s ‘dream plays’” op die worsteling van kritici om vas te stel presies wie Strindberg wil hê die leser/gehoorlid as die *dromer* in sy droomspele moet sien: die dramaturg,

die protagonis, of die gehoor. Milton (1960: 115) redeneer dat die *dromer* nie duidelik genoeg gevestig word as 'n "element" binne hierdie dramas nie. Milton se argument mag water hou ten opsigte van *Na Damaskus 1* en *2*, maar Strindberg maak dit duidelik wie die dromer in *'n Droomspel* is. As deel van Agnes se sluitrede net voor haar hemelvaart, groet, bedank en loof sy die naamlose Digter:

The parting time has come; the end draws near,  
farewell, you child of man, dreamer,  
poet, who knows best the way to live.  
Above the earth on wings you hover,  
plunging at times to graze the dust,  
but not to be submerged (Strindberg, 1955: 260).

Strindberg se voorwoord kan verder só gelees word om die Digter as 'n abstrahering van homself [Strindberg] te interpreteer: "In the dream play [...] the Author has sought to reproduce the disconnected but apparently logical form of a dream" (Strindberg, 1955: 193). Strindberg se verwysing na homself in die derde persoon versmelt dan met sy verwysing na die sogenaamde Dromer: "For him there are no secrets, no incongruities, no scruples and no law. He never condemns nor acquits, but only relates" (Strindberg, 1955: 193). Die Dromer is die waarnemer en die verteller, en soos die Digter in *'n Droomspel*, hou Strindberg ook in sy voorwoord vol dat smart nie in 'n negatiewe lig beskou behoort te word nie: "however agonising real life may be [...] it is a joy" (Strindberg, 1955: 193). Strindberg vereenselwig hom met die Digter wat Agnes in Messiaanse terme as die reddende "child of man" beskryf. Verder is die dromer, die subjek of die bewussynsentrum, manlik-omskryf met manlike voornaamwoorde in Strindberg se voorwoord. De Wet keer dit om in *On the lake*: Sy maak dit duidelik dat die Dromer ter sprake 'n vrou (Nina) is. Wanneer Kostia by Nina kom spook om by haar die bevrydende epifanie te bewerkstellig dat sy haar in 'n helder droom bevind, verwoord hy hom soos volg: "You are the dreamer of the dream. And you can dream anything" (De Wet, 2002: 214). Dit lei daartoe dat sy, soos 'n wonderwerker, die weersomstandighede bepaal, die ander karakters beheer, en haarself van hul mag oor haar bevry. Sy word, met ander woorde, saam met De Wet, en skynbaar as 'n egostaat van De Wet, op 'n metadramatiese vlak 'n medeskrywer van *On the lake*. *On the lake* beeld dus die ontwikkeling van 'n aktrise na 'n dramaturg uit.

Biokritiese analises van *On the lake* sou verder uitgevoer kon word

aangesien De Wet self, as dramastudent, die rol van Nina in *Die seemeeu* vertolk het. Sy beskryf dié ondervinding as “a very powerful experience” (De Wet, 2002: 8) en meen dat die karakter “has stayed with me and haunted me” (Neveling, 2001: 4). De Wet was in die eerste plek ’n aktrise voor sy in ’n dramaturg ontwikkel het. *On the lake* is ook die eerste van haar eie dramas wat sy self geregisseer het.

Buiten die feit dat drama en die skryfkuns in *Die seemeeu* en in ’n *Droomspel* met dromery vergelyk word, het De Wet self ook haar skryfproses só gesimboliseer. Sy het die toestand waarin sy haarself bevind wanneer sy skryf as “amper soos om die hele tyd met oop oë te droom” (Welman, 1995: 81) beskryf. In ’n tydskrifonderhoud met Kate Dyal (1992: 3) verwoord sy dit soos volg:

Writing is like a dream – [...] It’s like being in a trance and I feel confused afterwards. I’ve driven into a tree three times after a spell of writing! Once I’ve written something it is like waking up from a dream and it fades. I try to keep it with me to believe that I own it.

Nina die aktrise, Nina die dromer vergestalt De Wet se emansiperende ervaring van ’n aktrise wat die skrywer word van haar eie dramas en haar eie lewe deur van haar drome beheer te neem. Sy betuig immers haar ervaring van ’n feministiese oorwinning toe Bartho Smit (1924-1987) haar kom loof het vir die sukses van *Diepe grond*. Dit het gebeur nádat hy haar jare te vore afgeraai het om haar skrywershand aan dramas te waag – hy was van mening dat vroue beter geskik is vir die digkuns as die dramaturgie (De Wet in Huismans en Finestone, 1995: 90).

In ’n onderhoud met Johann Botha (1993: 6) teoretiseer De Wet die androgene en daarom feministies-bevrydende potensiaal van die teatermedium in Jungiaanse terme:

Volgens Jung moet elke mens die manlike en vroulike in homself versoen om heel te word. Vir my is die teater daarvan ’n versinnebeelding. Dis ’n medium met ’n manlike raam, met harde beperkings. Beperkings op beweging, plek, tyd. Jy kan nie hoor wat die karakters dink nie, net wat hulle sê. Daar is ’n omskrewre ruimte, daar is ’n gehoor. Maar as iets in teenstelling met daardie grense gebeur, as die vryheid binne daardie raamwerk vlerke kry, is dit des te treffender.

In *On the lake* verletterlik sy hierdie fantasie met Nina se beskrywing van die stormwind wat sy opdroom:

Madame Arkadina's fan is blown out of her hand! Polina clutches her shawl! Trigorin tries to catch his cravat! Masha is blown right off her chair! The actress is swept of her feet! [...] And now ... look!! Look!! The little stage is rising into the air!! It's hovering there over the water!! Now ... it's spreading its wings ... and flying away!!" (De Wet, 2001: 215)

## 7. Slot

In repliek op die vraag van teater se sosiale funksie dring De Wet daarop aan dat dit "géén nut hoof te hê nie", maar eerder "'n feesviering van pure droom en pure spel" moet wees (Norval, 1991: 2). En hoewel haar Strindberg-geïnspireerde droomspel, *On the lake*, op die oog af hierdie filosofie van die kuns-om-die-kuns vergestalt, verteenwoordig dit 'n belangrike en ondererkende blik op die gedagte-wêreld van 'n pionier op die gebied van (Suid-)Afrikaanse vrougesentreerde drama en teater. De Wet se werk kom selde polities gedrewe voor, maar op die keper beskou, is dit ewe polities betrokke as die dramas van Athol Fugard, Deon Opperman en Barney Simon: Dit stel die wurggreep van die patriargie onverbiddelik volgehoue aan die kaak. Hoewel sy deeglik gekanoniseer is deurdat haar werk op skole en universiteite voorgeskryf is en 'n huldigingsbundel al aan haar gewy is, is die omvang van haar eiesoortige perspektief op gender, teater en 'n gendersensitiewe poëtika nog nie deeglik genoeg oopgeskryf nie. In hierdie opsig is *On the lake* miskien die belangrikste sleutel.<sup>16</sup>

*Universiteit Stellenbosch*

## Bronnelys

- Aboelazm, I. 2019. Chekhov in post-apartheid South Africa: Reza De Wet's *Three Sisters Two*. *Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University, A Refereed Scientific Periodical* 47(3): 498-519.
- Albertym, C.F., Van Rooyen, J.J., De Beer, A.S. en Spies, J.J. (reds.). 1977. *Ensiklopedie van die wêreld. Deel 9*. Stellenbosch: C.F. Albertyn (Edms.) Beperk.
- Basson, M. 2005. Introduction. In: De Wet, R. *Plays Two: African Gothic, Good Heavens, Breathing In*. London: Oberon Books.
- Baldick, C. 2008. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

- Birch, D. en Hooper, K. (reds.). 2012. *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, H. 1997. *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Blumberg, M. en Walder, D. (reds.). 1999. *South African Theatre as/and Intervention*. Amsterdam: Rodopi.
- Blumberg, M. 1999. More realities: An interview with Reza de Wet by Marcia Blumberg. In: Blumberg, Marcia and Walder, Dennis (eds.). *South African Theatre as/and Intervention*. Amsterdam: Rodopi.
- Boekkooi, P. 1997. Reza de Wet maak geskiedenis. Ontvang Hertzogprys vir drama die tweede keer agtereenvolgens. *Beeld* 24 Junie: 4.
- Botha, J. 1993. Meisie van Senekal bring 'n mirakel na Kaapse verhoog. *Die Burger, Naweekjoernaal* 12 Maart: 6.
- Botma, G. 1997. Hertzog Prys spoor Reza verder aan. *Die Burger, Joernaal: Kuns & Vermaak* 19 April: 4.
- Brink, A.P. 1986. *Aspekte van die nuwe drama*. Tweede, hersiene uitgawe. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cuddon, J.A. (red.). 2014. *Dictionary of Literary terms and Literary Theory. 5th Edition*. London: Penguin.
- De Wet, R. 1987. Programnota. *Op dees aarde: 'n plattelandse spronkie*. Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste (TRUK). Ongepubliseer. Privaatskenking.
- De Wet, R. 1991. Programnota. *Ghost sonata*. Rhodes Universiteit, Drama Departement. Ongepubliseer. Amazwi South African Museum of Literature.
- De Wet, R. 1993. *Trits: mis, mirakel, drif*. Kaapstad: HAUM-Literêr.
- De Wet, R. 1996. *Drie susters twee*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- De Wet, R. 2000. *Plays One: Missing, Crossing, Miracle*. De Wet, R. and Stead, S. (translators). London: Oberon Books.
- De Wet, R. 2002. *A Russian Trilogy: Three Sisters Two, Yelena, On the Lake*. London: Oberon Books.
- De Wet, R. 2005. *Plays Two: African Gothic, Good Heavens, Breathing In*. London: Oberon Books.
- De Wet, R. 2009. *Blou uur*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Dolan, J. 2012. *The Feminist Spectator as Critic*. 2nd Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dyall, K. 1992. Being fully alive is playwright's mission. *Herald Profile* 29 Junie: 3.
- ESAT (Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance).

- s.a. Dramas waarna verwys word. [https://esat.sun.ac.za/index.php/Main\\_Page](https://esat.sun.ac.za/index.php/Main_Page). (Datum van gebruik: 1 Maart 2023).
- Ferguson, I.** 1997. Review of *Drie Susters Twee*, by Reza de Wet. *South African Theatre Journal* 11(1): 313-321.
- Gebeda, T.** 2001. Reza's magical direction. *Eastern Province Herald* 6 Mei: 13.
- Genette, G.** 2001. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Lewin, J.E. (translator) Cambridge: Cambridge University Press.
- Grundling, E.** 2001. Reza se nuwe stuk vol energie. *Die Burger* 28 Junie: 3.
- Hauptfleisch, T., Huismans, A. en Finestone, J.** 1999. Unwilling champion an interview with Reza de Wet. *Contemporary Theatre Review* 9(1): 53-63.
- Hauptfleisch, T.** 2009. Inleiding. In: De Wet, R. *Blou uur*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Hauptfleisch, T. en Keuris, M. (reds.).** 2020. *Reza de Wet: Die dramaturg as dromer – 'n huldiging*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Hauptfleisch, T. en Keuris, M. (reds.).** 2023. *Bartho Smit: Koorddanser tussen triomf en tragedie – 'n huldiging*. Pretoria: Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
- Horn, A.** 1998. Diepe Reza. *Bult* September: 16-20.
- Hough, B.** 1987. Daar is meer dinge in die hemel en Op (Dees) Aarde. *Die Burger* 15 April: 14.
- Huismans, A. en Finestone, J.** 1995. Interview: Anja Huismans and Juanita Finestone talk to Reza de Wet. *South African Theatre Journal* 36(1): 56-73.
- Jackson, J.** 2015. Retreating reality: Chekhov's South African afterlives. *Journal of Narrative Theory* 45(1): 46-78.
- Kannemeyer, J.C.** 2005. *Die Afrikaanse literatuur, 1652–2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Maeterlink, M.** 1934. The Intruder. In: Martin, C. (ed.). *Fifty one-act plays*. London: Victor Gollancz
- Magill, F.N. (red.).** 1976. *Duisend beste boeke: Meer as duisend beroemdste en mees beminde geskifte uit alle eeue en lande*. Kaapstad: Rubicon-Pers.
- Martin, C.M. (red.).** 1934. *Fifty one-act plays*. London: Victor Gollancz.
- Milton, J.R.** 1960. The aesthetic fault of Strindberg's "dream plays". *The Tulane Drama Review* 4(3): 108-116.
- Neveling, N.** 2001. Magic, dreams and Chekhov. *Mail and Guardian* 6 Junie: 4.
- Norval, R.** 1991. Drama 'n feesviering van pure droom en pure spel. *Beeld* 20 Mei: 2.
- Norval R.** 1997. Reza se vriend Tsjechof snel tot hulp. *Die Burger* 13 Maart: 6

- Norval, R. 1997. De Wet en Tsjechof lankal “op dieselfde golflengte”. *Beeld* 27 Maart: 5.
- Pickering, K. en Thompson, J. 2013. *Naturalism in Theatre: Its Development and Legacy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Solberg, R. 2003. *South African Theatre in the Melting Pot: Trends and Developments at the Turn of the Millennium*. Grahamstown: Institute for the Study of English in Africa, Rhodes University.
- Solga, K. 2016. *Theatre & Feminism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sprigge, E. 1955. Introduction. In: Strindberg, A. *Six plays: The father, Miss Julie, The stronger, Easter, A dream play, The ghost sonata*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Stander, D.B. 2016. Reza de Wet’s channelling the long nineteenth century on post-1994 South African stages. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Stander, D.B. 2019. Reza de Wet (1952-2012): Life and works. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Stander, D.B. 2023. Twee dramaturge in gesprek: Bartho Smit en Reza de Wet. In: Hauptfleisch, T. en Keuris, M. (reds.). *Bartho Smit, koordloper tussen triomf en tragedie: ’n Huldiging*. Pretoria: Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
- Stander, D.B. 2024. Surfacing woman-consciousness in Reza de Wet’s *On the Lake*. *South African Theatre Journal* 31(1): 1-12.
- Strindberg, A. 1955. *Six plays: The father, Miss Julie, The stronger, Easter, A dream play, The ghost sonata*. Sprigge, E. (translator). New York: Doubleday Anchor Books.
- Stuart, D.C. 1928. *The Development of Dramatic Art*. New York: Dover Publications.
- Tsjechof, A. 1952. *Plays*. Fen, Elisaveta (translator). London: Penguin.
- Tsjechof, A. 1968. *Oom Wanja: Tonele uit die plattelandse lewe in vier bedrywe*. Schoeman, K. (vertaler). Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Tsjechof, A. 1972. *Die Seemeeu: ’n komedie in vier bedrywe*. Brink, A.P. (vertaler). Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Tsjechof, A. 1975. *Die kersieboord: ’n blyspel in vier bedrywe*. Schoeman, K. (vertaler). Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Tsjechof, A. 1977. *Drie susters: ’n drama in vier bedrywe*. Mohr, R. (vertaler). Kaapstad: Tafelberg.
- Van Coller, H.P. (red.). 2015. *Perspektief en profiel. Deel 1*, Pretoria: Van Schaik.



- Van der Wal, H.R. 2005. Vrouefigure in Reza de Wet se drama-oeuvre. Ongepubliseerde MA-tesis. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Van Zyl, D. 2015. Reza de Wet. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. Deel 1*. Van Schaik.
- Welman, M. 1992. Reza de Wet oor ma's en dogters. *Rooi Rose* 30 Desember: 36-7; 83.
- Welman, M. 1995. Reza se nuwe karakter hou haar snags wakker. *Rooi Rose* 27 Oktober: 81-2.

## Note

1. *On the lake* word merendeels skrams na verwys in oorkoepelende besprekings van De Wet se triptiek *A Russian Trilogy: Three sisters two, Yelena, On the Lake*. Haar omgang met Tsjechov word meestal bespreek met verwysing na *Drie Susters Twee* (Ferguson, 1997; Kannemeyer, 2004; Keuris, 2004; Coetzer, 2006; Aboelazm, 2019) en die trilogie in die geheel (Van der Wal, 2005: 119-136; Van Zyl, 2005: 644-80; Stander, 2013: 22-43; Jackson, 2015). Een uitsondering is Stander (2024) se artikel "Surfacing woman-consciousness in Reza de Wet's *On the Lake*".
2. Die spelling van hierdie Russiese skrywer se naam wissel in Afrikaanse naslaanbronne en vertalings. Robert Mohr in sy vertaling van *Drie susters* (1977), J.C. Kannemeyer (2005) en die Pharos-woordeboek (2005: 849) spel dit Tsjechov; Karel Schoeman in sy vertalings van *Oom Wanja* (1968) en *Die kersieboord* (1975), André P. Brink in sy vertaling van *Die seemeeu* (1972) en in *Aspekte van die nuwe drama* (1986) spel dit as Tsjechow; Dorothea van Zyl wissel dit af as Tsjechov (2015: 663) en Chekov (2015: 665); onder Frank N. Magill se redaksie van *Duisend beste boeke: Meer as duisend beroemdste en mees beminde geskrifte uit alle eeue en lande* (1977: 683) asook in Albertyn e.a. se *Ensiklopedie van die wêreld* (1976: 1889) word dit as Chekov gespeel. Die spelling wat in hierdie artikel gehandhaaf word, is Tsjechov.
3. Aangaande datering is die drama soms eers opgevoer voor dit gepubliseer is, soms is dit andersom. Ek sou voorstel dat die vroegste datum van publikasie hier aan die orde gestel word. Tsjechov se dramas *Drie susters* [*Tri sestry*] is gepubliseer en vervaardig in 1901, *Oom Wanja* [*Dyádyá Ványa*] is gepubliseer in 1897 en vervaardig in 1899 en *Die seemeeu* [*Cháyka*] is vervaardig in 1896.
4. Albertyn e.a. spel dit *Chaika* (1977: 683), maar in Magill (1976: 1889) verskyn dit as *Cháyka*.
5. Afrikaanse titels van nie-Afrikaanse en nie-Engelse tekste word in die liggaam van die teks gebruik in navolging van Brink se voorbeeld in *Aspekte van die nuwe drama* (1986), asook in genoemde naslaanbronne. Ek gebruik ook meestal die weergawes van die Afrikaanse titels soos dit óf deur literatuurgeskiedkundiges soos Brink en Kannemeyer toegepas is, óf bedink is deur Afrikaanse vertalers soos Brink, Mohr en Schoeman.
6. Brink vertaal dit as 'n *Droomstuk*, maar aangesien Strindberg se titel ook as 'n genre-

aanduiding funksioneer (soos hy dit in dié drama se voorwoord verduidelik), vertaal ek dit as 'n *Droomspel*, vergelykbaar met ander genre-merkers van toneelstukke soos 'n kerkspeel, 'n passiespeel, 'n treurspeel en 'n blyspel.

7. 'n Ondersoek na die ooreenkomste tussen 'n *Droomspel* en *On the lake* help om die spore van Strindberg se invloed te peil op De Wet se voorafgaande Afrikaanse dramas waarin die onderbewussyn van hoofkarakters en dwaalgeeste voorop staan, soos *Op dees aarde* en *Drif*.
8. Natuurlik vind talle feministiese dramaturge hul steeds agetrokke tot voorstellende drama en voorstellende dramas soos *Juffrou Julie* word dikwels met feministiese doeleindes opgevoer.
9. Die aanlyn-ensiklopedie *Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance* bevat byvoorbeeld geen verwysing na Suid-Afrikaanse produksies van 'n *Droomspel* of *Na Damaskus* nie.
10. *A worm in the bud* is waarskynlik De Wet se woordrykste titel.
11. De Wet se dramas is wel dikwels met newetitles aangebied voor dit gepubliseer is. *Op Dees Aarde* is deur TRUK (die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste) aangebied as *Op dees aarde: 'n plattelandse sprokie*. *Mirakel* se Engelse titel (vertaal deur De Wet in samewerking met Steven Stead) is *Miracle: a tragi-comic Miracle play in two acts*. *Miracle* se newetitel dui, onder meer, op De Wet se eksperimentering met die stylvermenging.
12. Albertyn e.a. spel dit *Wisjnewi sad* (1977: 683) terwyl Magill dit *Vishnévy Sad* (1976: 1889) spel. Die eersgenoemde spelling word in die artikel gehandhaaf.
13. Albertyn e.a. (1977: 683) asook Magill (1976: 1889) spel dit *Tri sesrty*.
14. Albertyn e.a. spel dit *Djada Wanja* (1977: 683).
15. *On the lake* open by die 2001-Standard Bank Nasionale Kunstefees “under the banner of the First Physical Theatre Company” (Neveling, 2001: 4). *Three Sisters Two* is eers in Afrikaans gepubliseer as *Drie Susters Twee* voor dit in 2002 vir publikasie vertaal is.
16. Die finansiële bydraes van Stellenbosch Universiteit se Subkomitee A word met dank erken.