

UNIVERSITY OF THE
FREE STATE
UNIVERSITEIT VAN DIE
VRYSTAAT
YUNIVESITHI YA
FREISTATA



UFS·UV

HUMANITIES
GEESTESWETENSKAPPE

DRAMA AND THEATRE ARTS
DRAMA- EN TEATERKUNS

**‘n Teoretiese ondersoek na die arbitrêre aard van
teaterkonvensies vir die analise van die vertoningstek**

Student: Walter Strydom
Studentenommer: 2004183741

**‘n Skripsie voorgelê om te voldoen aan die vereistes vir die graad,
M.A. (Drama en Teaterkuns) in die Fakulteit Geesteswetenskappe,
Departement Drama en Teaterkuns, Universiteit van die Vrystaat.**

**Promotor: Dr. Anthea van Jaarsveld
Januarie 2014**

VERKLARING

Ek verklaar dat die proefskrif wat hierby vir die graad M.A. (Drama en Teaterkuns) aan die Universiteit van die Vrystaat, deur my ingedien word, my eie selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die proefskrif ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.



Mnr. W. Strydom

STUDENT



Dr. A. Van Jaarsveld

PROMOTOR

BEDANKINGS

Graag bedank ek die volgende persone en instansies:

- My mentor en geliefde vriend, Dr. Stephanie Brink, wat my bekend gestel het aan 'n nuwe wêreld en sonder wie ek 'n totale nul op 'n kontrak sal wees
- My promotor, Dr. Anthea van Jaarsveld, wat met haar vonkende energie waardevolle insette gelewer het en 'n inspirerende invloed is vir enige navorser
- Marijda Kamper vir 'n breë skouer en groot oor wat altyd beskikbaar was vir die navorser se nukke
- My ouers, Loreen en Chris Strydom, vir hul onselfsugtige en volgehoue ondersteuning
- Die verskeie vriende wat my sonder keuse gereeld moes bystaan met raad en hulp
- Die NRF vir die finansiële steun wat hierdie laaste jaar 'n meer gefokusde en toegewyde student tot gevolg gehad het.

INHOUDSOPGAWE

<u>HOOFSTUK 1:</u>	6
INLEIDING	
1.1 Agtergrond	6
1.2 Probleemstelling	7
1.3 Navorsingsvraag en doelstellings	9
1.4 Navorsingsontwerp/metodologie	12
1.5 Waarde	14
<u>HOOFSTUK 2:</u>	
15	
'N ONDERSOEK NA DIE KONVENSIES VAN TEATER TEN OPSIGTE VAN DIE VERTONINGSTEKS	
2.1 Die essensie van "teater"/"teatergebeurtenis"/"teatervertoning"	17
2.2 Die teatervertoning as 'n teks	21
2.3 Die teater se vertoningstekst as kommunikasie	23
2.4 Menslike kommunikasie en konvensies	29
2.5 Vertoningstekskonvensies	31
<u>HOOFSTUK 3:</u>	
37	
DIE ARBITRÊRE AARD VAN KONVENSIES TEN OPSIGTE VAN DIE VERTONINGSTEKS	
3.1 Sosiale koördinasieprobleme	39
3.2 Die skep en handhawing van konvensionele praktyke	42
3.3 Die arbitrêre aard van konvensies	53
<u>HOOFSTUK 4:</u>	
61	
ANALISE VAN DIE VERTONINGSTEKS	
4.1 Die analise van die vertoningstekst as kwalitatiewe navorsing	63
4.2 Die doel van die analise van die vertoningstekst	65

4.3	Die vertoningstekes as objek van analise	68
4.3.1	Geskiedenis van vertoningsanalise	69
4.3.2	Teatersemiotiek: Probleme en voorstelle	72
4.4	Struktuur van die vertoningstekes	77
4.4.1	Die semiotiese substratum	80
4.4.1.1	Semiotiek as die “taal” van die vertoningstekes	83
4.4.1.2	Segmentering van teatersemiotiek	86
4.4.2	Die interne strukturele vlak	89
4.4.3	Die eksterne strukturele vlak	96
4.5	Die dissiplines vir die analise van die vertoningstekes	103
4.6	'n Werkwyse vir die analise van die vertoningstekes	107

HOOFSTUK 5:**119****DIE ANALISEERDER VAN DIE VERTONINGSTEKS**

5.1	Die vertoningstekesanaliseerder as kwalitatiewe navorser	120
5.2	Die vertoningstekesanaliseerder as geïmpliseerde toeskouer	123
5.3	Die vertoningstekesanaliseerder as teaterkundige	134
5.4	Die vertoningstekesanaliseerder se arbitrêre toepassing van konvensies	137

HOOFSTUK 6:**142****GEVOLGTREKKING EN AANBEVELINGS****BRONNELYS****150****ABSTRAK****160**

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Agtergrond

Die bestudering van 'n lewende, vervlietende en eenmalige teatergebeurtenis as legitieme veld van navorsing, is ten beste kontroversieel in teaternavorsing. Meerzon (2011:236) stel: “*If it [theatre] is a product of art that determines the tools of its perception, what kind of methodology will the analysis of it demand?*” Die kritiese/analitiese studie van vertonings (“*performance*”) se opname in die hoofstroom van akademiese diskoers vereis 'n behoefte aan wetenskaplikheid. Teaterteoretici, onder andere Pavis (1998), Elam (2002), Fischer-Lichte (2008), Knowles (2008), Rozik (2010) en Meerzon (2011), is dit oor die algemeen eens dat ondersteunende wetenskaplike begroning van deurslaggewende belang is vir 'n analise van die teatervertoning.

Gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu het Derrida se filosofiese “dood-van-die-skrywer” (“*death of the author*”) geboorte geskenk aan die uitbreiding van tradisionele konsepte van “tekstualiteit”. Die “teks” kon nie meer beperk word tot slegs die geskrewe woord nie, maar het eerder 'n onbeperkte korpus in konneksie met alle aspekte van kultuur geword. Die “betekenis” van die teks het relatief, gelyktydig polivalent asook dubbelsinnig geword en maak staat op nie net die meganismes van sy produksie nie, maar ook op die konteks van sy ontvangs (Taylor 2005:87). Die implikasie is dat die teatervertoning nie akademies benader kan word deur middel van die literêre dramateks nie en die proses van betekenisafleiding skuif uit die hande van die skrywer/outeur na die individuele waarnemer van die kunswerk. Hierdie aspekte bring verskeie probleme in die veld van vertoningsanalise teweeg.



As moontlike oplossing is teatersemiotiek, soos ontwikkel en aangepas vanuit die linguistiek, uitgebrei met die doel om dit toe te pas vir die analise van 'n lewende produksie. Die doel was om, in die woorde van Patrice Pavis (1998:258), impressionistiese diskoers te vermy. Deur middel van die semiotiese dissipline kon die akademie nou die teatervertoning benader as 'n teks in eie reg: Die vertoningstek. Die teatervertoningstek – Pavis (1997:204) verwys na “metateks” – is die ongeskrewe teks wat al die verskeie bewustelike en onbewustelike keuses van die regisseur en wat waarneembaar in die finale produk is, omsluit. So 'n teks verskaf 'n sleutel vir die “lees” van 'n vertoning en dus ook die akademiese studie daarvan. Volgens Taylor (2005:87) is die semiotiese dissipline te danke vir die “bevryding” van teatervertoningstudies van die beperkinge wat literatuur daarstel. Die vertoning kan dus nou los van die dramateks benader word.

1.2 Probleemstelling

Semiotiese teorie is aangewend en aangepas deur verskeie teoretici (die semiotiese skool) as model vir die akademiese analise van die teatervertoningstek. Fragmentering, ontoereikbaarheid en onvolledigheid van die semiotiese model is egter 'n brandpunt in die teatertheoriepolemie rondom hierdie onderwerp. Rozik (2010) verwys na “*a sense of despair around the possible creation of a methodology of performance analysis*”. Taylor (2005:88) toon aan dat die teater en teatervertoning te wyd is vir slegs een, als-insluitende teorie soos dié van die semiotiek: “*An appreciation of the various forms of theatrical expression can never be (and should never be) reduced to one vision.*” Pavis (1998), Elam (2002), Fischer-Lichte (2008), Knowles (2008), Rozik (2010) en Meerzon (2011) verduidelik elk verskeie probleme in die toepassing van semiotiek juis as gevolg van sy linguistiese basisgewe. Rozik (2010:1) sê: “*These theories [theories of theatre and of theatre performance] have unfortunately not yielded a single applicable and efficient method of performance*

analysis, not to speak of any actual analysis of note". Dit blyk dat hierdie premis nie in staat is om vertoningsanalise volledig te omsluit nie. Verder verklaar Taylor (2005:88) dat teatersemiotiek te abstrak en teoreties is om van enige nut te kan wees vir praktiserende teaterkunstenaars.

In voorafstudie, asook 'n B.A. Honneurs (2010) oor die aard en struktuur van postmoderne teater, het hierdie probleem op die voorgrond getree. Die huidige ondersoek na die aard en metode van analise van die vertoningstekst van 'n lewende teaterproduksie, wil dié probleem aanspreek. Knowles (2008), Rozik (2010) en Meerzon (2011), onder andere, stel voor dat teatersemiotiek aangevul moet word deur addisionele dissiplines. Daar is dus 'n noodsaaklikheid vir 'n aanvaarde, wetenskaplike, maar ook multidissiplinêre benadering. Indien die teatervertoningstekst se betekenis opgesluit is binne die intertekstuele web van betekenisstoekenning van elke individuele toeskouer van die vertoning, ontstaan die vraag: Hoe moet die teatervertoning geanaliseer word te midde van al die vereistes vir objektiwiteit, wetenskaplikheid en holisme?

Die aard van die metodologie wat benodig word vir die analise van 'n vertoningstekst het gelei tot Eli Rozik se publikasie *Generating Theatre Meaning* (2010). Rozik stel 'n moontlike proses vir hierdie tipe analise voor en verwys na 'n multidissiplinêre benadering (verwys ook States 1985, Taylor 2005 en Knowles 2008) waarin hy primêr die onus op die analiseerder plaas wanneer dit kom by die intuïtiewe samestelling of ontwerp van die analitiese metode.

Daar is onderskeie konvensies wat inwerk op 'n teatervertoning, soos byvoorbeeld die dramatologiese konvensies (Keuris 1996; Thomas 2009) wat bloot die tekstuele gegewens van konvensionele teater onderskryf en omskryf en wat bepaal word deur die geïmpliseerde dramaturg. Die vertoningstekst beskik egter ook oor sy eie stel konvensies wat die bogenoemde dramatologiese konvensies met betrekking tot verhoogrepresentasie insluit, maar slegs as deel van die verskeidenheid ander

gegewens wat funksioneer en manifesteer tydens die fisiese, lewende vertoning. Rozik (2012:65) onderskei tussen die konvensie van die teater/teatervertoning en verhoogkonvensies. Verhoogkonvensies verwys na gegewens wat die lees/interpretasie/begrip van spesifieke elemente van die teateraanbieding reguleer (vierde-muur, tersyde, ensovoorts). Die basiese konvensie van die teater/teatervertoning funksioneer soos 'n raamwerk wat die algehele, definiërende benadering van die mens tot die teaterfenomeen en dus ook die ingeslote, interaktiewe kommunikasie, onderskryf (Elam 1980:35).

Die aard van hierdie teaterkonvensies voorveronderstel ook 'n multidissiplinêre analise. So 'n multidissiplinêre analise impliseer 'n intuïtiewe samestelling van onderskeie dissiplines na gelang van die aard van die vertoningstekste en die doel van 'n spesifieke analise. McAuley (1998:8) verklaar: “[T]here is no single way to do performance analysis, and indeed the nature of the performance impact upon the analytical method.”

1.3 Navorsingsvraag en doelstellings

Die dinamiek tussen teaterkonvensies en betekenisdraende elemente is uiters belangrik vir enige teaterpraktisyn wat poog om betekenisvolle en relevante parameters te skep in die analise van 'n lewende teaterproduksie. Die semiotiese studie van pragmatiek en die sosiologiese studie van konvensie handel met sake van geldigheid (m.a.w. met die omstandighede waaronder die semantiese en sintaktiese reëls van toepassing is), maar waar die semiotiese ondersoek mik na 'n abstrakte sistematiese omskrywing van kodes, moet die sosiologiese studie van konvensie 'n ondersoek van die gebruik van kodes deur die mens in spesifieke kontekste insluit. Fokkema (1989:11-12) argumenteer dat kodes voorstellings is van gedeelde kennis, terwyl konvensies eerder verwys na gedeelde praktyke. Fokkema glo dat dit deur sosiologiese (en moontlik ook psigologiese) ondersoek van semiotiese praktyke is wat ons ons semiotiese modelle kan korrigeer.

Die hipotese van die studie is dat begrip van die arbitrêre aard en funksionering van konvensies binne die teater 'n moontlike formulering van 'n metode van analise van 'n vertoningstekste kan bied, Rozik se voorstel onderskryf en moontlik ook die analise van 'n vertoningstekste kan versoen met semiotiese beginsels. Die doel is dus om vanuit 'n teoretiese benadering 'n moontlike metode vir die analise van 'n vertoningstekste, volgens teaterkonvensies, vir 'n lewende teaterproduksie te ondersoek en sodoende die leemte op hierdie gebied hipoteties aan te spreek. Bestudering van tendense in die teorie van die lewende teaterfenomeen (McAuley 1998; Elam 2002; Knowles 2008; Meerzon 2011; Pavis 2012) word bygebring om die geldigheid van Rozik se voorstel te bepaal.

Let wel dat die analise van 'n teatervertoningstekste hier verwys na die analise, vir akademiese doeleindes, van die eenmalige, vervlietende teatervertoning soos dit betekenis oproep en genereer in die verstand van die toeskouer tydens die ervaring van die vertoning. Aspekte soos empiriese studies van toeskouerverwagtinge of -reaksies, resepsieteorie, die intensies van teaterpraktisyns (regisseurs, akteurs, ontwerpers, tegnisi) en die debat rondom die prominensie van die literêre dramatekste, is nie ter sprake nie. Die benadering tot die teatervertoningstekste kom ooreen met die postmoderne paradigma wat teksbetekenis sien as 'n web van intertekstuele gegewens en verwysings binne die waarnemer (leser/toeskouer/kyker) (Du Preez 2004:190; Van der Merwe en Viljoen 1998:44). Dit is ook belangrik om te meld dat die vertoningstekste, soos wat dit na verwys word in hierdie studie, slegs 'n hipotetiese konstruk is. Om eenvoudigheid word verwysings na werklike vertoningstekste vermy weens die subjektiewe aard van so 'n teks.

Die doelwit van die studie is om die bydrae van die aard en funksionering van die teaterkonvensies te ondersoek as bepalende faktor vir 'n metode tot analise. Konvensies toon 'n unieke dinamika en is arbitrêr van aard (Manley 1980; Fokkema 1989; Marmor 2009). Teatertoeskouers is sosiokultureelspesifieke mense wat arbitrêr konvensionele praktyke toepas en dus ook die teatervertoning uniek daarvolgens sal

interpreteer. Dit is dus nodig om die intuïsie wat betrokke is by die lees en interpretasie van teatervertonings in ag te neem, asook te let op die onvermydelike subjektiwiteit van betekenisafleiding.

Aanvaarding van die intuïtiewe aard van die proses van vertoningsteksanalise as wetenskaplike begroning, blyk probleme soos die ondoeltreffende aanwending van suiwer teatersemiotiek as analitiese metode (Pavis 1998), die ontwikkeling van postdramatiese teater wat antisemioties funksioneer en dus konvensionele analise ontduik (Meerzon 2011) en die behoefte aan 'n voorgestelde model tot vertoningsteksanalise (Rozik 2010) aan te spreek.

Die studie stel ook ten doel om opsommend die vernaamste probleme van die semiotiese dissipline vir vertoningsteksanalises weer te gee en aan te spreek, om sodoende die plek en belangrikheid daarvan vas te stel binne 'n "nuwe" benadering tot die analise van die vertoningstek. 'n Ondersoek na die proses waarvolgens 'n analiseerder verskeie dissiplines bo ander moet selekteer en wat die semiotiek moet aanvul, vorm ook een van die doelstellings van hierdie studie.

'n Verdere doelstelling is om die analiseerder van die vertoningstek as 'n kwalitatiewe navorser en sy funksionering as 'n "geïmpliseerde toeskouer" (Rozik 2010:161-3), wat ook arbitrêr met die konvensies van die vertoning omgaan, te ondersoek.

Die studie het dus as hoofdoel om 'n wetenskaplikgegronde en tog intuïtiewe metode vir die analise van die vertoningstek teoreties te ondersoek. Tweedens word ten doel gestel om die voorgestelde hipotetiese metode met die arbitrêre aard van teaterkonvensies van 'n lewende teateropvoering te versoen en sodoende die legitimiteit daarvan verder te bevestig. Derdens sal daar ook gepoog word om hierdie teoretiese metode as aanvaarbare kwalitatiewe en unieke studieveld te ondersoek. Laastens het die studie ten doel om die analiseerder as 'n intuïtiewe, kwalitatiewe navorser van die vertoningstek, te vestig.

Die einddoel is om teoreties ondersoek in te stel na 'n moontlike metode vir die analise van 'n vertoningstek wat die arbitrêre aard van die teaterkonvensies, asook die intuïsie van die navorser, aanvaar en in ag neem. Hierdie model word afgelei uit die teater se konvensionele basis, in samewerking met die verskeie dissiplines wat ekstra-semiotiese aspekte van die vertoningstek onderskryf, soos bepaal deur onderskeie akademië.

1.4 Navorsingsontwerp/metodologie

Die vertoningstek is 'n individueel-persoonlike skepping, en die vertoning is basies 'n kommunikatiewe interaksie tussen teaterpraktisyns en toeskouers. Dit is dus noodsaaklik om die bepalende invloed van konvensionele praktyke in ag te neem as begroning vir die kwalitatiewe intuïsie wat noodsaaklik is vir uitvoerbare analises. Die logiese begin van die bespreking behels 'n definiërende bespreking van die teatervertoning en sy onderliggende konvensies. Daarna word die mens se omgang met konvensionele praktyke vanuit 'n sosiologiese oogpunt ondersoek. Die voortvloeiende afleidings dien as waardevolle begroning vir die latere bespreking van die analitiese metode vir vertoningsteksanalise.

Hoofstuk twee stel dus ten doel om die teatervertoning as 'n kommunikatiewe interaksie van die mens te bevestig wat staatmaak op onderliggende konvensies/reëls vir wedersydse begrip en suksesvolle interaksie tussen die betrokke agente. In die teater is daar egter verskillende opinies oor die betekenis en plek van konvensies en konvensionele praktyke. Aandag word geskenk aan die konvensies wat spesifiek is tot vertoningstek.

Weens die siening dat die vertoningstek tot stand kom as die produk van kommunikasie tussen die vertoning en die toeskouers, is daar 'n behoefte aan wedersydse ooreenkomste tussen die twee pole vir doeltreffende koördinasie in

interaksie. In hoofstuk drie word die skep en handhawing van konvensies as oplossings vir sosialekoördinasieprobleme bespreek. Deur middel van 'n literatuurstudie word onderneem om die konvensies wat die teatermedium onderskryf as integraal tot die funksionering van die teatergebeurtenis, te bespreek en die arbitrêre aard daarvan te bepaal. Indien die vertoningstek in die verstand van die toeskouer tot stand kom en aangevul word, is dit die veronderstelling dat elke individuele toeskouer se biografie en intertekstuele verwysingsraamwerk 'n effek sal hê op die lees en interpretasie van die vertoning. Die doel is om die mens se omgang met konvensies te ondersoek vir die bepalende invloed wat dit sal hê op die metode van vertoningsteksanalise. Siende dat die mens sekere konvensies arbitrêr toepas, en dus onvoorspelbaar optree, onderskryf 'n ondersoek na die arbitrêre aard van konvensionele praktyke sekere onvermydelike, intuïtiewe aspekte van die analitiese proses.

Hoofstuk vier ondersoek die analise van die hipotetiese vertoningstek binne die breër veld van kwalitatiewe navorsing. Volgens kwalitatiewe navorsing is daar verskeie veranderlikes wat 'n studie sal beïnvloed en/of rigting gee. Watt (2007:82) verwys na 'n steeds-dinamiese ontwerp wat noodsaaklik is vir kwalitatiewe studies. Die aard van die vertoning, asook die doel van die studie, bepaal die metode van navorsing (McAuley 1998:8; Rozik 2010:2). Die doel van 'n analise van die vertoningstek, asook die vertoningstek as die navorsingsonderwerp, word as bepalende faktore vir die analitiese proses bestudeer. Die werkwyse vir vertoningsteksanalise word in die laaste afdeling bespreek ter verduideliking van 'n moontlike proses wat analiseerders kan toepas.

Dit is die doel van hierdie hoofstuk om die "nuwe" plek/aanwending van die teatersemiotiek binne die breër raamwerk van 'n herformuleerde proses van analise as kwalitatiewe navorsing te bespreek. Spesifieke fokus word geplaas op die struktuur van die vertoningstek en dié se invloed op die aanvullende dissiplines wat nodig is vir 'n meer volronde analise, asook die grondige bepaling van sosiale konvensies. Die afdeling neem voorstelle soos die van Pavis (1997, 1998, 2001, 2003, 2012), Elam

(1980, 2002) se semiotiese klassifikasie van die onderskeie konvensies wat inwerk tydens 'n opvoering, McAuley (1998) se skema vir die analise van vertonings ten opsigte van studente-onderrig, in samewerking met Rozik (2010) se voorstel van die struktuur van die vertoningsteks, in ag.

Die analiseerder van die vertoningsteks word in hoofstuk vyf bespreek as 'n verdere veranderlike wat 'n invloed op die proses van analise het. Verskeie vereistes word aan hierdie persoon gestel om sy aksies, wat geskoei is op 'n kwalitatiewe intuïsie, waardigheid en dus akademiese begroning te bied. Die studie ondersoek dus die analiseerder as 'n geleerde/kenner wat optree as bepaler in die intuïtiewe samestelling van die doelmatige dissiplines.

Die navorsingsontwerp sluit dus in breë trekke die volgende hoofmomente in:

- 'n Ondersoek na die konvensies van teater ten opsigte van die vertoningsteks
- 'n Bespreking van die arbitrêre aard van teaterkonvensies
- 'n Samestelling van 'n voorgestelde metode vir die analise van 'n vertoningsteks
- 'n Ondersoek na die intuïtiewe geleerde/kenner as analiseerder
- Samevattende voorstelle en opmerkings.

1.5 Waarde

Dit blyk dat daar tans nie een universeelaanvaarde metode vir die analise van 'n vertoningsteks bestaan nie. Die teoretiese ontwikkeling van so 'n metode, hipoteties al dan nie, dra by tot moontlike progressie in die voortgesette debat oor vertoningsteksanalise. Die voorgestelde metode kan verder ook dien as riglyn vir toekomstige analyses van dieselfde aard. Die ondersoek is 'n verbreding van die klassifikasie en begrip van teaterkonvensies en die konvensionele basis van die teatergebeurtenis waarby ook verskeie teaterpraktisyns kan baat. Die studie bevestig die intuïsie van die kwalitatiewe teaternavorser as analiseerder van die vertoningsteks as 'n bepalende faktor vir doeltreffende analise.

HOOFSTUK 2

'N ONDERSOEK NA DIE KONVENSIES VAN TEATER TEN OPSIGTE VAN DIE VERTONINGSTEKS

Teater, as outonome kunsvorm, het 'n geskiedenis wat strek oor millennia, sedert die eerste, onopgetekende, kulturele interaksies van die mens (Derrida 1978). Teater vind hoogs moontlik sy oorsprong in die antieke Grieke se feeste vir die god, Dionysus (McManus 1999), en vanuit die mites, rituele en seremonies wat uitgevoer is deur antieke kulture vanoor die wêreld (Robinson 2000). Die konsep van teaterskep en -kyk, was reeds deel van die sosiale en kulturele gebruike van die mens voor skryfkuns ontwikkel is. Vandag deurtrek die teater sosiale en kulturele sferes wêreldwyd. Dit is Lehmann (2006:17) se opinie dat die blykbaar “*antiquated*” teater steeds 'n waardige en stabiele plek in die samelewing vind. Teatrale konsepte vind neerslag in die vermaaklikheidsdistrikte van groot stede soos New York en Londen tot die “*Fringe*”-feeste in dorpe soos Edinburgh en Grahamstown, in die rituele van regerings tot die seremonies van die hof, in die spektakel van die sportarena tot die “teaters” van oorlog (Knowles 2010:vii). Dit is duidelik dat die teater sy plek ingeneem het binne 'n wye spektrum van opvoerings/vertonings (“*performances*”) wat dit verbind met die wyer kragte van ritueel en sosiale interaksie wat deel uitmaak van so baie sferes van menslike kultuur (uit Tim Prentki se voorwoord in Prentki en Selman 2003:1).

Die bevordering van die geesteswetenskappe as legitieme akademiese veld die afgelope paar eeue, het navorsing in die veld uitgebrei om ook die bestudering van die kunste in te sluit. Met die aanvang van die mensgerigte, kwalitatiewe paradigma het die bestudering van die teaterfenomeen, as 'n vorm van unieke menslike interaksie binne 'n bepaalde sosiale en kulturele milieu, aandag begin geniet.

Die oorhoofse doel van hierdie studie is om ondersoek in te stel na die analise of analitiese praktyke van 'n lewende teatervertoning. Soos met alle kultureel-kommunikatiewe interaksies van die mens, is begrip van die onderliggende konvensies/reëls en strukture noodsaaklik vir die doeltreffende analise daarvan. 'n Analise van die teatervertoning (of vertoningstek) vereis dus begrip van die struktuur van die teatermedium, asook die onderliggende konvensionele reëls wat die kommunikatiewe element daarvan reguleer. Die veronderstelling is dat die teatervertoning (of vertoningstek) op sosiologiese en kommunikatiewe konvensies staatmaak om suksesvol te kan funksioneer. Met bogenoemde in gedagte, is 'n bespreking van die teatermedium en die vertoningstek as konstruk binne die veld van die teaterervaring noodsaaklik vir deeglike begrip van die belangrikheid en plek van konvensies vir die teatergebeurtenis.

Hierdie konvensionele basis van die teatervertoning is noodsaaklik weens sy bepalende rol vir latere besprekings in hierdie studie met betrekking tot die metode van analise en die gepaste praktyke wat 'n analiseerder van die vertoningstek moet toepas vir 'n suksesvolle en/of doeltreffende analise.

In hierdie hoofstuk is dit dus die doel om:

- (2.1) Die teatergebeurtenis te begrens as essensieel 'n kommunikatiewe interaksie tussen onderskeie agente
- (2.2) Te bewys dat die teatermedium betekenis kommunikeer deur middel van 'n vertoningstek
- (2.3) Die verband tussen vertoningstek-kommunikasie en basiese sosiale kommunikasie te bepaal
- (2.4) Te verklaar dat sosiale kommunikasie staatmaak op konvensies vir doeltreffende koördinering tussen agente
- (2.5) Die vertoningstek se afhanklikheid van konvensies vir sy generering en begrip daarvan te bevestig.

2.1 Die essensie van “teater”/”teatergebeurtenis”/”teatervertoning”

Verskeie teaterpraktisyns – vanaf Vsevelod Meyerhold se *Biomechanics* en strukturalistiese inslag aan die begin van die twintigste eeu, tot die uiters postmoderne werk van Richard Foreman en die *Onthology Theatre* in New York vandag – propageer hul eie sienings van die teaterervaring, die doel en funksie daarvan, asook wat opgevoer moet word. Die verskeidenheid van “teater” is so wyd soos wat daar individuele stories in die wêreld is.

Jean Alter (1990:12) som “teater” op as publieke optredes/vertonings (“*performances*”) gebaseer op vaste, verbale tekste wat essensieel bestaan uit dialoë en waartydens lewende akteurs die aksies van karakters, betrokke in ‘n fiksionele milieu, uitbeeld. Konvensionele teater, beaam Brockett en Ball (2006:3), behels ‘n optrede, gewoonlik binne ‘n spesifiekingerigte gebou, waar akteurs (rolspelers of “*performers*”) aksies uitvoer voor ‘n gehoor. In vergelyking met die digter se pen en papier of die skilder se verf, kwaste en skilderdoek, vereis die teater die aanhoudende (“*continuous*”) aktiwiteite van lewende persone, die onderhoud van teaterruimtes, organisasies, administrasie en handwerke (“*crafts*”), in samehang met die vereistes van die kunste self wat verenig word in die teater (Lehmann 2006:17). Teater kan dus in dieselfde lig gesien word as sportaangeleenthede, speletjies en ander tydverdrywe vir ontspanning. Die verskil is egter die fiksionele element wat betrokke is by die teateraanbieding, sê Brockett en Ball (2006:13). Die sogenaamde neo-avant-garde-vorme van teater soos “*happenings*” en “*performance art*” of “*live art*”, vestig hernude aandag op die materiële van die vertoning en stel hernude uitdagings vir die sogenaamde dominansie van die teks (Jürs-Munby in Lehmann 2006:4). Die implikasie is ook dat daar wegbeweeg word van ‘n fiksionele aanbieding na ‘n werklike ervaring. Ongeag hierdie postmoderne vorme van teater se opstand teen die tradisionele vorme van vertoning en representasie, bly daar steeds die interaksie tussen akteurs en toeskouers.

Ongeag die verskeidenheid vorme wat die teaterfenomeen aanneem, sê Harvie en Rebellato in hul voorwoord tot die “*Theatre and*”-reeks (Knowles 2010:vii), is die teatrale kontinuum, waardeur kulture hulself bevraagteken en bevestig, altyd teenwoordig tydens enige teaterervaring. Die teater is volgens Lehmann (2006:17) ‘n plek waar daar ‘n unieke “*intersection*” van estetiese organisasie en die alledaagse, werklike lewe plaasvind.

Teaterterminologie (“*acting*”, “*play*”, “*show*”, in Afrikaans, “spel”, “toneelspel”, ens.) voorveronderstel dat teater ‘n produk is van volwassenes wat hulself steeds besig hou met kinderlike aktiwiteite (Brockett en Ball 2006:5). Dit is waar dat voorgee en verbeeldingryke spel uiters kenmerkend is van die teatergebeurtenis. Hierdie blykbaar kinderlike onskuld kom egter in gedrang soos wat die teater in gelyke mate deur die eeue heen geprys en gekritiseer is. Die drama word gemarginaliseer as leuens weens sy fiksionele aard en dikwels beskou as ‘n onsuiver invloed op die jeug weens sy onderwerpmateriaal. Ander sien egter die teater as ‘n unieke en waardevolle refleksie van die mens en menslike optrede. Juis soos ‘n kind se verbeeldingryke spel, bied die teater die geleentheid om ‘n eerlike blik van die mens en sy aksies as spieëlbeeld voor te hou. Tim Prentki (Prentki en Selman 2003:1) verwys na teater as een van die mees menslike van alle kunsvorme as gevolg van sy oorsprong in die liggaam van die akteur. Anders as met ander kunsvorme, wat ‘n voorwerp produseer en kommunikeer via media, gebeur die estetiese aksie (optrede/vertoning), asook die ontvangs daarvan, gelyktydig in die hier en nou (Lehmann 2006:17). Teater bied ‘n ruimte waarbinne die lewe uitgetoets en gerepeteer kan word sonder die beskadigende gevolge wat sulke eksperimente in die werklikheid kan hê (Prentki en Selman 2003:1).

Deur eeue se skawing en verfyning het die mens teater ontwikkel tot ‘n komplekse kommunikatiewe kunsvorm wat uiting vind in die vervlietende, eenmalige teatervertoning. Die struktuur van die teatergebeurtenis onderling, behels in die algemeen die samewerking van verskeie individue in onderskeie velde (die spelleier, akteurs, ontwerpers, musici, ens.). Die verskillende komponente waaruit die vertoning

bestaan (beligting, klank, stel, toneelspel), kan afsonderlik gemanipuleer word vir verskillende effekte. Al hierdie individue en komponente werk egter saam om 'n algehele beeld vir die toeskouer te skep. Wat 'n gehoor dus tydens 'n teaterproduksie beleef, is die uitbou van 'n basiese teks of idee, 'n drama, deur die toevoeging van teaterprosesse (Brockett en Ball 2006:6).

Aristoteles (Griekse filosoof en akademikus), deel die teatervertoning in ses dele op. Vir hom is die drama/teks/idee die belangrikste, met ander woorde die intrige ("plot"), karakters en tema. Onderliggend tot die bogenoemde drie elemente plaas hy die teaterprosesse: Taal, musiek en skouspel. Daarenteen gee Renaissance Italianer, Lope de Vega, in sy hiërargie van die komponente van die teater, voorrang aan die verhoog (musiek en skouspel) en akteurs (optreders of rolspelers). Waar Aristoteles dus klem lê op die dramatiese, plaas De Vega die wyse waarop die drama uitgebou word tot 'n vertoning bó die inhoudelike van die vertoning (Kernodle, Kernodle en Pixley 1985:6). Beide Aristoteles en De Vega erken egter dat daar aan enige teateroptrede twee dele is: Die inhoudelike van die vertoning en die teaterprosesse of –medium.

Keir Elam (1980:2) verklaar die volgende onderskeid tussen "teater" en "drama": "Drama", meen hy, is die modus van fiksie wat ontwerp is vir verhoogaanbieding en wat gekonstrueer is volgens spesifieke (dramatiese) konvensies. "Dramaties" verwys dus na die netwerk faktore wat betrekking het tot die voorgestelde fiksie in die vertoning. Marisa Keuris (1996:1) vestig dat:

"Die woord 'drama' word ook algemeen as 'n verkorte term gebruik om na die dramateks te verwys, met ander woorde ons kan praat van die dramateks of die drama van Reza de Wet."

"Teater", volgens Elam (1980:2), verwys na die saamgestelde verskynsels wat geassosieer word met die akteur-gehoor-transaksie, dit wil sê die produksie en kommunikasie van betekenis in die vertoning self en die sisteme wat dit onderlê en

moontlik maak. Keuris (1996:2) wys spesifiek daarop dat teater te doen het met 'n voorstelling vanweë die term se etimologiese oorsprong uit die Griekse “teatron” wat beteken “om te sien”. Die term, “teatraal”, word dus beperk tot dit wat plaasvind tussen akteurs (“performers”) en toeskouers en wat die laasgenoemde dus as't ware waarneem.

Die komplekse teatermedium kan, soos Jerzy Grotowski (“Towards a Poor Theatre” in Barba 2002) voorstel, gestroop word tot slegs 'n akteur en 'n gehoor. Vir hom is hierdie essensie alleen nodig vir suksesvolle teater om te kan geskied (Kernodle, Kernodle en Pixley 1985:7). Brook beweer:

“I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.” (in Brockett en Ball 2006:7)

Eric Bentley (in Brockett en Ball 2006:6) reduceer die teatergebeurtenis, oftewel Elam se “teater”, tot: A voer B op vir C. A verwys hier na die vertoning, B die drama, teks of fisiese, gekonstrueerde betekenis van die vertoning en C die gehoor. Yana Meerzon (2011:237-238) verwys ook na drie aktiewe kommunikatiewe sfere by 'n teatervertoning: die verhoog (oftewel vertoning, Bentley se A), die toeskouers (Bentley se C) en die kontak tussen die vertoning en die toeskouers (B in Bentley se verwysing).

Die teatergebeurtenis maak dus staat op beide die teatrale en die dramatiese om as outentieke kunsvorm betekenis te kan genereer. In literêre werke word 'n taal en diskoers, met bepaalde reëls, toegepas om betekenis oor te dra van 'n sender na 'n ontvanger. Die teatermedium funksioneer as so 'n “taal” wat beskik oor sy eie reëls en regulasies vir die kommunikasie van drama tussen die akteurs en die toeskouers.



2.2 Die teatervertoning as 'n teks

Die teatergebeurtenis speel af in die toeskouer se teenwoordige tyd en plek en maak staat op die rolspeler ("*performer*") wat 'n teken skep/maak, terwyl dit gelyktydig as 'n estetiese voorwerp in die verstand van die toeskouer/ontvanger waargeneem word (Meerzon 2011:238). Volgens Lotman (1990:16) is enige kunswerk (en dus ook die teatergebeurtenis) 'n werk van taal wat nog onbekend is vir die gehoor of ontvanger. Die gehoorlid moet as toeskouer die betekenis van die teatervertoning herkonstrueer en bemeester. Hy is dus konstant aktief besig om verskeie brokkies inligting, verbaal en nie-verbaal, in te neem en in konteks van "ander inligting" aan te wend om betekenis te skep (Kernodle, Kernodle en Pixley 1985:30). Hierdie "ander inligting" verwys na persoonlike, sosiokulturele kennis en -begrippe wat die toeskouer as 'n sosiale en kulturele wese vorm. Let wel dat hierdie aanwending/toepassing van "teks" in lyn is met die postmodernistiese benadering wat literatuur beskou as 'n onderlingverbinde web van tekste wat interaktief met mekaar konvergeer (Van der Merwe en Viljoen 1998:44).

Teaterkommunikasie funksioneer dus as 'n praktyk van veelvoudige vertalings wat ten doel stel om 'n multidimensionele vertoningstekst ("*performance text*") te registreer, op te teken en te transporteer na 'n verstandelike of verbale teks vir die toeskouer (Meerzon 2011:238). Lehmann (2006:85) verwys na drie verskillende tekste met betrekking tot die teatergebeurtenis: 'n Linguistiese teks, 'n teks vir die verhoogplasing en die mise-en-scène ("*text of staging and mise-en-scène*"), asook die vertoningstekst ("*performance text*").

'n Literêre (linguistiese) teks word gedefinieer in terme van 'n volledige stel gestruktureerde verbale en/of nie-verbale tekens/sinne, wat deur die leser gelees, geïnterpreteer en ervaar moet word, en begryp moet word in 'n wyer spektrum wat ook sisteme van betekenisskepping en kommunikasie insluit. Die konsep, "teks", voorveronderstel dus 'n taal of medium wat bestaan uit eenhede en reëls vir kombinasie, wat die generering van 'n hele teks moontlik maak (Elam 1980:7). Die



dramateks of literêre teaterteks (Rozik 2010:90-91 verwys na “*play text*”) is die literêre weergawe wat konvensioneel aangewend word as impetus tot die teatervertoning. Rozik (2010:90-91) verwys daarna dat hierdie teks, eerder as blote literatuur, as sulks funksioneer as ‘n tipe rekening van ‘n spesifieke bestanddeel betrokke by ‘n meer komplekse teks wat deur die teatermedium gegenerer word. Met ander woorde, alhoewel die literêre dramateks in ‘n spesifieke “taal” geformuleer is, is ‘n moontlike vertoning/opvoering daarvan implisiet. Keuris (1996:1-2) verduidelik ook hierdie noue verbintenis tussen die dramateks en die opvoering. Sy verwys na die “opvoeringsgerigtheid” van die dramateks en bespreek die opvoering/vertoning in terme van die dramateks: “*Dit is die lewendig maak van die potensiaal van daardie teks.*”

Die dramateks as linguistiese materiaal, tesame met die teks wat die elemente van opvoering bepaal, is in interaksie met die teatersituasie en word as komponente van die vertoningsteks begryp. Die term “teks” is wel ietwat vaag, maar dit impliseer dat daar met elke vertoning in die teater ‘n verband en ineenskakeling van betekenisdraende elemente plaasvind as ‘n kommunikerende eenheid (Lehmann 2006:85). Die gebruik van “teks” met verwysing na die teatervertoning veronderstel ‘n uitbreiding van sy oorspronklike betekenis – beperk tot verbale werke, veral die literatuur – tot die insluiting van nie-verbale eenhede van diskoers (Rozik 2010:19). Die hele situasie van die vertoning dra by tot teater en ook tot die betekenis en status van elke onderliggende element. Die vertoningsteks omsluit ook die verhouding tussen die vertoning en die toeskouers, die tyd- en ruimtelike situasie en die plek en funksie van die teaterproses binne die sosiale veld (Lehmann 2006:85). Volgens hierdie konsep van “tekstualiteit” kan ‘n beeld, of ‘n groepering van beelde, omskryf word as ‘n teks. Die teatervertoning kan beskryf word as teks wat deur die teatermedium gegenerer word. Die konsep van “teks” behels dat daar ‘n kommunikatiewe proses betrokke is tussen ‘n skepper van betekenis (enkodeerder) en ‘n ontvanger van daardie betekenis (dekodeerder) (Rozik 2010:7-8). Dit is dus veilig om die aanname te maak dat die vertoningsteks die fokus moet wees vir die bestudering van die teatervertoning en sy proses van betekenis skepping.

Lehmann (2006:46) wys daarop dat die vertoning (oftewel vertoningstek) geskiedkundig voor die drama bestaan het. Teater, soos dit ontstaan het uit ritueel in die vorm van mimesis deur dans en later ontwikkel het tot volledige aksies en praktyke, was ten volle in gebruik voor die aanvang van skryfkuns. Die opvoering as unieke gebeurtenis het gelei tot die neerskryf daarvan en dus die dramateks. Die dominansie van die literêre dramateks oor die teatervertoning (of andersom), asook die debat oor die belangrikheid of onbelangrikheid van dramaliteratuur vir lewende teateroptredes, is nie hier ter sprake nie. Hierdie studie aanvaar die vertoningstek as die omvattende fokus vir die teatergebeurtenis in geheel, soos wat dit in die verstand van die toeskouer betekenisvolle neerslag vind tydens die onmiddellike, vervlietende teatervertoning.

2.3 Die teater se vertoningstek as kommunikasie

Verskeie teoretici (Elam 1980; Rozik 2010; Meerzon 2011) verwys daarna dat die toeskouer 'n fiksionele wêreld skep deur middel van sy gewaarwordinge tydens 'n vertoning. Dit is die ontmoeting met die onbekende, die toeskouer se skepping van moontlike en/of alternatiewe wêreldes in die verbeelding, wat 'n individu na die teater bring, sê Meerzon (2011:258). Dit is die mens se instink oor teater en representasie, sy begeerte om na te boots en te droom, wat hom idees van teatervertonings in sy gedagtes laat skep vir die uitoefening van verskeie vorme van kommunikasie en kognisie.

Elam (1980:98) wys daarop dat die teatertoeskouer tydens 'n vertoning 'n fiksionele dramatiese wêreld aflei en skep vanuit die gegewe, gekonvensionaliseerde verhooggebeure. Let daarop dat daar kontemporêre teaterpraktyke is – vergelyk Lehmann (2006) se postdramatiese teater – wat hierdie voorstellende aard afsweer. Soos reeds bespreek in 2.1 begrens hierdie studie die konsep van teater tot daardie teater vorme wat wel met 'n fiksionele element omgaan.

Met betrekking tot die fiksionele konstrakte het teatersemiotici 'n konseptuele raamwerk vanuit logiese semantiek, die “moontlike-wêrelde-teorie”, toegepas op hul eie studies. Vir logiese semantici is die konsep van moontlike-wêrelde bruikbaar in die oplossing van verwysingsprobleme. 'n Moontlike stand van sake en dus 'n moontlike wêreld, verwys na hoe 'n situasie kan/kon wees. Elam (1980:100) onderskei verder tussen hierdie logiese moontlike wêrelde en fiksionele, geskepte wêrelde, alhoewel die laasgenoemde afgelei is vanuit die eersgenoemde. Die moontlike wêreld van die logika is formele konstrakte wat bepaal word deur 'n volledige (maksimum) stel uiteensettings wat die samestelling van daardie wêreld en alles daarin omvat. Hierdie moontlike wêreld is egter leë en abstrakte konstrakte. Die fiksionele geskepte wêreld daarenteen, is gevul (gemeubileerd) en sy uiteensettings is oormatig beskryf, alhoewel die fiksionele wêreld wat aangebied word deur 'n teatervertoningstek, slegs gedeeltelik omskryf word. Waar logiese wêreld egter volledig in hul uiteensetting is, moet die moontlike fiksionele wêreld van die vertoning deur die toeskouer op 'n hipotetiese basis aangevul word, vanuit sy persoonlike kennis, voordat die wêreld ten volle kan realiseer. Elam (1980:98-103) bepaal dat die fiksionele wêreld gekarakteriseer word deur 'n stel fisiese eienskappe, 'n versameling rolspelers en 'n verloop van tydgebonde gebeure. Hierdie geskepte wêreld is toeganklik vir die toeskouer weens die nou verband tussen daardie wêreld en die werklikheid van die toeskouer. Die wêreld van die drama is (gewoonlik) gebaseer op die werklike wêreld van die toeskouer, sê Elam.

Dit is Rozik (2010:78) wat waarsku dat die persepsie van die fiksionele wêreld as dít wat op die verhoog gebeur, foutief is. 'n Vertoningstek is 'n stel afdrukke van beelde wat gewoonlik 'n fiksionele interaksie beskryf. Die term “beskryf” impliseer dat daar na 'n afwesige iets verwys word. Akteurs verrig indekse van aksies, kwaliteite of toestande wat volgens definisie verwys na ander (gewoonlik karakters binne die drama) wat hierdie aksies “werklik” uitvoer. Toeskouers moet hierdie indekse lees as indekse van karakters. Ter verduideliking: Die akteur druk onderskeie beelde op sy liggaam af om 'n karakter aan die gehoor te kan weergee. Die karakter is, per definisie, afwesig as

werklike entiteit. Die akteur stel die karakter voor en omdat hy nooit daardie karakter in werklikheid kan wees nie, dien sy voorstelling as beskrywing van die karakter. Die akteur se werk is dus om sy aksies en die afgedrukte beelde op sy liggaam te deflekteer as die aksies en beelde van 'n karakter. Die gehoor lees hierdie aksies en beelde as behorende tot die fiksionele wêreld wat deur die vertoningsteks omskryf word. Dieselfde geld ook vir kinders, diere en werklike voorwerpe soos tafels, stoele, ensovoorts. Ongeag die toeskouer se bewustheid van die vertolkende en beskrywende “toneelspel” wat hierdie voorwerpe as deel van die vertoning verrig, lees hy steeds hierdie elemente as deel van die fiksionele wêreld. Dit beteken dat hoewel die tafel slegs 'n soortgelyke tafel voorstel in die fiksionele wêreld, dit steeds nie na die voorwerp self verwys nie, maar na daardie “afwesige”, fiksionele entiteit. Dit impliseer dat akteurs nie fiksionele wêreld opvoer of skep op die verhoog nie. Hulle skep “realiteite” op die verhoog wat in staat is om fiksionele wêreld in die gehoorlede se verbeelding/verstand op te roep (Rozik 2010:78-85).

Die fiksionele wêreld wat die toeskouer skep en waarneem tydens die opvoering, binne die konvensionele beperkinge van voorstelling, is dus 'n tyd-en-ruimte-êrens-anders (“*spatio-temporal elsewhere*”) wat aangebied word deur die teatermedium asof dit beskikbaar is aan die gehoor (Elam 1980:99). Die toeskouer vermeng op 'n verbeeldingsvlak aspekte van die werklikheid met die suiwer hipotetiese, in die skep van die dramatiese fiksionele wêreld. Hy maak staat op werklike en/of verstandelike modelle vir die verbeel/skep van die fiksionele wêreld op grond daarvan dat die teatermedium ooreenkomstighede vanuit die toeskouer se eie werklikheid gebruik om die fiksionele wêreld te skep/beskryf. Al wyk die teatermedium af van direkte ooreenkomstighede, sal dit steeds 'n kulturele werklikheid as vertrekpunt neem (Rozik 2010:86).

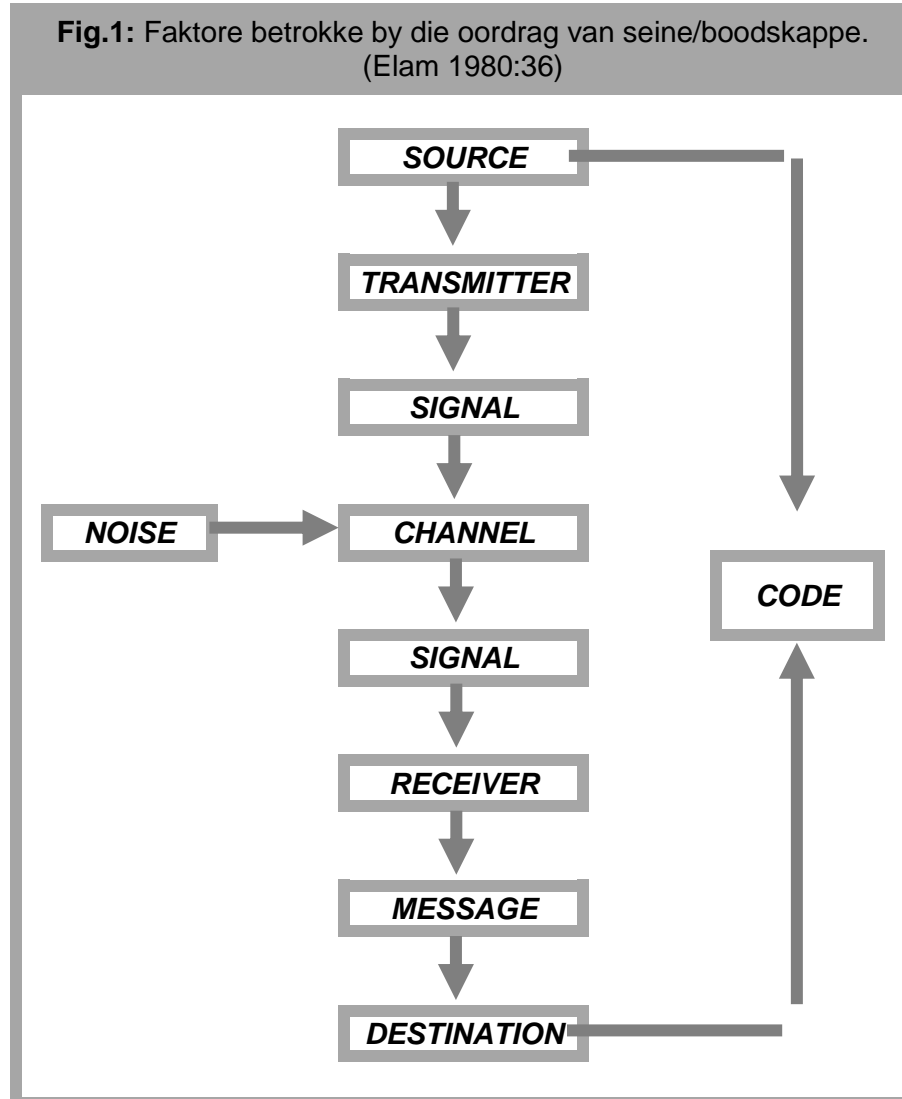
Die gevolgtrekking kan gemaak word dat die teater, as 'n voorstellende medium en gekarakteriseer deur 'n graad van fiksie, 'n komplekse proses van kognisie tussen onderskeie agente/gespreksgenote is (Kernodle, Kernodle en Pixley 1985:30). Hierdie

proses behels 'n interaksie tussen 'n rolspeler/akteur of sender en 'n toeskouer of ontvanger wat plaasvind in die werklike tyd wat dit neem om die kunsartefak ('n teatervertoning) te skep, aan te bied en te evalueer. Die toeskouer dekodeer dus die boodskap/sein wat vanaf die vertoningsteks ontvang word tot informasie wat bydra tot die skep/aanvulling van 'n fiksionele wêreld. Die spesifikasies van die dramatiese wêreld word stelselmatig aan die toeskouer bekend deur die verloop van die optrede en is onderhewig aan verandering. Hou in gedagte dat die dramatiese stand van sake dinamies eerder as staties funksioneer. Dit bestaan parallel aan die gehoorlid se samevoeging en afleiding van betekenis vanuit die onderskeie komponente van die teatermedium (Elam 1980:102-103). Gebaseer op hierdie konstante uitruiling van informasie kom die teatergebeurtenis uiters naby aan alledaagse menslike kommunikasie (Meerzon 2011:238).

Die menslike kommunikasiesisteme, soos dit vandag bekend is, is die eindresultaat van die komplekse prosesse wat die kognitiewe vaardighede van vele individue, oor generasies heen, saamgevoeg het in 'n sosiaal gedeelde stelsel van konvensionele gedrag en artefakte (Galantucci 2004:737). Vroeë teorieë, met betrekking tot 'n model van die kommunikasieproses, is gebaseer op 'n stimulus-respons-paradigma (S-R-paradigma). Heath en Bryant (1992:44) verklaar eerder dat kommunikasie 'n proses is met 'n S-M-C-R model. Dit wil sê daar is 'n bron ("*source*" – S) wat 'n boodskap ("*message*" – M) via 'n kanaal ("*channel*" – C) na 'n ontvanger ("*receiver*" – R) stuur. Die S in die bron is ekwivalent aan 'n stimulus en die R van die ontvanger is ekwivalent aan die respons. Hierdie model kan vergelyk word met Eric Bentley (aangehaal in Brockett en Ball 2006:6) se mening oor die essensie van die teatergebeurtenis: A (die bron, S) voer B (die boodskap, M, en kanaal, C) op vir C (die ontvanger, R).

Elam (1980:35) bied 'n beskrywing van kommunikasie as die oordrag van 'n sein vanaf die bron na 'n bestemming (sien fig. 1). Let wel dat hierdie liniêre model moontlik kan impliseer dat senders boodskappe ontwerp wat gerig is op passiewe ontvangers. Heath en Bryant (1992:39) argumenteer dat so 'n model onvoldoende is om die komplekse

aard van die kommunikasieproses weer te gee. Kommunikasie geskied nie slegs in een rigting nie, maar is 'n wedersydse proses wat al die prosedures waardeur een verstand 'n effek op 'n ander het, insluit. Terwyl een persoon byvoorbeeld praat, luister 'n ander. Hoe hierdie "luister" geskied, dra by tot informasie aan die sender en beïnvloed die boodskap wat versend word. Die mens reageer idiosinkraties ten opsigte van boodskappe weens hul persoonlikhede, groepsinvloede, asook die situasie waarbinne die kommunikasie plaasvind. Hierdie dinamika doen weg met die visie van kommunikasie as 'n liniêre progressie en beklemtoon kommunikasie as 'n proses met 'n wedersydse vloei van informasie (Heath en Bryant 1992:42).



Hierdie model (fig. 1) bied 'n waardevolle en tog eenvoudige beeld van 'n enkelvoudige liniêre stroom van kommunikasie. Die aanname is dat kommunikasie in beide rigtings dieselfde prosedure sal volg. Die oorsprong van kommunikasie ("*source*") kan in praktyk 'n idee of impuls in die verstand van die spreker, 'n werklike gebeurtenis of 'n stand van sake wat gekommunikeer moet word, wees. Die sender ("*transmitter*") encodeer hierdie idee tot 'n oordraagbare medium ("*signal*"), moontlik die spreker se stem, 'n rekenaar, 'n menslike liggaam, 'n lig, ensovoorts. Die dekodeerder of ontvanger ("*receiver*"), 'n oog, 'n oor, ensovoorts, ontvang die gekommunikeerde boodskap ("*message*") en dekodeer of vertaal dit tot 'n koherente boodskap wat verstaanbaar is aan die bestemming ("*destination*") van die kommunikasie (Elam 1980:35). Die reaksie(s) wat die geïmpliseerde ontvanger moontlik op die versende boodskap het, sal, ongeag of dit gelyktydig of agterna plaasvind, 'n soortgelyke proses toon.

Die model doen ook verantwoording vir "geraas" ("*noise*") as enige vorm van inmenging in die proses van oordrag en/of ontvangs. Hierdie "geraas" kan gedefinieer word as 'n struikelblok vir effektiewe kommunikasie. "Geraas" in hierdie opsig is nie beperk tot ouditiwe distorsie nie, maar kan ook manifesteer weens die feit dat individue verskil in taal as sulks nie 'n presiese instrument vir kommunikasie is nie (Heath en Bryant 1992:40). "Geraas" is dus enige vorm van inmenging wat die oorspronklike geënkodeerde boodskap verwring en sodoende betekenis beïnvloed.

De Vito (1991:5) bied 'n opsommende definisie van kommunikasie: 'n Aksie (of proses) deur een of meer persone, bestaande uit die stuur/ontvangs van boodskappe, wat deur geraasdistorsie vervorm kan word, binne 'n bepaalde konteks, met 'n bepaalde effek/intensie en wat 'n geleentheid vir terugvoer bied. Die vertoningstekse kommunikeer (stuur) boodskappe aan 'n toeskouer wat hom/haar in staat stel om 'n fiksionele wêreld in sy verbeelding op te roep en aan te vul in dieselfde tyd wat die beskrywing daarvan plaasvind. Dit is deur hierdie konsep wat die vertoning betekenis genereer en kommunikeer. Die "geraas"-konsep dra daartoe by dat verskillende toeskouers

verskillende ervarings en boodskappe vanuit dieselfde vertoning aflei. Dit is nodig om ook te toon dat alhoewel dit tradisionele vorme van teater se oogmerk is om meer passiewe toeskouers te akkommodeer, die proses van kommunikasie tydens 'n vertoning steeds wedersyd is. Gehore reageer en kommunikeer dan ook op verskeie maniere weer met die vertoning deur hande te klap, te lag, te swyg, die meer metafisiese vloei van positiewe of negatiewe energie of selfs binne hul eie verstande waar 'n skeppende en evaluerende interaksie met die geskepte, fiksionele wêreld plaasvind.

2.4 Menslike kommunikasie en konvensies

Die kommunikasiemodel (fig.1, Elam 1980:36) toon ook duidelik aan dat daar 'n wedersydse konneksie is tussen die sender ("*transmitter*") en die bestemming van die ontvanger, naamlik 'n kode. In Hartley (2002:32) se definisie van kommunikasie verwys hy na 'n interaksie by wyse van wedersydserkende seine. Enkodering vir kommunikasie behels 'n vertaling van die idee of impuls tot kodes ("*code*"). Hierdie kodes is 'n taal of stel simbole en tekens wat gebruik kan word om 'n gedagte oor te dra via een of meer kanale sodat 'n reaksie by 'n ontvanger/dekodeerder ontlok kan word (Heath en Bryant 1992:40). Die kodes moet deur beide die sender en die ontvanger herken word vir die kommunikasie om doeltreffend te kan geskied (Elam 1980:35). Hartley (2002:30) definieer kode dus as die onuitgesproke of onderliggende reëls of kombinasie van erkende elemente in enige kommunikasiesisteem. Elam (1980:35) wys ook daarop dat die kode 'n bepaalde betekenis of inhoud toeken aan die boodskap wat versend word. Enkodering, dekodeering en wedersydse begrip is dus juis moontlik weens kodes.

Die aanwending en interpretasie van kodes maak staat op sosiale konvensies. Waar kodes 'n sisteem van reëls is wat gebruik word in kommunikasie, verwys konvensies na 'n ooreenkoms onder 'n sekere populasie oor watter reëls om toe te pas in spesifieke situasies. Fokkema (1989:11-12) argumenteer dat kodes voorstellings is van gedeelde

kennis, terwyl konvensies eerder verwys na gedeelde praktyke. Beide kodes en konvensies beskik oor 'n sosiale dimensie, alhoewel die kode, met sy drie komponente – semantiek, sintaksis en pragmatiek – 'n semiotiese konstruk is. Konvensie is egter 'n sosiologiese konstruk en word gedefinieer in terme van 'n sosiale ooreenkoms.

Volgens Wagner, Dunfield en Rohrbeck (2013:2) word 'n groot aantal fenomene onder die algemene term “sosiale konvensie” geplaas. Dit sluit praktyke in met 'n grondige en ooglopende funksionele gebruik, byvoorbeeld taal, tot die aksies wat ten doel stel om sosiale lidmaatskap aan te dui, soos bedagsaamheidskonvensies en speletjies. David Hume se *Treatise of Human Nature* (1896) het, volgens Rescorla (2011), die eerste sistematiese analise van wat konvensies is, verskaf:

“[A convention is...] A sense of common interest; which sense each man feels in his own breast, which he remarks in his fellows, and which carries him, in concurrence with others into a general plan or system of actions, which tends to public utility” (Hume 1896:257).

Hierdie definisie behels dat spesifieke konvensies voorrang geniet in 'n bepaalde populasie. Elke lid van hierdie populasie speel sy rol in 'n sisteem van aksies omdat hy glo dit in sy eie belang is met die gegewe dat ander dit ook waarneem/ervaar as in hul beste belang. 'n Konvensie dra dus by tot die wedersydse bevoordeling van die deelnemers. Wagner, Dunfeld en Rohrbeck (2013:2) verklaar dat die verskeidenheid konvensionele aksies staatmaak op hul eenstemmige aanvaarding deur 'n sosiale gemeenskap. Elke deelnemer glo dat al die ander deelnemers ook die konvensie gehoorsaam en met hierdie geloof/vertroue het elke deelnemer dus rede om self ook die konvensie te gehoorsaam (Rescorla 2011). Hume (1896:490) beaam:

“...the actions of each of us have a reference to those of the other, and are perform'd upon the supposition, that something is to be perform'd on the other part.”

Vir hierdie ooreenkoms om te kan geskied, is die veronderstelling dat die betrokke partye byeengekom het en verbaal of fisies op 'n spesifieke ooreenkoms besluit het. John Locke (in Rescorla 2011), asook Rozik (2010:64) plaas egter klem op die id e van 'n onuitgesproke sosiale ooreenkoms ("*tacit social agreement*"). Dit behels dat daar geen uitdruklike ooreenkoms gesluit is nie, maar die gebeurtenis vind outomaties plaas asof daar wel so 'n ooreenkoms gemaak is.

Marmor (2009:4) onderskryf David Lewis (*Convention: A Philosophical Study*, 2002, oorspronklike publikasie in 1969) se aanname dat konvensies gewoonlik in 'n bepaalde samelewing te voorskyn kom as 'n alternatief vir uitdruklike ooreenkomste. Spesifiek in gevalle waar daar 'n groot getal agente betrokke is en verbale koördinasie dus onproduktief, onprakties, moontlik onhaalbaar of onnodig is. Lewis (2002:5) illustreer hierdie punt met die voorbeeld van twee mans in 'n roeiboot. Om enigsins vorentoe te kan beweeg, sal hulle die manier waarop hulle roei, moet sinkroniseer. Hierdie sinkronisasie vind heel dikwels plaas sonder enige uitdruklike ooreenkoms (Rescorla 2011).

Die vertoningstekst bied 'n soortgelyke koördinasieprobleem. Die betrokke agente, rolspelers en toeskouers, moet hul aktiwiteite koördineer volgens bepaalde regulasies vir die betekenisvolle oordrag van kommunikasie.

2.5 Vertoningstekskonvensies

Die suksesvolle totstandkoming van 'n fiksionele wêreld maak oormatig staat op die toeskouer se mate van deelname aan die gegewe vertoning. Kinders wat verbeeldingryke speletjies speel, raak moontlik op een of ander vlak betrokke by die fiksionele, asof dit die werklikheid is. Coleridge (1817) verwys hierna as 'n "opskorting van ongeloof" ("*suspension-of-disbelief*") vir dramatiese doeleindes. Die veronderstelling



is dat die teatertoeskouer hierdie konsep toepas om in 'n meer werklike mate betrokke te raak by die fiksionele. Dit is egter Elam (1980:107-108) se opinie dat Coleridge se “opskorting-van-ongeloof”-konsep nie kan geld vir die gemiddelde teatertoeskouer nie. Siende dat die vertoningstekst dus nie 'n fiksionele wêreld is nie, maar slegs 'n beskrywing daarvan, is dit duidelik dat die teater nie ten doel stel om 'n illusie van realiteit weer te gee nie, maar slegs dit te verduidelik/beskryf en sodoende 'n fiksionele wêreld in die toeskouer se verstand te evokeer.

“The auditors who are acquainted with the conventions of drama will expect the playwright to provide them with a hypothetical, counter-factual background... The story of the play is this counter-factual interpretation. Any member of the audience who does not realize that the interpretation is counter-factual, will be mistaking drama for actuality” (Urmson 1972:338).

Die toeskouer se bewustheid van die teenfeitelike van die geskepte wêreld is konstant nodig. Dit laat hom toe om nie net die fiksionele wêreld te skep nie, maar ook om die optrede nie so letterlik te beoordeel as wat hy sy eie sosiale werklikheid sou evalueer nie. Dit is juis hierdeur dat teater dit regkry om in sekere gevalle die ekstreme van menslike situasies en menslikheid te beproef en bloot te lê sonder die gevolge wat dit in werklikheid sou ontketen. Die fiksionele wêreld bly dus 'n hipotetiese konstruk. Die toeskouer is bewus van die teenfeitelike of nie-werklike aard van hierdie geskepte konstruk en interpreteer gewoonlik alle verhooggebeure op hierdie hipotetiese manier (Rozik 2010:86).

“The attitude of the theatre-goer (sic) is a very sophisticated one which one has to learn from long experience... The spectator who can distinguish drama from reality, is constantly aware that his interpretation is counter-factual” (Urmson 1972:339).



Die gelyktydige ervaring van beide opvoerende en opgevoerde wêreld, deur middel van die vertoningstek, beklemtoon die selfregulering van die teater as kunsvorm. Die toeskouer moet 'n spesifieke teatervaardigheid toepas en ook deurlopend die onderskeie dramatiese inligting, wat in brokkies deur die vertoning versprei word, saamvoeg en opweeg om die betekenis(se) van die produksie te kan begryp. Die skep van die fiksionele wêreld wat in onderbroke en onvoltooide inhoud deur 'n vertoning gekommunikeer word, maak staat op die toeskouer se toepassing van orde (Elam 1980:98-99). Teatervaardigheid behels 'n bekendheid met die tipes kodes en subkodes eie aan die teatergebeurtenis, asook die meer fundamentele vaardigheid om die vertoning as sulks te erken. 'n Toeskouer wat kennis dra van die funksie, werking en skepping van dramatiese fiksionele wêreld kan by 'n vertoning betrokke raak sonder om ooit sy losstaande bewuste prys te gee (Elam 1980:107-108).

Die vraag hier is hoe die toeskouer bewus word/is van hierdie teenfeitelike houding wat hy moet inneem om die teatervertoning doeltreffend te kan ervaar. Dit is Elam (1980:88) se opinie dat die definiërende beperking wat die rol van die akteurs en die toeskouers onderskei en die vlakke van realiteit konvensioneel vestig, die elementêre spil/as vir die teaterdraamwerk is. Die teatergebeurtenis word herkenbaar en kan onderskei word van ander gebeure op grond van sekere organisatoriese en kognitiewe beginsels wat, soos alle kulturele reëls, aangeleer moet word. Hierdeur kommunikeer die produksie sy betekenis(se) onafhanklik van die reaksies wat in realiteit ontlok sou word. Die toeskouer se samewerking is noodsaaklik vir die teaterervaring om korrek te kan funksioneer (Kernodle, Kernodle en Pixley 1985:35). Hierdie transaksionele konvensies, wat deelnemers se verwagtinge en begrip van onder meer die tipes realiteite tydens 'n teatergebeurtenis orden, funksioneer soos 'n draamwerk. Die teaterdraamwerk word 'n basis waarbinne die gehoorlid aanvaar dat 'n alternatiewe en fiksionele realiteit aangebied gaan word deur individue aangedui as die rolspelers/akteurs ("*performers*") en dat sy eie betrokkenheid teenoor daardie realiteit een van toeskouer/kyker is (Elam 1980:35).

Die konvensionele basis van die teaterraamwerk bepaal ook dat toeskouers ingelig is oor en/of kan aanneem watter aspekte van die teaterervaring deel vorm van die vertoning en watter aspekte buite rekening gelaat moet word as slegs behorende tot die teatrale konteks. Dit is Rozik (2010:86) se opinie dat by nie-ingelyfde gehoorlede die lyne tussen die werklikheid en die fiksionele wêreld moontlik kan vervaag, maar dat die ingelyfde teaterganger hierdie dualiteit as integraal tot die teaterervaring ervaar. Hierdie kognitiewe vaardigheid van die ingelyfde teaterganger veroorsaak dat hy in staat is om 'n onderskeid te tref wat versterk word deur sekere simboliese tyd-en-ruimte-grensaanduidings/merkers – die aparte verhoogruimte, verdonkering van ouditoriumligte, verhoogordyne, ensovoorts. Hierdie grensaanduiders bied 'n meer presiese definisie van wat ingesluit en wat uitgesluit moet word as deel van die teaterraamwerk binne tyd en ruimte (Elam 1980:88-92).

Oor die algemeen word die funksie van definiëring van die gegewe met betrekking tot die vertoning uitgevoer deur bevestigde en onuitgesproke konvensies wat dien as maniere om sosiale gedrag te koördineer sonder dat 'n uitdruklike of onuitgesproke ooreenkoms gesluit hoef te word. Die simboliese of voorstellende status van die vertoning word gewoonlik aangeneem eerder as gestipuleer. Daar is egter ook transaksionele (rolspeler-toeskouer) konvensies bemoeid met 'n uitdruklike definisie van die stand van sake, soos 'n pro- en epiloog, die “tersyde” gerig op die gehoor, die “*play-within-the-play*”, ensovoorts (Elam 1980:92). In beginsel is 'n teaterseenheid konvensioneel as die beginsel van ooreenkoms tussen die fiksionele wêreld en die werklikheid van die toeskouer ten minste gedeeltelik gekanselleer word en dus natuurlike afleiding van betekenis voorkom of belemmer word. Dit bepaal dat die voorgestelde model in die vertoningstekes so verskil van die werklike model wat beskryf moet word, dat die lees daarvan grootliks verskil van die lees van sy werklike model. 'n Alleenspraak behels, byvoorbeeld, nie dat 'n karakter in die fiksionele wêreld met homself praat nie (Rozik 2010:65). Alhoewel voorstellings soos hierdie die teaterraamwerk deurbreek, bevestig dit in praktyk daardie raamwerk deur die uitwysing van die suiwer feitlikheid van die vertoning. Hierdie konvensies maak staat op die

gehoor se bereidwilligheid om die waarskynlik raamdeurbrekende effekte as ingesluit binne die raamwerk te ag. Elam (1980:92) wys daarop dat die egtheid van die voorstelling – met ander woorde dit wat deur die teater raamwerk “natuurlik” gemaak word – bepaal word deur ikoniese getrouheid, asook bekragtig word deur die bevestigde vertoningskanons.

Soos reeds genoem, kan teater in dieselfde lig gesien word as sportgeleentehede, speletjies en ander tydverdrywe vir ontspanning. Al hierdie vorme van “vermaak” maak staat op konvensies as ‘n stelsel van reëls, wat die gebruik van kodes beheer sodat dit ten volle kan funksioneer, asook om toeganklikheid vir toeskouers te verseker. In rugby is daar gestandaardiseerde reëls (die grootte van die veld, ‘n speler mag slegs die bal agtertoe aangee vir ‘n ander speler, ‘n drie tel vyf punte, ensovoorts) wat al die betrokke partye moet navolg. Hierdie reëls is oor die algemeen neergepen en verbaal afgespreek êrens in die geskiedenis van die spel. Daar is egter ook sekere gedrag, byvoorbeeld dié van die toeskouers tydens ‘n wedstryd, wat volgens konvensies bepaal en gehandhaaf word. ‘n Definiëring van die spel as juis dit, rugby, word onuitgesproke toegepas deur toeskouers as ‘n raamwerk wat verwagtinge en reaksies orden. Teater verskil egter van hierdie geleentehede op grond van die fiksionele element wat by die aanbieding betrokke is. Dus gebruik die teater meer buigbare konvensies (Brockett en Ball 2006:13). Die kodes en konvensies, wat die kommunikasie van die teateroptrede onderskraag, stel die toeskouer in staat om die optrede te kan begryp as ‘n dramatiese voorstelling (Elam 1980:98-99). Die vertoningstek is die verbeelde entiteit waardeur die teatermedium kommunikeer en wat slegs die toeskouer se wêreld namaak, of as vertrekpunt gebruik, maar nie die realiteit van sy werklikheid word nie. Met ander woorde die toeskouer reageer anders op die vertoningstek as wat hy sou reageer as dieselfde gebeurtenis in sy eie werklikheid sou plaasvind. Die toeskouer analiseer en begryp ook aksies binne die fiksionele wêreld anders as in sy werklikheid. Die gehoor aanvaar, byvoorbeeld, dat Hamlet slegs ‘n fiksionele karakter is en dat die fisiese persoon (akteur) nie in realiteit aan die einde van die optrede sterf nie, maar slegs die karakter. Hierdie verskil in

reaksie is te danke aan 'n deelname aan en kennis van die omvattende konvensies van die vertoningsteks (Brockett en Ball 2006:15).

Dit is wel die doel van sekere vorme van teater om weg te doen met die verwagtinge en konvensionele begripsverhoudinge tussen die vertoning en die toeskouer en/of ook met die fiksionele aspek van aanbieding. Hierdie teaterpraktyke ontduik wel die aspekte hierbo bespreek, maar juis weens die feit dat dit sekere konvensionele praktyke ontduik of breek vir “vernuwende” ervarings. Soos wat gehore bekend raak met hierdie vorme van teater, sal hul beoefening ook al hoe meer begin staatmaak op konvensies en konvensionele praktyke. Net soos wat die Teater van die Absurde opslae gemaak het weens sy alternatiewe aanwending van teatrale konsepte in opstand teen die konvensioneel aanvaarde struktuur van teaterpraktyke, asook volgens 'n nuwe denkwysie van die mens/kunstenaar, sal hierdie vorme van neo-avant-garde-teater ook, ná die opeenhoping van genoeg ervaring daarmee, opgeneem word in die konvensionele praktyke van die teater. Esslin (1968:420) wys juis daarop dat nuwe teatermiddele, nuwe benaderings tot taal, karakter en intrige, asook 'n nuwe konstruksie van vertonings, nodig is vir die volhoubaarheid van die lewenskragtigheid van die teater.

Ongeag die fiksionaliteit van die vertoning is die teatergebeurtenis se oogmerk steeds die doeltreffende omskrywing en kommunikasie van 'n vertoningsteks wat opgeroep word in die verbeelding van die teatertoeskouer. Hierdie vertoningsteks, soortgelyk aan algemene menslike kommunikasie, maak staat op konvensies vir die doeltreffende koördinasie tussen senders en ontvangers, oftewel, vertonings en gehore. In die volgende hoofstuk word konvensies as sosiologiese konstruksie bespreek om hul skepping, werking, funksie en funksionaliteit te ondersoek. Sodoende kan konvensies as konsep betrek en geëvalueer word as 'n bepalende element by die latere bespreking van die analitiese praktyke van die teatervertoningsteks.

HOOFSTUK 3

DIE ARBITRÊRE AARD VAN KONVENSIES TEN OPSIGTE VAN DIE VERTONINGSTEKS

Sosiale konvensies is die hoeksteen van die menslike kultuur. Binne die veld van menslike kennis is konvensies uniek. Anders as objektiewe kennis – soos hoe om 'n brug te bou – maak die geldigheid daarvan nie staat op die mate van ooreenkoms met die objektiewe eienskappe van die wêreld nie. Konvensies manifesteer egter ook nie streng subjektiewe aspekte soos persoonlike opinies nie, omdat hul geldigheid nie bepaal word deur individuele voorkeure nie. Konvensies is gedrag wat gegrond is op sosiale interaksies en maak staat op die feit dat hulle gedeel word deur die verskeie agente betrokke in 'n sosiale gemeenskap (Wagner, Dunfield en Rohrbeck 2013:1).

Manley (1980:1-2) sê die konsep van konvensies deurtrek die moderne mens se denkwys in so 'n mate dat konvensies een word met “moderniteit”. As deel van logika, wiskunde, natuurwetenskappe, ensovoorts, speel konvensies 'n prominente rol in die prosedures van geldige beredenering en wetenskaplike verduideliking. Verder het die term “konvensie” ook amper onmisbaar geword in, byvoorbeeld, moderne literêre vakkundigheid. Om literatuur te kan begryp, is 'n begrip van die “konteks” noodsaaklik, dit wil sê die historiese ideale, waardes, ooreenkomste of konvensies wat literêre uitdrukking vorm. Die term konvensie is as gevolg van sy veelsydigheid 'n verwarrende konsep omdat dit op 'n diverse vlak in vele vakrigtings soos ekonomie, antropologie en sosiologie gebruik word en nie net beperk is tot sosiale dimensies nie (Rescorla 2011).

“The terms ‘convention’ and ‘conventional’ are flagrantly and intricately ambiguous. On the one hand, the conventional is the ordinary, the usual, the traditional, the orthodox as against the novel, the deviant, the unexpected, the



heterodox. On the other hand, the conventional is the artificial, the invented, the optional, as against the natural, the fundamental, the mandatory (1989, p. 80)” (Rescorla 2011).

In die teater is daar ook verskillende opinies oor die betekenis en plek van konvensies en konvensionele praktyke. Rozik (2010:65) maak ‘n onderskeid tussen die basiese konvensie van die teater en “verhoogkonvensie”. Volgens hom verwys die basiese konvensie van die teater na alle vorme van teaterbetekenisgewing. “Verhoogkonvensie”, aan die ander kant, verwys na ‘n spesifieke onderafdeling van die basiese konvensies van die teater en beweeg op ‘n onderliggende vlak. “Verhoogkonvensie” omvat daardie aspekte van die teatervertoning wat nie deur ‘n toeskouer op grond van direkte ooreenkoms met die werklikheid gelees kan word nie, maar eerder spesifieke begrip vereis, byvoorbeeld ‘n tersyde-konvensie of vierde-muur-konvensie. Dit is hierdie “verhoogkonvensies” wat gedeeltelik aandag geniet in Rozik se benadering tot ‘n analise van die vertoningstek. Sy studie laat egter die aanwending van konvensionele praktyke as deel van menslike kommunikatiewe interaksie, wat manifesteer tydens die teatergebeurtenis as ‘n sosiokulturele sisteem, buite rekening. Hierdie studie beoog dus om, wat Rozik die basiese konvensie van die teater noem, te benader as ‘n belangrike rolspeler by die effektiewe skep en interpretasie van die vertoningstek.

Enige bespreking van konvensies blyk egter te lei tot ongemaklike paradokse en verwarrende dubbelsinnighede. Fokkema (1989:1) beaam dit en bevestig dat die konsep van ‘n konvensie, asook die mens se hantering van konvensies, uiters onduidelik is. In hierdie hoofstuk is dit dus die vooruitsig om:

- (3.1) Konvensies te begrens as oplossings vir sosiale koördinasieprobleme
- (3.2) Die skep en handhawing van konvensionele praktyke te ondersoek
- (3.3) Konvensies se arbitrêre aard as ‘n beduidende faktor met betrekking tot die teatervertoningstek te bespreek.

3.1 Sosiale koördinasieprobleme

In sy toonaangewende benadering tot konvensieteorie, *Convention* (2002, oorspronklik gepubliseer in 1969), definieer David Lewis konvensies as die produk van situasies waar agente wedersydse ooreenstemmende behoeftes het en 'n "spel" uitoefen om die gegewe koördinasieprobleem op te los. Volgens Rescorla (2011) brei Lewis uit op David Hume (1896) se teorie met 'n meer gedetailleerde analise. Lewis (in Fokkema 1989:2) sien konvensies as 'n oplossing vir 'n koördinasieprobleem. Dit onderskei konvensies van natuurlike onvermydelikhede, asook van logiese besluite wat geneem word op die basis van noodsaaklikheid.

'n Koördinasieprobleem is 'n situasie waarin daar 'n noodsaaklikheid is vir die betrokke agente om hul aksies te koördineer tot wedersydse voordeel, maar daardie koördinasie sal nie vanselfsprekend plaasvind nie (Rescorla 2011). "Konvensie", as 'n sosiologiese konsep, voorveronderstel 'n groep mense met eenderse verwagtinge oor die optrede van ander mense, voeg Fokkema (1989:2) by. 'n Verskeidenheid sosiale situasies, insluitend konflikgedrewe interaksies, kan binne hierdie basiese struktuur geakkommodeer word. Lewis gebruik onder meer Hume (1896) se voorbeeld van twee roeiers wat hul roeiaksie koördineer deur 'n proses van observasie en aanpassing (soos bespreek in 2.4), kampers wat hout vir 'n vuur gaan soek in verskillende rigtings, eerder as almal op dieselfde plek, ensovoorts (Rescorla 2011).

Lewis verduidelik dit ook aan die hand van "taal" wat geskep is vir menslike kommunikasie. Hy (Lewis 2002:1) sê dat dit 'n algemeen aanvaarde praktyk is om taal te beskou as gereguleer deur konvensies. Die klanke van woorde kan toegepas word om basies na enige referent te verwys, maar die mens het die betekenis van woorde bepaal deur op 'n sekere manier, geleidelik en informeel, tot 'n gesamentlike begrip te kom van watter woorde watter vasgestelde betekenis dra. Dit wil sê die mens moes ooreenkom om die geïmpliseerde betekenis van die taal, wat noodsaaklik is om te kan kommunikeer, onderling te koördineer. Wat Lewis hiermee bedoel, is dat die skakel

tussen woordklanke en hul onderskeie betekenis deur middel van konvensies geskied. Dit beteken nie dat 'n noodsaaklike waarheid deur konvensie geskep word nie, slegs dat waarhede konvensioneel in sekere woorde vasgepen word eerder as in ander. Let op dat woorde maklik geïmplementeer kan/kon word om ander betekenis te dra. Die vasgestelde betekenis van woorde impliseer dat die mens ooreengekom het om sy gebruik van daardie woordklanke te koördineer vir wedersydse begrip.

'n Koördinasieprobleem kan dus as volg saamgevat word: Twee of meer agente moet een van verskeie alternatiewe aksies of strategieë kies wat hulle moet uitvoer om hul aksies te kan koördineer (Lewis 2002:8). Die spelers ervaar 'n probleem: Hoe moet hulle koördineer rondom een uitkoms tussen 'n aantal aanvaarbare uitkomstes, met die gegewe dat gekoördineerde optrede voorkeur geniet bo geen koördinasie nie (Al-Amoudi en Latsis 2012:8-9). Daar is 'n aantal verskillende aksies of strategieë wat agente kan uitoefen, wat dieselfde of soortgelyke koördinasie teweeg kan bring, sê Lewis (2002:8). Gewoonlik sal al die agente oor dieselfde stel alternatiewe strategieë beskik, maar nie altyd nie. Koördinasie kan slegs plaasvind as al die agente se gekose aksies samewerkend bydra tot dieselfde uitkoms en 'n ewilibrum bereik word. Ter ondersteuning die volgende voorbeeld: Solank beide bestuurders, wat in teenoorgestelde rigtings verby mekaar op die pad moet ry, links hou, sal botsings vermy word. Om links te hou, vorm dus die beste gekose gedrag wat lei tot beide agente se voordeel. As albei regs sou verbygaan, sal dit dieselfde resultaat hê. Indien een van die drywers egter besluit om regs te hou terwyl die ander links hou, sal hulle in mekaar vasry, of ten minste by elke ontmoeting vir mekaar moet pad maak om te kan verbygaan. Die uitkoms wat die agente wil bereik, produseer of voorkom, word dus gesamentlik bepaal deur die aksies van al die betrokke agente. Elke agent baseer sy plan van aksie op 'n verwagting oor die aksies wat die ander agente sal kies. Sommige van die agente se gekose aksies kan 'n ewilibrum teweegbring wat koördinasie moontlik maak. Al-Amoudi en Latsis (2012:8-9) definieer so 'n koördinasiespeletjie as 'n interafhanklike besluit deur twee of meer agente waar voorkeure saamval en waar daar twee of meer koördinerende ewilibrumstrategieë beskikbaar is.

'n Koördinasie-ekwilibrium is 'n kombinasie van agente se gekose aksies waarin niemand beter af sou wees indien enige een van die betrokke agente anders sou optree nie (Lewis 2002:14). 'n Koördinerende ekwilibriumstrategie verwys dan na daardie gekose aksie(s) wat bydra tot situasies waarin spelers nie anders sal wil optree sodra daar op die spesifieke strategie besluit is nie (Al-Amoudi en Latsis 2012:8-9). In 'n ewewigtige kombinasie van aksies is al die betrokke agente in 'n meerdere mate tevrede met die uitkoms volgens hul eie, asook die ander betrokke agente, se aksies. Sodra bestuurders dus besluit het om aan die linkerkant van 'n pad by mekaar verby te gaan (ongeach of die keuse aangeleer of wetlik van mag is), sal bestuurders nie sommer begin regs verbygaan nie, tensy dit vir onbepaalde redes hul doel is. Let op dat die ewewigtige kombinasie 'n uitkoms produseer wat nie noodwendig die beste is vir enige een van die individuele agente nie. Dit is egter moontlik dat een of meer, of al die agente, beter af kon wees as al die betrokkenes anders sou optree, maar die huidige uitkoms is die mees bevredigende uitkoms van elke agent se individueel voordeligste aksies (Lewis 2002:8).

Uit die vorige hoofstuk is dit duidelik dat die teatermedium via die vertoningsteks betekenis tot 'n toeskouer kommunikeer (vergelyk 2.2). Vir effektiewe kommunikasie tussen die teatermedium en die toeskouer word 'n "taal" benodig wat gebaseer is op kodes en konvensies wat wedersyds bekend is (vergelyk 2.4).

Teater kan gesien word as 'n koördinasiespel wat deur eeue heen gespeel is deur lede van die samelewing. Dit wil sê die betrokke agente tydens 'n teatervertoning – toeskouers, akteurs, tegnisi, ensovoorts – poog om hul praktyke naastenby te koördineer vir die effektiewe skep en kommunikasie van die vertoningsteks. Die teatergebeurtenis kan gereduseer word tot "*A voer B op vir C*" (Bentley aangehaal in Brockett en Ball 2006:6, vergelyk 2.1). Daar moet koördinasie tussen A en C wees vir die effektiewe oordrag van B. A en C moet hul aksies – die skep van die beskrywende

vertoningstekes deur A, en die lees en begryp, oftewel afleiding/dekodering van betekenis deur C – koördineer vir die interaksie om suksesvol te kan wees.

Op 'n meer elementêre vlak: Die teatermedium poog om 'n fiksionele wêreld te beskryf en nie om 'n werklike wêreld te wees nie. Vir die toeskouer om 'n effektiewe en betekenisvolle teaterervaring te kan hê, is begrip van hierdie beskrywende funksie van die teatermedium uiters belangrik. Vanuit 'n ander invalshoek kan die situasie beskou word as afhanklik van kodes. Dit is vir beide A en C nodig om vertrouwd te wees met die kodes wat in werking moet tree om enkodering en dekodering moontlik te maak. Konvensionele praktyke bepaal watter kodes toegepas moet word.

Verder word die rol van elke betrokke agent by die vertoningstekes, asook die tyd- en ruimtelike aspekte, omskryf op 'n basis van konvensies. Dit is vir C (die toeskouer) nodig om te begryp watter persone in die omgewing akteurs is, watter slegs ander toeskouers is, watter ruimte die verhoog is en waar die ouditorium is. Hierdie konvensies, wat deelnemers se verwagtinge en begrip van 'n teatergebeurtenis orden, funksioneer soos 'n raamwerk (Elam 1980:35).

Met die gegewe dat konvensies dien as oplossings vir koördinasieprobleme tussen bepaalde agente betrokke in 'n bepaalde sosiale en/of kulturele milieu, is dit die doel van die volgende afdeling om te kyk hoe hierdie agente konvensionele praktyke benader, aanleer en handhaaf.

3.2 Die skep en handhawing van konvensionele praktyke

Die verhouding tussen die teaterskepper en die teatertoeskouer tydens 'n vertoning kan beskou word as 'n koördinasieprobleem wat staatmaak op wedersydse begrip en toepassing van konvensionele praktyke. Hoe gaan agente te werk om hierdie praktyke te kan betree en toepaslik uit te oefen? Lewis (2002:2) beweer dat agente ooreen moet



kom op watter aksies hulle moet kies uit die alternatiewe vorme van gedrag tot hul beskikking, sodat daar 'n samewerkende koördinerende ewilbrium tot stand kan kom.

Indien sosiale konvensies dan gesien word as ooreenkomste wat uitgevaardig word deur agente betrokke by die konvensie of persone verwant aan daardie agente, ontstaan die vraag hoe die ooreenkoms oorspronklik gesluit is (Young 1996:105). Die implikasie vir taal, byvoorbeeld, is dat die bereiking van 'n koördinerende ewilbrium impliseer dat daar voorheen 'n rudimentêre taal moes bestaan het waarmee agente hul koördinasie volgens 'n ooreenkoms kon laat geskied. Hierdie ooreenkoms behels natuurlik die besluit oor watter betekenis aan watter klanke toegedien moet word sodat agente mekaar kan verstaan. Die rudimentêre taal (eerder kommunikasiemiddel) waarin die agente hierdie ooreenkoms besleg het, moes ook deur middel van 'n ooreenkoms tot stand gekom het en hierdie ooreenkoms moes dan ook in 'n meer rudimentêre taal geskied het. Vir elke voorafgaande ooreenkoms word daar dus weer 'n voorafgaande vorm van taal nodig. Êrens in hierdie string van taal wat lei tot taal wat lei tot taal moes daar 'n beginpunt wees. En hierdie beginpunt kan onmoontlik beskik oor 'n reedsbestaande taal. Indien konvensies dus beskou word as ooreenkomste, ontstaan daar 'n probleem oor die manier waarop hierdie ooreenkoms gesluit is.

Lewis (2002:2) meen dat die bestaan van 'n verbale of uitgesproke ooreenkoms om te koördineer dus hoogs onwaarskynlik is. Taal is slegs een van vele aktiwiteite wat gereguleer word deur konvensie, sê hy. In baie gevalle, voeg Rescorla (2011:1) by, is dit uiters onprakties om vooraf verbaal of uitdruklik te kommunikeer en daar is ook dikwels geen gesentraliseerde gesag wat orde kan afdwing nie. Konvensie, as 'n ooreenkoms, kan dus in bepaalde gevalle definitief nie afhanklik wees van 'n uitdruklike ooreenkoms nie.

Rescorla (2011:1) verwys na John Locke se idee van 'n onuitgesproke of stilswyende ("*tacit*") ooreenkoms. Dit behels dat daar geen uitgesproke ooreenkoms gesluit is nie, maar die afloop van gebeure impliseer dat daar wel so 'n ooreenkoms gemaak is. In

baie omstandighede is dit ook die geval dat daar in die verlede wel uitdruklik op 'n stand van sake, of te wel koördinerende ekwilibrium of konvensie, besluit is. Dit gebeur egter dat agente wat tans by die koördinasieprobleem betrokke is, nie bewus is van die historiese ooreenkoms nie, maar wel gekondisioneer is of via gewaarwordinge die korrekte konvensionele praktyk aanleer en toepas.

Daar is, soos in die voorbeeld van taal, alternatiewe keuses beskikbaar waaruit agente kan kies. Dit wil sê die klank van 'n spesifieke woord kan aan enige betekenis verbind word. Agente het egter vanuit verskeie alternatiewe betekenisse op 'n bepaalde een besluit. Rescorla (2011:1) meen dat dit die mikpunt van die betrokke agente by 'n koördinasieprobleem is om 'n bepaalde oplossing vanuit verskeie alternatiewe oplossings te kies wat tot die voordeel van al die betrokkenes sal lei. Young (1996:105) definieer konvensies as daardie spesifieke ekwilibrium wat die betrokke agente verwag in interaksies wat beskik oor meer as een moontlike ekwilibrium. Die hoofeenskap van konvensies, sê Young (1996:105), is dat daar uit 'n aantal denkbare keuses of strategieë op slegs een strategie besluit word. Dit verduidelik hoekom konvensies nodig is: Konvensies los probleme van onbepaalbaarheid in interaksies met onderskeie ekwilibriums op, waar verbale ooreenkomste/ onderhandelinge soms onmoontlik of onnodig is.

As gevolg van die teatervertoningstekse se eenmalige en vervlietende aard, is daar weinig geleentheid vir die teatergemeenskap (toeskouer en praktisyn) om ooreen te kom op die noodsaaklike reëls of kodes vir interpretasie. 'n Vertoning is ook (gewoonlik) nie bemoeid met verduidelikings van die gepaste konvensionele praktyke wat noodsaaklik is vir doeltreffende kommunikasie en begrip nie. Die toeskouer benader die vertoningstekse deur middel van verskeie konvensionele praktyke wat sonder uitdruklike verbale ooreenkoms toegepas word. Vanuit die sukses van die teatervertoning deur die eeue heen kan afgelei word dat die mens hierdie konvensies doeltreffend kon betree sonder formele onderrig in die praktyk.

Agente konformeer tot 'n bepaalde konvensie om verskeie redes, volgens Wagner, Dunfield en Rohrbeck (2013:2). Die vernaamste rede is die verwagting van 'n uiteindelijke bruikbaarheid ("*eventual utility*"), asook die begeerte om te konformeer met 'n sogenaamde sosiale in-groep. Die gebruikswaarde veronderstel dat sosiale konvensies geïmplementeer word as gevolg van 'n geloof dat dit 'n tasbare voordeel inhou. Soms is die aard van die voordeel duidelik, soos om aan die linkerkant van die pad te bestuur, en soms is dit onduidelik, soos 'n amateurkok wat bestanddele in 'n sekere volgorde by 'n dis voeg. Die kok is nie noodwendig bewus van die rede waarom die bestanddele in hierdie volgorde bygevoeg word nie, maar het vertroue in die aanduidings van 'n leier in sy gemeenskap en glo dat dit bydra tot 'n beter funksionele uitkoms. Aan die ander kant behels 'n in-groep-identiteit/-mentaliteit dat 'n agent sy gemeenskap se konvensies sal volg omdat hy wil identifiseer met sy eweknieë en soortgelyk aan hulle wil optree/wees (Wagner, Dunfield en Rohrbeck 2013:2).

Gestel dit is die toeskouer, wat die meer tradisionele teatervertoning bywoon, se mikpunt om vermaak te word. Dit is vir hom/haar nodig om te konformeer tot die konvensies van daardie teatergebeurtenis ("saam te speel") om effektiewe begrip en informasie uit die vertoning te haal. Sonder hierdie konformasie word doeltreffende kommunikasie en dus die vlak van vermaak ondermyn. Deur middel van konformasie kan die toeskouer egter die vertoning begryp in dieselfde mate as sy eweknieë en soos in vooruitsig gestel deur die betrokke teaterpraktisyns. Hierdie deelname aan, konformasie tot en/of begrip van die konvensies van die teatervertoning, geskied sonder enige fisiese verbale ooreenkoms tussen die teaterpraktisyns en die toeskouers. Dit is nie die norm vir die teatervertoning om homself en die konvensies wat sy interaksie reguleer voor en tydens die vertoning te definieer nie. Toeskouers se keuse van konvensie(s) geskied onuitgesproke.

Hoe maak die agente (toeskouers en praktisyns) egter hierdie keuses sonder enige openlike samespraak of verbale onderhandeling? Een verduideliking is dat sekere ekwilibriums meer redelik is as ander, of agente fokus hul aandag op een ekwilibrium

omrede dit meer prominent of opvallend is as ander (Young 1993:57-58). Die mens toon oor die algemeen merkwaardige insig rakende die opvallendste fokuspunte, alhoewel hulle idiosinkraties optree in 'n gegewe situasie. Die implikasie is dat agente kontekstuele leidrade wat buite die koördinasieprobleem lê, in ag neem in hul poging om te koördineer. Dit is egter nie moontlik om hierdie leidrade, of fokuspunte (“*focal points*”), *a priori* te definieer nie, sê Young (1993:57-58). Die gegewe koördinasieprobleem en die sosiokulturele milieu van die agente tree op as bepalende faktore wat hul keuse van strategie bepaal. Hierdie fokuspunte sluit faktore in soos 'n bepaling deur 'n vorm van sentrale gesag (vergelyk die voorbeeld van die amateurkok) of die verspreiding van plaaslike gebruike van een streek teenoor 'n ander (Young 1996:106-108). Die sosiokulturele bestaan van die teaterfenomeen bied 'n basiese riglyn waarvolgens toeskouers hul konvensionele aksies reguleer.

Die samelewing kom dus ooreen op 'n konvensie eers deur 'n informele proses van aanname en later word dit as “wet” opgeneem. Dit wil sê, individue maak eers keuses op 'n mikrovlak en hul latere interaksies, gebaseer op daardie individuele keuses, kan moontlik saamloop in 'n konvensie (Young 1996:106-108). Hierdie proses veronderstel dat daar oor tyd 'n kontekstuele geskiedenis met betrekking tot 'n bepaalde koördinasieprobleem tot stand kom.

Met betrekking tot konvensionele praktyke wat deur die geskiedenis opgebou is, verwys Lewis (2002:36) na 'n koördinasieprobleem wat herhaaldelik tussen dieselfde en/of verskillende agente opduik. Soos wat so 'n interaksie oor en oor herhaal word, sal een spesifieke “oplossing” vir die interaksie voorrang begin geniet om onbepaalde redes. Hierdie bevredigende koördinasie-ekwilibrium wat in die verlede gemanifesteer het, het 'n terugwerkende effek op die verwagtinge en optrede van die agente wat tans betrokke is.

Daar is reeds in die verbeeldingryke spel van 'n kind elementêre toepassings van teatrale konsepte: “A voer B op vir C”. Neem as voorbeeld 'n jong dogtertjie wat 'n



denkbeeldige teepartytjie vir haar, 'n vriendin en hul poppe aanbied. Die kinders (A) raak betrokke by 'n fiksionele wêreld, wat 'n wêreld soortgelyk aan hul eie werklikheid naboots (B), vir hul eie, mekaar en/of die poppe (C) se vermaak. Tydens die eerste keer wat die teepartytjie aangebied word, sal die kinders verskeie keuses maak om hul spel te kan koördineer. By 'n tweede geleentheid waar 'n soortgelyke teepartytjie aangebied word, pas die kinders reeds sekere norme toe gebaseer op hul oorspronklike ooreenkomste. Die veronderstelling is dus dat 'n vorm van die teatergebeurtenis en sy werkinge reeds van 'n vroeë ouderdom aan kinders (mens) bekend is. Speletjies soos hierdie bied 'n basiese konvensionele raamwerk wat later as moontlike begroning kan dien vir die meer komplekse ervaring van die teatervertoningsteks. Die individuele keuses wat die kinders se spel rig, word later konvensionele praktyke. Hierdie konvensionele praktyke reguleer die toeganklikheid tot fiksionele wêreldes. Dit bied moontlik 'n konvensionele riglyn vir die latere toetrede van die fiksionele wêreld soos beskryf deur die vertoningsteks.

Die evolusie van individuele keuses tot uiteindelijke konvensies, behels dat oor tyd, verwagtinge saamkom oor een ekwilibrium weens positiewe terugvoer daaroor. Dit is logies, sê Lewis (2002:36), dat agente hoogs moontlik weer dieselfde ekwilibrium sal toepas binne die huidige koördinasieprobleem as tydens die voorafgaande geval(le). Die toepassing van dieselfde oplossing maak egter daarop staat dat al die betrokke agente bewus is van die bevredigende uitkoms van die historiese gebeurtenis(se) en ook dat elke agent aanneem dat ander agente weer dieselfde koers van aksie sal aanneem. Guala (2008:13) verwys daarna dat wanneer 'n groep agente 'n geskiedenis van gedeelde gedrag opbou, addisionele druk op konformasie in toekomstige optredes geplaas sal word.

Deelnemers verkry inligting rakende die historiese konteks van die huidige situasie op twee maniere: Uit persoonlike ervarings en uit informasie wat verkry of bekom is van ander agente. Uit die ervarings van ander, waarvan 'n agent kennis neem, sal hy in ooreenstemming met die meerderheid optree wanneer hy self in daardie situasie

beland, mits dit sy oogmerk is om koördinerend op te tree (Young 1996:119). Die keuse van konvensie gebaseer op die historiese konteks van die betrokke geval, kan as volg verduidelik word: Om inligting te verkry aangaande die gepaste optrede, kan ons aanneem dat 'n agent kyk na 'n lukrake aantal voorbeelde ("*random samples*") uit die maksimum aantal ervarings van situasies in die verlede wat soortgelyk/analogies is aan die een waarin hy hom tans bevind. Gebaseer op hierdie informasie werk die agent die waargenome herhalings van optrede vir al die gevalle in die geskiedenis uit. Hy gebruik dan hierdie inligting as voorspelling vir die waarskynlikheid dat die teenswoordige ervaring dieselfde reaksies by ander betrokke agente sal ontlok en handhaaf dus sy eie reaksie daarvolgens (Lewis 2002:37). Daardie agent se toepassing van die "aanvaarde" gedrag lei weer tot meer erkenning, wat beteken meer mense neem kennis daarvan, wat verder daartoe lei dat meer mense die gebruik toepas, ensovoorts. Gevolglik, sê Young (1993:58), word 'n ekwilibrium ingebed as 'n konvensie, nie omdat dit meer inherent prominent is nie, maar omdat die dinamika van die historiese proses dit geselekteer het. Hierdie één gebruik/oplossing dryf mettertyd ander gebruike/oplossings weg, nie omdat dit beter is nie, maar slegs omdat historiese omstandighede dit prominensie gee bo ander (Young 1996:106).

Lewis (2002:36) maak dit egter duidelik dat presies dieselfde koördinasieprobleem homself nooit sal dupliseer nie. Selfs die kleinste verskil – die tyd van die dag, die temperatuur, die emosionele nuanses van die agente – impliseer dat koördinasieprobleme verskil en agente die interaksie anders sal ervaar. 'n Definitiewe verskil tussen die twee ervarings van soortgelyke/analogiese koördinasieprobleme, argumenteer Lewis (2002:37), is die feit dat die agente in die tweede geval hul aksies baseer op wat hulle wys geword het vanuit die vorige soortgelyke geval. Die voorafgaande gevalle skep dus 'n presedent vir die aanvaarbare praktyk vir 'n bepaalde tipe probleem. Hierdie aspek geld ook vir probleme wat mag opduik en wat slegs marginaal ooreenkom met die oorspronklike gevalle.

Elam (1980:92) meen dat die bemeestering van die “reëls van die teaterspel” (konvensies) deur die teaterganger grootliks staatmaak op ervaring. Met die afwesigheid van ‘n kontrak wat die onderskeie rolle van die akteur en die toeskouer of die ontologiese onderskeiding in spel uitlê, moet die toeskouer die organisatoriese beginsels van die vertoning inductief aanleer via ervaring met verskeie voorafgaande tekste en die algemene reëls daaruit aflei. Dit wil dus bevestig dat die afleiding/verkryging van betekenis vanuit die gegewe vertoningstekste staatmaak op die toeskouer se kennis en ervaring van vorige vertoningstekste. Die teaterraamwerk het met ander woorde ‘n intertekstuele basis. Volgens die postmodernistiese denkwysse word die betekenis van ‘n vertoning binne die toeskouer geskep op grond van die individu se intertekstuele verwysings (Du Preez 2004:18). Hierdie intertekstuele verhoudinge is ook nie slegs beperk tot ander vertonings en vertoningstekste nie, maar sluit ook invloed vanuit ‘n aantal kulturele, aktuele en populêre verwysings in wat verskeie vorme van ekstrateatrale vaardighede van die toeskouer aanneem.

Die bogenoemde impliseer dat agente betrokke by ‘n koördinasieprobleem bekend is met die omstandighede en uitkomst van vorige gevalle en verwag dat die ander agente ook daarmee bekend is. Let op dat die mens se kennis van ‘n presedent nie gedetailleerd hoef te wees nie. Dit is slegs genoeg om bewus te wees van ‘n aantal situasies en hul koördinasieoplossings sonder deeglike kennis van die plek, datum, tyd, betrokke persone, ensovoorts. Om te kan koördineer op grond van ‘n presedent is eenvoudige kennis van koördinasie in ‘n enkele geval in die verlede, soortgelyk aan die huidige koördinasieprobleem, nodig (Lewis 2002:41). Verder beteken dit ook dat selfs ‘n fiktiewe presedent ‘n invloed kan hê op die gedrag van agente. Deur, byvoorbeeld, slegs te hoor van ‘n analogiese historiese geval, ongeag ‘n bewys van waarheid, is agente ingelig oor ‘n aanvaarde praktyk. ‘n Fiktiewe presedent sal net so effektief en aanvaarbaar wees soos die werklike in die voorstelling van ‘n verloop van aksie vir agente (Lewis 2002:39).



Daar is die moontlikheid dat agente bewus is van meer as een alternatiewe ooreenstemmende gevalle of analogieë (presedente) vanuit ervarings in die verlede. Lewis (2002:38) meen dat daar altyd ontelbare alternatiewe analogieë is. Daarom is daar die kans van 'n misverstand rakende die korrekte presedent wat in vroeëre ervarings geskep is en wat al die betrokke agente moet toepas in die huidige situasie. As dit nie was dat die agente per toeval sekere analogieë dieselfde ervaar (natuurlike analogieë) en ander ignoreer nie (kunsmatige analogieë), sou presedente altyd totaal dubbelsinnig en waardeloos gewees het, sê Lewis (2002:38). Elke koördinasie-ekwilibrium vir 'n nuwe probleem korrespondeer op 'n unieke manier met wat voorheen ervaar/waargeneem is in bepaalde gevalle wat sekere kenmerkende beskrywings deel. Die mens het aangeleer dat die ander betrokke agente gewoonlik dieselfde analogieë sal waarneem en in ag neem. Dit is om hierdie rede dat presedente ondubbelsinnig in praktyk toegepas kan word. Al word slegs een ooreenkoms tussen die huidige probleem en die presedent waargeneem, of indien een van die waargenome analogiese gevalle meer opvallend voorkom as ander, of selfs al is verskeie gevalle opvallend, maar hulle almal kom neer op dieselfde presedent, maak alternatiewe analogieë nie saak nie. Volgens Lewis (2002:38) is die keuse van oplossing vir die nuwe koördinasieprobleem nie in gedrang nie tensy teenstrydige analogieë meeding vir aandag. In so 'n geval sal die proses van individuele keuses, wat oor tyd opbou tot konvensionele praktyke, heel waarskynlik weer van voor af begin.

Dit is dus moontlik dat agente kennis dra van 'n klas van voorafgaande ooreenstemmende koördinasieprobleme, natuurlik eenders tot die huidige probleem en tot mekaar en waarin ekwilibrium bereik is. In sulke gevalle sal agente se aksies konformeer tot merkbare reëlmatighede. Die redes waarom ekwilibrium in vorige gevalle bereik is, maak nie noodwendig vir agente in die huidige omstandighede saak nie. Die besit van kennis oor vorige gevalle en die suksesvolle uitkoms daarvan is al wat nodig is om die huidige situasie rigting te gee. Die huidige situasie kan dan ook beskou word as deel van die verwysingsraamwerk vir toekomstige gevalle (Lewis 2002:39).



Lewis (2002:40) bepaal dat meer as een presedent wel beter is, siende dat die mens deur middel van herhaling leer en dat die verskille tussen presedente bydra tot die oplossing van dubbelsinnigheid. Selfs al toon die huidige situasie teenstrydige, natuurlike ooreenkomste met enige een van die presedente, is dit wel moontlik dat net een van die analogieë water hou en aandag slegs aan hierdie een gegee word. Sodra daar verskeie presedente beskikbaar is, sonder enige dubbelsinnigheid, is dit nie meer nodig vir al die betrokke agente om kennis te dra van presies dieselfde presedente nie. Elke afsonderlike agent aanvaar dat die ander agente kennis dra van presedente wat soortgelyk is aan dié waarvan hy kennis dra (Lewis 2002:40).

Met die gegewe reëlmatigheid in historiese gevalle is dit moontlik om te aanvaar dat dieselfde of soortgelyke koördinasie-ekwilibriums sal plaasvind in toekomstige gevalle ook. Agente is geregtig daarop om te aanvaar dat ander agente bekend is met die klas van historiese reëlmatighede. Dit behels ook 'n aanvaarding dat sodra agente gekonfronteer word met 'n analogiese nuwe koördinasieprobleem, hulle daarin sal slaag om te koördineer deur die presedent te volg. Op hierdie manier is dit moontlik om konformerende aksies in die verlede, asook in die toekoms, te antisipeer. Die implikasie is dat daar 'n algemene aanvaarding ontstaan dat om koördinasie moontlik te maak, lede van 'n populasie sal konformeer tot 'n sekere reëlmatigheid in 'n bepaalde herhalende analogiese koördinasieprobleem. Die mens se ervaring van algemene konformasie in die verlede volgens 'n presedent, lei tot die verwagting van soortgelyke konformasie in die toekoms. Die verwagting van toekomstige konformasie is ook 'n rede om tans te konformeer siende dat om te konformeer, indien ander agente konformeer, 'n koördinasie-ekwilibrium bevredigend teweeg sal bring. (Lewis 2002:41). Hierdie aspek, sê Al-Amoudi en Latsis (2012:8-9), verskaf verduideliking vir rasonale keuses vir die handhawing van konvensie wat staatmaak op die idee dat agente inskiklik is tot 'n gevestigde gebruik omdat hul wil vir koördinasie groter is as hul wil vir enige alternatiewe praktyk.

Die gevolgtrekking is dat koördinasie behaal kan word deur bepaling vanaf 'n sentrale gesag (byvoorbeeld verkeersreëls) of deur dit aan te leer op grond van gedeelde kennis van ander se gebruike. Koördinasie word ook moontlik weens reëlmatighede in koördinasie tydens 'n klas van historiese gevalle wat 'n opmerklike analogie toon teenoor die huidige koördinasieprobleem, asook mekaar. Agente se kennis van die reëlmatigheid is afkomstig van fundamentele kennis van slegs sommige van die historiese gevalle en nie noodwendig dieselfde gevalle as ander agente nie (Lewis 2002:41).

Beide teateragente (enkodeerders en dekodeerders, A en C) maak staat op sosiale konvensies, wat deur die eeue heen tot stand gekom het en van een generasie tot die volgende oorgedra en aangeleer is, vir suksesvolle kommunikasie tydens die teatergebeurtenis. Die skep van 'n fiksionele wêreld via die informasie wat die vertoningstekse kommunikeer, berus dus op die toeskouer se teaterleer vaardigheid en kennis opgedoen deur middel van voorafgaande teaterervarings, kennis van die teatermedium, asook begrip vir die nabootsing van die werklikheid, as vertrekpunt vir die vertoningstekse se betekenis. Vir doeltreffende koördinasie tydens die teatergebeurtenis, eenmalige, vervlietende ervaring van die vertoningstekse verkry toeskouers en teaterpraktisyne inligting waarop hulle hul aksies baseer vanuit verskeie oorde, soos ekstrateaterleer ervarings wat soortgelyk tot die teatergebeurtenis is, die werklikheid wat deur die vertoningstekse nageboots word, en/of tydens vorige teaterleer ervarings wat bygewoon is, ensovoorts. Dit gebeur ook dat die vertoningstekse, as 'n vorm van sentrale gesag, uitdruklik die nodige konvensionele praktyke sal verduidelik.

Dit is egter belangrik om daarop te let dat konvensionele praktyke deur mense geskep en gehandhaaf word. Alhoewel die voorafgaande bespreking meestal fokus op 'n ideale stand van sake, waar agente optimaal optree en die gepaste keuses maak om te koördineer, gebeur dit ook dat agente weens verskeie redes nie volgens norm/konvensie optree nie en verwarrende of botsende reaksies as gevolg daarvan

ervaar word. Die keuse en uitvoering van konvensionele praktyke as arbitrêre menslike interaksies word in die volgende afdeling bespreek.

3.3 Die arbitrêre aard van konvensies

Konvensies veronderstel 'n onderskeid tussen konvensionele praktyke en ander vorme van reëlgebonde sosiale optrede. Dit is Lewis (2002:75) se mening dat die konsep, konvensie, duidelikheid verkry deur 'n onderskeid te tref tussen konvensie en natuurlike onvermydelikheid aan die een kant en logiese noodsaaklikheid en konvensie aan die ander kant. Hierdie onderskeid toon ook die mens se bewustheid van moontlike alternatiewe oplossings beskikbaar vir 'n koördinasieprobleem. Indien die aard van 'n situasie bepaal dat die spesifieke optrede van agente in daardie situasie onvermydelik is of 'n logiese noodsaaklikheid word, is dit die veronderstelling dat daar nie alternatiewe reaksies moontlik is nie. Dit kan ook wees dat daar wel 'n vorm van alternatiewe gedrag is, maar agente se bepaalde optrede is onvermydelik of logies in teenstelling met die alternatiewe gedrag wat onlogies of vermydelik blyk te wees. Konvensionele gedrag, daarenteen, verwys na daardie spesifieke optrede wat agente vanuit 'n aantal alternatiewe aksies gekies het en waar die alternatiewe optredes net so goed toegepas sou kon word. 'n Kenmerkende aanname, wat ooreenstem met meeste konvensionalistiese teorieë, is volgens Rescorla (2011:1) dat daar alternatiewe konvensies is wat in 'n sekere sin net so goed is soos enige ander. Ons keuse van 'n spesifieke konvensie vanuit alternatiewe, word onderskryf deur die aard van die situasie, algemeen rasionele oorwegings, of deur universele kenmerke van menslike fisiologie, persepsie of kognisie. Dus word daar in teoretiese benaderings en dissiplines algemeen aanvaar dat 'n konvensie nie 'n unieke reaksie tot 'n gegewe sosiale situasie is nie en ook nie in totaal deur a-historiese kanons/wette van moraliteit voorgeskryf word nie (Al-Amoudi en Latsis 2012:3-4).

Konvensies word beskou as verskillend van reëls weens hul arbitrêre aard, sê Al-Amoudi en Latsis (2012:3-4). 'n Bepaalde gebeurtenis of stand van sake word juis as arbitrêr beskryf as daardie gebeurtenis oor 'n alternatiewe beskik, met ander woorde as daardie stand van sake anders kan afloop. Marmor (2009:1) bepaal dat konvensies se arbitrêre aard vereis dat as 'n spesifieke reël 'n konvensie is, daar 'n alternatiewe reël moet wees wat gevolg kan word om dieselfde resultaat te bereik. So gebeur dit ook dat sekere praktyke konvensioneel word sodra agente kennis neem van alternatiewe praktyke wat met dieselfde mate van sukses in dieselfde tipe situasie toepaslik is. Lewis (2002:75) verduidelik hierdie komplikasie as volg:

“What is not conventional among narrow-minded and inflexible people, who would not know what to do if others began to behave differently, may be conventional among more adaptable people. What is not conventional may become conventional when news arrives of aliens who behave differently; or when somebody invents a new way no one adopts.”

Al-Amoudi en Latsis (2012:3-4) sê dat die vorm wat 'n konvensionele praktyk aanneem, onderhewig is aan twee voorwaardes: Dit is 'n produk van die geskiedenis eerder as die natuur (vergelyk 3.2) en sy vorm word ondermyn deur die konvensie se sosiale funksie. Konvensies bestaan nooit in 'n vakuum nie, voeg hulle (Al-Amoudi en Latsis 2012:12) later by. Die begeerte om konvensionele praktyke te ontlee en 'n geklassifiseerde analise in terme van individuele denke en aksies te maak, maak die feit dat spesifieke konvensies altyd ingebed is in netwerke wat uit vele sosiale vorme bestaan, insluitend konvensies, maar ook formele sosiale reëls, wetlike kodes, organisasies, ensovoorts, onduidelik. Hierdie sosiale vorme is gewoonlik innerlik verwant aan mekaar en onderling afhanklik – hulle dien as wedersydse versterking of ondermyning. Om die bestaan/gebruik van 'n spesifieke konvensie te verduidelik, vereis 'n ondersoek van daardie konvensie se interaksie met sy verwante sosiale vorme. 'n Gemeenskaplike konneksie tussen die mees geïmplementeerde gebruik van konvensies is dat dit “afhang van ons”, dring Rescorla (2011) aan. Ons kies ons konvensies, uitdruklik of



onuitgesproke. Die implikasie is dat daar 'n bepalende menslike element tydens konvensionele praktyke in werking is.

Young (1996:108) waarsku dat die lede van die samelewing (agente) nie oor perfekte vooruitsiendheid beskik nie, nie in detail bewus is van die struktuur van die proses waarby hulle betrokke is nie en ook nie ten volle bewus kan wees waarom die ander agente optree soos hulle optree nie. Tydens 'n koördinasieprobleem, waar onuitgesproke ("*tacit*") konvensies as oplossing moet funksioneer, is die agente nie waarsêers wat net weet hoe om hul aksies met ander agente te koördineer nie. Die toeskouer wat die teatervertoning bywoon, word selde vooraf ingelig oor die presiese konvensionele praktyke wat die betrokke vertoning sal reguleer – grotendeels weens die intuïtiewe toepassing daarvan deur die teatervertoningstek. Dit is dus nodig vir die toeskouer om 'n onuitgesproke ooreenkoms met die vertoning aan te gaan vir doeltreffende begrip en/of om die gepaste gedrag toe te pas sonder dat hy bewus is van die presiese aard van daardie ooreenkoms. Soos reeds bespreek, gebruik agente eenvoudige reëls om hul reaksies en gedrag tydens hul betrokkenheid by 'n koördinasieprobleem aan te pas, gebaseer op wat ander deelnemers tans doen, asook in die verlede gedoen het. Die teatertoeskouer baseer heel moontlik sy aksies tydens die teatervertoning op afleidings van vorige ervarings in soortgelyke vertonings, op leidrade vanuit die vertoning self, asook op wat ander toeskouers tans doen.

Fokkema (1989:4) bepaal dat 'n fokus op die rol van die mens in die handhawing en uitwissing van konvensies en 'n ondersoek in die teenwoordigheid of afwesigheid van sosiale sanksies, bepalende faktore is vir die skep en bestaan van konvensies. Daar sal altyd onverduidelikbare variasies in agente se optrede wees, wat impliseer dat ons maniere om te voorspel hoe agente sal optree nie daarin slaag om hul eintlike optrede vas te pen nie. Hierdie variasies in hul optrede kom dienooreenkomstig voor met variasies/mutasies in biologiese evolusie, sê Young (1996:119). Agente maak soms idiosinkratiese, onverduidelikbare keuses wat kan funksioneer soos mutasies omdat hulle arbitrêr optree. Dit is Marmor (2009:10) se opinie dat ons slegs sal begryp dat

daar konvensies is met verskillende rigiditeit – van losgebruike tot strafkodes – en waarom dit so is, wanneer ons in gedagte hou dat konvensies deur menslike agente geskep en oortree word. Volgens hom (Marmor 2009:10) is hierdie arbitrêre aard ‘n essensiële, definiërende eienskap van konvensies. Dit verwys ook daarna dat die mens se houding teenoor bepaalde konvensies in grade sal verskil, van die heeltmaal onverskillige nakoming van ‘n konvensie met geen kennis oor alternatiewes nie, tot die nakoming van ‘n konvensie met spesifieke kennis oor die rede(s) waarom hierdie konvensie bo ander gebruik word (Marmor 2009:10).

Young (1996:121) maak die afleiding dat sekere norme (of konvensies) toegepas word, nie omdat hulle meer natuurlik, eties of prominent is nie, maar slegs omdat hulle meer stabiel op die langtermyn blyk te wees (vergelyk 3.2). Net so verkry hierdie norme/konvensies etiese waarde deur hul langtermynstabiliteit. Ongeag die arbitrêre aard is konvensies dus ook normatief. In alledaagse sosiale interaksie bedwing en rig konvensies optrede en voorsien dit standaarde waarteen oordele van aanvaarding gemaak kan word. Young (1996:111-112) verwys na ‘n gelokaliseerde gelykvormigheidseffek (“*local conformity effect*”). Indien alle agente wat by ‘n interaksiegebeurtenis betrokke is ‘n positiewe waarskynlikheid vir interaksie toon en oor genoegsame onvoltooide informasie beskik, sal daardie samelewing/agente die meeste van die tyd dieselfde konvensie toepas. Dit vereis ook dat lukrake afwykings tot ‘n effektiewe lae waarskynlikheid gehou word. Dit behels nie dat die hele wêreld in alle gevalle in balans is nie, maar dat binne ‘n spesifieke samelewing van interaktiewe agente, daar meeste van die tyd ‘n ewewig is.

Koördinasie deur middel van konvensie behels ‘n evaluerende oordeel van die aanvaarding van ‘n praktyk deur betrokke agente. In baie teorieë oor konvensies bestaan die idee dat konvensies op ‘n bepaalde manier sekere feite waar maak. Hierdie feite is moontlik konvensioneel, sosiaal of institusioneel, eerder as brutaal of natuurlik, maar is tog steeds volwaardige feite (Rescorla 2011). In beginsel, sê Al-Amoudi en Latsis (2012:3-4), word sulke evaluerende oordele egter onderskraag deur oorwegings

relatief tot die menslike wil: Hulle kan onbaatsugtig of egosentries wees. In praktyk maak konvensies gebruik van 'n mengsel kognitiewe bronne ongeag die mikpunt, goed of sleg, van die konvensie. Dit beteken dat alhoewel 'n konvensionele praktyk die norm geword het, die toepassing daarvan steeds afhang van die arbitrêre aksies van die betrokke menslike agente.

Manley (1980:2) verwys daarna dat die konseptuele veelsydigheid van konvensie op 'n tweeledige onderskeid berus: Konvensies tree op as tydlose vorme van objektiewe orde, asook tydelike/tydgebonde uitdrukkings van veranderende sosiale waardes. Volgens Young (1996:111) is konvensies op die korttermyn roeteafhanklik ("*path dependant*"). Selfs al ken ons die aanvanklike toestand van 'n samelewing, kan ons nie die heersende konvensies vir toekomstige gebeure voorspel nie. Met ander woorde, as twee samelewings in eenderse omstandighede begin, is daar die positiewe waarskynlikheid dat hulle te eniger tyd in die toekoms onder verskillende konvensies sal funksioneer. Al is verskillende samelewings/gemeenskappe in elke opsig eenders, maar daar is nie onderlinge interaksie nie, beteken dit nie dat hulle dieselfde stel konvensies sal handhaaf op 'n gegewe tydperk in die toekoms nie. Young (1996:112) noem hierdie verskynsel 'n globale diversiteitseffek ("*global diversity effect*"). Die gevolgtrekking kan gemaak word dat verskillende samelewings, ongeag hul ooreenkomste, verskillende konvensionele praktyke kan toon. Vergelyk byvoorbeeld die feit dat bestuurders in sekere lande aan die regterkant van die pad bestuur en in ander aan die linkerkant. Die aksie van "bestuur" en die sosiale en kulturele milieu rondom bestuur en vervoer is tog meestal soortgelyk vir hierdie lande, maar die konvensie verskil.

Konvensies gaan verlore sodra hulle in 'n bepaalde samelewing nie nagekom/gevolg word nie. 'n Konvensie word juis gevolg omdat ander lede van dieselfde samelewing ook die reël volg. Indien 'n aantal agente nie volgens die aanvaarde norm/konvensie optree nie en daar genoeg opeenhoping van ervaring met 'n alternatiewe reaksie is, is daar die moontlikheid dat die "nuwe" reaksie as 'n konvensie in daardie samelewing tot stand kan kom. Agente betrokke by die spesifieke ervaring, kry dan moontlik gemengde

inligting oor ander agente se reaksies in die verlede en die keuse van reaksie word dus onvoorspelbaar (Marmor 2009:2). 'n Proses van individuele aanname, wat moontlik sal saamloop in 'n konvensionele praktyk, begin dus weer.

“*Path dependant*” impliseer juis dat 'n samelewing gereeld spring van een konvensie tot 'n ander. Dit gebeur weens herhaalde skokke op die sisteem wat verwys na onverduidelikbare variasies in agente se optrede. Alhoewel 'n konvensie dit ten doel stel om in plek te bly vir 'n lang tydperk sodra dit gevestig is, kan dit egter uiteindelik verwring word deur lukrake skokke. Hierdie skokke op die sisteem gebeur sodra bepaalde betrokke agente nie volgens presedent optree nie of beter praktyke begin toepas wat ander agente se verwagtinge uitkanselleer en 'n verandering in die status quo tot gevolg het. Die samelewing sal dan 'n nuwe konvensie nastreef, wat ook ten doel het om vir 'n lang tydperk van toepassing te wees. Soos reeds na verwys noem Young (1996:111) dat soortgelyke dinamika waargeneem kan word in biologiese evolusie waar lukrake mutasies soms nuwe spesies teweegbring wat die ouer spesies vervang. Met betrekking tot konvensies noem hy (Young 1996:112) hierdie effek die onderbroke-ewewig-effek (“*punctuated equilibrium effect*”). Oor 'n lang tydperk kan hierdie skokke op die sisteem bydra tot statistiese reëlmatigheid in gereeldheid van verskillende stadiums wat onafhanklik van die oorspronklike kondisies geobserveer word.

Die algemene gevolgtrekking is dat die middelpunt van alle konvensies en konvensionele praktyke die menslike agent is. Die sinkroniese handhawing van 'n konvensie maak dus staat op uitgewerkte selfbelang, interafhanklikheid tussen sosiale vorme, gewoontes, nabootsing, gesamentlike toewyding en die behoud/preservering van mag en hul geassosieerde identiteite (Al-Amoudi en Latsis 2012:13).

Dit is duidelik vanuit die polemieë rondom die essensie van die teater (vergelyk 2.1), asook dit wat bydra tot gerespekteerde teaterpraktyke, dat die mens se konvensionele praktyke in die skep van 'n vertoningstekste dikwels sal wissel, selfs van persoon tot



persoon. Wat vir een agent, wat by die teatergebeurtenis betrokke is, 'n onbetwyfelbare reël van die teatermedium is, sal vir 'n ander agent slegs 'n vae riglyn wees. Vergelyk ook, byvoorbeeld, die verskillende konvensies wat spesifiek is tot 'n bepaalde genre (Teater van die Absurde, klug, postdramatiese teater). Dit is op hierdie manier wat teaterpraktici deur die eeue heen sogenaamde “nuwe” vorme van teater ontwikkel het wat konvensies innoverend toepas, verander of verbreek. Dit is die toeskouer se waarneming en aanvaarding van bestaande konvensies binne teaterpraktyke wat dikwels veroorsaak dat hulle “nuwe” en/of innoverende teaterwerk beskou as verwarrend, onbegrypbaar of selfs nie behorend tot die teatergebeurtenis nie. Die bestaande konvensies, soos wat dit aan hierdie agente bekend is, het 'n normatiewe invloed op hul verwagtinge en kan dus nie maklik verbreek word nie. Dit is die aanname dat toeskouers oor tyd sal “gewoond” raak of kennis neem van die “nuwe” konvensionele praktyke en dit sal opneem as deel van hul eie dekodeeringspraktyke. As voorbeeld kan verwys word na die menigte avant garde-bewegings wat in die twintigste eeu tot stand gekom het en wat vandag as histories beskou word en dus nie meer avant garde in die letterlike sin is nie. Hierdie bewegings het wel groot opslae gemaak tydens hul oorspronklike uitvoerings. Esslin (1968:421) verwys daarna dat reeds by die tweede vertoning van Samuel Beckett se *Waiting for Godot*, die aanvanklike skok van die nuwigheid nie ten volle herleef is soos met die openingsvertoning nie. Baie van die gehoorlede wat die tweede vertoning bygewoon het, het toe reeds kennis geneem van die vorige vertoning en die “nuwe” konvensionele praktyke.

Die implikasie van die bogenoemde is dat die agente betrokke by die teatergebeurtenis kennis van bestaande konvensies moet toepas vir effektiewe koördinasie. Dit kan egter gebeur dat die arbitrêre aksies van agente veroorsaak dat bestaande konvensies aangepas of vernietig moet word tydens die eenmalige ervaring van die vertoningstekst. Die mens toon 'n merkwaardige bevoegdheid om konvensies uiters vinnig te begryp en hul eie aksies dienooreenkomstig aan te pas, mits die huidige praktyke van die teaterpraktisyns steeds staatmaak op of spruit uit gevestigde analogiese praktyke wat aan beide die toeskouer en die praktisyn bekend is. Dus sal daardie agent wat by die

teatergebeurtenis betrokke is en wat meer arbitrêr omgaan met die konvensies van die vertoningstek, in 'n groter mate nut kan kry uit die teaterervaring sonder die beperkende invloed van die kanon van historiese gebruike en norme. Vir die teaterakademië het hierdie onvaspenbare menslike invloed egter 'n kompliserende invloed op doeltreffende analise van die vertoningstek.

Die volgende hoofstuk bestudeer die praktyk van vertoningsteksanalise. Dit is die oogmerk om die arbitrêre aard van konvensionele gedrag in ag te neem as bepalende basis vir hierdie analitiese praktyke binne die breër, kwalitatiewe paradigma van navorsing.

HOOFSTUK 4

DIE ANALISE VAN DIE VERTONINGSTEKS

Die twintigste eeu het 'n paradigmaskuif in die studie van teater ervaar. Elam (1980:46) noem dat die korrekte fokus vir analitiese praktyke van die teatervertoning die vertoningstek se horisontale ontvouing en vertikale semantiese verhouding is. Die lewende teatervertoning, oftewel die vertoningstek, word dus die hoofokus van teateranalises in stede van 'n literêre teks (vergelyk 2.2). Die doel van hierdie verskuiwing was om die teater, as sulks, los te maak van die beperkinge van die literatuur en dit te vestig as 'n onafhanklike kunsvorm (Rozik 2010:1). Die klem val op die “*performance*” in beide modernistiese en postmodernistiese teater, veral met die vervaging van genregrense wat al hoe meer plaasvind (Du Preez 2004:18). Die objek van teaterstudies, bevestig Pavis (2001:154), is die teaterervaring, beskou vanuit die oogpunt van beide die produksie (outeur, akteur, regisseur, kunstontwerper, ens.) en die ontvangs (toeskouers, samelewing, teoretici). Hierdie ervaring is gelyktydig intellektueel, emosioneel, somaties, asook kinesteties (Pavis 2001:154).

Weens die aard van die vertoningstek as behorend tot die psigologiese wêreld van die toeskouer, is die skep van 'n vertoningstek dus uiters subjektief en individueel of persoonlik van aard. Dit veroorsaak dat 'n vertoningstek dus nooit alleen as universele wetenskaplike begroning vir 'n opvoering kan dien nie. 'n Bewustheid van die bestaan van hierdie “teks” is uiters waardevol vir die navorser, maar dit is ook belangrik om op te let dat hierdie teks nie vasgepen kan word nie. Die vertoningstek kan dus nie ten volle verwesenlik word vir gebruik in navorsing nie, hetsy deur film, foto's, verbale of literêre beskrywinge. Daar is, eenvoudig gestel, net te veel aspekte van die teatervertoning wat “neergepen” moet word, van elke akteur se fynste beweging en emosionele nuanse tot selfs die oormatige beskrywing van die reuk in die teatergebou. Verder behels dit ook

elke gehoorlid se individuele sosiokulturele waarnemings. Volgens McAuley (1998:2) vereis die algemene veld van vertoningsanalise 'n wye verskeidenheid kwessies wat aangespreek moet word, insluitend die sosiale konteks van die vertoning, die praktisyns se doelwitte, asook die toeskouers se verwagtinge, die aard van die vertoning en die doel van die analise.

Die semiotiek is as wetenskaplike model op teaterpraktyke aangewend juis met die doel om die analise van die vertoningstekste meer objektief en wetenskaplik van aard te maak. In die afgelope halfeeu is daar geweldige strominge in die akademie oor die sogenaamde korrekte aanwending van die semiotiese model. Verskeie teoretici (Taylor 2005; Rozik 2010; Meerzon 2011; Pavis 2012) het tot die gevolgtrekking gekom, veral onder die invloed van die postmoderne denkwysse, dat 'n objektiewe semiotiek nie kan bestaan nie en egter ook nie noodsaaklik is vir die analise van 'n vertoningstekste nie. 'n Oproep is gedoen om 'n multidissiplinêre, of in Taylor (2005) se woorde, 'n multilaterale, interdissiplinêre benadering te ondersoek.

Eli Rozik is hoof van die Departement Teaterstudies en Dekaan van die Fakulteit van Kunste aan die Universiteit van Tel Aviv. Hy publiseer in 2008 *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis* (sagteband gepubliseer 2010), waarin hy teoretiese en metodologiese benaderings verskaf vir die analise van 'n vertoning as 'n alternatief tot tradisionele produksieanalise wat gebaseer word op 'n semiotiese benadering. Rozik baseer sy gevolgtrekkings op verskeie konsepte vanuit 'n verskeidenheid dissiplines. Sy voorgestelde struktuur van die vertoningstekste, asook omvattende doelstelling vir die analise daarvan, word beskou as toonaangewend vir die volgende bespreking.

Dit is die oogmerk om die analise van die vertoningstekste te beskou as 'n vorm van kwalitatiewe navorsing wat die arbitrêre aard van konvensionele gedrag in ag moet neem as 'n bepalende faktor by kodering en dekodering van die "teks". In dié hoofstuk word die aard van kwalitatiewe navorsing saamgevat ter verduideliking van die

veranderlikes wat binne so 'n studie oorweeg moet word. Weens die omvattende hoeveelheid inligting wat waargeneem kan word tydens die ervaring van die teatervertoningstek, is dit nodig om analitiese praktyke te begrens vir doelgerigte en haalbare analises. Die doel van 'n analise van die vertoningstek, asook die vertoningstek as die navorsingsonderwerp, word bestudeer as bepalende faktore vir die analitiese proses. Alhoewel kwalitatiewe navorsing inhou dat die navorser se metode vanuit sy navorsingsproses ontwikkel, word die werkwyse vir vertoningsteksanalise in die laaste afdeling bespreek ter verduideliking van 'n moontlike proses wat analiseerders sou kan volg.

Die uitgangspunt is om die “nuwe” plek/aanwending van die teatersemiotiek binne die breër raamwerk van 'n herformuleerde proses van analise as kwalitatiewe navorsing te bespreek. Daar word ook spesifiek na die struktuur van die vertoningstek, 'n voorstelling van addisionele dissiplines vir 'n multidissiplinêre benadering en deurlopend na die grondige bepalings van sosiale konvensies, verwys.

4.1 Die analise van die vertoningstek as kwalitatiewe navorsing

Kwalitatiewe navorsing verwys na 'n breë benadering tot die studie van sosiale verskynsels (Marshall en Rossman 2011:3). Volgens Frankel en Devers (2000:113) kan kwalitatiewe navorsing die beste gekarakteriseer word as 'n familie van benaderings, wat ten doel stel om geleefde ervaringe van persone binne 'n gedeelte tyd, ruimte en kultuur, te begryp. Daarenteen ag positivistiese, kwantitatiewe navorsing die wêreld, of realiteit, as 'n vaste, enkele, ooreengekome of meetbare fenomeen. Binne die kwalitatiewe veld bestaan daar eerder onderskeie konstruksies en interpretasies van realiteit wat dinamies eerder as staties is en oor tyd verander, waarsku Merriam (2002:4). In kontras met kwantitatiewe benaderings, wat daarop uit is om deur die gebruik van eksperimentele ontwerpe en statistiese analises verskynsels te voorspel en

te beheer, fokus die kwalitatiewe paradigma op die natuurlike geskiedenis van gebeure en/of verhoudings (Frankel en Devers 2000:113).

'n Primêre doel van kwalitatiewe navorsing, sê Polkinghorne (2005:138), is om 'n ervaring, soos dit beleef word en deel uitmaak van die bewuste, te beskryf en te verklaar. Kwalitatiewe navorsers is dus geïnteresseerd in die kompleksiteit van sosiale interaksie soos uitgedruk in die alledaagse lewe, asook deur die betekenis wat die deelnemers self aan die interaksies toedien. Daar is 'n fokus op konteks en die navorsing is ontluikend, evoluerend en fundamenteel interpretatief. Kwalitatiewe navorsing, sê Marshall en Rossman (2011:2,3) word toegepas in studies wat poog om komplekse sosiale fenomene te begryp. In hierdie veld streef navorsers daarna om die betekenis wat mense gekonstrueer het rakende hul wêreld en hul ervaringe en hoe hulle sin maak, te begryp (Merriam 2002:5).

Met die fokus op 'n navorsingsonderwerp met 'n stel vrae oor die domein wat ondersoek sal word, moet die studie/navorsingsvoorstel verduidelik hoe sistematiese ondersoek data sal oplewer wat antwoorde op hierdie vrae sal verskaf. Die skrywer moet die logika en aannames van die algehele ontwerp van die studie en die metodes bespreek en dit direk in verband bring met die fokus van die studie, waardeur die kwalitatiewe metodes gemotiveer moet word (Marshall en Rossman 2011:12).

Menslike ervarings is egter 'n moeilike area om te bestudeer weens die veelvlakkigheid en kompleksiteit daarvan. Daar vind 'n dinamiese vloei plaas wat nie gestop kan word vir die gemak van navorsers nie (Polkinghorne 2005:138). Die groot verskeidenheid beskikbare, kwalitatiewe genres is naturalisties, interpretatief, toenemend krities en maak staat op verskeie metodes van ondersoek. Frankel en Devers (2000:122) stipuleer dat die beste en mees bruikbare riglyn vir die selektering van 'n toepaslike navorsingsmetode gebaseer moet word op die vraag wat die navorsing vra, tesame met die mate waarin 'n spesifieke metode daardie vraag sal kan beantwoord.

In 'n soortgelyke mate as menslike interaksie en ervarings, maak die dinamika van die teatervertoning die doeltreffende ondersoek daarvan hoogs problematies. Die verskeidenheid teatervorme, asook individuele interpretasies van die ervaring van vertonings, bied 'n uitdaging vir enige poging tot objektiewe of generiese teaternavorsingsmetodologie. Rozik (2010:2) verklaar dat elke produksie se vertoningsteks 'n individuele ervaring is en sy eie navorsingsmetodologie vereis. Net soos met algemene kwalitatiewe navorsing, sê Rozik dat die aard van die opvoering, asook die doel van die studie, die metode van navorsing moet bepaal. Verder toon Watt (2007:82) aan dat, alhoewel daar riglyne in die literatuur oor kwalitatiewe navorsing met betrekking tot 'n werkwyse is, die kwalitatiewe paradigma klem plaas op interpretasie en 'n steeds dinamiese ontwerp. Daar word nie 'n presiese formule vir 'n werkwyse voorsien nie. Elke projek is uniek en dit is die werk van die navorser om die beste werkwyse te bepaal.

Die implikasie is dat die ontwerp van 'n metode vir 'n analise van 'n vertoningsteks sal staatmaak op die doel van die analise en die aard en struktuur van die onderwerp wat bestudeer word. Die bespreking wat volg, doen ondersoek na die doelstellings van vertoningsanalises, oorweeg die semiotiese dissipline wat in die veld toegepas is, asook bykomende dissiplines en bespreek die vertoningsteks se struktuur as bepalende faktor vir die analitiese proses.

4.2 Die doel van die analise van die vertoningsteks

Rozik (2010:267) stel pertinent dat die dóél van 'n analise van 'n vertoningsteks die metode vir daardie analise moet bepaal. Onderskeie akademici sal 'n vertoningsteks benader met verskeie doelstellings: 'n Sintese van 'n vertoningsteks se betekenis gebaseer op voormalige analises en as toevoeging tot daardie analises; preserving van produksies vir toekomstige generasies deur middel van geleerdes/kundiges se opvatting van die vertoning wat hulle lewendig ervaar het; en 'n herkonstruksie van

onbekende vertoningstekste, gebaseer op karige verbale beskrywings in sekondêre bronne, leidrade in literêre tekste en/of beperkte grafiese dokumentasie.

In die geskiedenis van vertoningsteksanalises het verskeie teoretici modelle en metodes ontwikkel om die analitiese proses te struktureer. McAuley (1998:2) ag dit belangrik om die doel van hierdie tabelle en modelle in ag te neem as bepalend vir die oorweging van hul waarde. Kowzan se model, sê sy, poog om die tekensisteme, waaruit 'n vertoning bestaan, te teoretiseer. Fischer-Lichte (1992) en Martin en Sauter (1995) se doel is om die toeskouer se interpretatiewe proses vas te stel. Pavis (2003) se vraestel vorm deel van onderrigpraktyke en het 'n pedagogiese doel, naamlik om sy studente se toeskouerskap meer sistematies en analities te maak. Anne Übersfeld (in Helbo, Johansen, Pavis, & Übersfeld 1991) se benadering het te doen met die faktore wat die toeskouer se lees en begrip van 'n vertoning kondisioneer. Übersfeld kyk dus na die manier waarop die vertoning betekenis skep binne die sosiale konteks, die keuse van lokaal, die toeskouer se eie verwagtingshorison, insluitend sy begrip van die "vertoningskontrak" en die praktisyn se doelstellings. Haar vraelys het meer kritiesbewuste teatergangers, wat meer sensitief is teenoor die betrokke sosiale projek waaraan hulle in die teater deelneem, tot gevolg.

Rozik (2010:267) se benadering tot die analise van die vertoningstekste stel ten doel om die teater se meganismes vir die generering van betekenis, asook die teater se spesifieke denkwyses en die kommunikasie van daardie denke, te begryp. Die doel van 'n vertoningstekste is om 'n fiksionele wêreld te beskryf en deur hierdie beskrywing 'n impak op die toeskouer, wat self deel in die skep van betekenis, te bewerkstellig. Die doel van vertoningsteksanalise, volgens Rozik, is om die meganismes te begryp wat regisseurs in staat stel om hul doelwitte te bereik en toeskouers se ervaring van die teaterartefakte moontlik te maak (Rozik 2010:271). 'n Goeie begrip van hierdie meganismes is 'n voorvereiste vir regisseurs by die skep van 'n doeltreffende vertoningstekste en vir toeskouers om die lees, interpretasie en ervaring van daardie vertoningstekste moontlik te maak.

Dit lyk dus geldig om te aanvaar dat Rozik se doel 'n basiese samevatting van al die ander doelstellings is. Ongeag of die analise vir onderrigdoeleindes, akademiese doeleindes, strukturering van toeskouerskap, die toeskouer en sy verwagtinge en reaksies wil benader of die produksie van betekenis deur die teaterpraktisyns wil bloot lê, almal het te doen met 'n begrip van die teatermeganismes.

Die dissiplines wat deur hierdie omvattende doel bepaal word, moet daartoe in staat wees om die teaterervaring apart vanuit verskillende perspektiewe en tog ook gesamentlik as geheel in ag te neem. Rozik (2010:270) maak dit egter duidelik dat 'n analise van 'n teatervertoningstekes nooit somer net lukraak gedoen sal kan word nie. Die hoogs komplekse aard van die hele vertoningstekes bepaal dat 'n analise daarvan in geheel, uiters uitmeggelend en onnodig oorbodig sal wees. 'n Analiseerder van die vertoningstekes werk tog altyd met 'n vooropgestelde doel in gedagte. Hierdie doelstelling moet 'n omvattende invloed hê op die benadering van die analiseerder, die dissiplines wat toegepas moet word, asook die manier hoe die analiseerder die onderwerp sal aanpak.

Om hierdie verskeidenheid doelstellings te bereik en 'n analise as akademiese diskoers te kan weergee, word vereis dat die vertoningstekes "vertaal" moet word in 'n bepaalde taal. Siende dat die vertoningstekes se uniekheid in die spesifieke kombinasie van al sy saamgestelde elemente lê, kan dit blyk dat 'n "vertaling" en analise daarvan doelloos mag voorkom. 'n Vertalingsproses is egter noodsaaklik vir die opneem van die vertoning/analise in 'n bepaalde kulturele gemeenskap se diskoers. 'n Analise van 'n vertoning wat ten doel stel om die singulariteit van denke deur middel van teaterervarings te ondersoek, lei tot 'n beter begrip van die teatermedium en teaterkuns, verklaar Rozik (2010:267-268).

Die gevolgtrekking is dat 'n analise van die vertoningstekes se metode sal staatmaak op die einddoel van die analise. Hierdie doelstelling moet dien as hoof rigtingaanduiding vir

die analiseerder om sy analitiese praktyke te bepaal en te vorm. Rozik stel 'n meer oop doel voor vir die doeleindes van sy bespreking. Uit hierdie doel, stel Rozik (2010:267) voor, kan 'n goeie metode vir die analise van die vertoningstekste afgelei word. In die volgende bespreking word Rozik se meer generiese doel as rigtingwyser gebruik om die bespreking te vereenvoudig en toepaslik te maak op 'n breër veld van vertoningsanalises. Let wel dat die doelstelling van 'n analise ook sal bepaal watter aspekte van die navorsingsonderwerp oorweeg moet word, asook die mate waarin dit gedoen moet word. In die volgende afdeling word die navorsingsonderwerp, met ander woorde dit wat bestudeer/geanaliseer word, ondersoek as medebepaler van die vorm en struktuur van die analitiese metode.

4.3 Die vertoningstekste as objek van analise

Die teatervertoningstekste omsluit die verhouding tussen die vertoning en die toeskouers, die tyd- en ruimtelike situasie en die plek en funksie van die teaterproses binne 'n sosiokulturele milieu (Lehmann 2006:85). Soos bespreek (vergelyk 2.2) is die vertoningstekste, soos wat dit in die verstand van die toeskouer betekenisvolle neerslag vind tydens die onmiddellike en vervlietende teatervertoning, die fokus vir die bestudering van die teatervertoning en sy proses van betekenis skepping.

In hierdie afdeling word (4.3.1) 'n opsomming van die geskiedenis van die analise van vertonings bespreek met verwysing na (4.3.2) die semiotiese model en sy tekortkominge en mislukkinge, asook (4.3.3) die oproep na 'n multi-dissiplinêre benadering vir analises van die vertoningstekste. Die daaropvolgende afdeling is 'n bespreking van die vertoningstekste se struktuur aan die hand van Rozik (2010) se voorgestelde teorie.



4.3.1 Geskiedenis van vertoningsanalise

Met die ontwikkeling van die geesteswetenskappe as legitieme akademiese veld deur die afgelope paar eeue, het navorsing uitgebrei om ook die bestudering van die kunste in te sluit. Teater, as outonome kunsvorm, het 'n geskiedenis wat filosofies deur millennia strek, reeds sedert die eerste, onopgetekende kulturele interaksies van die mens (vergelyk 2.1). Die konsep van teaterskep en -kyk, was reeds teenwoordig in die sosiale en kulturele gebruike van die mens voor hy skryfkuns ontwikkel het. Met die aanvang van die mensgerigte kwalitatiewe paradigma het die bestudering van die teaterfenomeen, as 'n vorm van unieke menslike interaksie binne 'n bepaalde sosiale en kulturele milieu, aandag begin geniet.

McAuley (1998:1) merk op dat wetenskaplike belangstelling in vertoningsanalise ontstaan het weens die hernude fokus op semiotiek eerder as vanuit die teaterpraktyk self. Die analise van die vertoningstekst, hoofsaaklik op 'n semiotiese basis, is toegepas om impressionistiese diskoers van die teatervertoning te vermy, voeg Pavis (1998:258) by. Rozik (2010:2) lei af dat Pavis hier 'n strewe vir 'n wetenskaplike metode van analise impliseer.

Die semiotiek het reeds sy oorsprong by die Sweedse linguis, Ferdinand de Saussure (1857-1913) en die Amerikaanse filosoof, Charles Sanders Peirce (1839-1914). Beide het gepoog om die onderskeie komponente van die semiotiese “teken” te artikuleer. 'n Drievoudige model is ontwikkel waarin iets (die “*signifier*” of betekenaar) die plek inneem (die “*signified*” of betekende) van iets anders (die referent) (Taylor 2005:89).

Die spesifieke toepassing van semiotiekteorie op die teater en die teatervertoning was geïnisieer deur die Praagse Skool vir Linguistiek (Taylor 2005:90). McAuley (1998:1) verwys daarna dat die Praagse Linguistiese Sirkel se semiotiese denkers (in die 1920's en 1930's) – onder die invloed van Russiese formalisme en De Saussure se strukturele linguistiek en veral sy intuïsie van 'n omvattende teorie van semiologie (“*semiology*”) –

eerste was om die teaterganger (toeskouer) se proses van betekenisverkryging en -skepping te begin teoretiseer. Die formalistiese beweging se fokus was nie sodanig teater nie, maar eerder die verbale kunste van poësie en fiksie. Volgens Rozik (2010:2) sien die formaliste egter die literêre teaterteks, of dramateks (vergelyk 2.2), as 'n subspesie van die literatuur en beskou hierdie geskrewe teks as die hoofokus vir studies van die teatervertoning. Die semiotiese denkers van die Praagse Skool het 'n belangrike rol gespeel in die evolusie van semiotiekteorie vir die teater deur die idee dat die teater 'n verskeidenheid tekensisteme behels: Alles op die verhoog kan beskou word as 'n teken (Taylor 2005:91). Die Praagse Linguistiese Sirkel het dus 'n strukturele metode tot vertoningsteksanalise ontwikkel wat as basis semiotiese sisteme soos uiteengesit deur De Saussure, gebruik (Rozik 2010:02-03).

Fig. 2: Tadeusz Kowzan (1968) se tipologie van teatertekensisteme.

1.	Woord	Gesproke teks	Akteur	Ouditiewe tekens	Tyd
2.	Toon				
3.	Mimiek	Uitdrukking van die liggaam		Tyd en ruimte	
4.	Gebaar				
5.	Beweging				
6.	Grimering	Akteur se eksterne voorkoms		Visuele tekens	Ruimte
7.	Haarstyl				
8.	Kostuum				
9.	Rekwisiete	Voorkoms van die verhoog		Buite die akteur	Tyd en ruimte
10.	Dekor				
11.	Beligting				
12.	Musiek	Nie-verbale klanke		Ouditiewe tekens	Tyd
13.	Klankeffekte				

Ongeveer 30 jaar later het ander spesialiste, die sogenaamde Semiotiese Skool, eers die bogenoemde teorieë begin aanvaar en toepas. Peirce se tipologie van tekens (die ikoon, indeks en simbool), tesame met die werk van die Praagse Linguistiese Sirkel, het

die grondwerk verskaf vir latere teoretici (McAuley 1998:1). Tadeusz Kowzan (1968) het in die 1960's daarin belang gestel om 'n tipologie, soortgelyk aan dié van Peirce, vir die teater te ontwikkel (Taylor 2005:89-90). Ongeag kritiek teenoor sy model, was Kowzan se werk die eerste poging om verby vae beskrywings van persoonlike ervarings te beweeg in die rigting van 'n meer wetenskaplik-analitiese benadering. Volgens McAuley (1998:1) groepeer Kowzan, in sy tabel van 13 semiotiese teatertekensisteme (sien fig. 2), elke tekensisteem volgens hul verhouding tot die akteur en hul inskripsie binne tyd en ruimte. Die Semiotiese Skool sluit ook ander akademië, soos Fischer-Lichte, De Marinis, Übersfeld, Pavis en Elam in. Onder die invloed van die Praagse Linguïstiese Sirkel, Peirce se benadering tot semiotiek, asook Kowzan se aanwending daarvan, het hulle weer op hul beurt onderskeie en uiters komplekse teorieë vir vertoningsteksanalise ontwikkel (Rozik 2010:5). Pavis (2012:38) verduidelik dat die semiotiek wat hier toegepas is, daarop gemik was om die objek (vertoningstek) te beskryf op 'n objektiewe, outonome manier. Hy (Pavis 2012:38) het self 'n vraelys ontwikkel wat gebaseer is op die strukturele aanname dat al die teatertekensisteme gesamentlik funksioneer. Verskeie vrae en kategorieë vorm deel van die vraelys wat sentreer rondom die regisseur en sy organisasie van die aanbieding van die vertoning ("*staging*"). Die doel was om hieruit die "storie" wat vertel word, te kan rekonstrueer. So 'n vraelys, waarsku Pavis (2012:39), moet in die nuwe lig van, byvoorbeeld, postdramatiese teater, eerder vermy word.

McAuley (1998:2) se grootste probleem met modelle soos dié van Kowzan en Pavis is nie die moontlike weglatings wat begaan is of die manier waarop die sisteme gegropeer is nie, ongeag die bespreking van die vlakke van betekenis (denotatief, konnotatief, simbolies). McAuley sê dat daar nie 'n metode verskaf word om die massa detail, wat deur notasie volgens hierdie modelle geproduseer word, te organiseer en te struktureer nie. Verder sal die detail wat genoteer word binne die raamwerke van elke tekensisteem bly. Hierdie isolerende en fragmenterende werkswyse is 'n probleem vir teaterteoretici wat voel dat die teatermedium – alhoewel heterogeen volgens, onder

andere, McAuley (1998) – nie in afsondering verskillende betekenis kommunikeer nie. Die metode verloor dus die fenomenologiese aard van die teaterervaring.

Rozik (2010:6) verwys daarna dat Pavis in *Dictionary of the Theatre* (1998) sy teleurstelling met die semiotiese model uitgespreek het en sy aanvanklike siening hersien het en die strewe na 'n wetenskaplike metode vir die analise van 'n vertoningstekst verwerp het. Op grond daarvan dat die teken, as fokus van die semiotiek, meestal in die teater deur die gemiddelde toeskouer oorgesien word weens sy baie klein, skaars sigbaar en altyd dubbelsinnige aard, stel Pavis later 'n intuïtiewe benadering voor. Die algemene toeskouer skep amper nooit betekenis deur tekens in sulke detail waar te neem nie. Dit is Rozik (2010:6) se opinie dat die semiotiese benadering, wat aanneem dat die vertoningstekst alles vir analise voorsien, te min klem plaas op die bydrae van die toeskouer vir die skep van teaterbetekenis. In die volgende afdeling (4.3.2) word die bepaalde tekortkominge van die semiotiese model bespreek.

4.3.2 Teatersemiotiek: probleme en voorstelle

Al het die Semiotiese Skool die vertoningstekst as sentraal tot die analise van die lewende teaterervaring geplaas, het hulle volgens Rozik (2010:5), dit nie reggekry om 'n vaste, aanvaarbare metodologie te ontwikkel nie. Dit is Rozik se opinie dat hul nederlaag kom in die lig van hul gebrek aan fokus op die homogene aard van die teatermedium, die beperkinge van die semiotiese metode, asook die integrale rol van die toeskouer in die skep van teaterbetekenis.

Knowles (2008:228)¹ argumenteer dat 'n oormatige neiging om té wetenskaplik ("scientific") te raak een van die vernaamste probleme van die semiotiek as metodologie vir die analise van vertoningstekst is. Dit sluit in dat vertonings te taksonomies gesegmenteer word en die isolering van vertonings en hul onderlinge

¹ Knowles (2008:228) som die opinies van verskeie semioloë op soos wat dit gepubliseer is as deel van 'n gesprek in 'n spesiale uitgawe van die joernaal *Semiotica* (168-1/4, 2008) aangaande Elam (2002) se befaamde "Post-script" tot die heruitgawe van die 1980-publikasie van *The Semiotics of Theatre and Drama*.



elemente tot wat 'n laboratoriumtoestand genoem kan word. Die teatergebeurtenis word dus gestroop van sy fenomenologie en die noodsaaklikheid van 'n daaglikse sosiale en kulturele milieu. Meerzon (2011:235) beaam dat die frustrasies wat teoretici ervaar met die semiotiese model, gebaseer op 'n swaargekodeerde diskoers en 'n komplekse metodologie, vir die analise van die teatervertoning, juis is dat die analise staties en oninskiklik is. Verder veroorsaak die presisie van semiotiese assessering verwarring as dit kom by die estetiese dubbelsinnigheid en strukturele afwykendheid van meer moderne teatervertonings.

Alhoewel die vraelyste, tabelle en modelle wat semioloë ontwikkel het vir die interpretasie van vertoningsfenomene (vergelyk 4.3.1) gekritiseer word vir hul oorsig van die praktyk van betekenis skepping deur toeskouers, vestig McAuley (1998:3) wel aandag op hul poging om 'n tipe analitiese duidelikheid te verkry oor die toeskouer se proses van betekenis skepping vanuit die komplekse verskeidenheid materiaal tot hul beskikking. Taylor (2005:88) bevestig dat hierdie modelle gesien moet word as 'n manier om die kompleksiteit van die vertoning te artikuleer en skematies uit te spel, maar voeg 'n behoefte aan die begrip dat hierdie proses nooit ten volle voltooi sal/kan word nie, by. Eerder as wat dit noodwendig 'n uitputtende en/of futiele oefening is, maak die semiotiese benadering die teks oop en stel dit 'n reis van ewigdurende verfyning voor. Die doel is dus om pluralistiese analises te fasiliteer deur die gebruik van semiotiek as bakens ("*sign posts*") of tekens/seine ("*signals*") wat analiseerders kan bystaan tydens hul reis deur die labirint van die vertoningstekst (Taylor 2005:88).

In die 1980's het innoverende en kontroversiële postmoderne, poststrukturele konsepte die arena van teaterdiskoers binnegedring en is dit oorspronklik gesien as in direkte kontras met die betekenis gesentreerde teatersemiotiek. Die poststrukturelisme is veral behep met twee vrae: Hoe is die teaterobjek gekonstrueer en wat is die rol van die toeskouer en sy begeertes (Taylor 2005:92)? Postdramatiese teater verskuif die fokus van "Wat beteken dit?" na "Wat is die effek daarvan op my?" (Pavis 2012:41).

Van der Merwe en Viljoen (1998:43-44) stel dit dat die modernistiese paradigma inhou dat die skepper (outeur) se doelstelling nie noodwendig duidelik hoef te wees in die artefak nie en selfs ook irrelevant kan wees vir begrip van sy werk. Die toeskouer en sy begeertes, oftewel proses van dekodering, geniet voorrang en is die fokuspunt vir betekenis. Die mikpunt van 'n modernistiese denkwys is dat die kunswerk outonoom is en 'n fokus op die objek self verg sonder enige getuieis of gegewens van buite die kunswerk. Die postmodernisme, voeg Van der Merwe en Viljoen (1998:44) by, sien 'n teks as deel van 'n web van ander tekste wat verbind is en interaktief met mekaar omgaan. Dit is die aanskouer (toeskouer) van die kunswerk wat dien as die wese wat die verskillende "tekste" byeenbring en op grond daarvan betekenis konstrueer. Knowles (2008:227) stem saam dat die teatersemiotiek problematies is weens die poststrukuralistiese aftakeling van wetenskaplike meesternarratiewe van die strukturalistiese teorieë, wat semiotiek insluit.

Die onderskeid tussen die samestelling van die teatervertoning en die begeertes van die teatertoeskouer funksioneer soos 'n voortvloeiende dinamiek. Teater self is volgens Taylor (2005:92) 'n plek van konfrontasie tussen die stem, die plek van kommunikasie, en die liggaam. Hierdie elemente oorkruis op die vlak van die akteur as beide betekenis en die ontkenning van betekenis, beide werklike fisiese teenwoordigheid en aanduiding van 'n narratiewe konsep wat daardie teenwoordigheid ontken. Die behoefte is dat teatersemiotiek verby die vraag van teks versus vertoning moet beweeg, kwessies rakende segmentasie en die definisie van die kleinste eenheid van betekenis moet agterlaat, asook die onderskeid tussen produksie en resepsie in die skeep van betekenis, moet afskaf. Taylor bedoel hier dat semiotiek eerder die vraag van toeskouerbegeerte en dié se rol in die proses van betekenis-skepping moet erken. Daar word nie meer van die toeskouer verwag om die vertoning en sy tekens te interpreteer nie, maar eerder die vertoning te ervaar as 'n installasie waardeur die toeskouer teen sy eie tempo kan "loop". Vertonings word beoordeel volgens die menslike reaksies wat ontlok of geproduseer word (Pavis 2012:41). Die mikpunt, sê Taylor (2005:92), moet dus 'n globale, en tog individuele, eerder as 'n gefragmenteerde begrip van die

teatervertoningfenomeen verskaf en moet die pole van produksie en resepsie versoen. 'n Multilaterale en holistiese model van analise is dus nodig vir doeltreffende begrip van die vertoningstekste.

Knowles (2008:230) stel samevattend voor dat die enigste manier wat semiotiek nog relevant kan wees vir vertoningsanalises is as teoretici terugkeer na die wortels van die dissipline en buigbare, interdissiplinêre skakelings kultiveer. Teater word, soos Meerzon (2011:239) dit stel, gekarakteriseer deur sy eie estetika: Die teatraliteit en poëtika van voorstelling. Taylor (2005:88) voeg by dat teater en die teatervertoning te wyd en te gevarieerd is vir slegs een, allesinsluitende en omvattende teorie om dit akademies te onderskryf. Die waardering van die verskeidenheid vorme van teatrale uitdrukking kan nooit (en moet nooit) gereduseer word tot slegs een visie nie, sê hy. Verder argumenteer Knowles (2008:236) dat semiotiek in die veld van teaterstudies nooit weer die voorrang sal ervaar wat dit in die verlede gehad het nie, definitief nie as 'n suiwer metodologie nie. Semiotiese wetenskap sal heel moontlik vervang moet word met 'n semiotiese pragmatiek en sal deel vorm van verskeie ander metodes tot analise.

Elam (1980:89) verwys daarna dat die teatergebeurtenis gebaseer is op die onderskeid tussen die werklike wêreld van die spelers en die toeskouers en die moontlike wêreld van die teatervoorstelling, 'n tyd-ruimtelike elders/êrens-anders wat aangebied word asof dit vir die gehoor teenwoordig is. Die nabootsende en voorstellende aard van teaterkuns skep 'n fiksionele realiteit wat die werklike wêreld en vele ander moontlike wêrelde, waarvan sommige toeganklik is via die werklike wêreld, insluit (sien 2.3). Hierdie fiksionele wêreld sluit beide die werklike wêreld van alledaagse lewe en die werklike wêreld van die kunswerk, wat verwys na die toeskouer se eie realiteit of sy ideale visie daarvan, in. Pavis (2001:153) voer aan dat as die teater die werklike wêreld voorstel (nabootsend of vervangend), dit legitiem blyk om die teater met al die dissiplines en wetenskappe wat tot ons beskikking is vir 'n beter begrip van die werklike wêreld te bestudeer. Die probleem met teaterstudies, sê Pavis, is dat die menslike wetenskappe vir 'n lang tyd nie in ag geneem is nie.

In onlangse jare is hierdie magdom van dissiplines egter anargisties in teaterstudies toegepas. Dit word uitdagend om die gepaste dissipline uit te sonder wat die objek van die teater waarlik belig sonder dat die teater as vervlietende artefak in die proses van observasie noodlottig beskadig word. Gevolglik ag Pavis (2001:154) dit noodsaaklik om die idee van interdissiplinariteit op te klaar as meer as net 'n somtotaal van dissiplines afkomstig van buite die teater. Interdissiplinariteit is 'n kritiese konfrontasie van verskillende metodes en teorieë vanuit die sosiale wetenskappe. Al hierdie dissiplines vanuit die menslike wetenskappe moenie die teaterervaring annekseer en daarmee kompeteer nie, maar eerder lig werp op die relevante aspekte van die teater se funksionering.

Met hierdie konfrontasie tussen verskillende dissiplines in ag, meen Rozik (2010:271) moet die dissiplines relevant tot die analitiese studie van die vertoningstekse bepaal word deur die komplekse struktuur van die teatermedium. "Struktuur" vooronderstel 'n verdeling/dissektering van verskillende onderafdelings wat gesamentlik 'n geheel vorm. Lehmann (2006:85) herinner egter dat as dit geregverdig is om die vertoningstekse struktureel te dissekteer op verskeie vlakke van betekenis, dit ook noodsaaklik is om te onthou dat die betekenis van al die individuele elemente uiteindelik staatmaak op die visie van die geheel om ten volle sin te maak. Rozik (2010) se struktuur is juis van toepassing weens die feit dat sy strukturele lae, soos in 4.4 volledig beskryf sal word, op interaktiewe vlakke funksioneer eerder as in gesegmenteerde afdelings. Elke laag moet in konteks van beide die ondergeskikte, asook oorkoepelende lae, bestudeer word.

In sy "*Post-script*" tot die 2002 heruitgawe van *The Semiotics of Theatre and Drama*, kom Elam (2002:221) tot die slotsom dat die poststrukturele semiotiese analise nie totaal vernietig het nie, maar eerder dat die semiotiese model steeds toegepas word vir analyses van vertonings, al is dit onder 'n ander vermomming. Die afleiding is dat die semiotiese dissipline steeds toepaslik is vir vertoningsanalise, mits die status daarvan heroorweeg word en op gelyke mate met ander, addisionele dissiplines toegepas word.

In die volgende afdeling word die semiotiese dissipline se regmatige plek, asook die addisionele dissiplines wat deur die struktuur van die vertoningstek bepaal word, volgens Rozik (2010) se voorgestelde teorie bespreek.

4.4 Struktuur van die vertoningstek

Teater is 'n sambreelterm vir 'n wye verskeidenheid vorme van aanbiedings voor 'n werklike gehoor. Doelmatig begrens hierdie studie die konsep, teater, tot daardie interaksie tussen 'n vertoning en 'n toeskouer wat gepaard gaan met die skepping van 'n fiksionele wêreld wat ontlok word deur 'n vertoningstek (vergelyk 2.1, 2.2, 2.3). Meerzon (2011:238) lei af uit Aristoteles se *Poetics* dat die teateraanbieding gesien kan word as 'n kombinasie van twee of meer outonome kunsvorme (literatuur, visuele kuns, musiek, ens.) wat 'n afsonderlike kunsvorm saamstel, gebaseer op die voorstelling van die mens en sy aksies in fiksionele of moontlike wêreld (die tyd en plek van die teaterproduksie as voorstelling van die fiksionele wêreld) deur mense en hul aksies in die werklike wêreld (die tyd en plek van die teatergebeurtenis wat ontvou in die akteurs en gehoor se werklike tyd en plek).

Elke individuele teateraanbieding het afsonderlik sy eie doelstellings en boodskappe wat gekommunikeer word, tesame met 'n bedoelde uiteindelijke effek wat dit op 'n toeskouer wil hê. Dit kom na vore binne die realistiese benaderings soos beïnvloed deur, byvoorbeeld, Stanislavski en skrywers soos Ibsen en Chekov, tot die postmodernistiese werk van praktisyns soos Heiner Müller, Richard Foreman en Robert Wilson. Dit sluit nie eens gebeurtenisse soos "*happenings*", musiekkonserte en kerkseremonies in nie.

Die spesifieke tipe teatervorm speel 'n bepalende faktor in sy analise. Toepaslike analitiese dissiplines moet vir elke tipe teater, oftewel, elke afsonderlike vertoning, ontwikkel word (McAuley 1998:8). Polkinghorne (2005:138) verwys daarna dat binne

kwalitatiewe navorsing sal die area wat bestudeer word die toepaslike ondersoekmetodes bepaal. Die implikasie is dat die analiseerder van 'n vertoningstek die spesifieke vertoning in ag moet neem in die beplanning en uitvoering van sy analise ten opsigte van die noodsaaklike dissiplines, asook 'n werkbare werkwyse. Soos Watt (2007:82) dit stel, fokus die kwalitatiewe paradigma op 'n steeds dinamiese ontwerp vir die navorsing gebaseer op die spesifieke elemente van die studie en studieobjek self.

Rozik (2010:271) maak 'n duidelike onderskeid tussen die studie van die teatermedium en die analise van 'n teatervertoningstek. Die analise van 'n teatervertoningstek is die ontwikkeling van teaterbetekenis, nie net deur die medium van teater nie, maar ook in die manier van beskrywing van die fiksionele wêreld, asook die toegevoegde betekenis wat die toeskouer daaraan koppel. Die studie van die teatermedium, volgens Rozik, is die semiotiese reëls onderliggend aan die skep van die teater se vertoningstek. Begrip van die teatermedium is belangrik vir 'n suksesvolle analise van die vertoningstek.

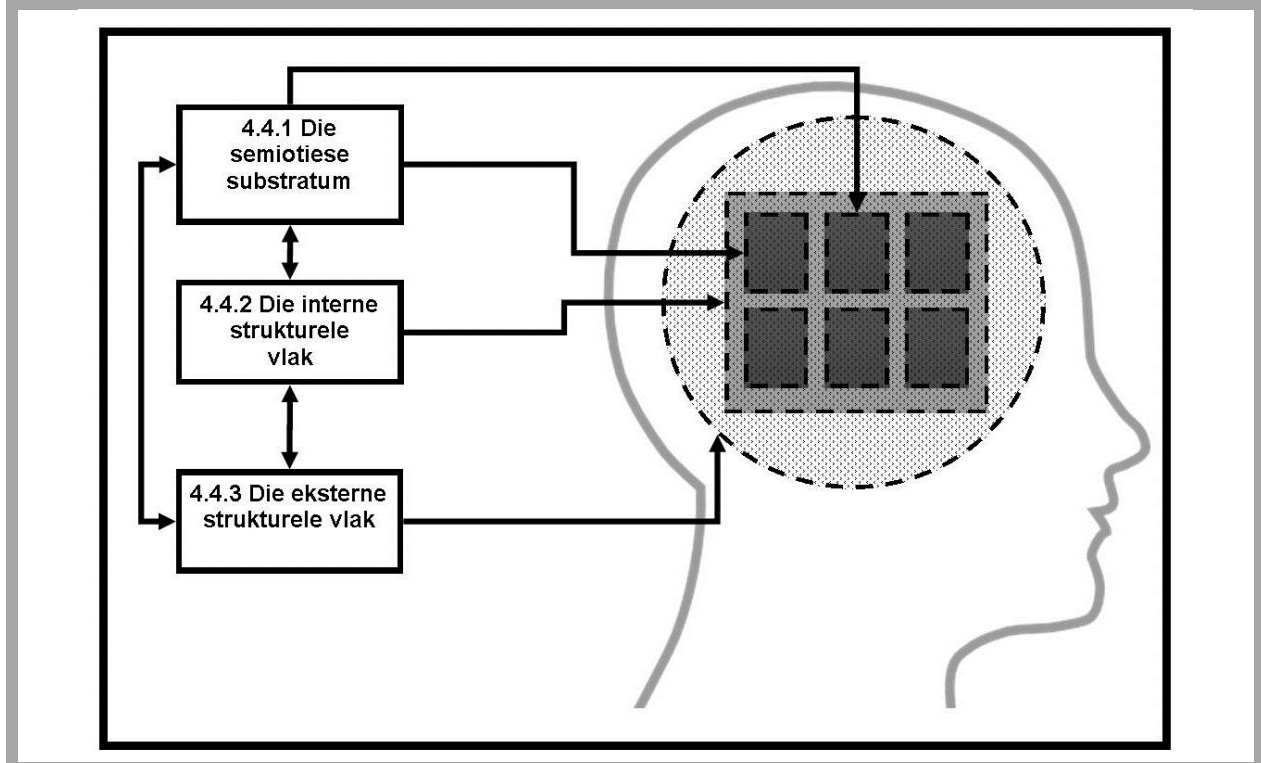
Dit is voor-die-hand-liggend dat teaterpraktisyns en toeskouers die meganismes wat die skep en kommunikasie van die vertoningstek beheer, nog altyd intuïtief waargeneem en bemeester het om die prestasies van die teater deur die eeue heen moontlik te kon maak. Soos die onuitgesproke aanleer van konvensionele praktyke (sien 3.2) is toeskouers en teaterprodusente daartoe in staat om as lede van 'n sosiale en kulturele milieu, praktyke en meganismes aan te leer en toe te pas deur middel van ervaring eerder as deur pertinente verbale of uitdruklike "onderrig" in die praktyk daarvan. Dit is egter nodig vir die akademikus, wat hierdie meganismes wil ondersoek, om 'n bewustheid daarvan te kweek. Met die doel om hierdie meganismes te begryp, is begrip van die struktuur van die teaterervaring/-vertoning noodsaaklik.

Vir die analise van die teatervertoningstek is daar 'n oproep om verby die semiotiek as omvattende teorie te beweeg, en terug te keer na die aard en dinamiek van die objek van studie. Teaterteoretici soos Knowles (2008), Rozik (2010) en Meerzon (2011) stel 'n

multidissiplinêre benadering tot vertoningsteksanalise voor wat gebaseer word op die doel van die analise, asook die aard en struktuur van die navorsingsonderwerp, die vertoningstek. In die volgende afdeling word die struktuur van die vertoningstek, hoofsaaklik via Rozik (2010) se uiteensetting daarvan, bespreek, tesame met verwysings na voorgestelde toepaslike dissiplines.

Die komplekse struktuur van die hele teaterervaring verdeel Rozik (2010:271) struktureel in drie vlakke in volgorde van toenemende dominansie (sien fig. 3): Die semiotiese struktuur van die teatermedium, die interne struktuur van die fiksionele wêreld soos geskep deur die vertoningstek, en die eksterne struktuur van interaksie tussen die vertoningstek en toeskouers.

Fig. 3: Diagrammatiese voorstelling van die struktuur van die vertoningstek.

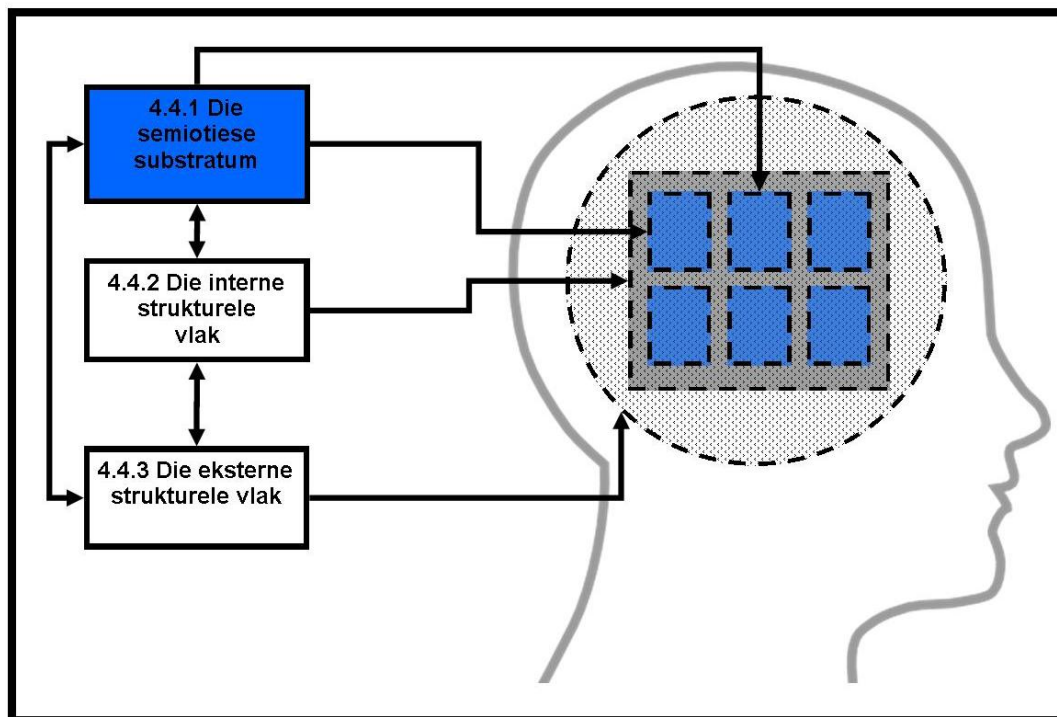


Let wel dat die skets in fig. 3 slegs 'n diagrammatiese voorstelling is van die vertoningstekstruktuur. Die doel is om die volgende bespreking toe te lig met 'n

elementêre visuele beeld. Weens die dinamiese en interafhanklike aard van die vertoningstekst is die volledige neerpenning van sy struktuur in diagramvorm onhaalbaar. Die ineenskakeling in interafhanklikheid van elke strukturele vlak op die oorkoepelende en onderliggende vlakke sal so 'n skets onnodig kompliseer en verwarrend maak. Die gebruik van stippellyne impliseer egter dat daar gedurig 'n vloei van kontekstuele betekenis en strukturele wysiging tussen elke vlak geskied. Verder word die struktuur binne die beeld van 'n menslike kop geplaas om te beklemtoon dat die vertoningstekst slegs bestaan in die verstand van die toeskouer van die vertoning (sien 2.2). In die volgende bespreking word elke strukturele vlak apart ondersoek tesame met toepaslike dissiplines vir elk soos bepaal deur Rozik (2010).

4.4.1 Die semiotiese substratum

Fig. 4: Diagrammatiese voorstelling van die struktuur van die vertoningstekst: Die semiotiese substratum.



Analise van vertonings (vertoningsteksg) moet fokus op die tekstuele meganismes wat betekenis genereer wat interaksie tussen die teks en die toeskouer inhou (Rozik 2010:86). 'n Fiksionele wêreld vereis 'n taal/medium wat dit kan beskryf en kommunikeer (Rozik 2010:272). Die implikasie is dat die vertoningsteksg sy beskrywing dus in 'n bepaalde "taal" moet manifesteer. Die struktuur van hierdie taal, meen Rozik (2010:273), is van toepassing op 'n stelsel van betekendes ("*signifieds*") van die teatermedium. Siende dat Rozik ten doel stel om deur vertoningsanalise die beginsels waardeur die teatermedium betekenis genereer en kommunikeer, te begryp, is dit noodsaaklik om deurgaans die teatermedium se basiese struktuur te ondersoek. Die aanvaarbare dissipline vir hierdie vlak is dan semiotiek.

Rozik (2010:272) verduidelik die semiotiese substratum as die struktuur waaruit die fiksionele wêreld van die vertoningsteksg opgebou is. M.a.w. die "taal" waarmee die fiksionele wêreld geskep/verduidelik/gewys word. Die semiotiese benadering let op die omstandighede waaronder betekenis ontwikkel word uit die uitvoeringsproses van 'n vertoning, asook die betekenis wat waarneembaar en moontlik is. Dit beteken die semiotiese analise van 'n vertoning ag wat gebeur met betrekking tot die ervaring van die teatererproduksie (eenmalige aksie) as 'n teks bestaande uit teatertekens wat geïnterpreteer moet word (Fischer-Lichte 2008:71).

Alhoewel die strukturele teorie van teaterkommunikasie, soos ontwikkel deur die Praagse Linguistiese Sirkel (sien 4.3.1), omvattend bygedra het om vertoningsanalise dinamies, buigbaar en verrassend te maak, het die kritiek, veral volgens die poststrukturele paradigma, op die rigiditeit en ontoepasbaarheid van teatersemiotiek vir die vasvang en verduideliking van die vervlietendheid van teaterkommunikasie behoue gebly. Meerzon (2011:258) argumenteer egter dat die individuele karakter van ontvangs, die veelvlakkigheid van kommunikasie en selfs die ontkenning van fiksionele wêrelde in sommige moderne en postmoderne teatervertonings nie die toeskouer, en later die analiseerder, verhoed om deel te neem en betrokke te raak in semiotiese meganismes vir die analise van die teatergebeurtenis nie. Rozik (2010:9) is ook oortuig

dat die teater se fiksionele wêreld betree kan word deur semiotiese kanale en deur middel van verwerking van informasie wat 'n wedersydse, veelvlakkige en historiese, veranderende ruilhandel tussen die werklike en fiksionele voorsien. Pavis (2012:39) verduidelik:

“When we attend a performance, we certainly can choose to get carried away by the emotions, rhythms and materiality of the show. But at some point, we cannot avoid to recognize signs in the performance. It happens whenever we try to translate signifiers, matters, into signifieds, i.e. give a meaning to any material aspect; or whenever we, in a given signified which we intuitively grasp, look within the show for indices, signifiers that correspond to this signified.”

In 'n teatergebeurtenis word die wêreld voorgestel saam met sy deelnemers en gebeure en word dit gewoonlik outomaties waargeneem as 'n fiksionele realiteit wat gelykgestel word aan die realiteit van die ontvanger (Meerzon 2011:258). Rozik (2010:78) verwys ook daarna dat die fiksionele wêreld betree kan word deur die ooreenkomstigheid van die voorgestelde/beskryfde fiksionele wêreld met die werklikheid van die toeskouer. Elke individuele toeskouer, sowel as die toeskouers as 'n groep, word wel bygestaan deur 'n semiotiese meganisme van kommunikasie. Die dinamika van kognitiewe impulse, die deurlopende dialoog tussen die verhoog en die gehoor, is 'n strategie in semiotiese denkwysse oor teaterkommunikasie wat volgens sy eie natuur 'n verganklike, oombliklike en altyd teenwoordigende, selfverwysende en intersensoriese ervaring is, verklaar Meerzon (2011:258).

Die dinamika van postsemiotiese verhoudings in die hedendaagse teatergebeurtenis vereis 'n praktiese herdefiniëring van teatersemiotiek as 'n aktiewe, dinamiese en ewigdurende proses van kennistoevoeging deur die gebruik van logika, intuïsie, kognisie en persepsie soos dit bestaan en gedefinieer word binne die teatergebeurtenis (Meerzon 2011:258). Vir analitiese doeleindes word dit nodig geag om die funksionering

van die teatersemiotiek in 'n nuwe lig te aanskou wat die segmentering en rigiede, wetenskaplike aard daarvan versoen met die fenomenologiese en konteksgedrewe betekenis wat die vertoningsteks in geheel kommunikeer. Hierdie bespreking vereis 'n oorweging van (4.4.1.1) die semiotiek as die ikoniese "taal" van die vertoningsteks, asook (4.4.1.2) 'n ondersoek na die segmentering van hierdie "taal".

4.4.1.1 Semiotiek as die "taal" van die vertoningsteks

Rozik (2010:22) verduidelik dat die "taal" van die teatrale fiksionele wêreld deur middel van ikone kommunikeer. Die ikoon, afgelei van Hartshorne en Weiss (1931) se teorie, kan gedefinieer word in terme van motivering uit ooreenkomstigheid. *"Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it"* (aangehaal in Rozik 2010:21). Die ikoon stel dus die referensiële objek voor deur middel van eendersheid tussen die "signifier" en "signified" (Elam 1980:21). Dit beteken dat 'n ikoniese teken gelees kan word deur natuurlike afleiding, sonder spesifieke onderrig in die sisteem, deur middel van sy ooreenkoms of ooreenstemmendheid met die werklike model.

Die lees of dekodering van die vertoningsteks deur middel van ikone moet egter nie verwar word met mimesis nie. Nie alle fiksionele wêreld is 'n nabootsing van die werklike wêreld nie. Ikoniese tekens word gelees en begryp op grond van hul ooreenkoms, ongeag hoe stilisties of vaag hierdie ooreenkoms is. Die lees van 'n ikoniese teken impliseer verder dat 'n fiksionele beeld op grond van ooreenkomstigheid in die verstand opgeroep moet word. Nie alle waarneembare (visueel en andersins) aspekte van die vertoningsteks is noodwendig deel van die beskryfde fiksionele wêreld nie. Dus skep die toeskouer die fiksionele wêreld in sy verstand deur middel van beelde wat hy verstandelik oproep, wat afgelei word vanuit die ikone soos aangebied in die teatervertoning deur die teatermedium (Rozik 2010:22).



Elam (1980:22) noem dat die teater die perfekte domein is vir ikoniese tekens en maak melding van 'n ikoniese identiteit. Daar is 'n graad van analogie wat dikwels ontstaan tussen die verteenwoordigende en verteenwoordigde. Rozik (2010:25) stel verder voor dat 'n ikoniese eenheid 'n beeld is wat op 'n bepaalde medium ingeprent is. "Medium" verwys na die tipe materiële draer wat die sintuiglike gewaarwording van beelde en dus kommunikasie, moontlik maak. Beide die ingeprente beeld en die medium waarop dit ingeprent is, dra by tot die "*signifier*" of betekenaar van 'n ikoniese eenheid. Die dualiteit van die akteur/karakter kan nooit misken word nie. 'n Toeskouer sal altyd bewus wees van die werklike persoon (die akteur) samehangend met die karakter wat vertoon word. Dieselfde geld vir voorwerpe wat deel vorm van die vertoning. Dit is dus die implikasie dat die akteur beide tekens van tekens projekteer (ikonies), asook tekens van werklike objekte (as akteur). Rozik (2010:17) noem dat hierdie dualiteit herformuleer is in terme van "teks" en "liggaam" en só teoretiese prominensie kry.

Ficher-Lichte (2009:123) noem dat hierdie herdefiniëring van die ikoon as 'n beeld ingeprent op materie daarop dui dat Rozik nie die vertoning beskou as 'n ikoniese voorstelling van 'n fiksionele wêreld nie. Akteurs skep ook nie fiksionele wêreld nie. Akteurs produseer tekste wat bestaan uit ikoniese beskrywings ingeprent op hul eie liggame. Hierdie beskrywings roep fiksionele wêreld in toeskouers se verbeelding op. Hierdie konsep pas in by die fokus op tekstuele gegewens of die tekstualiteit van vertonings. Rozik (2010:25) bepaal dus dat die teatermedium gekarakteriseer word deur die uitbreiding van die beginsel van ooreenkomstigheid, insluitend identiteit, tot op 'n materiële vlak. Byvoorbeeld, 'n beeld van werklike, menslike optrede word ingeprent op die akteur se liggaam, beelde van kostuums op werklike materiaal en beelde van lig op werklike lig. Die "*signifier*" van die teater eenheid word dus gekarakteriseer deur die toepassing van die beginsel van ooreenkomstigheid op beide die beeldende en materiële vlakke.

Elam (1980:23) toon egter dat die graad van homologie tussen die vertoning en wat beskryf word uiters veranderlik is. In die teater sal ikone dikwels ingeprent wees op 'n

ander materiaal as waaruit die werklike model, wat voorgestel word, sal bestaan, beaam Rozik (2010:33). Sekere vorme van teater moedig die toeskouer aan om die vertoning te beskou as 'n direkte beeld van die fiksionele wêreld, terwyl ander vorme weer diagrammatiese of metaforiese voorstellings is met slegs 'n algemene, strukturele ooreenkomstigheid tussen die teken en sy verteenwoordigde voorwerp. Die ikoon se ooreenkomstigheid verskil dus in grade tussen beweerde en oënskynlike. Ikoniese tekens word ook deur 'n mate van transformasie gekondisioneer. Een ikoniese teken kan ooreenkomstig verskeie voorwerpe aandui. Elam (1980:25) beweer dat die uitermatige buigzaamheid van die beginsel van ooreenkomstigheid van ikone gegrond is op konvensie. Hierdie konvensionaliteit laat die toeskouer toe om die nodige analogie tussen die aanduier en aangeduide as betekenis te vergestalt, ongeag die werklike materiële of strukturele gelykwaardigheid daarvan. Hierdie definiëring van die ikoniese eenheid in terme van ingeprunte beelde ondersteun die konsepte van ooreenkoms en motivering soos in die tradisionele definisie, maar laat die teater teorie toe om kontak te maak met 'n natuurlike vaardigheid van die brein om alternatiewe denkwyses toe te pas (Rozik 2010:33). Eco (1979:204) verduidelik dit as volg:

“To say that a certain image is similar to something else does not eliminate the fact that similarity is also a matter of cultural convention.”

Die basiese konvensie van teatersemiose word dan, volgens Rozik (2010:27), geformuleer in terme van beeldende begroning. Dit wil sê die basiese konvensie van die teatermedium is die kulturele aanname van 'n vertoningstekst as die beskrywing en oproep van 'n fiksionele wêreld deur middel van ikoniese eenhede, of beelde ingeprint op materie. Hierdie konsep omvat 'n kommunikasie van die teatervertoning as 'n spesifieke taal wat staatmaak op bepaalde konvensies om toeganklik te wees vir deelnemende agente. Die arbitrêre en normatiewe spelings van sosiale konvensies (vergelyk 3.3) is dus bepalende faktore vir die interpretasie van die teaterartefak.



4.4.1.2 Segmentering van teatersemiotiek

Vanuit 'n semiotiese oogpunt, maak Elam (1980:7) die afleiding dat die vertoningstekse 'n makroteken is en sy betekenis word gekonstitueer deur die totale effek van die vertoning. Dit beklemtoon die onderwerping van al die bydraende elemente tot 'n verenigde tekstuele geheel en plaas klem op die toeskouer as die beslissende outeur van sy eie betekenis. Dit is duidelik, volgens Elam, dat hierdie makroteken opgebreek moet word in kleiner eenhede voor enige analitiese prosesse kan begin. Elam se afleiding is dat die vertoningstekse gesien moet word as 'n netwerk van semiotiese eenhede behorend tot verskillende samewerkende sisteme.

Rozik (2010:34) argumenteer dat een van die beslissende take van 'n vertoningsanalise, wat 'n hermeneutiese werkwyse volg, die bevestiging van die elementêre eenhede/segmente waaruit die vertoningstekse bestaan, is. Pavis (1997:213) beskou die vertoning as 'n reeks samevoegings of raamwerke. Die mise-en-scène (of geheel/makroteken) dien as sleutel tot die samevoeging van verhoogopsies, dramatiese keuses en die vertoning se hoofstrukture. In die plek van arbitrêre of willekeurige segmentering, soos wat voorkom in gefragmenteerde persepsies, onderskeidende sensasies en vermenigvuldiging van betekenis, word die betekenis aanduiers of tekens verbeel asof dit geantisipeerde, moontlike betekenis kan hê. Die idee van enkele individuele tekens word dus vervang met samevoegings in tekenreekse of wat Pavis vektors noem. Volgens Pavis (2012:42) is die doel om die studie van geïsoleerde en statiese tekens te vervang met 'n vektorisering in tekenreekse. Volgens Pavis is hierdie vektorisering tegelyk 'n metodologie, 'n middel om die geheue te prikkel ten opsigte van die tegniese aspekte, asook die dramatologiese metode waardeur netwerke van betekenis verbind word.

Rozik (2010:42-45) verduidelik dat die basiese segment van 'n beskrywing van 'n fiksionele interaksie, 'n ikoniese beskrywing van 'n enkele fiksionele verbale of nie-verbale optrede is. Elam (1980:48) verklaar dat hierdie afsonderlike eenhede daarop

staatmaak dat die vertoningstekste opgedeel kan word, soos taal, in minimale, kenmerkende eenhede soortgelyk aan foneme, morfeme, sinne, ensovoorts. Wat Rozik na verwys, is 'n ikoniese sin dus, waarvan die onderwerp 'n beskrywing is van 'n karakter en die predikatief 'n beskrywing van 'n optrede is. Beskrywing impliseer hier dat daar 'n onderwerp moet wees wat 'n verwysende funksie vervul (ten minste een teken wat die verwysde/referent, byvoorbeeld karakter, identifiseer) en 'n predikaat wat 'n kategoriseringsfunksie vervul (ten minste een teken wat die karakter beskryf).

Die feit dat 'n ikoniese replika van 'n optrede 'n sin is en dus die elementêre segment van 'n beskrywing is, beteken nie dat dit verder verdeel moet word in die enkele eenhede waaruit dit saamgestel is nie. Verdere segmentering word eerder impliseer. 'n Enkele ikoniese teken kan egter niks omskryf as dit nie ingesluit word in 'n ikoniese sin en die sintaktiese funksie daarvan bepaal word nie. 'n Ingeprente beeld is dus nooit slegs een enkele ikoniese teken nie, maar ten minste 'n ikoniese sin en hoogstens 'n "ikoon" of, met ander woorde, 'n gestalte ikoniese sinne. 'n Icoon, verduidelik Rozik (2010:42-45), verwys hier na 'n komplekse ikoniese eenheid wat geanaliseer kan word as 'n kluster ikoniese sinne wat terselfdertyd iets sê van 'n enkele verwysde/referent. 'n Icoon kan op 'n holistiese, asook 'n gedeeltelike vlak, gelees word. Byvoorbeeld, 'n akteur verteenwoordig gedurende 'n hele opvoering saamgegroepeerde, onveranderlike, ingeprente beelde, wat die karakter identifiseer (onderwerpfunksie), asook 'n reeks veranderende, ingeprente beelde, bestaande uit fiksionele aksies in die verloop van tyd (predikatiewe funksie). Onveranderde en veranderende beelde dra so by tot 'n dinamiese beeld wat ingeprent is op die akteur se liggaam (Rozik 2010:42-45).

Rozik verklaar dat alle fiksionele interaktiewe en nie-interaktiewe ikone verdeel kan word in beskrywende ikoniese sinne as eenhede van beskrywing. 'n Vertoningstekste is hoofsaaklik 'n beskrywing van 'n komplekse fiksionele interaksie, 'n "intrige" of "*plot*" in tradisionele terme, deur middel van verwisselbare beelde van fiksionele optredes ingeprent op akteurs se liggame. Hierdie segmentasie word ook toegepas op ikoniese voorwerpe op die verhoog: Stel, voorwerpe, rekwisiete, kostuums. 'n Hemp,



byvoorbeeld, kan holisties gelees word (die nominale funksie) of kan op die vlak van enkele kwaliteite gelees word (die predikatiewe funksie). 'n Ikoniese hemp is dus 'n stel implisiete of eksplisiete predikatiewe van dieselfde onderwerp en dus nie slegs een enkele sin nie. Net so kan gesê word dat alle verbale sinne, wat predikatief is tot 'n enkele hemp en as waar verklaar kan word, die somtotaal is van daardie hemp se betekenis. So word hierdie hemp dan ook deel van die beskrywing van 'n karakter. In hierdie geval word die karakter die onderwerp en die hemp een van die vele predikatiewe (Rozik 2010:42-45).

Die implikasie is dat, alhoewel die taal van die vertoningstekse opgedeel kan word in eenhede, elke eenheid steeds binne sy groter konteks in ag geneem moet word voordat enige betekenisafleiding gemaak kan word. Elam (1980:49) waarsku dat die bepaling van die afsonderlike essensiële eenheid van die teater ten volle onbereikbaar sal bly totdat dieper kennis opgedoen is oor die vlakke en reëls van teaterkommunikasie. Na aanleiding van die vorige hoofstuk oor die aard van konvensionele praktyke as deel van menslike kommunikasie gedurende 'n spesifieke teaterervaring, is dit duidelik dat die mens (die toeskouer spesifiek) konvensies arbitrêr en dus onvoorspelbaar aanwend (vergelyk 3.3). Die begrip van die teater-“taal” deur middel van toetrede tot die ikoniese beskrywing van die fiksionele wêreld se sukses, maak staat op die betrokke agente (teatermakers en teater toeskouers) se toepassing, begrip en kennis van die bestaande teaterkonvensies wat toegepas moet word. Hierdie konvensies word aangeleer deur middel van opgehoopde ervaring van soortgelyke of identiese situasies. Die letterlike of metaforiese aard van ikoniese sinne word deursigtig of bemiddel deur verhoogkonvensies (Rozik 2010:272-273).

Die wetenskaplike rigiditeit van teatersemiotiek en die oormatige fragmentering van die metodologiese toepassing daarvan vir analise, kan dus oorbrug word deur die persepsieë skuif wat Rozik voorstel. Die semiotiese substratum vereis dus nie 'n noodwendige segmentering in onbuigbare tekensisteme soos voorgestel deur bepaalde lede van die Semiotiese Skool nie, maar eerder as 'n intuïtiewe segmentasie van die

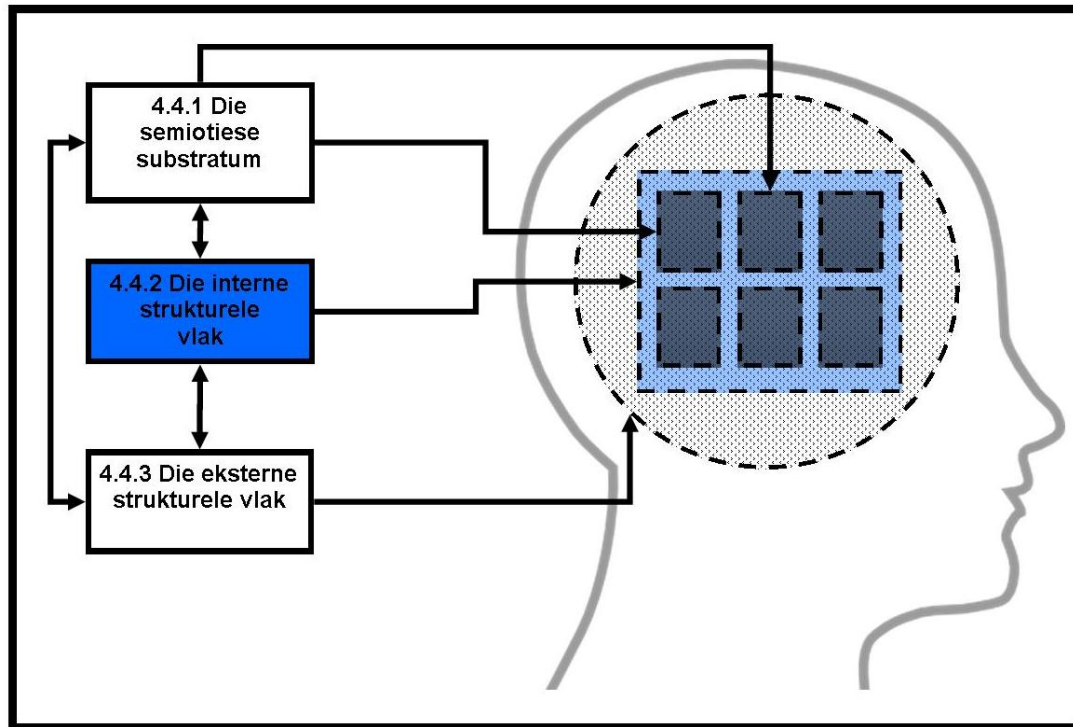
ikoniese sinne soos wat die betrokke analise dit belangrik ag en wat deur konvensies gereguleer word. Fischer-Lichte (1997:342) bevestig ook dat elke analiseerder sy navorsingsobjek juis sal afbaken volgens sy eie navorsingsbelangstelling en teoretiese basis en sodoende 'n subjektiewe interpretatiewe analise sal produseer.

4.4.2 Die interne strukturele vlak

In dieselfde mate as wat dit belangrik is vir 'n analise (hermeneuties) om die elementêre eenheid van die vertoningstek vas te stel, is dit ook 'n deurslaggewende doel van vertoningsanalise om te begryp hoe 'n koherente geheel gevorm word vanuit die omvattende aantal komponente en hul diversiteit. Dit is tog aanvaarbaar om aan te neem dat die deursnee toeskouer die teatervertoning in totaliteit aanskou en betekenis konstrueer op grond daarvan, asook terselfdertyd vanuit die onderliggende dele. Rozik (2010:13) beweer dat 'n gevoel van die geheel nie verkry kan word deur middel van 'n struktuur van semiotiese beginsels nie. Die fragmenterende en samevoegende analitiese interpretasies op die semiotiese vlak moet dus nog verder krities binne 'n selfs groter konteks geplaas word.

Die vertoningstek dien as beskrywende kommunikasie wat die skep en die oproep van fiksionele wêreld moontlik maak (sien 2.3). Dit is nie die beginsels van betekenisgeving en kommunikasie wat toeskouers fundamenteel affekteer nie (semiotiese substratum), maar eerder die aard van die fiksionele wêreld. 'n Fiksionele wêreld vereis dat die verbeelding van 'n heterogene groep toeskouers gelyktydig vasgevang moet word. 'n Vertoningstek kan dus gesien word as 'n geïntegreerde makroeenheid bestaande uit 'n beskrywende teks ('n makroteken; die semiotiese substratum), gegeneer deur die teatermedium, en 'n beskryfde wêreld, fundamenteel gegeneer deur poëtiese reëls (die interne, strukturele vlak van die vertoningstek), sê Rozik (2010:105).

Fig. 5: Diagrammatiese voorstelling van die struktuur van die vertoningstekst:
Die interne strukturele vlak.



Rozik (2010:107-110) maak die aanname, op grond van Aristoteliaanse konsepte rakende argetipiese gedrag, dat bo en behalwe die diversiteit van die fiksionele wêreld, daar 'n bepaalde aantal strukture is wat die skepping van fiksionele wêreldes onderskraag en toeskouers se ervarings verduidelik. Rozik bepaal dat alle strukture van fiksionele wêreldes 'n argetipiese patroon van verwagting en reaksie reflekteer. Kennis van hierdie patrone van verwagting en reaksie dra by tot 'n tipe tegnologie van die teater. Volgens Rozik (2010:109) is dit omdat die beginsels wat dit onderskraag nog slegs spekulasie is en selde wetenskaplik geverifieer kan word. Regisseurs en skrywers leer waarskynlik deur middel van ervaring watter moontlike verwagtinge en reaksies by gehore geantisipeer moet word. Hierdie intuïsie van hoe 'n gehoor heel moontlik sal optree, kan regisseurs en skrywers dikwels self nie verduidelik nie (Rozik 2010:107-110).

Dit kan aanvaar word dat die konvensionele basis van die teatervertoning (vergelyk 2.5) 'n raamwerk verskaf vir beide die enkodering en dekodeerling van die vertoningstek. Regisseurs/skrywers vorm deel van 'n bepaalde samelewing en skep/formuleer/ontwikkel die beskrywing van die fiksionele wêreld volgens hul eie kennis en verwagtinge van hul gemeenskap se konvensionele praktyke. Vergelyk hierdie konsep met die onuitgesproke aanleer van konvensionele praktyke (3.2). Die mens toon oor die algemeen merkwaardige insig rakende die gepaste gedrag vir 'n bepaalde situasie. Hierdie insig word baseer op opvallende fokuspeunte of kontekstuele leidrade vanuit soortgelyke of identiese ervarings in die verlede (Young 1993:57-58). Die arbitrêre toepassing van konvensionele praktyke (sien 3.3) veroorsaak egter dat dit gebeur dat daar toeskouers kan wees wie se verwagtinge en reaksies nie volgens 'n verwagte norm konformeer nie. Vergelyk byvoorbeeld verskeie moderne en postmoderne teaterpraktyke wat poog om teen verwagte norme en konvensies te werk vir nuwe en innoverende teaterervarings.

Rozik aanvaar dat die fiksionele wêreld, waardeur 'n gedagte beliggam word en dus 'n gehoor se reaksie beïnvloed, 'n argetipiese struktuur reflekteer. Dit wil sê 'n struktuur wat op grond van intuïtiewe kennis oor toeskouerverwagtinge en –reaksies baseer is. Die konsep, “struktuur”, impliseer die idee van 'n funksie wat bepaal dat die hele fiksionele wêreld waargeneem kan word as 'n komplekse eenheid van georganiseerde funksies. “Funksie” behels dat verskillende komponente dieselfde funksie en een komponent op sy beurt verskillende funksies kan verrig. 'n Struktuur bepaal die hiërargiese bydrae van funksies soos tematies gespesifiseer. Dit wil sê, die geheel bepaal die betekenis van sy onderdele. Rozik (2010:105) lei af dat nie net die vasstel van die presiese funksie van elke tematiese komponent belangrik is vir die interpretasie van die hele vertoningstek nie, maar dat dit ook binne die konteks van ten minste 'n intuïsie van die fiksionele wêreld se algehele betekenis en moontlike impak op die toeskouer gedoen moet word.

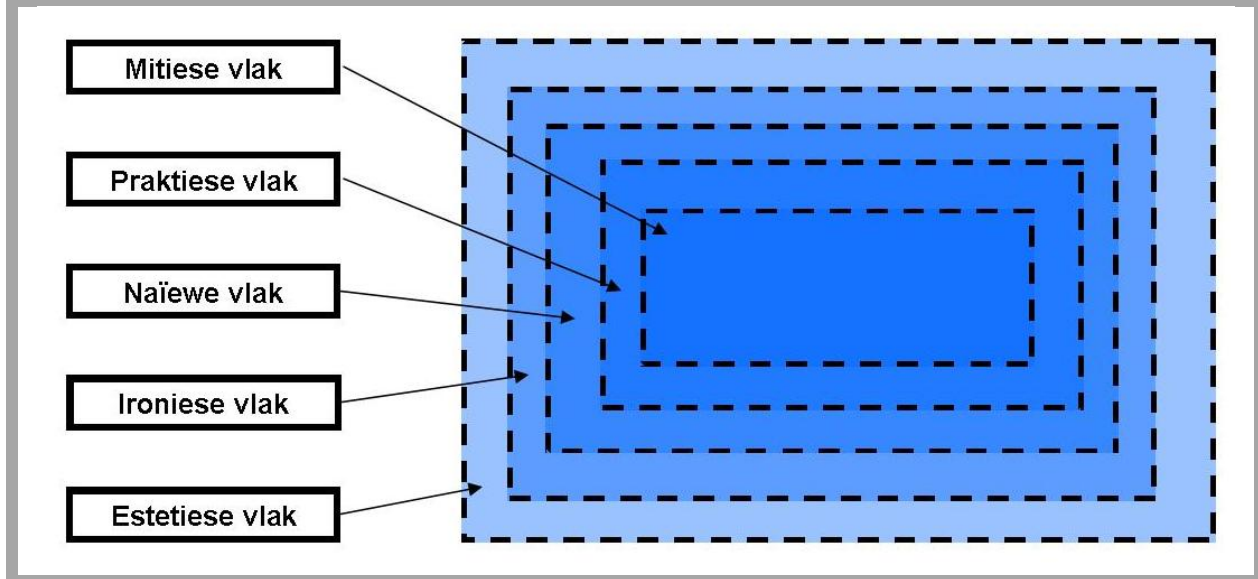
Teaterpraktisyne (regisseurs, skrywers, akteurs) druk hulself egter nie uit in 'n tematiese en/of diskursiewe manier nie, maar eerder deur middel van fiksionele metodes, dit wil sê deur middel van beskrywings van (heel waarskynlik) fiksionele wêreldes met karakters en hul aksies. Dit word algemeen aanvaar, sê Rozik (2010:106), dat die menslike psige spontaan fiksionele wêreldes skep wat hul mees innerlike denke en gevoelens weerspieël, byvoorbeeld in drome, dagdrome en kinders se verbeeldingryke speletjies. Hierdie spontane kreatiwiteit kan verbind word met die mitologie en daardeur ook oeroue denkwyses. Dus beliggaam elke fiksionele wêreld 'n gedagte wat verwys na sy outeur en potensieel ook na sy waarnemer.

Deur middel van ikoniese eenhede ingeprent op fisiese materiaal, wat dien as 'n taal/medium, kan die vertoningstekse toeskouers in staat stel om hierdie wêreldes te skep en aan te vul. Waar die beskrywende teks slegs 'n bepaalde stel ikoniese sinne, gestruktureerd op 'n sintaktiese vlak is, is die beskryfde wêreld op 'n tekstuele vlak gestruktureerd deur poëtiese en estetiese reëls wat 'n gevoel van eenheid en samevatting aan die vertoningstekse bied. Waar die ikoniese sin die mees komplekse eenheid in die ikoniese medium (en dus een van die semiotiese boustone van die teatermedium) is, is daardie ikoniese sin se tematiese aspekte die basiese eenheid van die poëtiese sisteem in die strukturering van die fiksionele wêreld. Die implikasie is dat die vertoningstekse deur twee komplimentêre sisteme gegenereer word, naamlik die semiotiese en 'n poëtiese. "*The semiotic and poetics systems are different and complement one another,*" sê Rozik (2010:107). Met ander woorde, poëtiese en estetiese beginsels struktureer en bied eenheid en voltooidheid aan 'n vertoningstekse. Rozik (2010:14) verklaar dat vertoningsanalise beide die analise van 'n beskrywende teks en 'n beskryfde wêreld moet integreer, deur middel van semiotiese, asook poëtiese en estetiese, analitiese dissiplines.

Gebaseer op Aristoteliaanse tradisies ontwikkel Rozik (2010:110) die volgende model vir die struktuur van die interne strukturele vlak van die vertoningstekse as 'n beskrywing, deur middel van die semiotiese komponente, van die fiksionele wêreld. Die fiksionele

wêreld, oftewel die interne strukturele vlak van die vertoningsteksg, bestaan uit 5 vlakke, oorheenliggend tot mekaar, en elke vlak vereis 'n spesifieke vorm van analise.

Fig. 6: Diagrammatiese voorstelling van die struktuur van die interne strukturele vlak.



Die mitiese vlak is basies 'n verduideliking van daardie vlak van die fiksionele wêreld wat universeel is tot die mensdom: Afgelei vanaf die mite-gedeelte van mitologie (“*mythos*” as die neutrale kern van 'n mite en “*logos*” as die addisionele lae van kulturele narratief), behels hierdie vlak die kern van betekenisvolle narratief gegenerer deur 'n kultureelgevestigde taal of medium. Dit word bepaal deur 'n wegstroping van alle uiterlike toevoegings tot slegs elementêre karakterisering en neutrale kategorisering oorbly. Dit beteken dat 'n eenvoudige of basiese narratief oorbly wat identies is vir die mens as 'n spesie. Die mitiese vlak is die eenvoudigste en mees spanningsvolle vlak van die narratief van die fiksionele wêreld (Rozik 2010:111).

Die mitiese vlak word deur 'n praktiese (Rozik gebruik die term, “*praxical*”, soos afgelei van Aristoteles se term vir aksie, “*praxis*”) vlak gestruktureer. Hierdie vlak gee 'n spesifieke makromotief aan 'n karakter se aksie tesame met 'n definitiewe ooreenstemmende uitkoms. Die aanname is dat dieselfde aksie verskillende motiewe

kan reflekteer en net so kan een motief in verskillende aksies gereflekteer word. 'n Makromotief onderskraag alle aksies van 'n karakter en skep twee gelyktydige verwagtinge: Die karakter gaan óf suksesvol wees, óf misluk. Hierdie verwagtinge is die kern van spanning, een moontlikheid word verlang en die ander nie vir elke spesifieke karakter. Hierdie makromotief bind die aksie saam as 'n eenheid en bepaal die tydgebonde beperkinge van die fiksionele wêreld (Rozik 2010:111-112).

Hierdie praktiese vlak word dan op sy beurt verder gestruktureer deur spesifieke kognitiewe en/of etiese kategorieë van die karakters se motiewe vanuit hul individuele, "naïewe" standpunte. Hierdie uitkyk of standpunt word gereflekteer in die eintlike voorwaardes waardeur 'n motief/aksie waargeneem word, of dit deur kennis- of etiese waardesisteme gedryf word. Hierdie sisteem hoef gewoonlik nie volledig omskryf te word nie, siende dat dit gewoonlik deel uitmaak van die gehoor se kulturele agtergronde. Die neutraliteit van die mitiese en praktiese vlakke word deur hierdie derde, "naïewe" vlak kulturele gebondenheid gegee (Rozik 2010:112).

Daarteenoor bied die gehoor en skrywer se etiese en/of kognitiewe waardesisteme weer verdere struktuur aan die bogenoemde vlak. Rozik (2010:113) noem hierdie vlak die ironiese vlak, grootliks omdat die gaping tussen hierdie vlak en die naïewe vlak dramatiese ironie² onderskryf. 'n Vertoningstek word vooraf gestruktureer om te voldoen aan verwagte persepsies deur 'n gehoor. Dit beteken 'n ironiese perspektief is ingebed in die struktuur. Alhoewel gehoorlede steeds hul eie kategorisering sal handhaaf, het (tradisionele) vertoningstekste leidrade, of sleutel terme, wat daarop gemik is om gehoorlede na 'n verwagte kategorisering te lei. Hierdie leidrade is ironiese konvensies – funksionele karakters en karakters met interaksie in funksionele situasies – wat die skrywer binne die vertoningstek voorstel. 'n Vertoningstek bestaan dus uit twee perspektiewe, nl. die interaksie tussen die karakters, asook die interaksie tussen die skepper (fiksionele wêreld of vertoningstek) en gehoor. Alhoewel karakters hul eie persepsies van die (fiksionele) wêreld openbaar, bepaal die skrywer hoe die gehoor

² Dramatiese ironie omskryf die gevoel van voordeel in kennis, begrip en evaluering van hul eie wêreld, wat 'n toeskouer bo karakters ervaar (Rozik 2010:113).

hierdie karakters moet begryp. Dit bepaal dus dat die vertoningstekst 'n meganisme is wat die gehoor manipuleer tot 'n voorafbeplande perspektief van 'n fiksionele wêreld. 'n Karakter se perspektief is dus slegs naïef vanuit 'n ironiese oogpunt. Die toeskouer neem die perspektief van die skrywer/skepper in ag om die fiksionele wêreld te aanskou en geniet só dramatiese ironie. Binne so 'n toeskouer se perspektief word die karakter(s) se perspektief 'n voorwerp van ironie. Hierdie konsep word omgedraai in baie moderne en postmoderne teaterproduksies waar die toeskouer self die onderwerp van dramatiese ironie word. Uiteindelik maak die toeskouer gevolgtrekkings van die waarde, wat die aard van die ervaring bepaal. So ook kan die algehele stemming van die fiksionele wêreld beskou word as 'n ironiese funksie. So 'n ingesteldheid het ten doel om 'n samevattende effek te produseer en toon die intensie om 'n toeskouer se houding teenoor die fiksionele wêreld te kondisioneer, aan.

Die estetiese vlak van analise in die poëtiese benadering tot die interne strukturele vlak van die vertoningstekst, is die strukturering van die bogenoemde ironiese vlak ten opsigte van harmonie. Harmonie is die ervaring van eenheid, heelheid, proporsie, ritme en tempo. Die argetipiese verwagting van 'n toeskouer op die estetiese vlak is dat die vertoning voldoen aan sy strewe na 'n harmonieuse struktuur wat sy waardesisteem bevestig. Elke kultuur beskik oor sy eie waardesisteem en standarde van harmonie en die toeskouer pas hierdie sisteme toe op sy ervaring van die vertoningstekst. Rozik (2010:114) sê dat dit blyk of daar geen tekstuele aanduidings vir hierdie vlak is nie, maar 'n fiksionele wêreld word gestruktureer om aan estetiese verwagtinge te voldoen al dan nie. Die argetipiese strukturalisering van 'n fiksionele wêreld, wat gebaseer is op argetipiese verwagtinge, gee aan die teaterervaring 'n ritualistiese dimensie. Siende dat die teaterervaring gestruktureer is om 'n bepaalde werklike ervaring te produseer, kan die betekeniswaarde daarvan weggelaat word. Daar word nie van toeskouers verwag om iets te leer nie, maar om herhaalde ervarings van bevestiging van hul eie waardesisteme te hê, wat gewoonlik getoets word onder ekstreme omstandighede. Dit toon aan dat die toeskouer meer belangstel in 'n ervaring van waarheid as die waarheid self. Die ervaring van 'n waarheid reflekteer 'n gevoel van harmonie tussen die uitkoms

van 'n fiksionele aksie en die argetipiese verwagtinge van 'n gehoor wat gelyktydig gekondisioneer word deur 'n waardesisteem. Die enigste manier om 'n egte kognitiewe verloop te betree, is om argetipiese verwagtinge op etiese gronde uit te sluit (Rozik 2010:114-116).

Rozik (2010:117) waarsku dat elke strukturele vlak misleidend kan wees indien dit as die dominante of enigste strukturele vlak gesien word. Elke vlak moet dus apart in ag geneem word, maar ook as integrale geheel van al die ander vlakke. 'n Analiseerder gebruik dus poëtiese en estetiese dissiplines om die semiotiese analise van die kommunikasie van die vertoningstekse aan te vul en die fragmenterende "laboratorium"-eienskappe, wat moontlik deur die semiotiek veroorsaak kan word, heelheid en konteks te gee. Begrip van die konvensies wat intuïtief aangewend word in die skep van die vertoningstekse met die doel om 'n bepaalde effek op die toeskouer te hê, is noodsaaklik vir 'n effektiewe analise van die fiksionele wêreld en sy estetiese, asook poëtiese gegewens wat deur die vertoningstekse in die vooruitsig gestel word en wat deur 'n semiotiese "taal" gekommunikeer word.

4.4.3 Die eksterne strukturele vlak

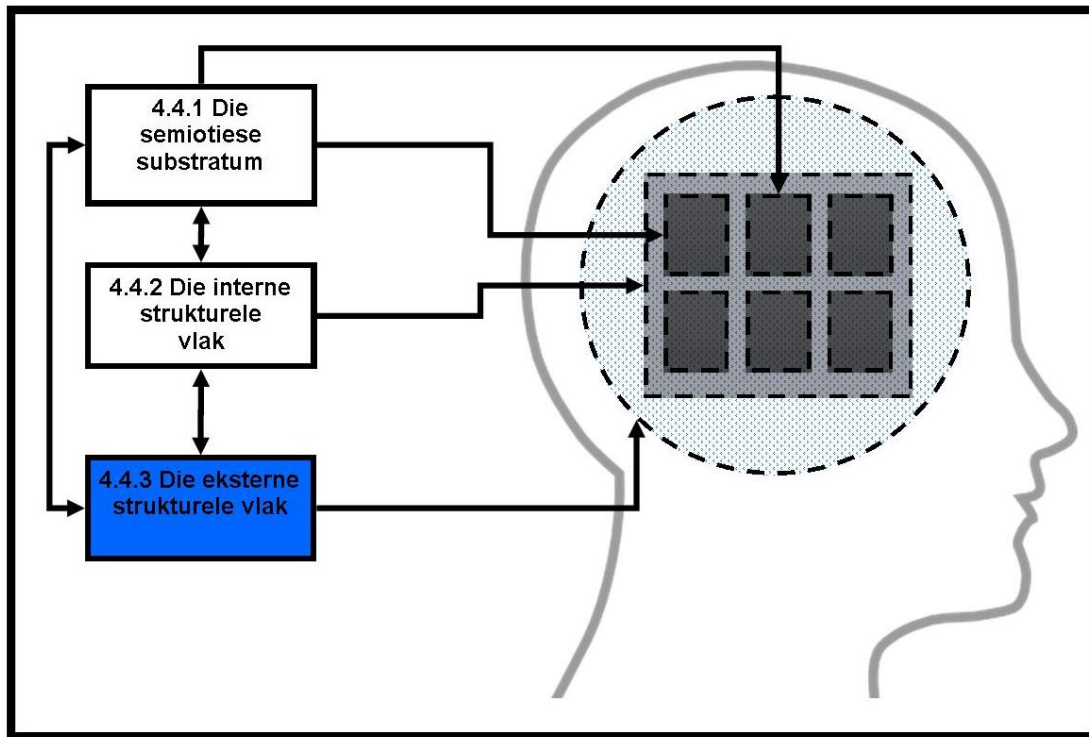
Terwyl die beskrywing van 'n fiksionele wêreld en sy struktuur deur semiotiese en poëtiese/estetiese dissiplines weergegee kan word, is daar 'n behoefte aan 'n omsluitende struktuur wat die kommunikasie tussen die vertoningstekse en toeskouers in ag neem. Rozik (2010:271) verwys daarna dat die basisstruktuur van die vertoningstekse 'n dialoog tussen 'n geïmpliseerde regisseur³ en 'n geïmpliseerde toeskouer⁴ vereis. Geïmpliseerde toeskouers in hierdie verband verwys na die ideale toeskouer vir 'n bepaalde produksie soos in die vooruitsig gestel deur die regisseur: 'n Toeskouer, dus, wat meeste van die bedoelde betekenis van die vertoningstekse meestal reg waarneem, begryp en naastenby korrek interpreteer en sodoende 'n persoonlike, unieke

³ 'n Hipotetiese konstruk wat die spesifieke keuses van die werklike regisseur/outeur vir die beskrywing van die fiksionele wêreld insluit.

⁴ Gedefinieer deur sy werklike vaardighede en meganismes nodig vir die lees, interpretasie en ervaring van die vertoningstekse.

vertoningsteksg skep soos wat die regisseur (of skepper/outeur) dit oorwegend voorsien het.

Fig. 7: Diagrammatiese voorstelling van die struktuur van die vertoningsteksg:
Die eksterne strukturele vlak.



Pavis (1998:258) se voorstelling van 'n narratologiese dissipline kan die toeskouer se behoefte vir 'n kritiese metanarratief, wat die gegewe teaterproduksie moet vergesel, reflekteer. Hierdie gekonstrueerde narratief lei die gewone teaterganger deur die doolhof van die onsamehangende en gefragmenteerde betekenis aanduidende teateraanbieding. Dit kan dan ook reflekteer op hoe die toeskouer voel, begryp, herken en identifiseer terwyl hy die vertoning ervaar, meen Meerzon (2011:236). Rozik (2010:271-272) stel egter 'n eksterne, retoriese, strukturele vlak voor wat die verhouding tussen die vertoningsteksg en toeskouers omsluit en ag spraakaksieteorie ("speech act theory") as die gepaste dissipline vir hierdie vlak. Hierdie strukturele vlak is, volgens Rozik, die mees dominante struktuur van die teaterervaring.

Die vertoningstekste, as 'n beskrywing van 'n fiksionele wêreld, word geskep en ontwerp met die doel om 'n bepaalde effek op 'n toeskouer te hê. Volgens Rozik (2010:133) kan vertoningstekste beskou word in terme van aksie, wat doelstellings en intensies impliseer en ook die moontlikheid van 'n ingeboude beskrywing moontlik maak. 'n Verbale beskrywing vorm deel van 'n mikrospraakaksie wat uitgevoer word met die intensie om by te dra tot 'n verandering in die stand van sake of om die stand van sake te verander. Hierdie beginsel, vanuit 'n pragmatiese benadering, spesifiek spraakaksieteorie, kan dus toegepas word op verbale of ikoniese beskrywings van tekstuele omvang, 'n makrospraakaksie. 'n Vertoningstekste is 'n makrospraakaksie wat ten doel stel om sekere "veranderinge" aan die objek (toeskouer) te bring deur middel van verskeie heterogene mikrospraakaksies wat terselfdertyd ook dien as beskrywings van die fiksionele wêreld. Hierdie aksie/optrede sluit 'n beskrywing van die fiksionele wêreld op die vlak van interaksie tussen 'n regisseur en 'n toeskouer in. Betekenis van die beskrywings word bepaal deur die oorkoepelende intensie van die vertoningstekste en daardie intensie stel ten doel om 'n effek te hê op die voorwerp van die aksie (Rozik 2010:271).

Dit is dus Rozik (2010:133-134) se mening dat die teatermedium nie net beskrywende tekste, wat deur toeskouers gelees en geïnterpreteer kan word, genereer nie, maar ook artefakte wat ervaar kan word as optredes/aksies wat daarop uitgevoer word. "Beskrywing" behoort tot die semiotiek en "effekte/invloede" tot retoriek. Rozik (2010:134) sê dat alhoewel 'n vertoningstekste 'n beskrywing van 'n wêreld (hetsy werklik of fiksioneel) verwerklik, sal so 'n teks gewoonlik nie die intensies en doelstellings onderliggend aan die beskrywing artikuleer nie. Sulke intensies en doelstellings word gewoonlik duidelik gemaak deur middel van afleidings deur toeskouers of in kommentaar oor die produksie in programme en onderhoud met regisseurs of akteurs.

Die afleiding is dat die eksterne strukturele vlak oor 'n retoriese basisstruktuur beskik en dus analise op 'n soortgelyke (dit wil sê 'n retoriese) basis vereis. Volgens die beginsel



dat al die elemente van die vertoningstekste die interpretasie van die geheel bepaal, maar ook dat die geheel die interpretasie van sy samestellende elemente bepaal, is dit duidelik dat hierdie retoriese vlak die semiotiese, asook poëtiese en estetiese substrukture van die vertoningstekste, omsluit en beïnvloed. Retoriese analise moet op 'n sinkroniese basis gedoen word, bepaal Rozik (2010:272), omrede enige definitiewe effek slegs vir 'n bepaalde gehoor in vooruitsig gestel kan word, en nie vir enige geïmpliseerde of werklike gehoor nie. So 'n effek moet dan ook geskoei word op universele (argetipiese of konvensionele) reaksiepatrone, maar spesifiek ook op die gevestigde waardes en kulturele gebruike wat toeskouers se verwagtinge en bydrae sal bepaal. Dus is die toepaslike dissipline vir die analise van die vertoning op hierdie vlak, 'n besondere vorm van retoriek, gespesialiseerd tot teaterstudies en ontwikkel in die konteks van spraakaksieteorie.

In die algemeen is 'n spraakaksie 'n kommunikatiewe aksie (Bach 1998). 'n Spraakaksie is 'n minimale funksionele eenheid van menslike kommunikasie, sê Jaworowska (2004). Net soos wat 'n woord die kleinste alleenstaande vorm van taal is en morfeme die kleinste eenheid van taal wat betekenis dra, is die spraakaksie die basiese eenheid van kommunikasie. Spraakaksieteorie poog om te verduidelik hoe sprekers taal gebruik om sekere voorgenome aksies uit te voer en hoe luisteraars betekenis aflei van wat gesê word. Spraakaksieteorie as 'n teorie van linguïstiese kommunikasie, is gebaseer op die aanname dat die minimale eenheid van menslike kommunikasie nie linguïstiese uitdrukkings is nie, maar eerder die uitvoering van sekere tipes aksies soos die maak van verklarings, die vra van vrae of aanbied van verskoning, die gee van aanwysings, bedankings, ensovoorts. Om te kommunikeer is om 'n sekere houding uit te druk. Die tipe spraakaksie wat uitgevoer word, korrespondeer direk met die tipe houding wat getoon word. Amper enige spraakaksie is die uitvoering van verskeie aksies gelyktydig, voeg Bach (1998) by. Hierdie verskeie aksies kan van mekaar onderskei word deur middel van die verskillende aspekte van die spreker se intensies: Daar is die aksie om slegs iets te sê, wat jy doen deur dit te sê – soos versoek of belowe, ensovoorts – en hoe die spreker sy luisteraar(s) wil beïnvloed. Die

teorie van spraakaksies is gedeeltelik taksonomies en gedeeltelik verklarend. Dit moet sistematies tipes spraakaksies verduidelik, asook die maniere waarop hulle suksesvol en/of onsuksesvol kan wees. Spraakaksies is suksesvol as die luisteraar of ontvanger kan identifiseer met die uitgedrukte houding, in ooreenstemming met die spreker se intensie. Bach (1998) wys ook daarop dat sekere spraakaksies egter nie primêr kommunikatiewe aksies is nie, maar eerder as funksie die stand van sake wil affekteer.

Rozik (2010:135) stel voor dat 'n vertoningstekes 'n skeppende aksie van tekstuele bestek is wat 'n ikoniese beskrywing van 'n fiksionele wêreld gebruik om 'n effek op 'n gehoor te produseer. Dit bepaal dat die teatermedium, wat nie-verbaal van aard is, beskrywings kan genereer en hulle gebruik om aksies te verrig. Teater het twee asse van kommunikasie: Die fiksionele as (karakter-karakter), wat omskryf word deur die teatrale as (verhoog-gehoor). Beide asse funksioneer as interaksies (Rozik 2010:136). Hierdeur reflekteer dit dieselfde beginsels as spraakinteraksie, met ander woorde die gebruik van 'n beskrywende teks om 'n status quo aan te pas of te verander. Ter verduideliking: Alhoewel die teatermedium nie streng gesproke op slegs 'n verbale wyse kommunikeer nie, maar betekenis genereer deur middel van onderskeie betekenaars, is die voorstel dat spraakaksieteorie steeds toegepas kan word om op die eksterne, retoriese vlak die proses van kommunikasie te analiseer.

Die toepassing van die beginsels van spraakaksieteorie op die teaterervaring onderskraag ook die beskrywende aard van die vertoningstekes. As die aard van spraakaksie saamgevat word in die aanduiding van 'n aksie/optrede deur die uitvoering van 'n beskrywing, word die beskrywende vereiste bevredig deur enige ikoniese medium, soos die teater. As die beskrywing van 'n fiksionele wêreld basies verwys na die beskrywing van 'n interaksie, soos 'n dialoog, is die ikoniese medium meer gepas as taal: Terwyl 'n literêre werk spraakaksies kan omskryf deur notulering van die bewoording en verdere verbale beskrywings van die nie-verbale aanwysers, kan die vertoningstekes dit dupliseer as komplekse beelde met 'n voorstelling van al die komponente soos in die regte lewe (Rozik 2010:136).

Die uitbreiding van spraakaksie om aksies/optredes van 'n tekstuele bestek, insluitend beskrywings van fiksionele wêreld in enige taal/medium, aan te dui, omvat die ekwivalensie van die idees van “agent” en “regisseur”, aan die een kant en “objek” en “toeskouer” aan die ander kant. Spraakaksieteorie gebruik die terme “spreker” en “luisteraar”, wat nie in hierdie geval toegepas kan word nie weens hul beperkende definisies. Indien die doel 'n aanpassing of verandering in die stand van sake is, is praat en luister nie voldoende nie, maar eerder “doen” en om 'n objek van die “gedoen” te wees. Die “ek”-en-“jy”-verhouding tussen die regisseur en toeskouer kan ook om die beurt in mikrospraakaksies geskied. Daar word gewoonlik nie verwag van die toeskouer om interaksie met die fiksionele wêreld te hê nie, maar hulle reageer wel op vertoningstekste op verskeie maniere, soos byvoorbeeld om hande te klap, te lag, kritiek of aanbeveling te lewer, ensovoorts. (Rozik 2010:137-138).

In 'n vertoningstekste verrig akteurs verskeie heterogene stelle spraakaksies wat fiksionele spraakaksies beskryf met verskillende en selfs kontrasterende intensies en doelstellings. Dit kan dus voorkom asof die vertoningstekste nie 'n eenheid is nie. Die interaksie tussen die regisseur en toeskouer geskied egter nie op die vlak van gedeeltelike beskrywings van spraakaksies nie, maar op die vlak van 'n omvattende beskrywing van 'n fiksionele wêreld. Op hierdie vlak is die hele vertoningstekste 'n komplekse, homogene makroeenheid wat totaal verskil van die mikroeenhede soos uitgevoer deur akteurs en karakters. Dus stel Rozik (2010:138) die idee van 'n makrospraakaksie voor vir so 'n komplekse eenheid, ongeag die getal en diversiteit van die onderliggende mikroeenhede. Daar is dus basiese intensionele en strukturele ekwivalente tussen regte en fiksionele mikrospraakaksies en sulke makrospraakaksies wat die volgende beginsels reflekteer: Die bedoeling om 'n stand van sake te verander, die bestaan van 'n ingeboude beskrywing, die betekenis van so 'n beskrywing soos bepaal deur die algehele bedoeling, die doel om 'n effek te produseer op die objek van 'n aksie en die verhouding tussen agent/regisseur en objek/toeskouer as 'n tipe interaksie (Rozik 2010:138).

Die hoofrede waarom Rozik (2010:136-137) voorstel dat spraakaksieteorie uitgebrei word om ook die teatervertoningstekste te ondersoek, is omrede die uiteindelijke doel van so 'n teks die produsering van 'n vooraf bepaalde impak op 'n gehoor is. Mikrospraakaksies se doelstelling word duidelik deur middel van 'n aksie/performatiewe werkwoord ("*performative verb*") en nie-verbale aanwysers. Vertoningstekste (makrospraakaksies) artikuleer gewoonlik nie hul doelstelling nie. Die vertoningstekste is 'n primêre spraakaksie waar sleg die ingeboude sin in die oppervlakstruktuur teenwoordig is. Die performatiewe elemente ("ek" en "jy") is vanselfsprekend en die intensies en doelstellings moet veronderstel word op grond van strukturele interpretasie en wyer kulturele en sosiale kontekste. Die ekwivalensie van mikro- en makrospraakaksies impliseer dat die beskrywing van 'n fiksionele wêreld deur 'n vertoningstekste ondergeskik is aan die aksie wat uitgevoer moet word (Rozik 2010:136-137).

Alhoewel 'n vertoningstekste enige doelstelling/intensie (byvoorbeeld 'n bevestiging of uitdaging van bestaande waardes) reflekteer, is oorreding in beginsel 'n voorwaarde vir sy sukses. Rozik (2010:139) ag dit dus verstandig om 'n vertoningstekste as 'n retoriese teks te beskou. Die mikpunt van 'n retoriese intensie/doelstelling is egter nie om aanvaarding van 'n idee op grond van "waarheid" (in die wetenskaplike sin van die woord) teweeg te bring nie, maar om die sfeer van oorreding uit te brei om 'n belewenis van "waarheid" in te sluit. Rozik maak melding van Aristoteles se "*enthymeme*" wat verwys na die kognitiewe meganisme waarvolgens oorreding belangriker word sonder toewyding aan waarheid as sulks. Die premis van "*enthymematic*"-diskoers is nie noodwendig waar vir 'n sinkroniese ontvanger nie, maar word waargeneem en begryp as waar. Die "*enthymematic*"-proses van oorreding is daarop gemik om te demonstreer dat vooraf bepaalde gevolgtrekkings logies sal volg vanuit die premis en aanvaar word deur 'n spesifieke leserskap/gehoor. Die kulturele en perseptuele omvang van die gehoor voorsien die gemene grond vir die beginpunt van die teaterervaring. Die "heilige koeie" van die gemeenskap word altyd in ekstreme situasies getoets, bevestig of



uitgedaag. Meeste fiksionele wêreld word vooraf gestruktureer om 'n anker te hê in die aanvaarde uitkyk van toekomstige toeskouers en die oorreding van hierdie toeskouers. Die gehoor ervaar dus 'n "waarheid" (wat nie noodwendig waar is nie) sonder dat hul eie kennis van waarheid gekontrasteer word. Alhoewel 'n vertoningstek 'n gehoor manipuleer om waarheid, wat ingebed is in die fiksionele wêreld, te aanvaar, is die toeskouer vry om oorreed te word of nie. Rozik (2010:140) stel dus voor dat die retoriese struktuur al die interne en eksterne strukturele lae van die teatermedium onderskik en dat die ervaring van 'n waarheid die uiteindelijke doel van 'n fiksionele wêreld is.

4.5 Die dissiplines vir die analise van die vertoningstek

Die bogenoemde bespreking van die vertoningstekstruktuur bied voorstelle van dissiplines wat Rozik (2010) ag as nodig vir 'n effektiewe analise van 'n teatervertoningstek soos bepaal deur sy teorie van die struktuur van die teaterervaring. Rozik se voorstel is gebaseer op die doelstelling om die meganismes van 'n interaksie tussen 'n geïmpliseerde regisseur en geïmpliseerde toeskouer, soos vervat in 'n vertoningstek, te begryp en te kan analiseer. Rozik bepaal dat die vertoningstek toeganklik is deur middel van 'n semiotiese proses wat staatmaak op ikoniese tekenskepping en interpretasie (4.4.1). Hierdie semiotiese taal, oftewel boustone van die teaterproses word gestruktureer volgens poëtiese en estetiese beginsels en kan op 'n interne strukturele vlak deur poëtiese en estetiese dissiplines analities benader word (4.4.2). Die semiotiese substratum en interne strukturele vlak van die vertoningstek omvat 'n beskrywing wat daartoe in staat is om 'n fiksionele wêreld in die verstand van die toeskouer op te roep. Teaterpraktisyns implementeer hierdie fiksionele wêreld om 'n bepaalde impak/effek op 'n gegewe toeskouer te hê. Die eksterne strukturele vlak behels die kommunikatiewe interaksie tussen die vertoningstek en die toeskouer. Rozik stel voor dat hierdie derde vlak 'n retoriese struktuur het en deur middel van spraakaksieteorie ondersoek kan word (4.4.3).

Verskeie alternatiewe dissiplines word egter deur onderskeie teoretici ook beskou as behorend tot analyses van die vertoningstekse. As voorbeeld, oorweeg die vereiste van 'n fenomenologiese benadering. Patrice Pavis (1998:258) stel voor dat die terminologie van narratologie toegepas moet word op beide teksgebaseerde en “*devised*” vertonings. Meerzon (2011:236) argumenteer dat hierdie benadering 'n fenomenologiese model vir vertoningsanalise vereis. Fischer-Lichte (2008:71) stel voor dat die semiotiese met fenomenologiese benaderings saamgesmelt moet word. Die fenomenologiese benadering fokus op die optredeprosesse as sulks. Met ander woorde dit wat tydens 'n vertoning tussen die vertoning en toeskouers plaasvind en wat die toeskouers affekteer. Rozik (2010:180) beaam dat 'n fenomenologiese benadering tot die analise van die vertoningstekse toegepas kan word op al die elemente wat deel in die generering van betekenis tydens die teaterervaring. Die behoefte aan die fenomenologiese benadering spruit in hierdie gevalle uit 'n noodsaak om die semiotiese model aan te vul en die gefragmenteerde aard daarvan te oorkom. Vergelyk ook States (1985) se tweevoudige bril: Die semiotiese onderdele moet beskou word deur een oog terwyl die fenomenologiese geheel terselfdertyd deur die ander oog beskou word. Pavis (2012:44-45) verduidelik dat States vereis dat 'n toeskouer nie net die idee van die teken in ag moet neem nie, maar ook die materiële draer en só sy fenomenologie kan waardeer. Ongelukkig, spekuleer Rozik (2010:180), het geen fenomenologiese benadering egter tot op hede enige merkwaardige analise van 'n vertoningstekse verskaf nie.

Rozik (2010:275) toon egter aan dat daar 'n onderskeid moet wees tussen werklike regisseurs en –toeskouers en hul geïmpliseerde, hipotetiese ekwivalente. Die analiseerder wat fisies te staan kom voor die uitdaging om 'n vertoning te analiseer, met 'n spesifieke doel in gedagte natuurlik, sal wel gekonfronteer word deur 'n werklike, eenmalige en vervlietende vertoning-toeskouer-interaksie. Rozik (2010:275-276) argumenteer dat alhoewel 'n analise van 'n vertoningstekse poog om die interaksie tussen die regisseur en die toeskouer te begryp, die analise van die interaksie tussen 'n werklike regisseur en toeskouer ander dissiplines soos sielkunde en sosiologie vereis.

Netso sal die werklike ervaring van toeskouers deur resepsie-analise gedoen word. Rozik sluit resepsie-analise uit by vertoningsteksanalises omdat geen analise oorwegings ten opsigte van die geïmpliseerde regisseur en geïmpliseerde toeskouer moet verwar met die van werklike regisseurs en toeskouers nie. Hy sê wel dat 'n vertoningsteksanalise kan dien as 'n begroning vir die analitiese studie van werklike interaksies en só waardevol kan wees by 'n resepsie-analise om die moontlike sukses van die regisseur se intensies met die produksie te meet.

Dit is duidelik is dat daar verskeie teorieë en dissiplinêre benaderings voorgestel kan word wat die analiseerder van die vertoningstek in sy analitiese praktyke kan/moet toepas. Soos Polkinghorne (2005:138) verduidelik volgens die kwalitatiewe paradigma, sal die area wat bestudeer word die toepaslike ondersoekmetodes bepaal. Pavis (2012:45) bevestig hierdie stelling:

"...(T)heatre has evolved so much that the methods of analysis and the expectations have themselves considerably changed, up to the point that we can no longer have a panoramic view on theatre and its theories, and even less on the surrounding social and ethical reality. We have to content ourselves with examining several types of studies, each dealing with partial aspects of the theatrical phenomena."

Dit is die werk van die analiseerder om 'n kwalitatiewe intuïsie toe te pas in die keuse van dissipline volgens die doel van sy analise, asook die bepaalde vertoningstek se aard en struktuur wat geanaliseer word.

Dit is die opinie dat die oproep om verby die semiotiek as omvattende teorie te beweeg en terug te keer na die aard en dinamiek van die objek van studie egter deur Rozik beantwoord word. Semiotiese pragmatiek, bevestig Knowles (2008:236), moet betrokke raak by ander dissiplinêre benaderings tot analise van die vertoningstek. Hierdie ander benaderings sal heel waarskynlik te doen hê met die kommunikasie van betekenis, die

dekodering van ideologieë van voorstelling, asook met die praat en begrip oor diakroniese, kontekstuele en kulturele verskille heen. Verder moet die semiotiese dissipline toegepas word op 'n dinamiese manier spesifiek tot elke tipe teater, of beter nog, elke afsonderlike vertoning.

“Semiology is only dangerous if it does not open itself unto the world, if it demands only one single type of theatre or if it deals with all types of theatre and of performance by using the same remedies” (Pavis 2012:46).

Pavis (2001:153) se aanname dat dit legitiem is om die teatervertoning te bestudeer met enige van die dissiplines en wetenskappe wat toegepas word vir 'n beter begrip van die werklike wêreld, is dus aanvaarbaar. Enige dissipline wat gebruik word vir die begrip van 'n bepaalde aspek van 'n vertoningstekst, moet egter binne die raamwerk van die kommunikatiewe, tekstuele gegewens van die vertoningstekststruktuur toegepas word. Addisionele dissiplines kan dus in samehang met die van Rozik toegepas word na gelang van die doel van die studie en die aard van die vertoningstekst.

Die analiseerder word as't ware bevry van generiese modelle wat poog om toepaslik te wees vir die analise van alle vertoningstekste mits hy homself verbind tot die kwalitatiewe denkwysse. Dit is egter nodig vir navorsers binne die kwalitatiewe veld om hul werkwyse volgens bepaalde gegewens te reguleer en konstant reflektief en self krities te werk te gaan. Dissiplines moet krities toegepas word en die geldigheid konstant geverifieer word (Rozik 2010:268-269). Verder kan analiseerders dit ook waardevol vind om 'n voorstel van 'n werkwyse en keuse van dissiplines tot hul beskikking te hê as beginpunt vir hul eie unieke studies. Rozik se strukturele voorstelle bied so 'n riglyn. In die volgende afdeling word voorstelle oor 'n bepaalde werkwyse bespreek.

4.6 'n Werkwyse vir die analise van die vertoningstek

Soos kenmerkend van die kwalitatiewe paradigma, en reeds bespreek, vestig McAuley (1998:8) dat die aard van die vertoning 'n beduidende invloed het op die analitiese metode wat gebruik moet word. Die kompleksiteit en interafhanklikheid van die elemente van die vertoningstek maak dit moeilik vir die analiseerder daarvan om te bepaal waar hy sal moet begin. Verder is die toepaslike metodes vir die analise van teks-, karakter- of narratiefgebaseerde teater moontlik nie van toepassing op fisieke, ritualistiese of postdramatiese en soortgelyke vertonings nie. Daar kan dus nie slegs een analitiese metode bestaan nie (McAuley 1998:8). Analiseerders kan een of ander riglyn vir 'n analitiese werkwyse dus sinvol vind. Die volgende afdeling poog om so 'n riglyn te bespreek, hoofsaaklik aan die hand van Gay McAuley (1998) se skema vir 'n vertoningsteksanalise.

Rozik (2010:268-269) sê dat alhoewel die geldigheid van 'n teoretiese fokus voorveronderstel word, streng wetenskaplike analise beskou word as te veeleisend en dat dit uitermatige inspanning vereis. Rozik vereis die gebruik van 'n intuïtiewe benadering tot analise. Daar is geen teenstrydigheid tussen hierdie intuïsie en wetenskaplike analise nie, sê hy. Die uitermatige kompleksiteit van vertoningstekste vereis 'n intuïtiewe benadering. Gevolgtrekkings wat intuïtief gemaak word, moet egter teoreties geverifieer word. Suiwer intuïsie, voel Rozik (2010:269), moet vir die ware toeskouer gelos word.

Die afleiding is dat 'n kombinasie van intuïsie en wetenskaplik gestruktureerde werkwyse die effektiwste metode tot analise sal bied. Gebaseer op die modelle van, onder andere, Kowzan, Pavis en Elam, het McAuley (1998:4-5) 'n werkwyse ontwikkel vir onderrigdoeleindes. McAuley se doel is om haar studente se toeskouerskap meer akademies en analities te maak. Sy (McAuley 1998:3) beweer dat die waarde van gestruktureerde modelle soos die tekensisteenmodelle van, onder andere, Elam, Pavis en Kowzan, wat geformuleer is vir analises van vertonings, moontlik kan bydra tot beter

konsentrasie tydens die vertoning, asook om die teatervertoning beter te onthou. So 'n model bevorder ook 'n sistematiese oorweging van die hooftekensisteme. Die metodologiese waarde van analitiese modelle is dat dit 'n uitleg bied van die stappe wat gevolg moet word of gevolg is tydens die analitiese proses. Dit word dus duidelik in die analise dat betekenis nie net somer in die vertoning bestaan nie, maar dat dit tot stand kom as 'n resultaat van die analiseerder (toeskouer) se interaksie met die vertoning. Nog 'n voordeel van 'n gestruktureerde model is dat gestruktureerde gevolgtrekkings gemaak word, eerder as vrylopende besprekings wat vinnig kan ontaard in resensie-tipe oordele gebaseer op persoonlike smaak.

McAuley (1998:3) verduidelik ook dat die "normale", eenmalige teater-toeskouer nie so diep betrokke raak in die teaterervaring voordat dit in sy geheue vervaag nie. In vergelyking met teaterpraktisyne, het die toeskouer 'n relatiewe, oppervlakkige insig rakende die vertoning. Die gebruik van gestruktureerde modelle bied dus 'n metode vir die analiseerder om meer verdiepende insig rakende die produksie te verkry. Rozik (2010:270) verwys daarna dat die analiseerder, wat moet funksioneer as 'n geïmpliseerde toeskouer, juis 'n groter mate van analitiese denkwyses toepas tydens sy aanskouing van die vertoning. 'n Gestruktureerde werkwyse kan waardevol wees vir die student wat vertoningstekste analities wil benader om te leer van die teaterpraktyk. Die hoogs komplekse aard van die hele vertoningstekste bepaal egter dat 'n geheelanalise daarvan uiters uitmergelend en onnodig oorbodig sal wees, sê Rozik. Dus word daar gewoonlik slegs 'n enkele meganisme vir 'n analise uitgesonder.

Wat McAuley se skema wil bereik, is om die hele vertoning as betekenisdraende ervaring uit te lê vir onderrigdoeleindes. Rozik se invalshoek vir analise is die akademiese weerlegging van aspekte binne die vertoning vir navorsingsdoeleindes. Die groot verskil tussen McAuley en Rozik se voorgestelde metodes is dat McAuley se voorstel ontwikkel is om haar studente leiding te gee en Rozik s'n vereis dat die analiseerder manifesteer as 'n geleerde/kenner en geïmpliseerde toeskouer (sien hoofstuk 5). Dit is moontlik aanvaarbaar om 'n model soos McAuley s'n toe te pas om

studente van die teatervertoning se analitiese prosesse beter te struktureer terwyl die nodige geskoolde intuïsie rakende teatervertonings nog aangeleer word. In hierdie afdeling word haar skema egter oorweeg as 'n moontlike werkwys vir die geskoolde analiseerder van 'n vertoningstek.

Fig. 8: "A schema for the analysis of performance" (McAuley 1998:4-5).

I. The material signifiers

- a) Stage-auditorium relationship
- b) Decor/Objects
- c) Actors – physical features of performance
- d) Utilisation of the scenic space by the actors
- e) Music and sound effects

II. Narrative content/Performance segmentation

- What story is presented or what is the sequence of actions/events?
 - How many episodes? How are they signalled?
 - Are there different kinds of performativity involved in different episodes?
- How is the stage action segmented?
 - Number, nature, order, content of segments
 - Is the segmentation clearly signalled?
 - Means used

III. The paradigmatic axis

IV. Global statement

McAuley (1998:6) se proses van vertoningsanalise behels vier stadiums wat op mekaar bou (sien fig.8). Sy (McAuley 1998:4) bepaal dat 'n analise van die materiële "*signifiers*" of betekenaars die eerste stap van 'n analise van die vertoningstek moet wees. Sy verdeel hierdie "*signifiers*" in vyf groeperings, naamlik verhoog-ouditoriumruimte, dekor/voorwerpe, akteurs, gebruik van toneelruimte deur karakters en musiek en klankeffekte. Die doel is dat dit die student sal lei om aspekte van die hele vertoning te notuleer vir analise. McAuley (1998:6) wys ook daarop dat haar persepsie van die dominante teaterbetekenaars 'n spesifieke tipe vertoning in die vooruitsig stel. Sy neem wel in ag dat ander teoretici die teatervertoning anders verdeel. Dit is haar uitgangspunt dat ruimte geaktiveer en energie gegee word deur die speler wat sentraal staan tot die kommunikasie wat tydens 'n lewendige vertoning plaasvind.

In 'n soortgelyke mate as menslike interaksie en ervarings maak die dinamika van die teatervertoning – die feit dat, volgens definisie, die vertoning aan die gang moet bly – die doeltreffende ondersoek daarvan hoogs problematies (Elam 1980:46). Wat McAuley met haar eerste stap wil bereik, is om die vertoningsteks in 'n meerdere en meer gestruktureerde mate vas te lê in die geheue van die analiseerder. Weens die eenmalige, vervlietende aard van die vertoningsteks, het die analiseerder nie 'n studieobjek wat onveranderd bly en waarna teruggekeer kan word soos die analise dit verg nie.

Daar is egter twee moontlike probleme met McAuley se eerste stap. Eerstens segmenteer/kategoriseer McAuley die vertoningsteks in bepaalde tekensisteme, een van die vernaamste probleme wat akademici ondervind met die semiotiese model (sien 4.3.2). Tweedens forseer sy studente om totaal weg te beweeg van normale toeskouerpraktyke in haar doel om hul observasie rigting/struktuur te gee. Rozik (2010:269) stel video-opnames voor om hierdie probleem te oorbrug. 'n Video-opname van die vertoning kan dien as 'n waardevolle byvoeging tot die analiseproses, maar is nie 'n plaasvervanger vir die werklike ervaring nie. Dit kan egter uitstekend gebruik word in samewerking met die weergee van 'n persoonlik ervaring wat insig verskaf rakende die werklike gebeure. Die video-opname dien as verifiëring van die ervaring en preserveer ook aspekte wat moontlik misgekyk of vergeet is. Op hierdie manier kan die analiseerder die vertoning meer soos 'n "normale" toeskouer ervaar en steeds later via die opname terugverwys na aspekte wat moontlik misgekyk is. Vir 'n geleerde/kenner, wat poog om sy analitiese praktyk naastenby te versoen met dié van 'n geïmpliseerde toeskouer, sal 'n intuïsie oor die geheel van die produksie meer waarde dra vir die bepaling van die segmente van die vertoning.

Die volgende drie stadiums van McAuley (1998:4) se analise behels refleksie oor die betekenis geskep deur die materiële betekenaars wat genotuleer is. Haar analise begin dus eers in hierdie stadiums. Waar die eerste stadium van McAuley se skema

slegs 'n vaslegging van die vertoning is, is hierdie aksies bemoeid met die eintlike betekenis van die vertoning.

Die tweede stadium (II. in fig.5) is gemoeid met die narratiewe inhoud en die manier waarop die vertoningstekst (let wel nie die betekenisdraende tekens nie) struktureel opgedeel is. Die belangrike aspekte wat uit hierdie stadium sal kom, is die verhouding tussen die narratief van die vertoning en die manier waarop dit gestruktureer is (McAuley 1998:4). Die punt is om in hierdie stadium die dramaturgiese vorming van die narratief te oorweeg en belangriker nog, hoe die vertoningsbetekenaars hierdie narratiewe skep, asook hul kommentaar daarop – 'n studie dus van die verband tussen narratief en sy verdeling/struktuur.

Hierdie stadium kan vergelyk word met 'n gelyktydige analise van die semiotiese substratum, die interne strukturele vlak wat deur poëtiese en estetiese dissiplines geanaliseer moet word, asook die manier hoe hierdie vlakke kommunikeer met die toeskouer (sien 4.4.1, 4.4.2, 4.4.3). Die struktuur en samestelling van die teatervertoning se fiksionele wêreld word oorweeg en afleidings word gemaak oor die "storie" wat beskryf word, asook die manier waarop die "storie" gestruktureer is in vertelling. Rozik (2010:270) eis dat 'n ingekorte verslag van die hele vertoningstekst by 'n analise ingesluit moet word. So 'n verslag verskaf kennis oor die konteks van die gebeure in die vertoning en is noodsaaklik om te verduidelik hoe 'n geleerde/kenner as analiseerder by sekere gevolgtrekkings uitkom. Rozik (2010:270) verduidelik dat 'n beskrywing van 'n persoonlike ervaring van die vertoningstekst wel aanvaarbaar is vir analise mits dit ook geverifieer word met ander beskrywings en bewyse. Hierdie verkorte beskrywing van die hele vertoningstekst kan daartoe bydra dat die analise duidelikheid kan verskaf oor die manier hoe die analiseerder tot sekere gevolgtrekkings binne 'n sekere konteks gekom het. Dit kan dus afgelei word dat McAuley in hierdie tweede stap vereis dat die analiseerder, in 'n tipiese hermeneutiese wyse, die algehele vertoning opsommend oorweeg nadat die gefragmenteerde kommunikasie van die vertoning in die vorige stap afgelei is.

Hierdie tweede stap van McAuley (1998:10) se skema maak ondersoek in die metode van vertelling, die keuse van detail binne elke tekensisteem en oor sisteme heen, die funksionering van skepping en die kommentaar op die stories moontlik. Die “normale” toeskouer ervaar egter beide die materiële betekenaars, oftewel semiotiese tekens, en “storie” gelyktydig. McAuley versoek dat die analiseerder hierdie twee dele moet onderskei vir analitiese duidelikheid. McAuley (1998:10) stel voor dat daar begin moet word met die materiële betekenaars omdat dit nou verband hou met die toeskouer se ervaring in die teater. Jy gaan in die teater in en merk eers die stel, die akteurs en hoe hulle lyk op, voor jy genoeg inligting het om gevolgtrekkings oor storie en betekenis te kan maak, sê McAuley. So is dit ook makliker vir die analiseerder om hierdie aspekte te notuleer voor enige betekenisimplikasies in ag geneem hoef te word. Hierdie onderskeid is egter kunsmatig en die funksie is om te verseker dat die analise gebaseer is op so ‘n gedetailleerde verslag as wat moontlik is.

Rozik (2010:273) bepaal egter dat die semiotiese verdeling en segmentering van die vertoningstekste intuïtief deur die analiseerder benader word op grond van die doel van die analise, die aard van die produksie, asook, ten minste, ‘n intuïsie van die hele vertoning. Die afleiding is dat om ‘n topologie van verskeie tekensisteme neer te lê en die analiseerder te forseer om binne daardie raamwerke te bly in sy proses van observasie, kan veroorsaak dat daar te gefragmenteerd te werk gegaan word. Verder sal verskillende vertoningstekste klem plaas op verskillende aspekte van die vertoning, wat beteken dat een of meer van die onderskeidings saamsmelt of moet wegval by bespreking. Waar McAuley se aanwysing moontlik waardevol is om te verseker dat ‘n student van die teater meer oplettend die vertoning aanskou, is die veronderstelling dat ‘n teatergeleerde/-kenner vanselfsprekend die belangrike aspekte van die mise-en-scène waarneem. In lyn met die kwalitatiewe paradigma word die intuïsie van die analiseerder hier belangrik geag om rigting te gee aan die proses van analise.



McAuley (1998:7) verwys na “vertoningsparadigmas” as die derde (III. in fig.5) en belangrikste stadium in haar analitiese proses. Meeste van die teoretici erken dat die proses van betekenisgeving die groepering van tekens in betekenisvolle klusters insluit, alhoewel die terminologie verskil. Volgens McAuley (1998:7) stel Martin en Sauter (1995) die idee van “dominansie” voor as die manier waarop die toeskouer sin maak uit die oplewing van betekenaars en Übersfeld praat van “betekenaar-ensembles” (“*signifying ensembles*”). Pavis (2012) het die idee van vektors ontwikkel.

“At this stage I look at the signs within each of the categories, and consider the system that seems to underpin the choices that have been made. More importantly, however, I begin to note the signs which seem to relate across the categories to form clusters of special significance. These clusters can be called performance paradigms. The data that has been collected and listed in stage one will be spaced out along the diachronic axis of the performance, but in order to make sense of it all it is necessary to find the significant repetitions, redundancies, contrasts, etc. which constitute the synchronic axis. Establishing the major performance paradigms enables me to articulate the meanings that this particular performance/production created for me”
(McAuley 1998:5).

In sy beskrywing van die materiële betekenaars van die vertoning, het die analiseerder reeds denotatiewe en konnotatiewe vlakke van betekenis waargeneem, maar die taak is hier om vanaf die diakroniese na die sinkroniese te beweeg met aantekeninge oor die betekenisvolle herhalings, oortollighede, kontraste, ens. Dit is nodig om uit te kyk vir die sisteem wat al die keuses wat gemaak is, onderskraag. Die vertoningsparadigmas ontstaan vanuit hierdie gewaarwording van ‘n sisteem binne die spesifieke tekenkategorieë, sowel as konnotasies tussen verskillende tekensisteme (McAuley 1998:7).

“This is also the moment to consider the relationship between the performance paradigms and the narrative and/or ideas from the dialogue. It is only after doing all this that I feel ready to comment on the way the production in question has realised the fictional material it presents...”
(McAuley 1998:5).

McAuley (1998:9) verwys na die gaping tussen die maak van ‘n lys van waarneembare detail op die diakroniese aksis en die proses van sinmaak as ‘n moontlike probleem van haar skema. Moontlik is dit eenvoudig binne een tekensisteem, maar dit raak gekompliseerd wanneer meer as een tekensisteem betrek (moet) word. Die kritiese stap hier is die samestelling van die vertoningsparadigmas, maar daar is geen formule vir hierdie proses nie. Soms is die persepsie van hierdie paradigmas gelyktydig met die persepsie van die tekens self en blyk dit deel te vorm van die vinnige, semiotiese verwerkingsmeganisme van die menslike verstand. Ander kere word hulle eers later in die analitiese proses duidelik en bewuste moeite moet gedoen word om hul af te lei vanuit die massas detail. Wat McAuley hier voorstel, is dat daar ‘n wisselwerkende proses moet ontstaan tussen die semiotiese lees van die vertoning en die intuïsie rakende die narratiewe invloed daarvan. So sal die een aspek die ander tydens die proses van analise vorm.

As gevolg van die hoogs komplekse struktuur van ‘n vertoningstekst is ‘n volle analise van al die meganismes ‘n enorme onderneming en gelykstaande aan die heroorweging van ‘n hele teorie, sê Rozik (2010:270). Wat hy bedoel is dat indien dit die doel is om al die moontlike meganismes van betekeniskepping te verstaan, ‘n analise oorbodig word. Elke analise van ‘n vertoningstekst, sê Rozik, moet fokus op ‘n enkele meganisme, terwyl sy onderskraging of uitdaging van ‘n bevestigde teoretiese beginsel ondersoek word. As gevolg van die strukturele kompleksiteit van vertoningstekste en hul beskrywing van ‘n fiksionele wêreld, asook die strukturele dominansie van die algehele struktuur, vereis dit ‘n fokus op ‘n enkele meganisme, ten minste ‘n intuïsie van die algehele struktuur van betekenis, asook die impak op ‘n geïmpliseerde toeskouer.

Dit is om hierdie rede dat Rozik vereis dat 'n analise van 'n vertoningsteksts moet begin by 'n vakkundige intuïsie oor die bedoelde impak wat die vertoning op 'n toeskouer het.

In hierdie derde stadium van McAuley se skema word bepaalde groeperings van betekenis in die vertoningsteksts gelyktydig op al drie strukturele (semiotiese, interne en eksterne) vlakke oorweeg. Die mikpunt is om sekere klusters waar te neem wat belangrik vir die analise is. Wat Rozik voorstel is dat 'n analise met 'n bepaalde doel 'n invloed sal hê op watter vertoningsparadigma(s) gefokus moet word en ook die samestelling van daardie paradigma sal lei. Die analiseerder neem dus 'n aspek sinkronies waar binne konteks van al die verskillende vlakke van die vertoningsteksts – vanaf die semiotiese boustene (ikoniese sinne), die poëtiese en estetiese struktuurering tot die retoriese kommunikasie daarvan. Dit is in hierdie moment wat die verskillende dissiplines (sien 4.5) in werking sal tree om 'n samewerkende analise te verskaf. Weereens speel die kwalitatiewe intuïsie van die analiseerder 'n bepalende rol vir die steeds dinamiese ontwerp van die metode. Die analiseerder is ook opgesaai met die verantwoordelikheid om uiteen te sit hoe betekenis afgelei is vanuit die oorweegde aspekte van die vertoningsteksts, met verwysing na sy eie sosiale en kulturele identiteit. Die voorstel is dat McAuley se eerste stap – die notulering van die materiële betekenaars – se teenwoordigheid in hierdie stadium van analise afgeskaal, verwyder en/of heraangepas moet word om die kompliserende invloed daarvan te verminder/vermy.

McAuley (1998:8) se finale stadium van analise (IV. in fig.5) behels, wat sy noem, 'n globale verklaring. Hierdie stadium is bemoeid met die uitbreiding van wat die analiseerder veronderstel die vertoning probeer sê.

“Here I draw on my findings in stages two and three and try to establish what I think the play/performance is saying. In referring here to ‘play/performance’ rather than some singular entity, I am acknowledging that there may be a disjunction between the ostensible content of the play/narrative and what the

performance paradigms reveal (e.g. a politically progressive meaning undercut by aspects of its realisation, or something that is valorised in the dialogue and diegesis, being devalorised through other performance signs)”
(McAuley 1998:5).

McAuley (1998:6) se proses moet dus begin met ‘n beskrywing van die materiële betekenaars van die vertoning en eindig met ‘n verklaring oor die betekenis(se) wat die analiseerder afgelei het. McAuley (1998:8) sê dat dit, in haar opinie, nodig is om te weerhou van betekenistoewoeging tot daar deur die hele proses van die notulering van fisiese betekenaars en die konnotatiewe vlakke van betekenis asook die vorming van betekenisvolle klusters of paradigmas gewerk is. Sy (McAuley 1998:6) ag dit nodig en nuttig vir die doeleindes van ‘n analise om hierdie kunsmatige skeiding te maak en só te weerhou van die bywoeging van betekenis tot later in die analise. Die analiseerder, teen die tyd wat hy begin werk aan die analise, het alreeds die hele vertoning ervaar en is reeds deur die proses van normale toeskouerskap (sin maak, betekenis toewoeg en konneksies waarneem). McAuley (1998:6) se hoofrede vir hierdie uitstel van betekenisafleiding tot eers later in die analiseproses, is sodat ‘n groter verskeidenheid vertoningstekens in ag geneem kan word. Dit verhoed ‘n tipe steekproefneming wat deel uitmaak van die “normale” toeskouer se metode tot begrip van ‘n vertoning. Toeskouers neem soms ‘n kortpad wanneer hy seker is oor betekenis en faal dan daarin om aspekte op te merk wat daardie betekenis teenstaan (McAuley 1998:6). Sy sê dat dit interessant is om te let dat die betekenis wat aanvanklik waargeneem is tydens die eerste aanskou van ‘n vertoning, gewoonlik aangepas word deur die analitiese proses en die manier wat hierdie proses die analiseerder forseer om die produksie waar te neem.

Rozik (2010:270) sê egter dat dit duidelik is dat die toeskouer in die teater nie die ervaring van die materiële realiteit van die vertoning onderskei van die proses om sin te maak nie. Rozik (2010:270) beweer dat analise van ‘n vertoningstekens dus moet begin by die analiseerder, oftewel geleerde, se intuïsie oor wat die uiteindelijke mikpunt van die



hele gebeurtenis is. Dit wil sê, die bedoelde impak en/of betekenis van die optrede wat beplan is vir 'n geïmpliseerde toeskouer word intuïtief uitgelê en dit bepaal die meganisme(s) waarna gekyk moet word, asook in watter volgorde dit moet plaasvind. Daarvolgens kan kommentaar gelewer word op die geslaagdheid daarvan.

Betekenis word geskep in 'n dinamiese proses deur die toeskouer en sy ervaring van die vertoning, en die betekenis wat enige toeskouer wegneem vanuit die vertoning is altyd gedeeltelik en onderhewig aan verandering in die lig van latere ervarings, latere kennis van ander toeskouers se ervarings, ensovoorts. Dit is egter die analiseerder se werk om die proses van betekenis skepping duidelik uiteen te sit (McAuley 1998:10). Die vereiste is dus dat die analiseerder sy analitiese proses in 'n groter mate verwyder van die ervaring wat 'n werklike toeskouer moontlik gehad het van die bedoelde betekenis van 'n produksie. Indien die doel is om studente te leer van teaterpraktyke (soos in McAuley se geval) of om die meganismes van betekenis skepping te ontbloot (soos waarna Rozik verwys), is normale toeskouerskap moontlik vermybaar. As die analise van 'n vertoningstekste egter die bedoelde impak en dus kommunikasie met 'n gehoor (werklik of geïmpliseerd) ondersoek, is die gevolgtrekking dat die analitiese proses analogies, maar tog in meer diepte as dié van die werklike toeskouer moet geskied.

Soos afgelei uit Rozik se vereistes is dit juis noodsaaklik vir die analiseerder om gelei te word deur afleiding van die betekenis van die vertoningstekste om sodoende die struktuur/werkwyse van die analise te bepaal. Selfs al vervorm of verander die analitiese proses die analiseerder se hipotetiese waarneming van die vertoningstekste se bedoeling, maak dit sin dat hy, soos 'n kwalitatiewe navorser, sy betekenisafleiding as riglyn vir die vervolg van die analise implementeer.

Alhoewel McAuley hier 'n waardevolle werkswyse vir die analiseerder bied, is dit belangrik om steeds die doel van die analise, asook die aard van die vertoning in ag te neem as bepalende faktore vir die samestelling van die proses van analise. Die analiseerder moet, soos Rozik (2010:268) dit stel, 'n geleerde intuïsie uitoefen vir nie

net die werkswyse wat hy moet volg nie, maar ook vir die selektering van toepaslike dissiplines. Dit is dus die analiseerder wat sentraal staan binne die kwalitatiewe veld van analise en dus 'n uiters bepalende rol speel in die analise van 'n vertoningsteks. In die volgende hoofstuk word die analiseerder/navorsers bespreek as 'n geleerde/kenner ("*scholar*") wat die vertoning intuïtief-wetenskaplik moet benader en optree as die geïmpliseerde toeskouer.

HOOFSTUK 5

DIE ANALISEERDER VAN DIE VERTONINGSTEKS

In wese is die teatervertoning 'n menslike ervaring – vir mense deur mense. Menslike ervarings is 'n ingewikkelde area om te bestudeer weens die veelvlakkigheid en kompleksiteit daarvan. Dit beskik oor 'n deurlopende vloei van gebeure wat nie gestop kan word vir die gemak van navorsers nie (Polkinghorne 2005:138). Elam (1980:46) verklaar dat die teatervertoning, volgens definisie, in 'n soortgelyke mate aan die gang moet bly. Dit is nie moontlik om die vertoning te onderbreek vir analitiese doeleindes sonder dat die vertoning as sulks sy fenomenologie verloor nie. Hierdie aspek maak die doeltreffende analise daarvan, as 'n menslike ervaring, hoogs problematies.

Weens die aard van die vertoningstekes as behorend tot die psigologiese wêreld van die toeskouer, is die skep van 'n vertoningstekes uiters subjektief en persoonlik vir elke individuele toeskouer. Soos afgelei in die voorafgaande bespreking (sien hoofstuk 4), vereis elke produksie se vertoningstekes 'n eiesoortige, individuele navorsingsmetodologie. Die aard van die opvoering, asook die doel van die studie, bepaal die metode van navorsing (McAuley 1998:8; Rozik 2010:2). Polkinghorne (2005:138) bevestig ook dat die onderwerp wat bestudeer word die toepaslike ondersoekmetodes moet bepaal en Watt (2007:82) plaas klem daarop dat die kwalitatiewe paradigma klem plaas op interpretasie en 'n steeds dinamiese ontwerp.

'n Kenmerk van kwalitatiewe navorsingsmetodes is dat die omskrywing van die ontwerp en metodes van 'n studie 'n plan voorsien vir die uitvoer van die studie, demonstreer dat die navorser bevoeg is om die studie te behartig en strategieë bied vir die preserving van die buigsaamheid van die ontwerp, sê Marshall en Rossman (2011:89). Die algemene veld van vertoningsanalise vereis dat 'n wye verskeidenheid kwessies

geadresseer moet word, insluitend die sosiale konteks van die vertoning, die praktisyn se intensies, asook die toeskouer se verwagtingshorison, die aard van die vertoning en die doel van die analise. Naas die bepalende invloed wat die doel van die analise, asook die aard van die vertoningsteks speel in die samestelling van 'n analitiese metode, moet die analiseerder/navorsers/persoon as 'n addisionele bepalende faktor bygereken word. Dit is die analiseerder wat die proses rigting gee vanuit sy eie verwysingswêreld, maar ook met bogenoemde twee veranderlikes in gedagte. Die doeltreffende posisionering van 'n analiseerder, wat met beide voete stewig in die teorie en praktyk staan as 'n kwalitatief-aanvaarde konstruk, sal 'n waardevolle stap in die rigting van 'n meer akademies-aanvaarbare analise van 'n vertoningsteks wees. Sy kwalitatiewe intuïsie moet aanvaar word as 'n noodsaaklike en ook onvermydelike element van die analise. Dit is dus noodsaaklik vir die analiseerder om sy eie, unieke biografie in ag te neem as 'n bepalende invloed tydens die analiseproses.

Hierdie hoofstuk stel ten doel om die analiseerder van die vertoningsteks te bespreek as:

- (5.1) 'n Kwalitatiewe navorsers met bepaalde vereistes ten opsigte van
- (5.2) sy betrokkenheid as 'n geïmpliseerde toeskouer,
- (5.3) sy rol as 'n teaterkundige, asook
- (5.4) sy arbitrêre toepassing van konvensies.

5.1 Die vertoningsteksanaliseerder as kwalitatiewe navorsers

Die sleutel tot die begrip van kwalitatiewe navorsing lê, volgens Merriam (2002:3), in die idee dat betekenis sosiaal gekonstrueer word deur individue tydens interaksies met hul wêreld. Marshall en Rossman (2011:112) wys ook daarop dat kwalitatiewe navorsing tradisioneel aanneem dat kennis nie 'n objektiewe waarheid kan wees nie, maar eerder 'n produk van intersubjektiviteit is. 'n Studie wat fokus op individuele beleefde ervarings se primêre strategie is om die diepere betekenis van die ervaring in die deelnemer se

die woorde vas te lê, behels 'n deelwoord van die opset en berus op beide die navorser en deelnemer se uitkyk op die wêreld (Marshall en Rossman 2011:93).

In alle vorme van kwalitatiewe navorsing, sê Merriam (2002:5), is die navorser dus die primêre instrument vir die insameling van data en die analise daarvan. Die fokus van die kwalitatiewe navorser is op 'n werklikheidsvlak eerder as 'n laboratoriumsituasie en kweek daarom 'n sterk gevoel vir die pragmatiek – 'n wye verskeidenheid van verbinde interpreterende praktyke – vir die ondersoek van 'n onderwerp (Marshall en Rossman 2011:2). Siende dat begrip die oorhoofse doel van kwalitatiewe navorsing is, is die menslike instrument, wat daartoe in staat is om dadelik responsief en aanpasbaar te wees, heel waarskynlik die mees ideale middel vir die insameling en analise van data. Ander voordele sluit in: Dat die navorser sy begrip kan uitbrei deur verbale en nie-verbale kommunikasie, die onmiddellike prosessering van informasie, verklaring en opsomming van materiaal, kruisverwysing met ander vir akkuraatheid en interpretasie en die ondersoek van ongewone of nie-geantisipeerde reaksies (Merriam 2002:5).

'n Meer tradisionele kwalitatiewe navorser leer uit die observasie van sy deelnemers, maar behou 'n standpunt van empatiese neutraliteit om data in te samel en 'n beskrywende voorstelling te gee (Marshall en Rossman 2011:21-22). Met die postmoderne, postpositivistiese en postkoloniale kritiek van tradisionele kwalitatiewe benaderings tot navorsing moes hierdie konsep aangepas word. Kennis word steeds as subjektief gesien, maar weens die navorser se implisiete betrokkenheid by die interpretasie van die onderwerp, is dit nodig dat die aannames onderliggend aan navorsingsprosesse bevraagteken, opgebreek en soms herformuleer moet word. Kwalitatiewe navorsing vanuit 'n kritiese en postmoderne benadering gaan van die standpunt uit dat alle kennis polities is en navorsers kan nie neutraal wees nie, aangesien hul uiteindelijke doel standpuntinname en dienoreenkomstige aksie insluit. Die implikasie is dus dat enige kwalitatiewe ondersoek/studie altyd deur 'n ras-, geslags-, klas- en politiesgebonde individu se opinies en fokus, asook deur sy persoonlike biografie, gevorm word (Marshall en Rossman 2011:21-22).

Die mens as instrument het dus tekortkominge en vooroordele wat 'n beduidende impak op 'n studie kan hê. Merriam (2002:5) sê dat in plaas daarvan om hierdie vooroordele of “subjektiwiteite” uit die weg te probeer ruim, dit belangrik is om hulle te identifiseer en te monitor vir die maniere hoe dit die insameling en analise van data vorm. Dit is om hierdie rede dat Watt (2007:82) refleksiwiteit as essensieel tot die navorser se kwaliteite beskou. Deur refleksie word navorsers bewus van dit wat hulle hulself toelaat om waar te neem, asook dit wat hul waarneming inhibeer. Dit behels 'n deeglike oorweging van die studie-objek, asook die maniere waarop die navorser se eie aannames en optrede die ondersoek beïnvloed. Navorsingsontwerpe moet ook 'n refleksie van die navorser se identiteit en sy “stem”, perspektiewe, aannames en sensitiwiteite insluit. 'n Navorser se passie, opgewondenheid en insig moet as deel van die elemente van sy navorsingsrol, toegang, etiek, asook databestuur, analise en verslaggewing geartikuleer word. Dit is belangrik vir die leser van die navorsing om bewus te wees van die invloed wat die navorser op persoonlike vlak op die navorsing gehad het (Marshall en Rossman 2011:96-97).

Marshall en Rossman (2011:2) som op dat die kwalitatiewe navorser sosiale wêreld sien as holisties en kompleks, betrokke raak in sistematiese refleksie oor die gedrag/afneem van die navorsing, sensitief moet bly rakende sy persoonlike biografie/sosiale identiteit, asook hoe dit 'n studie moontlik kan vorm of beïnvloed en maak staat op komplekse bespiegeling wat delikaat beweeg tussen deduksie en induksie. Dit kan afgelei word dat die kwalitatiewe navorser staatmaak op sy eie meganismes van intuïsie, kennis, biografiese aspekte en sosiokulturele agtergrond om die studie te vorm en uit te voer. Met hierdie aspekte in gedagte word die volgende drie vereistes vir die analiseerder van 'n vertoningstekst – as 'n kwalitatiewe navorser – gestel:

- Die navorser se deelname tydens die vertoning moet funksioneer soortgelyk aan die van 'n geïmpliseerde toeskouer

- Die navorser moet teatervaardigheid toon wat hom/haar bevestig as 'n kundige in die veld
- Die navorser moet sy arbitrêre toepassing van konvensies in ag neem as 'n bepalende faktor vir die analitiese proses.

5.2 Die vertoningsteksanaliseerder as geïmpliseerder toeskouer

Susan Wittig (1974:441-454) argumenteer dat die betekenis van artistieke werk nie lê in die verhouding met die werklike lewe nie en ook nie in die formele rangskikking van sy tekens of betekenis nie, maar slegs in die interpretatiewe aksies van die waarnemer van die werk. Sy sê dat die studie van tekens en tekensisteme en van die funksies van hierdie sisteme, asook hul betekenis, binne 'n kulturele, uitvoerende konteks lê – 'n konteks wat nie net boodskappe insluit nie, maar ook die senders en ontvangers van boodskappe. Tot onlangs is die vraag van vertoningontvangs of -resepsie afgeskeep deur tradisionele teatersemiotiek, asook deur teaterteorie in die algemeen, meen Rozik (2010:161). Park (1982:247) toon juis daarop dat “gehoor” verwys na die finale doel waarvoor 'n bepaalde vorm bestaan. Die vorm, struktuur en uiteindelijke interpretasie is die uiteindelijke doel van enige skeppende stuk werk. Alhoewel Park se fokus hier die geskrewe literatuur is, is die konsep wel toepasbaar op enige vorm van kommunikasie waar daar sprake is van 'n luisteraar, dekodeerder, toeskouer, gehoor, ens. Die afleiding is dat enige studie van die betekenis wat 'n teatervertoning ten doel stel om te kommunikeer, die interpretatiewe reaksies van 'n gehoor, of eerder, toeskouer, in ag moet neem.

Hierdie toepassings in die studie van teatervertonings beklemtoon die belangrikheid van 'n dialek in die veld sodat die verhouding tussen tekenproduksie, -ontvangs en teatraliteit beter begryp kan word. Taylor (2005:93) verwys daarna dat dit Pavis se hoop is om die mees opvallendste ideologiese punte van die teaterstudies saam te bind. Pavis kritiseer, volgens Taylor, baie van sy kollegas vir hul mislukking daarin om die

behoefte aan 'n dialek te erken as integraal tot die paradigmatiese skuif wat plaasgevind het in die teorie gedurende die eerste helfte van die 1980's, 'n skuif van produksie na resepsie en van die geskrewe tot die vertoningsteks. In stede van 'n skeiding, is Pavis dus gemoeid met 'n multilateralisme waar die verstand en die liggaam nie noodwendig twee aparte entiteite is nie: Die verstand is liggaam; die liggaam is verstand; produksie is resepsie; resepsie is produksie. Op hierdie manier sal 'n definisie van die objek slegs moontlik wees via 'n definisie van die waarnemer, wat subjektief die voorwerp se eienskappe afbaken soos wat dit neerslag vind in die vervlietende verloop van die vertoning.

Rozik (2010:146) bepaal dat teaterbetekenis die resultaat is van 'n interaksie tussen die vertoningsteks en die toeskouer. Soos wat 'n skrywer met die leser kommunikeer deur middel van geskrewe literatuur, of 'n radio-omroeper deur sy verbale uitinge kommunikeer met die luisteraar, so kommunikeer die regisseur (as hoofskrywer/hoofkoördineerder van die teaterproduksie) deur middel van die teatermedium met die gehoorlid. Rozik verklaar dat die regisseur (of geïmpliseerde regisseur) die plek van die literêre teks, oftewel skrywer, as hoofaanduider van betekenis oorneem. Du Preez (2004:18) is dit eens dat, veral in die postmoderne teaterpraktyk, die fokus binne teatervertonings vanaf die skrywer na die regisseur skuif. In meeste kontemporêre teateraanbiedinge word hy die hoofskrywer en koördineerder van die teaterproduksie. Dit gebeur dat produksies geskep word sonder die teenwoordigheid van 'n skrywer of literêre teks (Rozik 2010:146). Die regisseur kan ook in hierdie gevalle gesien word as die skrywer/outeur van die vertoning. In postmoderne teater is dit egter gewoonlik die mikpunt dat die toeskouer einde ten laaste self optree as 'n outeur van die vertoning en self in beheer is van die samestelling/afleiding van betekenis. Die veronderstelling is dat daar 'n skrywer of outeur van 'n teatervertoning is – ongeag of dit 'n skrywer, regisseur of groep ontwerpers is – wat via die vertoningsteks 'n fiksionele wêreld aan 'n toeskouer kommunikeer. Vir die doel van hierdie studie word die regisseur in die volgende bespreking beskou as die outeur wat sy boodskap enkodeer om via die vertoningsteks met 'n toeskouer (dekodeerder) te kommunikeer.

Die toeskouer se bydrae is dus nie minder belangrik as die vertoningstek self nie. Daar word van toeskouers verwag om 'n mate van geletterde, assosiatiewe kapasiteit vanuit sy eie bronne, asook psigologiese meganismes, te verskaf, waarsonder die vertoningstek nie sin kan maak nie. "Hermeneutiese interpretasie" vereis juis die vaardigheid om die relevante assosiasie-elemente vanuit die geïmpliseerde toeskouer se eie bronne te voorsien, sê Rozik (2010:161). Die vertoningstek kan dus beskou word as 'n stel leidrade vir die aktivering van hierdie meganismes en vaardighede van die toeskouer.

Dit impliseer dat die vertoningstek slegs betekenis kry in die verstand van die waarnemer of toeskouer. Teaterproduksies se betekenis lê dus uitsluitlik by die gehoor of waarnemer van die vertoning. Dit kan aangeneem word dat werklike regisseurs (skeppers) te werk gaan volgens 'n intuïsie met betrekking tot die aard van werklike voorgenome toeskouers, wat gereflekteer word in die geïmpliseerde toeskouers. Dus is deeglike kennis van die voorgenome toeskouer noodsaaklik vir doeltreffende teaterpraktyke (Rozik 2010:163).

Met betrekking tot literêre werke, toon Park (1982:249) daarop dat die betekenis van "gehoor" hoofsaaklik in twee rigtings verskil. Die een "gehoor" is werklike persone, ekstern tot die gegewe teks, wat die regisseur moet akkommodeer. Die ander "gehoor" verwys na die teks self en die gehoor wat deur die teks geïmpliseer word – dit is, 'n stel voorgestelde en opgeroepe houdings, belangstellings, reaksies en kondisies van kennis wat moontlik (of moontlik nie) inpas by die kwaliteite van die werklike gehoor. In hierdie opsig verwys "gehoor" na iets intern of ekstern tot die teks. "Gehoor" verwys essensieel dus nie na mense as sulks nie, maar na daardie klaarblykbare aspekte van kennis en motivering in toeskouers wat die konteks vorm vir en die doelstelling is van diskoers (Park 1982:249).



Van Jaarsveld (1990:154) bespreek vier tipes lesers wat betrokke is by die lees van 'n teks in 'n hiërargie volgens die vlak van interpretasie. Die eerste is die “fiktiewe leser”, hy wat konvensies van die kontemporêre publiek verteenwoordig. Die fokus van hierdie leser is slegs die “storie” en daar is geen ruimte vir referensiële werking of interpretasie nie. Die “storie” kan wel dien as basis vir bepaalde dieper strukture. Die “implisiete/abstrakte leser” voeg wel ietwat meer dieperliggende betekenis tot die teks toe as die “fiktiewe leser”. Let wel dat die teks hierdie leser impliseer eerder as die werklike leser. Die “reële leser” verwys na die derde fase in die leesproses en funksioneer ekstern tot die teks. Die eksterne wêreld word deur hierdie leser in kontak gebring met die interne van die teks. Die “reële leser” interpreteer dus die teks vanuit 'n werklike lesersoospunt. Die laaste vlak van lees is die “modelleuser”. Die skrywer van die teks steun op onderskeie kodes en tekens om betekenis te kommunikeer. Die “modelleuser” implementeer soortgelyke, indien nie identiese nie, tekens en kodes vir volledige begrip soos wat die skrywer dit in die vooruitsig stel. Die “modelleuser”, volgens Van Jaarsveld (1990:159) kan op dieselfde vlak as die “implisiete leser” geplaas word.

Die “implisiete-“, “abstrakte-“ of “modelleuser” stem ooreen met wat Rozik die geïmpliseerde toeskouer noem. Let wel dat die “modelleuser” as konstruk die “fiktiewe leser” omvat. Geïmpliseerde toeskouers in hierdie verband verwys dus na die ideale toeskouer vir 'n bepaalde produksie soos in die vooruitsig gestel deur die regisseur/outeur: 'n Toeskouer, dus, wat al die bedoelde betekenis van die vertoningstekst reg waarneem en verstaan en naastenby korrek interpreteer en so 'n vertoningstekst self skep soos wat die regisseur dit voorsien het. Na aanleiding van bogenoemde, stel Rozik (2010:162) voor dat die geïmpliseerde toeskouer regisseurspekulasies is met betrekking tot die werklike toeskouer. Die regisseur, verantwoordelik vir die ontstaan en ontwikkeling van die vertoningstekst, stel 'n bepaalde toeskouer in die vooruitsig wat die gegewe vertoningstekst ten volle sal kan begryp.

Wat die werklike gehoorlid (“reële leser”) uiteindelik verstaan en die betekenis wat hy skep, is egter grotendeels buite die hande van die skepper/skrywer/omroeper/regisseur.



Die skepper kan wel al die elemente van sy medium gebruik en manipuleer tot die beste van sy vermoë om sy boodskap lewe te gee. Hy sit egter nie langs die ontvanger en verduidelik sy keuses en bedoelinge nie. Hy maak staat op die konvensies van die teater en die sosiale en kulturele milieu, wat beide hom en sy ontvanger (die toeskouer) onderskraag, om sy boodskap duidelikheid te gee. Die ontvanger word aan sy eie sisteme oorgelaat en die begrip van betekenis hang van hom, sy biografie en sy insette af.

Barba en Fowler (1990:99) verwys na vier basiese toeskouers, wat saamgevoeg, deel uitmaak van die waarnemingsmeganisme van die gehoor, asook 'n individuele, konkrete toeskouer: Die "kind" wat die aksies letterlik waarneem; die toeskouer wat onder die indruk is hy verstaan nie, maar ten spyte van homself dans; die regisseur se alter ego en die toeskouer wat deur die optrede kyk en dit nie as behorend tot die wêreld van tydelikheid en fiksionaliteit sien nie. Die regisseur plaas homself in sy verbeelding in elk van die individuele toeskouers se skoene, maar ook in dié van die gehoor as 'n groep.

Die vraag ontstaan waar die analiseerder van die vertoningsteks homself moet posisioneer in die lig van die verskillende vorme van interne en eksterne toeskouer wat deur die vertoningsteks in die vooruitsig gestel word. Vir die analiseerder om die betekenis en funksionering van 'n teatervertoningsteks analities te kan benader, vereis eerstens dat die analiseerder die vertoning self moet ervaar. Die afleiding is dat die analiseerder hom-/haarself in die rol van 'n gewone toeskouer moet plaas tydens die ervaring van die vertoning. Betekenis word geskep in 'n dinamiese proses deur die werklike toeskouer tydens sy ervaring van die vertoning. Die betekenis wat enige toeskouer van 'n vertoning konstrueer, is egter altyd onderhewig aan verandering, veral in die lig van latere ervarings of ander se persepsies. Die analiseerder se ervaring is nie in hierdie opsigte anders as die toeskouer s'n nie, maar hy moet die proses waardeur betekenis afgelei word duidelik kan uiteensit (McAuley 1998:10).

McAuley vereis egter dat daar duidelike onderskeid getref moet word tussen die persepsiepraktyke van 'n eenmalige toeskouer/gehoorlid tydens 'n teatervertoning en die analitiese praktyke wat nodig is vir die studie van vertonings. Refleksie oor die kognitiewe praktyke van "normale" toeskouers is 'n belangrike deel van die teoretisering van die teaterproses, maar op baie maniere vereis die uitvoer van vertoningsanalise "abnormale" toeskouerpraktyke. Analiseerders moet teen sekere "normale" teatertoeskouergewoontes werk, sê McAuley (1998:2). Dit is haar uitgangspunt dat die normale, eenmalige teatertoeskouer nie diep genoeg by die vertoning betrokke raak nie (McAuley 1998:3). Om 'n vertoning te analiseer behels 'n dissipline wat normale toeskouerpraktyke nie inhou nie, dit poog om 'n meer volledige weergawe te wees van die waargenome vertoning as wat die normale toeskouer nodig ag (McAuley 1998:10). McAuley argumenteer dat as die vertoningsanalise nie bloot 'n uitbreiding van die praktyke van die normale toeskouer is nie, wat is dan die aanvaarde en/of nodige toegang wat die analiseerder moet hê tot die vertoning en tot watter mate moet die analiseerder sy praktyke normaliseer (McAuley 1998:8)?

Die voorstel is dat die analiseerder van die teatervertoningstekste moet poog om op te tree as 'n geïmpliseerde toeskouer. Die bydrae van werklike toeskouers is in verskeie opsigte beperk en reflekteer onderskeie gebreke – gedeeltelike kennis van die teatermedium, onvolledige kulturele bagasie, psigologiese vooroordele en inhibisies, ensovoorts. Waar die lees en interpretasie deur 'n geïmpliseerde toeskouer, as 'n teoretiese konstruk, berus op bestendige gronde, sal die werklike lees en interpretasie deur werklike toeskouers essensieel persoonlik wees. Enige vereiste van objektiewe lees word dus fundamenteel uitgeskakel. Dit is egter die werklike toeskouer wat wel die vertoningstekste ervaar en kan besluit om sy rol aan te neem of te weier, al word die geïmpliseerde toeskouer, volgens definisie, suksesvol gemanipuleer deur die geïmpliseerde regisseur. Dit is eerder die werklike toeskouer wat die vertoningstekste op verskillende maniere interpreteer as die geïmpliseerde toeskouer. Die sukses van die vertoningstekste/teaterervaring maak staat op die oorvleueling tussen die geïmpliseerde en werklike toeskouer. Die implikasie is dat die kwalitatiewe navorser, wat poog om die

vertoningstekes te analiseer, homself in die rol van die geïmpliseerde toeskouer moet plaas. Rozik (2010:163) vereis dus dat analise van die vertoningstekes moet fokus op die geïmpliseerde toeskouer eerder as die werklike een omdat dit integraal deel uitmaak van die struktuur van die vertoningstekes. Hy beweer dat analyses van vertoningstekes eerder moet fokus op die verwagte uitkomst/betekenis soos in die vooruitsig gestel deur die vertoning eerder as of daardie betekenis(se) in werklikheid gerealiseer word of nie. Let wel dat 'n analise van 'n vertoningstekes in hierdie opsig fokus op die vertoningstekes self en nie op die manier(e) hoe dit in werklikheid deur werklike toeskouers ervaar word nie.

Dit is dus duidelik dat die analiseerder sy analise moet baseer op die nodige interpretiewe praktyke wat in lyn is met die wat die regisseur van die vertoning in die vooruitsig gestel het. Hoekom kan die analiseerder dan nie net diepgaande onderhoude met die regisseur voer om laasgenoemde se intensies te kan weergee nie of hoekom kan die regisseur self nie die analise behartig nie? Rozik (2010:146) waarsku dat werklike regisseurs se intensies nie altyd gematerialiseer word deur die vertoningstekes nie en dus moet 'n regisseur se verbale uitinge oor die intensies krities toegepas word by analise. Dit wil sê dat slegs teen die agtergrond van 'n voltooide vertoningstekesanalise kan outeursintensies in ag geneem en aanvaar of verwerp word. Die regisseur se intensies kan eers bygebring word nadat 'n outonome analise daarsonder behartig is. Hierdie intensies moet dan krities in ag geneem word as 'n gelyke deel tot die ander dele van die analise. Dit moet nie didakties toegepas word ter verduideliking van die vertoningstekes nie, maar eerder as een tesis tussen ander (Rozik 2010:274).

Verder is dit belangrik om te aanvaar dat die analiseerder nooit ten volle die rol van geïmpliseerde toeskouer sal kan aanneem nie. In hierdie opsig verwys geïmpliseerde toeskouer na 'n generiese denkwysie wat die vertoningstekes altyd dieselfde sal oorweeg en interpreteer. Dit is, eenvoudig gestel, basies onmoontlik vir een persoon om presies te verstaan wat 'n ander persoon se verstandelike (of andersins) bedoeling, intensies of



vooruitsigte is. Verder is elke persoon uniek in sy persepsies, biografie, verwysingsraamwerk en verstandelike vermoë. Die analiseerder, as intuïtiewe, kwalitatiewe navorser, moet dus 'n balans vind tussen sy praktyk as werklike toeskouer en die teoretiese konstruk van geïmpliseerde toeskouer vir doeltreffende analise. Die vereiste is dat hy meer neig na die geïmpliseerde toeskouer of in sy toeskouerpraktyke poog om nader aan die geïmpliseerde toeskouerkonstruk te funksioneer. Hy moet dus in die rol van al vier Barba en Fowler (1990:99) se toeskouers funksioneer. Soos Van Jaarsveld (1990:159) se reële leser, sal die analiseerder ook sy eie verwysingsraamwerk teweegbring vir deeglike interpretasie van die vertoningsteks. Dit is juis as gevolg van hierdie beperking van die analiseerder as intuïtiewe, kwalitatiewe navorser dat hy refleksiwiteit moet toepas om sy proses weer te gee as 'n bepalende invloed op die analitiese proses.

Rozik (2010:163) stel voor die geïmpliseerde toeskouer se bydrae tot die vertoningsteks moet beskik oor die volgende vaardighede en meganismes: “Omraming” (*“framing”*), “lees”, “interpreteer” en “ervaar”.

Rozik (2010:164) verwys daarna dat dit algemeen aanvaar word dat selfs die eenvoudigste kommunikasie staatmaak op komplekse interpretatiewe prosesse en hierdie prosesse maak staat op verskeie vorme van “omraming”. Met verwysing na Erving Goffman (1974:8), sê Rozik (2010:164) dat die “omraming” in hierdie opsig hoofsaaklik 'n definiëring van die gegewe situasie behels. Sodra die definisie van die situasie bevestig is, word dit toegepas as 'n tipe sleutel wat die stel konvensies bepaal wat as presedent toepaslik is en analogies aangewend moet word om die situasie beter te kan begryp en verwagtinge van optrede te skep. Indien “omraming” as sinoniem tot “perspektief”, “skemata van interpretasie” of “raamwerk van begrip” geag word, is dit 'n voorvereiste vir die maak van sin van enige gebeurtenis en by implikasie, enige teks, sê Rozik. “Omraming” bepaal die reëls wat logies toegepas moet word voor enige “lees” en “interpretasie”. Byvoorbeeld, 'n vertoningsteks moet eers erken word as teater, voordat dit suksesvol gelees en geïnterpreteer kan word. Hierdie raamwerk van 'n

teaterervaring is nie streng gesproke deel van die vertoningstek of die konteks van die ervaring nie, maar verwys eerder na 'n verstandelike meganisme vir die postulering en afbakening van 'n eenheid as 'n objek van persepsie.

Die fundamentele vraag is dus, volgens Rozik (2010:165), hoe soortgelyke gebeure/tekste verskillende betekenis genereer. Domeinkategorisering impliseer dat elke raamwerk voorveronderstel dat daar ander raamwerke is wat die toepassing van verskillende reëls vereis. As voorbeeld, verwys Rozik (2010:165) na 'n gewelddadige toneel in straatteater wat deur toeskouers verwar kan word met 'n werklike gebeurtenis weens die feit dat hierdie toeskouers nie die gebeurtenis in die domein van 'n teatergebeurtenis plaas nie. Die implikasie is dus dat "omraming" die toeskouer in staat stel om die drievoudige verhouding tussen die teks, die domeinkategorie en die stel reëls noodsaaklik vir "lees" en "interpretasie", vas te stel (Rozik 2010:166).

'n Analiseerder moet dus kennis dra van die sosiale en kulturele meganismes en konvensies wat spesifieke sosiale en kulturele interaksies onderskraag en betrokke agente se aksies koördineer. Meer spesifiek nog moet die analiseerder poog om begrip te toon vir die bepaalde konvensies wat deur die regisseur in die enkoderingsproses aangewend is. Let wel dat die menslike agent arbitrêr optree in sy keuse en toepassing van konvensies (sien 3.3). Die resultaat is dat 'n analiseerder nie noodwendig 'n identiese raamwerk – stel konvensionele praktyke – sal toepas as wat deur die regisseur in vooruitsig gestel word nie. 'n Analiseerder met deeglike ervaring van teater sal egter beskik oor 'n klas van historiese analogiese presedente van konvensies wat toepaslik mag wees (sien 3.2). Die intuïsie van die analiseerder is dus hier in aanvraag. Dit gebeur ook dat regisseurs, veral in postmoderne/postdramatiese teaterpraktyke, ikonoklasties konvensies toepas juis om vernuwende teaterervarings teweeg te bring of om meesternarratiewe en generiese waarhede te vermy (Van der Merwe en Viljoen 1998:43-44; Du Preez 2004:17-18; Lehmann 2006:25/30-31). Dit is die analiseerder wat, verwyderd van die werklike regisseur se verduidelikings, hierdie "nuwe" konvensionele praktyke as sodanig moet kan waarneem en ondersoek in terme van die



doel van die analise. Dit kan aanvaar word dat nuwe teaterervarings soos hierdie steeds bestaande konvensies as vertrekpunt, ongeag die verwringing of verbreking daarvan, sal implementeer. Die analiseerder met deeglike kennis van die bestaande konvensies wat teatervertonings reguleer, asook die vernuwende toepassing daarvan, sal dus toegang vind tot so 'n alternatiewe, vernuwende of brekende aanwending daarvan.

Die uitwendige retoriese vlak van die vertoningstekse se kommunikasie word dus verder onderskraag deur hierdie raamwerke van konvensionele gedrag en praktyke wat dien as 'n tipe sleutel wat die analiseerder toegang gee tot die teatergebeurtenis en die betekenis(se) van die vertoningstekse.

Rozik se tweede vereiste vir die bydrae van die geïmpliseerde toeskouer, "lees", het betrekking op die afleiding van betekenis vanuit 'n teks. Rozik (2010:167) maak dit duidelik dat die geïmpliseerde toeskouer die eintlike outeur van 'n vertoningstekse is. Met ander woorde die ontstaan en bestaan van 'n vertoningstekse geskied in die verstand en verbeelding van die geïmpliseerde toeskouer en dit is hy wat verantwoordelik is vir die skep en aanvulling/voltooiing daarvan. Die analiseerder van 'n vertoningstekse moet sy aandag hierop fokus. Die lees van 'n vertoningstekse maak staat op die raamwerk, soos hierbo verduidelik, asook verskeie addisionele meganismes. Die "lees" van 'n vertoningstekse vereis teatermediumgeletterdheid. Die analiseerder tree hier op as "fiktiewe leser" wat die basiese "storie" van die vertoning konstrueer, maar ook as "implisiete-/modelleser" wat die regte basis kennis en assosiatiewe aspekte toepas vir die verkryging van betekenis.

"Hermeneutiese interpretasie", Rozik se volgende vereiste, behels die lees van 'n teks en bepaal die ervaring daarvan. Die lees van 'n teks vooronderstel 'n beperkte stel semiotiese middele. Die interpretasie van 'n teks het betrekking tot 'n oop domein beelde, gedagtes, en verwysende assosiasies, ekstern tot die vertoningstekse, wat verstandelik opgeroep of veroorsaak word deur die eintlike komponente van die teks. 'n

Vertoningsteksg kan die lees daarvan voorskryf, maar kan nie die interpretatiewe aksies van die toeskouers vasstel nie. Die geïmpliseerde toeskouer, daarenteen, reageer, volgens definisie, in ooreenstemming met al die vereistes van die vertoningsteksg, oftewel regisseurspekulasies geënkodeer in die vertoningsteksg. Die kardinale bydrae van die geïmpliseerde toeskouer lê dus in sy “geïmpliseerde interpretasie”. Geïmpliseerde interpretasie is van toepassing op ‘n verskeidenheid verwagte verstandelike aktiwiteite. Die interaktiewe funksie van die geïmpliseerde toeskouer is om assosiasies tot die vertoningsteksg toe te voeg, bo die lees daarvan, vanuit sy eie bronne (Rozik 2010:168).

Dit is egter vanselfsprekend dat die analiseerder nie die presiese interpretatiewe aksies sal kan toepas soos in die vooruitsig gestel is deur die geïmpliseerde regisseur nie. Hy tree in hierdie geval op soos die “reële leser” wat soos ‘n werklike toeskouer sy eie biografie in aanmerking moet bring vir die effektiewe interpretasie van die vertoningsteksg. Dit is hier ook nodig dat die analiseerder reflektief te werk gaan en sy afleiding van betekenis konstant verifieer deur die bepalende invloed van sy eie biografie en verwysingsraamwerk in ag te neem. Sodoende is dit moontlik vir die analiseerder om sy werklike toeskouerskap (“reële leser”) meer in lyn te bring met die geïmpliseerde toeskouerkonstruk (“implisiete-/modelleuser”).

Laastens, word daar ook van die geïmpliseerde toeskouer verwag om ‘n fiksionele wêreld te “ervaar” via die lees en interpretasie van die vertoningsteksg. Die totale vertoningsteksg is daarop uit om as ‘n makrobeeld, so ‘n wêreld op te roep in die verstand van toeskouers. Dit is deur hierdie konstruk wat die regisseur van die vertoningsteksg die toeskouer op ‘n bepaalde kognitiewe en emosionele manier wil affekteer. Rozik (2010:171) verwys daarna dat die geïmpliseerde toeskouer al die strukturele lae moet integreer onder die retoriese struktuur (sien 4.4) en dus die hele vertoningsteksg moet ervaar as ‘n makrospraakaksie wat ‘n makrovoorneme of bedoeling en makrodoelstelling weerspieël, waarvan die geïmpliseerde regisseur die agent en die geïmpliseerde toeskouer die objek is. Op hierdie manier sal die analiseerder vermy om

in geïsoleerde tekensisteme of gefragmenteerde afdelings van die vertoningsteks verstrengel te raak. 'n Oorweging van die fenomeen van die teatervertoning bied die konteks waarbinne al die interpretasies en leesaksies geskied. Dit is om hierdie rede dat die werkwyse van die analiseerder (vergelyk 4.6) 'n konstante wisseling tussen gedeeltes (vertoningsparadigmas) en die geheel reflekteer.

5.3 Die vertoningsteks-analiseerder as teaterkundige

Marshall en Rossman (2011:12) vereis dat die kwalitatiewe metodes wat op 'n studie toegepas word, gemotiveer moet kan word op grond van die fokus/onderwerp van die studie in samehang met die logika en aannames van die algehele ontwerp van die studie. Hoe die sistematiese ondersoek van 'n studie-objek, asook die vrae oor die aspekte wat ondersoek sal word, data sal oplewer wat antwoorde sal kan verskaf, moet deur die studie/navorsing verklaar word. Polkinghorne (2005:139) verwys na drie maniere hoe kwalitatiewe navorsers inligting/data rakende die studie-objek insamel: Onderhoude, observasies en vanuit dokumente, artefakte, ensovoorts. Observasie is die tegniek om data in te samel deur direkte kontak met die objek van studie. Die kwalitatiewe navorser is gestasioneer binne die gegewe studie en moet bewus wees van die feit dat hy deel is van dit wat geobserveer word en dat hy 'n invloed op daardie situasie het (Watt 2007:90). Weens die integrale betrokkenheid van die navorser binne die studie-objek, sal die meer gepaste woord vir sy "observasie" eerder "ervaar" wees. Die analise van 'n vertoningsteks behels dus dat die analiseerder, bo en behalwe observeer, die vertoning moet ervaar. In die rol van 'n geïmpliseerde toeskouer is die analiseerder 'n lid van die vertoningsgemeenskap met die ervaring van die spesifieke vertoning. Hy, as persoon, is dus onlosmaaklik deel van die studie-objek.

Verder toon Polkinghorne (2005:138) daarop dat die kwalitatiewe bewyse van die ervaarde belewenis van die studie-objek (teatervertoningsteks) geskied in die vorm van rekeninge/verslae wat persone oor die ervaring verskaf. Die navorser analiseer die

bewyse/data om 'n kernomskrywing van die ervaring te produseer. Hierdie data dien as begroning waarop bevindings gebaseer kan word. Hierdie bewyse is idees en gedagtes wat deur persone uitgedruk word.

In die geval van 'n analise van die vertoningstek is daar slegs 'n rekening/verslag van die ervaring van die analiseerder beskikbaar as data vir die analise. 'n Beskrywing, analities en andersins, word deur die analiseerder neergepen, gebaseer op sy persoonlike ervaring van die vertoningstek. Die kwaliteit van observasiedata hang af van die vaardigheid van die navorser. Bekwame observasie word verkry deur middel van opleiding, oefening en fokus. Dit is belangrik om op te let, sê Polkinghorne (2005:144), dat die produsering van bruikbare observasiedata verskil van alledaagse observasie. 'n Vaardige observeerder kan observasies identifiseer en beskryf, wat sal bydra tot 'n duidelike en volledige beskrywing.

Rozik (2010:268-269) meen dat die rekening/verslag van 'n onbemiddelde ervaring van 'n teaterkundige meer aanvaarbaar is as veralgemenings soos "die gehoor voel" of "die toeskouers is", ensovoorts. Kwalitatiewe navorsers is uiters bewus dat hulle werk in en deur interpretasies – hul eie en ander s'n – in lae saamgevoeg in komplekse hermeneutiese sirkels (Merriam 2002:5).

Alhoewel teaterkundiges ook ware toeskouers is, is hulle nader aan die geïmpliseerde toeskouers in die bevrediging van die verwagte bevoegdheid en fisiese meganismes van 'n vertoningstek (Rozik 2010:268-269). Die idee is dus dat die analiseerder van 'n teatervertoningstek 'n kundige in die veld van teatervaardigheid is en, moontlik beter nog, die veld van die spesifieke produksie. Hierdie kundigheid bied 'n meer volronde vaardigheid in die waarneem van die bepaalde vertoning en dié se meganismes van betekeniskepping. Dit vereis dat die navorser intuïsie aan die dag moet lê om vas te stel watter metodes nodig is vir daardie spesifieke navorsing. Hierdie intuïsie moet 'n ingeligte intuïsie wees wat wetenskaplik begrond is in die inherente refleksie van nie net



semiotiek as 'n metodologie nie, maar ook ander sisteme wat onderliggend is in die skep van betekenis in die teater, sê Rozik (2010:2).

Kennis oor die raamwerk (sien Rozik se vereiste van die geïmpliseerde toeskouer se toepassing van “omraming”, 5.2) wat die basissleutel vir die “lees” en “interpretasie” van die vertoningstekste moontlik maak, maak staat op opgeboude ervaring met teatervertonings. Historiese presedente word gebruik om die korrekte optrede/gedrag in die teenswoordige situasie toe te pas. 'n Kundige in teatervertonings vooronderstel verskeie opgedoende ervarings met vertoningstekste eenders of marginaal analogies tot die een wat geanaliseer moet word. Ongeleerde/ongeskoolde toeskouers mag moontlik sekere onderbewuste aspekte van die teaterervaring weglaat, of, soos McAuley (1998:3) dit stel, 'n meer oppervlakkige waarneming van die vertoning ervaar. Dit gebeur dat ongeskoolde toeskouers die basiese raamwerk van die vertoning misverstaan of inkorrekt toepas en sy “lees” en “interpretasie” van die vertoningstekste skiehalter.

Let wel dat die omvattende mikpunt van analise die verklaring van betekenis van die vertoningstekste is en nie die maniere hoe dit deur werklike toeskouers ervaar word nie. Die introspektiewe/reflektiewe studie van 'n kundige kan egter moontlik toegepas word om vorme van empiriese navorsing, gebaseer op vraelyste aan ware toeskouers, te ondersoek. 'n Kundige se persoonlike ervaring kan dien as 'n korreksie op wetenskaplike of intuïtiewe analyses van die vertoningstekste, wat staatmaak op sekondêre bronne soos resensies, ensovoorts (Rozik 2010:269). Rozik eis ook dat die analise van 'n vertoningstekste nie moet staatmaak op kritici en/of vorige analyses van dieselfde of soortgelyke vertoningstekste nie en ook nie op relevante sekondêre bronne nie, insluitend veralgemenings oor die regisseur, skrywer, styl of periode. 'n Analise moet gedoen word voor enige blootstelling aan eksterne en/of sekondêre bronne. Hierdie onafhanklike analise kan dan gebruik word om te kruisverwys en ondersoek in te stel in die eksterne/sekondêre bronne. Veralgemenings moet, indien enigsins, krities gebruik

word, gebaseer op 'n substansiële liggaam van vertoningsanalises alleenlik en glad nie didakties toegepas word nie (Rozik 2010:270-271).

'n Beskrywing van 'n persoonlike ervaring van die vertoningstekst is dus aanvaarbaar vir analise mits dit onafhanklik deur 'n kundige behartig word en verder geverifieer word met ander beskrywings en bewyse (Rozik 2010:269). Rozik herhaal telkens die idee dat geeneen van die verskillende elemente/dissiplines, wat in 'n analise toegepas word, as meer dominant teenoor ander geag moet word nie. Die afleiding is dat die analiseerder as 'n teaterkundige beter daartoe in staat is om ingesamelde data onderling te vergelyk met mekaar, asook met sy eie ervaring van die vertoning – 'n vergelykende en reflektiewe benadering dus. Alhoewel die geldigheid van 'n teoretiese fokus altyd verkies sal word, sê Rozik (2010:268-269), is streng wetenskaplike analise te veeleisend. Die gevolgtrekkings wat intuïtief gemaak word, moet egter teoreties geverifieer word. Suiwer intuïsie, voel Rozik, moet vir die ware toeskouer gelos word. Dit is Rozik se opinie dat so 'n proses die resultate van 'n analise meer objektief kan maak, alhoewel objektiwiteit oor die algemeen 'n onhaalbare voorvereiste in hierdie veld is.

5.4 Die vertoningstekst-analiseerder se arbitrêre toepassing van konvensies

Dit is belangrik om te onthou dat die analiseerder van die vertoningstekst, as kwalitatiewe navorser, slegs 'n mens is. Sy instrument vir die uitvoer van navorsing – die analise van 'n vertoningstekst – toon dus vele voordele, maar ook verskeie swakhede en vooroordele. Rozik se vereistes vir 'n analiseerder wat die vertoningstekst benader soos 'n geïmpliseerde toeskouer (sien 5.2) en wie ook 'n kundige in die veld van teater is (sien 5.3), word bevestig as aanvaarbare kwalitatiewe konsepte vir suksesvolle analisering van die vertoningstekst. Hierdie voorstelle dien as moontlike oplossings vir van die tekortkominge van die menslike analiseerder van die vertoningstekst. Die sistematiese bewyslewering en onderlinge vergelykings, wat moet deel uitmaak van die proses van analise, dra by tot 'n mate van verbreding van die



behoefte aan 'n mate van wetenskaplike “objektiwiteit”. In die veld van kwalitatiewe navorsing word die navorser se intuïsie, asook ander veranderlikes in sy persoonlikheid en wese, aanvaar as deel van die studie, mits die navorser hierdie grense bewustelik opper as bepalende faktore vir die afleiding van betekenis. Taylor (2005:94) verwys na Fischer-Lichte se verklaring dat elke teateranaliseerder nie kan help om die voorwerp van navorsing volgens sy eie navorsingsbelangstellings en teoretiese basis af te baken nie.

Elke persoon vorm deel van 'n breër sosiale en kulturele konteks, wat 'n beduidende invloed het op daardie persoon se persepsie van realiteit, asook sy denkwyses. 'n Addisionele onderskraging van die vertoningsteksanaliseerder as veranderlike vir 'n analise, is egter sy bestaan as lid van 'n sosiokulturele groep en sy individuele, arbitrêre toepassing van konvensies ten opsigte van die vertoningstek.

Sodra 'n groep van twee of meer persone in kommunikatiewe interaksie tree binne 'n sosiokulturele opset, tree verskeie konvensies bewustelik en onbewustelik in werking om hul uitruilings wedersyds te koördineer (vergelyk 2.4). Park (1982:252) stel dat konvensies die fundamentele aannames is wat die vorm en struktuur van diskoers (in hierdie geval die vertoningstek) onderlig, asook die mate van reaksie wat getoon moet word. Sommige van hierdie konvensies word in so 'n mate aanvaar dat hulle deursigtig voorkom, sommiges is voor-die-hand-liggend, sommiges uitdruklik kunsmatig. Al hierdie konvensies dra egter by tot die begroning waarop die outeur (geïmpliseerde regisseur) en die gehoor kan ontmoet met wedersydse begrip van die wyse en einddoel van die betrokke interaksie. Walter Ong (in Park 1982:252) beskryf hierdie konvensies as die basiese definiëring van die aard van die verhouding tussen die outeur, die onderwerp en die gehoor. Vir outeurs verskaf dit sekere gegewens wat aangeneem kan word rakende die gehoor se houding en kennis. Vir die gehoor bied dit 'n uitleg van toepaslike verwagtinge. Vergelyk Rozik se vereiste dat die analiseerder as geïmpliseerde toeskouer bepaalde “omraming” moet toepas ter wille van effektiewe “lees” en “interpretasie” (sien 5.2).

Binne die grense van konvensie is die meer spesifieke gehoor kontekste vir elke spesifieke stuk diskoers, meen Park (1982:253). Hierdie kontekste word afgelei uit die verhouding tussen die outeur en gehoor teenoor 'n spesifieke onderwerp op 'n gegewe tydstip. Kontekste verwys hier na die omstandighede wat die agtergrond van 'n gebeurtenis vorm wat verseker dat dit begryp sal kan word. Hoe hierdie konteks vorm aanneem, maak in 'n hoë mate staat op die konteks wat reeds deur die buitenste grense van konvensies bevestig is. Die implikasie hier is dat die dialoog tussen die geïmpliseerde regisseur as outeur van die vertoningsteks en die geïmpliseerde toeskouer of analiseerder staatmaak op konvensionele praktyke – hetsy tradisioneel of innoverend en gebaseer op historiese presedente – om 'n proses van betekenisvolle interaksie te koördineer (sien 2.5).

Die toeskouer se skep van 'n fiksionele wêreld deur middel van die evokatiewe elemente van die vertoningsteks, wat beskryf word via die teatermedium, behels begrip van verskeie konvensionele kontekste van die teaterervaring. Byvoorbeeld, vir die “suksesvolle” afleiding van betekenis uit 'n vertoning van Beckett se *Waiting for Godot*, word aangeneem dat die toeskouer eerstens die konvensionele raamwerk van die teatervertoning as sulks begryp en daarnaas die genre-spesifieke konvensies van die Teater van die Absurde. Verder moet hy ook kennis dra van die algemene konvensies wat teatrale kommunikasie reguleer. Dit is moontlik dat die regisseur van die spesifieke produksie van *Waiting for Godot* alternatiewe intensies het as wat Beckett met die skryf daarvan gehad het, of as wat konvensioneel kenmerkend is van die Teater van die Absurde. Dus moet die toeskouer ook bedag wees daarop dat die kontekstuele konvensies, dit wat hy verstaan as behorend tot die tipe teater, verwring of aangepas kan/moet word gedurende die produksie. Solank die “nuwe” konvensies die oorspronklike konvensionele praktyke as vertrekpunt neem of analogies geskied tot historiese presedente, behoort die toeskouer daartoe in staat te wees om te koördineer met die vertoning (regisseur) vir wedersydse doeltreffende kommunikasie.

Die implikasie van die bogenoemde is dat die agente betrokke by die teatergebeurtenis kennis van bestaande konvensies moet toepas vir effektiewe koördinasie. Dit kan egter gebeur dat die arbitrêre aksies van agente teweeg bring dat bestaande konvensies aangepas of vernietig moet word tydens die eenmalige ervaring van die vertoningstek. Die mens toon 'n merkwaardige bevoegdheid om konvensies uiters vinnig te begryp en hul eie aksies dienooreenkomstig aan te pas, mits die huidige praktyke van die teaterpraktisyns steeds staatmaak op, of spruit uit gevestigde analogiese praktyke wat bekend is tot beide die toeskouer en die praktisyn. Dus sal daardie agent wat by die teatergebeurtenis betrokke is en wat meer arbitrêr omgaan met die konvensies van die vertoningstek, in 'n groter mate nut kan put uit die teaterervaring sonder die beperkende invloed van die kanon van historiese gebruike en norme. Vir hom/haar word die histories-opgeboude klas van presedente eerder 'n grondige basis vir innoverende en alternatiewe ("nuwe") toepassings. Vir die teaterakademië is hierdie onvaspenbare menslike invloed egter 'n kompliserende invloed vir doeltreffende analise van die vertoningstek.

Park (1982:252) sê dat konvensies 'n onlosmaaklike deel uitmaak van die definisie van "gehoor" vir enige stuk diskoers. 'n Gehoorlid wat nie konformeer tot die konvensionele aannames van 'n stuk werk nie, is op die mees fundamentele manier nie deel van die gehoor van die gegewe werk nie (Park 1982:253). Die implikasie is dat daardie gehoorlid nie daartoe in staat is om te koördineer met die outeur nie en dus die effektiewe wedersydse kommunikasie ondermyn. Park se vereiste dat hierdie gehoorlid nie fundamenteel deel van die gehoor is nie, is egter ietwat drasties. Hy verwys dus hier na die geïmpliseerde gehoor eerder as die werklike gehoor. Soos Barba en Fowler (1990:99) aantoon, is daar die toeskouer wat onder die indruk is hy verstaan nie, maar wat ten spyte van homself, deelneem aan die vertoning. Daardie toeskouer se arbitrêre toepassing van alternatiewe konvensies as die bedoelde raamwerk wat deur die regisseur in die vooruitsig gestel is, verhoed hom/haar nie om steeds betekenisvolle kommunikasie tydens die vertoning te ervaar nie. Dit gebeur egter dat hy nie die bedoelde betekenis/boodskap/effek van die vertoningstek konstrueer nie. Hierdie

aspek is wel onaanvaarbaar vir die geïmpliseerde toeskouer weens sy definisie as 'n regisseurspekulasie van die modeltoeskouer (“modelleser”) wat dien as einddoel van die vertoningskommunikasie. Indien die analiseerder as 'n geïmpliseerde toeskouer moet funksioneer, impliseer dit dat hy naastenby soortgelyke konvensionele praktyke as die regisseur moet toepas vir effektiewe dekodering van die vertoningstekst en doeltreffende analise daarvan.

Dit is egter belangrik om te onthou dat konvensionele praktyke arbitrêr toegepas word deur die menslike agente (vergelyk 3.3). Konvensies verander dus oor tyd weens hierdie arbitrêre toepassing deur menslike agente. Die gevolgtrekking is dat 'n analiseerder van die vertoningstekst sy lidmaatskap tot die sosiokulturele milieu en die teenwoordige gebruik van konvensies in ag moet neem, omdat dit sal bepaal hoe die vertoningstekst as 'n kulturele produk gelees, geïnterpreteer en dus ook geanaliseer moet word. Die “wetenskaplike” benadering wat poog om vertoningstekstanalise generies te benader vir alle teatervertonings in alle kulture, sal juis faal omdat die teater 'n arbitrêre, mensgeskepte en ook mensgehandhaafde produk is. Die analiseerder tree dus refleksief (Watt 2007:82) op om stelselmatig te verduidelik hoe en waarom hy sekere afleidings maak, maar die analise van 'n spesifieke vertoningstekst sal steeds 'n individueelpersoonlike ervaring weergee.

HOOFSTUK 6

GEVOLGTREKING EN AANBEVELINGS

Dit is duidelik dat die studie van die lewende teatervertoning vele uitdagings bied. Die vertoning opper verskeie probleme en struikelblokke, veral vir akademiese benaderings tot die analise van die lewende teatervertoning met 'n behoefte aan objektiwiteit en generiese metodiek soos deur die teatersemiotiese dissiplines gepoog is.

Dit is die uitgangspunt van hierdie studie dat die teatervertoning op grond van tekstuele gegewens analities bestudeer kan word. Die outonome aard van die vertoning behels dat dit onafhanklik as unieke kunswerk moet/kan staan en onafhanklik van die literêre teks (dramateks) wat as moontlike impetus gedien het, betekenis kan genereer en kan kommunikeer. Dit behels dat die tekstuele gegewens waardeur die vertoning kommunikeer, spruit uit 'n "ander" teks, wat nie-literêr van aard is, naamlik 'n vertoningstek (sien 2.2). Meerzon (2011:238) bevestig dat teaterkommunikasie funksioneer as 'n praktyk van veelvoudige vertalings wat ten doel het om 'n multidimensionele vertoningstek te registreer, op te teken en te transporteer na 'n verstandelike of verbale teks vir die toeskouer. Hierdie vertoningstek manifesteer byna 'n postmodernistiese denkwys. Volgens die postmodernisme word die generering en begrip van betekenis beskou as afhanklik van 'n onderlingverbinde web van gegewens/tekste/gedagtes of toegevoegde betekenis, wat interaktief met mekaar konvergeer, binne die verstand van die waarnemer van die werk (Van der Merwe en Viljoen 1998:44). Indien die teatervertoningstek se betekenis dan opgesluit is binne 'n intertekstuele web van betekenisstoekenning in die verstand van elke individuele toeskouer van die vertoning, ontstaan die vraag: Hoe moet die teatervertoning (vertoningstek) geanaliseer word te midde van al die vereistes vir objektiwiteit, wetenskaplikheid en holisme?

Die oorhoofse doel van die studie was juis 'n oorsig oor die teoretiese benadering tot 'n metode vir die analise van die lewende, eenmalige teatervertoning (die vertoningstek) wat binne die kwalitatiewe paradigma aanvaarbaar is. Dit is duidelik dat daar 'n behoefte is aan 'n intuïtiewe benadering wat die sosiokulturele persoonlikheid van die toeskouer van 'n eenmalige teatervertoning as 'n bepalende faktor oorweeg. Siende dat die vertoningstek 'n persoonlike skepping vir elke individuele toeskouer word en die vertoning basies 'n kommunikatiewe interaksie tussen teaterpraktisyne en toeskouers is, is dit noodsaaklik om die bepalende invloed van konvensies en die mens se arbitrêre toepassing daarvan te oorweeg. Konvensies dien as bevestiging van die kwalitatiewe intuïsie wat noodsaaklik is vir uitvoerbare analises, asook die dinamiese aard van die analitiese proses.

Eli Rozik (2010) se voorstel vir 'n multidisiplinêre analise, soos gebaseer op sy voorgestelde struktuur van die vertoningstek, bied moontlik 'n uitvoerbare metode wat die verskeie uitdagings van 'n akademiese analise kan beantwoord. Bestudering van huidige tendense in die teorie van die lewende teaterfenomeen (McAuley 1998; Elam 2002; Knowles 2008; Meerzon 2011; Pavis 2012) is bygebring om die geldigheid van Rozik se voorstel te onderskryf of te meet (sien hoofstuk 4). Die mens se omgang met konvensies en konvensionele praktyke (hoofstuk 3) is ook deurgaans in aanmerking geneem met die doel om die geldigheid van Rozik se voorstel verder te toets in die lig van die individualiteit van betekenisafleiding tydens die ervaring van die teatervertoning.

Die logiese begin van die studie was dus 'n definiërende bespreking van die teatervertoning en sy onderliggende konvensies (hoofstuk 2). Daarna is die mens se omgang met konvensionele praktyke vanuit 'n sosiologiese fokus ondersoek (hoofstuk 3). Begrip vir die arbitrêre aard en funksionering van konvensies binne die teater bied waardevolle begroning vir 'n intuïtiewe metode vir die analise van 'n vertoningstek. Vandaar die doel om 'n moontlike metode vir die analise van 'n vertoningstek, volgens



teaterkonvensies, vir 'n lewende teaterproduksie teoreties te ondersoek en sodoende die leemte op hierdie gebied uit te wys (hoofstukke 4 en 5).

In hoofstuk twee is gepoog om die teatervertoning as 'n kommunikatiewe interaksie van die mens te bevestig, wat staatmaak op onderliggende konvensies vir wedersydse begrip en suksesvolle interaksie tussen die betrokke agente. Die teatervertoning is begrens tot 'n kommunikatiewe interaksie tussen persone in 'n bepaalde kulturele milieu. Essensieel is die teatervertoning, ongeag die aard en genre, gereduseer tot Eric Bentley (in Brockett en Ball 2006:6) se "A voer B op vir C"-konsep. Die ooreenkoms tussen Bentley se voorstel en basiese menslike kommunikasie, met 'n fokus op die toepassing van konvensiepraktyke as die basis waarop kommunikasie en dus ook die teatervertoning staatmaak vir suksesvolle interaksie, kom aan bod.

Weens die siening dat die vertoningstekst tot stand kom as die produk van kommunikasie tussen die vertoning en die toeskouers, is daar 'n behoefte aan wedersydse ooreenkomste tussen die twee pole (teaterpraktisyns en toeskouers) vir doeltreffende koördinasie by interaksie. In hoofstuk drie is die skep en handhawing van konvensies as oplossing vir sosiale koördinasieprobleme bespreek. Deur middel van 'n literatuurstudie is die konvensies wat die teatermedium onderskryf, bespreek as integraal tot die funksionering van die teatergebeurtenis. Die arbitrêre aard daarvan is verder ondersoek.

Teatertoeskouers en -praktisyns is sosiokultureel-spesifieke persone wat arbitrêre konvensionele praktyke toepas en dus ook die teatervertoning daarvolgens uniek sal skep/interpreteer. Daarom is dit nodig om die intuïsie, wat betrokke is by die lees en interpretasie van teatervertonings, in ag te neem, asook te let op die onvermydelike subjektiwiteit van betekenistoekenning. Weens die feit dat die vertoningstekst in die verstand van die toeskouer tot stand kom binne die proses van betekenistoekenning, sal elke individuele toeskouer se biografie en intertekstuele verwysingsraamwerk 'n effek hê op die lees en interpretasie van die vertoning. Siende dat die mens sekere



konvensies arbitrêr toepas, onderskryf dit die onvermydelik intuïtiewe aspekte van die analitiese proses.

In die volgende hoofstuk (hoofstuk 4) is die analise van vertoningstekste binne die breër veld van kwalitatiewe navorsing ondersoek. Die verskeie veranderlikes wat 'n studie sal beïnvloed en/of rigting gee binne die kwalitatiewe denkwys, het die riglyn gebied vir die bespreking. Watt (2007:82) verwys na 'n steeds dinamiese ontwerp wat noodsaaklik is vir kwalitatiewe studies en McAuley (1998:8) en Rozik (2010:2) beklemtoon dat die aard van die vertoning, asook die doel van die studie, die metode tot analise sal bepaal.

Die afleiding kan gemaak word dat geen persoon 'n vertoningsteksanalise sal uitvoer sonder 'n daadwerklike rede nie. Daar is altyd 'n bepaalde doelstelling vir elke analise. Vir die eenvoudigheid van die bespreking is Rozik se algemene doel vir analise as 'n gegewe aanvaar. Rozik stel dat hy die vertoningstekste analiseer met die doel om die meganismes wat betekenis genereer, te ondersoek. Hierdie doel dien as 'n samevatting van verskeie meer spesifieke doelstellings in dieselfde veld.

Die invloed wat die aard van die vertoning op die analitiese metode het, is bespreek aan die hand van die vertoningstekste, as die objek van studie, met 'n fokus op sy struktuur. Hierdie struktuur van die vertoningstekste is bespreek aan die hand van Rozik se voorstel vir verskillende strukturele vlakke. Sy strukturele vlakke omvat basies die aard van die vertoning en het dus 'n bepalende invloed op die analise. In hierdie afdeling is teatersemiotiek, wat in die verlede die aanvaarde teorie vir analyses van die teatervertoning was, geëvalueer. Die vernaamste probleme met die semiotiese dissipline is bespreek en sodoende is die plek en belangrikheid daarvan vasgestel binne 'n "nuwe" benadering tot analise van die vertoningstekste. Knowles (2008), Rozik (2010) en Meerzon (2011), onder andere, stel voor dat teatersemiotiek aangevul moet word deur addisionele dissiplines. Knowles plaas ook klem daarop dat die dominansie van teatersemiotiek in hierdie veld heroorweeg moet word. Die implikasie is dat 'n intuïtiewe samestelling van onderskeie dissiplines gedoen moet word na gelang van die

aard van die vertoningsteks, asook die doel van die spesifieke analise. Rozik slaag daarin om die teatersemiotiek binne 'n bepaalde strukturele laag te plaas waar dit aangevul kan word deur, en op 'n gelyke vlak bydra tot, betekenisstoekenning in samewerking met aanvullende dissiplines wat op addisionele lae van toepassing is. Elke strukturele laag vereis 'n spesifieke analitiese dissipline. Op hierdie manier akkommodeer hy Knowles se vereiste dat die semiotiese dissipline 'n plek inneem as één van vele dissiplines wat gesamentlik en interafhanklik toegepas kan word by die proses van vertoningsteksanalise.

Die afleiding is dat die analiseerder van die vertoningsteks volgens die doel van sy spesifieke analise, asook met die aard van die bepaalde vertoning wat geanaliseer word in gedagte, die gepaste dissiplines moet uitsonder. Met oorweging van Rozik se voorgestelde strukturele lae, moet die analiseerder 'n geleerde intuïsie toepas om die gepaste dissiplines te selekteer. Die teatervertoning is 'n nabootsende/vervangende voorstelling van die werklike wêreld en dus is die analise daarvan met al die dissiplines en wetenskappe vir 'n beter begrip van die werklike wêreld, aanvaarbaar (Pavis 2001:153). Die analiseerder moet dus vry wees om enige dissipline te gebruik wat vir sy spesifieke analise gepas is. Die vereiste is dat hierdie gepaste dissiplines daartoe in staat is om antwoorde te kan verskaf op die onderskeie vrae binne die analise en ook die semiotiese dissipline te kan aanvul.

Weens die onmiddellikheid en die komplekse en verweefde aard van die teatervertoning is dit egter 'n omvattende uitdaging vir die analiseerder om 'n gepaste werkwyse te ontwikkel. McAuley (1998) se voorstel vir hermeneutiese, analitiese praktyke is in samehang met verskeie vereiste van Rozik oorweeg. Die afleiding word gemaak dat die analiseerder in beheer is van die wyse waarop hy 'n spesifieke analise sal/moet doen. Die verskillende afdelings van die analise (die doel van die analise en die objek van studie) is in wisselwerking met die analiseerder as die instrument van die studie en dus ook sy aksies, om 'n steeds dinamiese werkwyse tot stand te bring. Die uitvoering van

die studie/analise en die metode daarvoor, ontwikkel volgens bogenoemde veranderlikes van die studie wat konstant besig is om mekaar onderling te beïnvloed.

Dit is dus duidelik dat die analiseerder ook 'n uiters belangrike rol speel in die analise van die vertoningsteks. Soos in algemene kwalitatiewe navorsing, staan die navorser/analiseerder sentraal as die bepalende gesag wat die studie se rigting, doel en metode bepaal. So ook is die analiseerder van die vertoningsteks nou betrokke by die handhawing en uitvoering van die dinamiese analitiese proses van die vertoningsteks. In hoofstuk 5 kom die analiseerder van die vertoningsteks aan bod as 'n kwalitatiewe navorser met fokus op sy funksionering as 'n geïmpliseerde toeskouer, teaterkundige en een wat arbitrêr met die konvensies van die vertoning kan/sal omgaan. Die analiseerder van die vertoningsteks is die belangrikste veranderlike wat 'n invloed op die proses van analise sal hê. Verskeie vereistes word aan hierdie persoon gestel om sy analitiese aksies, wat geskoei is op 'n kwalitatiewe intuïsie en spesifieke teaterkundigheid, waardigheid en dus so ook akademiese begroning te bied. Soos afgelei vanuit die postmoderne kwalitatiewe paradigma, is hierdie persoon 'n sosiokultureel-spesifieke wese en sy intuïsie en persoonlike biografie is aanvaarbaar met betrekking tot die studie, mits hy dit refleksief in ag neem. Hierdie aspek word verder bevestig deur sy arbitrêre toepassing van konvensies wat betekenistoekenning vanuit die teatervertoningsteks reguleer.

Die tradisionele teatersemiotiek wou 'n tipe generiese koekiedrukkermetode op die uiteenlopende, verskeidenheid vorme van vertonings afdruk. Teatersemiotiek laat egter die fenomenologie van vertoning en ook die menslike aspek betrokke by die skep en interpretasie daarvan buite rekening. Dit is om hierdie redes dat die semiotiese dissipline, soos dit in die verlede benader en toegepas is, problematies geword het. Die vereiste vir 'n objektiewe analitiese metode wat generies op alle vorme van teater toepaslik is en wat in 'n groot mate die analiseerder as werklike persoon buite rekening laat, is onbereikbaar. Volgens die kwalitatiewe denkwysie en met inagneming van die

arbitrêre aard van konvensionele praktyke, is dit duidelik dat die intuïtiewe en dinamiese aard van analyses soos dié van die vertoningstekste juis aanvaarbaar moet wees.

Opsommend kan die oorkoepelende hoofdoel van die studie dus wees om 'n wetenskaplik gegronde en tog intuïtiewe metode vir die analise van die vertoningstekste teoreties te ondersoek. Daar is ten doel gestel om die voorgestelde metode met die arbitrêre aard van teaterkonvensies in 'n lewende teateropvoering te versoen en sodoende die legitimiteit daarvan verder te bevestig. Verder is daar ook gepoog om hierdie metode as aanvaarbare, kwalitatiewe en unieke studieveld te ondersoek. Laastens het die studie ten doel gehad om die analiseerder as 'n intuïtiewe, kwalitatiewe navorser van vertoningstekste te vestig.

Uiteindelik is voorgestel dat 'n multidisiplinêre benadering tot die analise van vertoningstekste, wat die analiseerder se intuïsie en identiteit in ag neem, wel haalbaar binne die kwalitatiewe veld moet wees. Daar is egter geen skoon en duidelike antwoord vir 'n generiese metode wat die analiseerder kan toepas nie. Soos met meeste studies van menslike interaksie behels die werkwyse van die vertoningstekstanaliseerder ook 'n konstante reflektiewe en dinamiese proses wat staatmaak op sy persoonlike ervaring, asook ondervinding en kennis van die teater binne sy eie sosiokulturele verwysingsraamwerk.

Dit is waar dat die akademiese debat rakende die gepaste metode vir die analise van die vertoningstekste in die verlede moontlik te verwyderd geraak het van die objek van studie, die lewende teatervertoning. Alhoewel hierdie studie waardevolle teoretiese insig verskaf met betrekking tot die teatermedium, die lewende teatervertoning en die teatertoeskouer se daadwerklike belangrikheid, is dit nodig om die voorgestelde dinamiese metode in praktyk te toets. Slegs deur 'n akademiese, teoretiese benadering te versoen met die praktyk, kan kreukels in die steeds dinamiese metode moontlik reggetrek word. Let wel dat hierdie kreukels nooit ten volle platgestryk sal kan word nie. In dieselfde mate as wat die teaterfenomeen konstant eksperimenteer met nuwe vorme

van skepping en kommunikasie, sal dit vir die akademiese analise daarvan nodig wees om homself konstant te heroorweeg.

Dit is egter 'n gegewe dat die teaterpraktyk vir eeue bestaan het sonder die akademiese studie daarvan. Daar kan dus aanvaar word dat teater nog vir eeue gaan voortbestaan met of sonder voortgesette akademiese besinning oor die teater. Die voorstel is dat 'n akademiese benadering, spesifiek in hierdie veld, die nut daarvan vir die praktiserende teater konstant moet herevalueer. Op hierdie manier kan verhoed word dat akademiese studies, aannames en gevolgtrekkings in ivoortorings opgesluit bly, waar dit outonoom bly vir ontwikkeling en evolusie binne teaterpraktyk.

Indien die teatervertoning vergelyk kan word met Friedrich Nietzsche se “abyss”, is die volgende stelling 'n aanmoediging vir die akademiese bestudering van die teater, eerder as 'n waarskuwing:

“And if thou gaze long into an abyss, the abyss will also gaze into thee.”

(Nietzsche 1997:52)

BRONNELYS

Al-Amoudi, I. & Latsis, J. S. 2012. *The Arbitrariness and Normativity of Social Conventions*. British Journal of Sociology.

<http://ssrn.com/abstract=2147942>

Afgelaai 2013-05-06.

Alter, J. 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bach, K. 1998. *Speech acts*. In E. Craig (Red.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge. <http://www.rep.routledge.com/article/U043>

Afgelaai 2013-09-26.

Barba, E (ed). 2002. *Towards a Poor Theatre: Jerzy Grotowski*. New York: Routledge.

Barba, E. & Fowler, R. 1990. *Four Spectators*. The Drama Review: TDR. 34(1):96-101. MIT Press

<http://www.jstor.org/stable/1146009?origin=JSTOR-pdf>

Afgelaai 2013-11-15.

Brockett, O.G. & Ball, R.J. 2006. *The Essential Theatre, Ninth Edition*. Boston: Thomson Wadsworth.

Coleridge, S.T. 1817. *Biographia Literaria*. University of Pennsylvania, Department of English.

<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>

Afgelaai 2013-09-11.

Davidson, D. 1984. *Communication and Convention*. Philosophy of Language: Institute International De Philosophie Entretiens. Oslo.

<http://www.jstor.org/stable/20115982>

Afgelaai 2012-12-10.

Derrida, J. 1978. *The theatre of cruelty and the closure of representation*. Duke University Press.

<http://theater.dukejournals.org/content/9/3/6.full.pdf>

Afgelaai 2-13-11-11.

DeVito, J.A. 1991. *Human Communication: The Basic Course, Fifth Edition*. New York: Harper Collins Publishers Inc.

Du Preez, P. 2004. *Babel en Breytenbach: Kwessies rondom die 'verstaanbare' in die Afrikaanse dramas van Breyten Breytenbach*. South African Theatre Journal 18(1):184-

220 <http://dx.doi.org/10.1080/10137548.2004.9687786>

Afgelaai 2013-11-11.

Eco, U. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press

Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen & Co. in association with Methuen, Inc.

Elam, K. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.

Esslin, M. 1968. *The Theatre of the Absurd: Revised and Enlarged Edition*. London: Penguin Books.

Fischer-Lichte, E. 1992. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.

Fischer-Lichte, E. 1997. *Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields, Common Approaches*. In *The Show and the Gaze of the Theatre: A European Perspective*. Red. En vertaling deur Riley, J. Iowa City: University of Iowa.

Fischer-Lichte, E. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Vertaal deur Jain, S.I. Routledge: New York.

Fischer-Lichte, E. 2009. *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis (Review)*. *Journal of Comparative Drama* 43(1):123-126.

<http://muse.jhu.edu/journals/cdr/summary/v043/43.1.fischer-lichte.html>

Afgelaai 2013-11-11.

Fokkema, D. 1989. *The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research*. In *Convention and Innovation in Literature Volume 24*, Edited by D'Haen, T. & Grübel, R. & Lethen, H. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Frankel, R.M. & Devers, K. 2000. *Qualitative Research: A Consumer's Guide*.

Education for Health 13(1):113-123. Taylor & Francis Ltd.

[http://old.educationforhealth.net/EfHArticleArchive/1357-](http://old.educationforhealth.net/EfHArticleArchive/1357-6283_v13n1s16_713664871.pdf)

[6283_v13n1s16_713664871.pdf](http://old.educationforhealth.net/EfHArticleArchive/1357-6283_v13n1s16_713664871.pdf)

Afgelaai 2013-11-18.

Galantucci, B. 2004. *An Experimental Study of the Emergence of Human Communication Systems*. *Cognitive Science* 29:737–767. Cognitive Science Society Inc.

http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1207/s15516709cog0000_34/pdf

Afgelaai 2013-07-07.

Goffman, E. 1974. *Frame Analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press.

Guala, F. 2008. *Are There Lewis Conventions?* PhilSci-Archive. University of Exeter.

<http://philsci-archive.pitt.edu/5398/1/Lewis%20conventions%203.pdf>

Afgelaai 2013-09-23.

Hartley, J. 2002. *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts, Third Edition*. New York: Routledge.

Hartshorne en Weiss (Red.) 1931. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.

Cambridge, Mass: Harvard University Press.

<http://courses.arch.ntua.gr/fsr/138469/Peirce,%20Collected%20papers.pdf>

Afgelaai 2013-11-18.

Heath, R.L. & Bryant, J. 1992. *Human Communication Theory and Research: Concepts, Contexts, & Challenges*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc.

Helbo, A., Johansen, D., Pavis, P. & Übersfeld, A. (Red.) 1991. *Approaching Theatre (Advances in Semiotics)*. Bloomington: Indiana University Press.

Hume, D. 1896. *The Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press.

Jaworowska, J. 2004. *Speech Act Theory*. Speech Act Theatre.

http://instructional1.calstatela.edu/lkamhis/tesl565_sp04/troy/spchact.htm

Afgelaai 2013-09-26.

Kernoble, G. & Kernoble, P. & Pixley, E. 1985. *Invitation to the Theatre, Third Edition*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich.

Keuris, M. 1996. *Die Dramateks. 'n Handleiding*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.

Knowles, R. 2008. *Vital Signs*. Semiotica 168(1/4):227-237. Berlin: De Gruyter.

<http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=52e94f46-a5c0-4cf7-8c2f-027413d751c3%40sessionmgr11&vid=1&hid=9&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtG12ZQ%3d%3d#db=ufh&AN=31218902>

Afgelaai 2013-09-23.

Knowles, R. 2010. *Theatre and Interculturalism*. China: Palgrave Macmillan, Macmillan Publishers Limited.

Kowzan, T. 1968. *The Sign in the Theater: An Introduction To the Semiology of the Art of the Spectacle*. Diogenes March 16:52-80 [internet]

<http://dio.sagepub.com/content/16/61/52.full.pdf+html> afgelaai 2013-11-28.

Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*. English translation by Karen Jürs-Munby. New York/London: Routledge.

Lewis, D. 2002. *Convention: A Philosophical Study*. Oxford: Blackwell.

Lotman, Y.M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. London: I.B. Tauris & Co.

Marmor, A. 2009. *Social Conventions*. Princeton: Princeton University Press.

Manley, L. 1980. *Convention 1500-1750*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Marshall, C. & Rossman, G.B. 2011. *Designing Qualitative Research, Fifth Edition*. Los Angeles: SAGE Publications.

Martin, J. & Sauter, W. 1995. *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm Almqvist & Wiksell International.

McAuley, G. 1998. *Performance analysis: Theory and Practice*. Centre for Performance Studies. University of Sydney.

<http://sydney.edu.au/arts/performance/docs/AP4McAuley.pdf>

Afgelaai 2013-09-27.

McManus, B.F. 1999. *Dionysus and Greek Drama*. CLS 267 Topics Page.

http://www2.cnr.edu/home/bmcmamus/tragedy_dion.html

Afgelaai 2013-09-2013.

Meerzon, Y. 2011. *On theatrical semiosphere of postdramatic theatrical event: Rethinking the semiotic epistemology in performance analysis today*. *Semiotica* 185(1/4):235-262. Walter de Gruyter.

<http://www.degruyter.com/view/j/semi.2011.2011.issue-185/semi.2011.041/semi.2011.041.xml>

Afgelaai 2013-11-18.

Merriam, S.B. 2002. *Qualitative Research in Practice: Examples for Discussion and Analysis, 1st Edition*. San Francisco: John Wiley & Sons, Inc. Jossey-Bass.

Nietzsche, F. 1997. *Beyond Good and Evil; Prelude to Philosophy of the Future*. Vertaal deur Zimmern, H. New York: Dover Publications, Inc.

Park, D.B. 1982. *The Meaning of "Audience"*. *College English* 44(3):247-257.

<http://www.jstor.org/stable/377012>

Afgelaai 2013-10-02.

Pavis, P. 1997. *The State of Current Theatre Research*. Applied Semiotics/Sémiotique appliqué 1(3):203-230. Université de Paris VIII.

<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Pavis.pdf>

Afgelaai 2013-10-02.

Pavis, P. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

Pavis, P. 2001. *Theatre Studies and Interdisciplinarity*. Theatre Research International 26(2):153-163. United Kingdom: International Federation for Theatre Research.

<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=77397>

Afgelaai 2013-11-18.

Pavis, P. 2003. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. Vertaal deur Williams, D. Ann Arbor: University of Michigan Press. (oorspronklik gepubliseer in 1996).

Pavis, P. 2012. *Semiology after Semiology*. Theatralia 15(2):37-49. Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University.

<http://hdl.handle.net/11222.digilib/124411>

Afgelaai 2013-11-09.

Polkinghorne, D. E. 2005. *Language and Meaning: Data Collection in Qualitative Research*. Journal of Counseling Psychology 52(2):137-145. American Psychology Association.

http://csuphd.pbworks.com/w/file/attach/47745393/Polkinghorne_Language%2520and%2520Meaning%2520data%2520collection%2520in%2520qr.pdf

Afgelaai 2013-11-18.

Prentki, T. & Selman, J. 2003. *Popular Theatre in Political Culture: Britain and Canada in Focus*. Bristol, Great Britain: Antony Rowe, Eastbourne.

Rescorla, M. 2011. *Convention*. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Spring 2011 Edition*. Zalta, E.N. (Ed)

<http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/convention/>

Afgelaai 2013-10-18.

Robinson, S.R. 2000. *Origins of Theatre*. Department of Theatre Arts. Central Washington University.

http://www.cwu.edu/~robinsos/ppages/resources/Theatre_History/Theahis_1.html

Afgelaai 2013-09-11.

Rozik, E. 2010. *Generating Theatre Meaning, A Theory and Methodology of Performance Analysis*. Padstow, Cornwall: Sussex Academic Press. TJ International.

States, B.O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley: University of California Press.

Taylor, S. 2005. *Multilateral and Holistic Perspectives in Contemporary Performance Theory: Understanding Patrice Pavis's Integrated Semiotics*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XIX(2):87-108.

<https://ojsprdap.vm.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewArticle/3510>

Afgelaai 2013-11-18.

Thomas, J. 2009. *Script Analysis for Actors, Directors, and Designers, Fourth Edition*. Oxford: Elsevier Inc.

Urmson, J.O. 1972. *Dramatic Representation*. The Philosophical Quarterly 22(89):333-343.

<http://www.jstor.org/stable/2218308>

Afgelaai 2013-11-18.

Van der Merwe, C.N. en Viljoen, H. 1998. *Alkant Olifant, 'n Inleiding tot die Literatuurwetenskap*. Pretoria: Van Schaik Akademies.

Van Jaarsveld, A. 1990. *Referensialiteit in "Blaaskans, die bewegings van Flip Nel" deur John Miles*. (Ongepubliseerde meesterstesis) Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein, Suid Afrika.

Wagner, L. & Dunfield, K.A. & Rohrbeck, K.L. 2013. *Children's Use of Social Cues When Learning Conventions*. Journal of Cognition and Development. London: Routledge.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15248372.2013.782459#.UonAxHA0Wul>

Afgelaai 2013-11-18.

Watt, D. 2007. *On Becoming a Qualitative Researcher: The Value of Reflexivity*. The Qualitative Report 12(1). Ontario, Canada: University of Ottawa.

<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR12-1/watt.pdf>

Afgelaai 2013-10-03.

Wittig, S. 1974. *Toward a Semiotic Theory of Drama*. Educational Theatre Journal 26(4):441-454. John Hopkins University Press.

<http://www.jstor.org/stable/3206607>

Afgelaai 2013-10-04.

Young, H. 1993. *The Evolution of Conventions*. Econometrica 61(1):57-84.

<http://www.jstor.org/stable/2951778>

Afgelaai 2013-11-18.

Young, H. 1996. *Economics of Convention*. Journal of Economic Perspectives
10(2):105-122. Baltimore, Maryland: John Hopkins University.

<http://www.jstor.org/stable/2138484>

Afgelaai 2013-11-18.

ABSTRAK

Die vervlietende, eenmalige teatervertoningstekes as produk van die teatermedium bied uitdagings vir die akademiese analise daarvan. Teatersemiotiek se mislukking – weens sy fragmenterende, statiese en onvolledige aard – lei tot 'n hernude ondersoek in die veld vir 'n toepaslike benadering wat meer holistiese en akademies aanvaarbare analitiese praktyke te weeg sal bring. Die teoretiese studie ondersoek 'n wetenskaplik gegronde, maar ook intuïtiewe metode vir die analise van die teatervertoningstekes op grond van die beperkinge wat die arbitrêre aard van konvensionele praktyke vir die teatergebeurtenis stel. Die voorgestelde multidissiplinêre benadering tot die analise van vertoningstekes, wat die analiseerder se intuïsie en identiteit in ag neem tesame met 'n hernude aanwending van teatersemiotiek is moontlik haalbaar binne die kwalitatiewe veld. Hierdie insiggewende analitiese werkwyse kan prakties toegepas word om die doeltreffendheid daarvan te bepaal.

Sleutelsterme:

vertoningstekes; teatersemiotiek; teaterkonvensies; vertoningsanalise;
vertoningstekesanaliseerder; arbitrêre aard van konvensies; kwalitatiewe navorsing
paradigma.

ABSTRACT

The fleeting, once-off theatrical performance text as a product of the theatre medium presents challenges for the academic analysis thereof. The failure of theatre semiotics – due to its fragmentary, static and incomplete nature – leads to a renewed investigation into the field for an appropriate approach that provides more holistic and academically acceptable analytical practices. This theoretical study examines a scientifically sound, but also intuitive method for the analysis of the performance text based on the constraints that the arbitrary nature of conventional practices sets for the theatrical event. The proposed multidisciplinary approach to the analysis of performance texts, takes the analyzer's intuition and identity into consideration along with a renewed application of theatre semiotics and is found to be possible within the qualitative field. This insightful analytical method can be applied in practice to determine its effectiveness.

Key terms:

performance text; theatre semiotics; theatre conventions; performance analysis; performance text analyzer; arbitrary nature of conventions; qualitative research paradigm.