

**DIE VERREKENING VAN DRAMA- EN TEATERTEORIE  
BY DIE SKRYF VAN 'N AFRIKAANSE TEATERTEKS**

**VICTOR THEODOR BOTHMA**

**Verhandeling ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan  
die vereistes vir die graad**

**Magister Artium (Drama en Teaterkuns)**

**Fakulteit Geesteswetenskappe**

**Universiteit van die Vrystaat**



**Julie 2012**

**Studieleier: Prof N. J. Luwes**

## BEDANKINGS

Eerstens wil ek my Skepper bedank dat hy my 'n goeie moeder gegee het wat in 1992, ten spyte van haar armoede, R3000 aan my geskenk het om te gaan studeer. Al het sy nie besef dat dit hopeloos onvoldoende was om werklik te studeer nie, het dit die grondslag vir my gelê om in 2006 terug universiteit toe te kom om verder te studeer.

Ek bedank Linky van der Westhuizen dat sy my erf op Rosendal verkoop het, wat my finansiële daartoe in staat gestel het om verder te studeer.

Ek bedank ook mnr. A.L. Badenhorst van beurse en lenings vir sy hulp deur die jare om beurse en lenings aan my toegestaan te kry.

Die welsynbeamptes van die universiteit bedank ek vir hulp in die vorm van voedsel, ensovoorts, asook dat hulle in 2007 gereël het dat ek enkele maande vir twee ure per dag in die Wynand Mouton teater kon werk om sodoende kosgeld te kon verdien het.

Ek wil die Tswelopele-instansie bedank vir hul befondsing van die Tswelopele-beurs in 2009 en 2010, asook die Fanie van der Merwe-trust wat in 2008 en 2011 beurse aan my toegestaan het.

NSFAS wil ek van harte bedank vir hulle lening in 2012 waarsonder ek beswaarlik hierdie verhandeling sou kon voltooi.

Die N.G. Kerk te Fouriesburg wil ek bedank vir die geld wat hulle aan my geskenk het en die kospakkies wat gereeld aan my besorg is.

Jan Scheepers wil ek bedank vir die R1000 wat hy aan my geskenk het om in 2011 tydelik te kon registreer. Ek wil ook my groot vriend van my 1992-universiteitsdae, Isak Voor de Wind, bedank vir sy bydraes. Nelis Roos van Fouriesburg wat deur die jare altyd van hulp was en veral vir die klere wat hy in

2006 aan my geskenk het, sowel as ander persone in Fouriesburg, verdien 'n spesiale dank. Ek bedank oor die Round Table tak van Ficksburg wat op inisiatief van Nelis Roos R6,000 ingesamel en aan my geskenk het en wat my gehelp het om die studie te voltooi.

Verder 'n spesiale dank aan my oorlede vriend Martin Smit wat my toegelaat het om my VW Kombi-wrak in sy erf te parkeer, waarin ek die afgelope vyf jaar oornag het.

Anton Liebenberg, bestuurder van Thakanengbrug, Lyes Yaddadene van die Deli en Alzabeth Delpont wil ek bedank vir hul aansporing en voortdurende hulp en geselskap.

Die baie kliënte wat deur die loop van my studies my ondersteun het deur my skilderye en boeke te koop, verdien ook 'n spesiale vermelding.

Ek wil ook dr. Susan Brokensha bedank vir die Engelse taalversorging van die *abstract* wat sy uitstekend verrig het, asook Johan Nel wat my studie se taalversorging uiters bekwaam behartig het.

Laastens en definitief die belangrikste persoon wie ek wil bedank, is my studieleier, prof. Nico Luwes, vir die geduld wat hy met 'n ou student gehad het en die hulp wat hy verleen het vanuit die Dramadepartement se fondse. Sonder sy kundigheid sou ek definitief nie hierdie mylpaal in my lewe kon behaal nie.

## OPSOMMING

Hierdie studie ondersoek teorieë en strategië vir die skryf van 'n Afrikaanse teaterteks. Die studie onderneem 'n deeglike agtergrondstudie oor die ontstaan en ontwikkeling van die drama as teaterteks, vanaf die antieke Griekse drama tot die moderne vorme van teatertekste.

Die reeks intellektuele oefeninge vir die skrywer, voordat die skryfproses begin, is aan die hand van Luwes se model in die studie ondersoek en toegepas. Hierdie riglyne is aangevul en verbreed met 'n literatuurstudie van ondersteunende drama- en teater teorieë van byvoorbeeld Cassady en Cassady, Lategan, Grebanier, Keuris, Cronje, Hatlen, Bentley en Conradie. Ondersoek is ingestel na eksterne geografiese en tydgebonde sisteme wat die skryf van teater tekse beïnvloed. Ook eksterne sosiale sisteme, wat 'n invloed op individue soos die skrywer, teaterkunstenaars en gemeenskappe uitoefen en moontlik bepalend kan wees van wat in die teks gereflekteer word, word indringend bespreek.

Die intellektuele oorweging van die skrywer t.o.v. genre kom volgende in die literatuurstudie onder die loep. Die studie beskryf in detail die verskillende genres en subgenres wat in die dramaliteratuur voorkom. Genres wat onder andere ondersoek is sluit tragedie, sosiale drama, melodrama die verskillende subgenres van komedie, satire, rillers, ens. in. Die verskillende genres word telkens bespreek met praktiese voorbeelde uit bestaande dramaliteratuur.

Hierna kom die laaste intellektuele oefeninge, voordat die fisiese skryfproses vir die dramaturg begin, ter sprake. Die dramaturg neem besluite t.o.v. die styl waarin die dramaturg die teks gaan skryf. In die literatuurstudie oor die verskillende style word verskeie voorbeelde uit bv. die realisme, stilisme, romantisme en dies meer met gepaste voorbeelde uit die dramaliteratuur en die filmbedryf ondersoek en beskryf.

'n Literatuurstudie oor die invloed en voorkomste van handeling, tyd ruimte en karakterbeelding in die dramateks is in detail ondersoek as riglyne wat die dramaturg in sy skryfproses tot praktiese hulp kan wees.

Laastens is die praktiese skryfproses toegelig aan die hand van bogenoemde sistematiese literatuurstudie as riglyn. Struktuurbeplanning en die gebruik van middele tot die dramaturg se beskikking as metodes vir teksontwikkeling en teksverryking kom onder die loep. Die verskeie teorieë van bogenoemde kundiges is geëntegreer om 'n logiese proses vir die dramaturg daar te stel oor hoe die buitelyne van die intrige geskep kan na word na die intellektuele keuses wat die dramaturg uitgevoer het t.o.v. genre, styl, formaat ens. Riglyne vir die skep van geloofwaardige karakters en werkwyses oor hoe die funksies van dialoog, die gebruik van ruimte, toepassing van seisoen en tyd en die handeling en dialoog van karakters vir karakterskepping dat dit sodoende die teks verryk is op gepaste wyse beskryf en aangebied.

Alhoewel Luwes se model 'n waardevolle hulp in die strukturering en samestelling van hierdie studie was, was dit tog nodig om die verskeie ander teoretici se teorieë hiermee te integreer om 'n meer effektiewe stel riglyne te ontwikkel. Luwes se model kan veral uitgebrei word wat die keuse van genres en style betref. In die slothoofstuk bevind die studie dat daar wel riglyne vir die voornemende dramaturg by die skryf van 'n teaterteks is wat moontlik tot hulp kan wees tydens die skryfproses.

## ABSTRACT

Taking the origin of the drama as theatre text dating from the ancient Greeks to contemporary forms of theatre texts into account, this study investigates the theories and strategies behind writing a dramatic text in Afrikaans. The series of intellectual exercises the dramatic playwright needs to accomplish before the start of the writing process is explored and applied within the framework of a model developed by Luwes. These guidelines are enhanced and expanded upon through a literature review of supporting drama and theories of the theatre by writers such as Cassady & Cassady, Lategan, Grebanier, Keuris, Cronje, Hatlen, Bentley, and Conradie. External geographical and time-dependent systems that influence the writing of theatre texts are examined. External social systems which may influence the writer, theatre artists, and communities, and which could potentially determine what will be reflected in the text, are also considered and discussed in depth.

In terms of genre, the intellectual consideration of the writer is then explored. Using practical examples from the existing literature on drama, various genres and sub-genres such as tragedy, satire, and melodrama are discussed.

Next, the last of the intellectual exercises before the physical writing process starts is examined. Here, the dramatic playwright must decide which style to adopt and a review of the literature reflects myriad styles from which to choose, including realism, stylism, and romanticism.

A literature review of the influence and occurrences of action, time, space, and character portrayal in the drama text is conducted, and these elements are then presented as guidelines that could be of practical use to the playwright during the writing process.

Having expounded upon the practical writing process, the planning of the structure and the tools as methods to develop and enrich the text that are at

the writers' disposal come under the microscope. Different theories are integrated to form a logical process to create the outline of the plot for the playwright, taking into account the different intellectual choices that need to be made in terms of genre, style, format, and so forth. Guidelines are identified not only for the creation of believable characters, but also for the procedures that underline the functions of dialogue.

Although the model devised by Luwes is a valuable one and served to guide this study, it was nevertheless necessary to integrate various researchers' theories to develop an effective set of guidelines for the would-be playwright when it comes to creating a dramatic text. The model proposed by Luwes can be extended as far as genres and style is concerned.

# DIE VERREKENING VAN DRAMA- EN TEATERTEORIE BY DIE SKRYF VAN 'N AFRIKAANSE TEATERTEKS

<b>INHOUDSOPGAWE</b>	<b>i-v</b>
<b>HOOFSTUK 1</b>	<b>1</b>
<b>INLEIDING</b>	<b>1</b>
1.1 DIE ONTSTAAN VAN DRAMA EN TEATER	1
1.2 NOODSAAK EN DOELSTELLING	4
1.3 METODOLOGIE	4
1.4 NAVORSINGSONTWERP	5
<b>HOOFSTUK 2</b>	<b>7-21</b>
<b>INTELLEKTUELE OEFENINGE VIR DIE DRAMATURG ALVORENS DIE FISIESE SKRYFPROSES BEGIN</b>	
<b>HOOFSTUK 3</b>	<b>22</b>
<b>DIE INTELLEKTUELE OEFENING T.O.V. DRAMATIESE GENRE ALVORENS DIE FISIESE SKRYFPROSES BEGIN</b>	
3.1 INLEIDING	22
3.2 TRAGEDIE	24
3.3 GROOT-TRAGEDIE – TRAGIESE AS LEWENSREALITEIT	27
3.4 KLEIN-TRAGEDIE	28
3.5 MELODRAMA	32
3.6 MODERNE TRAGEDIE	38
3.7 HUISHOUDELIKE DRAMA	39
3.8 SOSIALE DRAMA	41
3.9 GRUDRAMA	42
3.10 RILLER	43
3.11 SUBGENRES BY DIE RILLER	45
3.11.1 Samesweringriller	45
3.11.2 Misdaadriller	45
3.11.3 Rampriller	47
3.11.4 Erotiese riller	47
3.11.5 Regsrillers	48
3.11.6 Mediese riller	48

3.11.7	Misterieriller	49
3.11.8	Politiese riller	50
3.11.9	Psigologiese riller	50
3.11.10	Wraak- en verkragtingsriller	51
3.11.11	Religieuse riller	52
3.11.12	Bonatuurlike riller	52
3.11.13	Tegnologiese riller	52
3.11.14	Spioenasieriller	53
3.11.15	Aksie-avontuurriller	53
3.12	TIPES KOMIESE DRAMA MET DIE ONTWIKKELING VAN KOMEDIE	54
3.13	KOMEDIE	55
3.14	KLUG	60
3.15	SUBGENRES IN KOMEDIE	65
3.15.1	Romantiese komedie	65
3.15.2	Swart komedie	65
3.15.3	Blou komedie	66
3.15.4	Karakterkomedie	66
3.15.5	Improvisasiekomedie	66
3.15.6	Observerende of Waarnemingskomedie	67
3.15.7	Alternatiewe komedie	67
3.15.8	Fisieke komedie	67
3.15.9	Rekwisietekomedie	68
3.15.10	Surrealistiese komedie	68
3.15.11	Gesigsuitdrukingslose ( <i>Deadpan</i> ) komedie	68
3.15.12	Aktuele komedie	69
3.15.13	Woordspelkomedie	69
3.15.14	Beledigingskomedie	70
3.15.15	Fiksionele dokumentêre spotfilm <i>Mocumentary</i>	70
3.15.16	Ineenkrimp ( <i>cringe</i> )-komedie	71
3.15.17	Sketskomedie	71
3.15.18	Sepie of situasiekomedie ( <i>Sitcom</i> )	71
3.15.19	Musiekkomedie	72

3.15.20	Opstuur <i>Spoof</i> -komedie	72
3.16	SATIRE	72
3.16.1	Tipes satire	73
3.16.1.1	Horatius-literatuur	73
3.16.1.2	Juvenalis-literatuur	74
3.16.1.3	Mannipeaanse Satire	75
3.16.1.4	Politieke Satire	75
3.17	VERSPOTTE KLUG (“SLAPSTICK”)	75
3.18	TRAGIKOMEDIE	76
	<b>HOOFSTUK 4</b>	80
	<b>DIE INTELLEKTUELE OEFENING T.O.V. DRAMATIESE STYLE IN DIE OPVOERING ALVORENS DIE FISIESE SKRYFPROSES BEGIN</b>	
4.1	INLEIDING	80
4.2	KLASSIEKE TEATER	81
4.3	NEOKLASSIEKE TEATER	82
4.4	ROMANTISISME	83
4.5	REALISME	83
4.6	NATURALISME	85
4.7	SIMBOLISME	87
4.8	FUTURISME	88
4.9	SURREALISME	89
4.10	DADAÏSME	91
4.11	EKSPRESSIONISME	91
4.12	ABSURDISME	93
	<b>HOOFSTUK 5</b>	96
5.1	DRAMATIESE HANDELING	96
5.1.1	‘n Omskrywing van dramatiese handeling/aksie	98
5.1.2	Die verskil tussen uitgebeelde en vertelde handeling/aksie	100
5.1.3	Situasie en insident	102
5.1.4	Handeling/aksie en gebeure	104
5.1.5	Handelinge, dramatiese spanning en konflik	105
5.2	TYD IN DRAMA	106
5.3	RUIMTE IN DRAMA	108

5.3.1	Inligting binne die dramateks in verband met die fiksionele ruimte of plek/spasie/gebied	110
5.3.1.1	Direkte beskrywings binne die verhoogaanwysings	110
5.3.1.2	Direkte verwysing na ruimte binne die dialoog van karakters	112
5.3.1.3	Karakters se handeling wat indirek verwys na ruimte	113
5.3.2	Inligting oor die verhoogruimte binne die drama-/teaterteks	115
5.3.2.1	Die verhoog	115
5.3.2.2	Die onderskeid tussen verhoog en auditorium se ruimtes binne die drama-/teaterteks	116
5.4.	<b>KARAKTERISERING</b>	117
5.4.1	Vermeerdering van karakters op die verhoog na drie	117
5.4.2	Intrige en karakter	118
5.4.3	Keuse van karaktereienskappe vir verskillende karakters	121
5.4.4	Ken jou karakters	123
5.4.5	Om jouself te identifiseer met jou karakters	126
5.4.6	Karakterisering met behulp van dialoog	126
5.4.7	Karakterisering met behulp van aksie/handeling	130
5.4.8	Voorkennis van 'n karakter	132
5.4.9	Visuele inligting in karakterisering	132
5.4.10	Karakterisering deur dialoog en optredes van ander karakters teenoor 'n karakter	133
	<b>HOOFSTUK 6</b>	135
	<b>DIE STRUKTUUR VAN 'N TEATERTEKS EN ELEMENTE WAT DAARTOE BYDRA.</b>	
6.1	<b>DIE HANDELINGSGEHEEL</b>	135
6.1.1	Oorkoepelende eenheid van handeling	136
6.1.2	Fases binne die struktuur van die teaterteks	137
6.1.3	Kleiner handelingseenhede binne fases	137
6.2.	<b>UITEENSETTING VAN FASES</b>	139
6.2.1	Eksposisie of begin	139
6.2.1.1	Vorbereiding	144
6.2.1.2	Progressie	147
6.2.1.3	Spanning	147

6.2.2	Verwikkeling (Ontdekking of Herkenning)	148
6.2.3.	Klimaks van die intrige	152
6.2.4	Afwikkeling	156
6.2.5	Die slot	156
6.3	INTRIGE	157
6.3.1	Nabootsing van handeling	159
6.3.2	Die bevooroordeeling teenoor intrige	161
6.4	DIALOOG EN DIKSIE	163
6.4.1	Vlakke van gesprekvoering	165
6.4.2	Ritmes van spraak en die emosionele waarde daarvan	167
6.4.3	Die taal van drama	168
6.4.4	Woordvolgorde	169
6.4.5	Die lengte van 'n spreekbeurt	170
6.4.6	FUNKSIES VAN DRAMATIESE TAALUITINGE	171
6.4.6.1	Referensiële funksie	172
6.4.6.2	Fatiese funksie	173
6.4.6.3	Appellatiewe funksie	175
6.4.6.4	Emotiewe funksie	176
6.4.6.5	Metalinguale funksie	177
6.4.6.6	Die poëtiese funksie	178
	<b>HOOFSTUK 7</b>	180-189
	<b>SLOTHOOFSTUK: OPSOMMING EN SAMEVATTING</b>	
	<b>8. BIBLIOGRAFIE</b>	190
8.1	Boeke	190-208
8.2	Onderhoude	208
8.3	Internet	209
8.3.1	Internet web-bronne	209-215
8.3.2	Films	215-219
8.3.3	TV reekse	219-221
	<b>9. Addenda</b>	222
9.1	Hoe om 'n teaterteks te skryf	
9.2	Die wieletjies van geluk	

# DIE VERREKENING VAN DRAMA- EN TEATERTEORIE BY DIE SKRYF VAN 'N AFRIKAANSE TEATERTEKS

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING

#### 1.1 DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN TEATER

Die *Glencoe – History of Theatre*-gespreksgroep beweer dat teater by die primitiewe stamdanse en godsdienstige rituele 8,500 jaar voor Christus begin het. Hierna was die volgende ontwikkeling die kroningspel van die Egiptenare 3 100 jaar voor Christus; dan het die Egiptiese rituele dramas 2,750 jaar voor Christus gevolg. Die passiespel van Abydos het in 1887 v.C. begin (Internetbron, 55).

Soos beskryf in *History World Theatre Timeline* het klassieke teater in antieke Griekeland 600 jaar voor Christus ontstaan met die danse deur tempelmaagde (Internetbron, 57). Die bogenoemde Glencoe-gespreksgroep beaam 600 v.C. as die oorsprongdatum van Griekse teater. Beide Internetbronne noem die datum 534 v.C. met betrekking tot Thespis. Glencoe beskou Thespis as die uitvinder van tragedie en *History World* sê dat Thespis 'n dramakompetisie in Athene gewen het en dat hy as die eerste akteur van klassieke teater gesien word. Volgens Ross (1940:39) het die Grieke hul god Dionysus vereer met die lied wat hulle tydens 'n ritueel gesing het – die *dithyrambe* (lied van die bokram). Uit hierdie *dithyrambe* het die tragedie ontwikkel. Dramatiese opvoerings in antieke Griekeland was godsdienstige plegtighede wat, volgens Gassner (1954:10), deurdrenk was met toorkuns en rituele. Later het die komedie begin. Hierdie was die twee genres wat deur die antieke Grieke beoefen was. Ross (1940:56) voer aan dat Cambysus Egipte in 525 v.C. binnegeval het en Aeschylus, die vader van die Griekse tragedie, is gebore. Jaarlikse kompetisies was gehou met slegs twee akteurs aan die begin van hierdie kompetisies. Sophocles, Euripides en Aeschylus word beskou as die belangrikste Griekse tragedieskrywers. Sokrates, Athene se mees wyse man, het Euripides bo die ander dramaturge geplaas en het volgens Gassner (1940:56-57) alleenlik teater toe gegaan wanneer 'n stuk van Euripides opgevoer is. Daar was

sels gerugte dat Sokrates hom gehelp het met die skryf daarvan. Sophocles het die derde akteur ingevoer (vgl. Ross, 1940:47). In 425 v.C. wen Aristophanes, wat beskou word as die vader van komedie, die kompetisie met die *Acharnians* (1967). Sokrates word in 423 v.C. in 'n satire gespot omdat Aristophanes geglo het dat Sokrates se idees met die belange van die staat gebots het. In 335 v.C. stel Aristoteles die standaarde van die tragedie in sy *Poëtika* (1991). Dit het tot op hede 'n belangrike invloed op die teaterwêreld (Internetbron, 1).

In 146 v.C. word Griekeland deur die Romeine verower en word dit deel van die Romeinse ryk. Teen 240 v.C. was Griekse teater egter alreeds aan die Romeine bekend. Belangrike tragedieskrywers was Livius Adronicus (240-4 v.C.) en Gnaeus Naevius (270-1 v.C.) wat Griekse teater met Romeinse invloede hervorm het. Slegs twee Romeinse komedieskrywers se werke het behoue gebly. Titus Maccius Plautus (254-184 v.C.) wat baie gewild was en Publius Terenius Afer (Terence) (195 of 185-159 v.C.) (Internetbron, 54). Sedertdien is die teatergenres, -vorme en -style oor die eeue aangepas en verder ontwikkel. Daar kan volstaan word om enkele voorbeelde te noem (Internetbron, 58)

Conradie (1968:38-42) noem dat teater verdwyn het met die val van die Romeinse Ryk. In die Middeleeue het priesters in die Christelike kerk Bybelgeskiedenis in die vorm van 'n storie begin voordra. Hierdie storietjies het so gegroei dat dit later buite die kerk voorgedra is en die priesters deur alledaagse persone vervang is. Dit was die grondslag vir die misteriespele. Hieruit het die mirakelspel ontwikkel waar gewys is hoe 'n heilige tot bekering gekom het, in byvoorbeeld *Mariken van Nieumeghen* (Van der Merwe, 1969). Hierna het die moraliteitsdramas gevolg waar die karakters abstrakte begrippe soos Geselskap, Goeie Werke en Deug uitgebeeld het, in byvoorbeeld *Elckerlijc*. (Endepols, 1940). Hierna volg wêreldlike dramas waar liefde 'n groot rol gespeel het, in byvoorbeeld *Lanseloet van Denemarken*. (Adema, 1994).

Met die veertiende eeu het die *Comedia dell'arte* in Italië ontstaan waarin mans vrouekarakters moes speel. Dit was ook as Italiaanse komedie bekend. Hierdie vorm van teater het teater in omtrent die hele Europa beïnvloed, maar veral in Frankryk (Internetbron, 56).

Conradie (1968:38-42) beweer dat daar gedurende die Renaissance nie net 'n opbloeï in die nywerheid en ander sektore was nie, maar ook die teater het die klassieke dramas herontdek en met rasse skrede vooruitgegaan. Weens die avontuurlike tyd waarin die mense beweeg het, het hulle 'n behoefte aan romantiese dramas met baie handeling en hartstogtelike intriges gehad. Hierdie was die tydperk van die Spaanse Goue era en veral die era van Shakespeare. Verhale is reg van die begin af met baie wisseling en kort opeenvolgende tonele breedvoerig vertel. Shakespeare, die man van die vorige millennium, het vir homself gespreek. Hierna het die tydperk van klassisisme en neo-klassisisme gevolg. Na die geweldige veranderinge van die vorige eeu begin die sewentiende-eeuse mense weer die klassieke dramas waardeer. Hierdie is die era van Racine, Molière en Corneille. Molière skryf sy komedie *Tartuffe* (1977) in 1664 omtrent godsdienstige skynheiligheid, maar tot 1666 is dit verbied om opgevoer te word. Racine se dramas is streng volgens eenheid van tyd en plek geskep, en hy het die intrige naby die klimaks begin. Verder leun hy sterk op die klassieke mitologie en geskiedenis, en skep veral liefdesdramas met karakters wat in stryd is met innerlike emosies. In Nederland word selfs die koor deur Vondel behou; sy intriges kry hy uit die Bybel. Die herderspel wat in die platteland afspeel, is veral gewild onder die nie-stedelinge. Hiervan is P.C. Hoofdt se *Granida* (1905) 'n goeie voorbeeld.

In 1827 word die romantisme deur Victor Hugo se romantiese drama *Cromwell* (1969) ingelei. Hierna het die tydperk van realisme gevolg. Henrik Ibsen, wat bekend staan as die vader van realisme, het *A Doll's House* (1985) in 1879 geskryf. Kort hierna in 1888 skryf August Strindberg *Miss Julie* (1985) om die era van die naturalisme af te skop. Drie jaar later, in 1891, skryf Maurice Maeterlinck *The Intruder* (2009) en die simbolisme begin. Die ekspressionisme sien die lig in ongeveer 1910 met die New York Times se oorsig van Elmer Rice se *The Adding Machine* (2011). Die Eerste Wêreldoorlog volg hierna (1914-1918).

Die surrealisme, waarvan daar weinig suiwer voorbeelde is, is volgende aan die beurt. Een vroeë voorbeeld is Crommelynck (2006) se *The Magnificent Cuckhold* wat in 1922 deur Vselevod Maeterlinck opgevoer is. Op 9 Januarie 1939 val

Duitsland Pole binne en die Tweede Wêreldoorlog begin. Die oorlog eindig op 9 Februarie 1945 met Japan wat die oorgawe-ooreenkoms teken. Hierdie oorlog sou die volgende styl, die absurdisme, inlei. In 1948 was Samuel Beckett se teks, *Waiting for Godot* (1965), een van die gewildste opvoerings. Die presiese datum van die postmodernisme se begin is onbepaald maar *A Letter for Queen Victoria* van Robert Wilson (1974) is 'n uitstekende voorbeeld (vergelyk Internetbron, 54 en 57).

Die moderne dramaturg staan voor die uitdaging om die ontwikkelingsgeskiedenis, genre en stylveranderinge oor eeue te ken om met insig nuwe teatertekste te skep. Kennis oor hierdie sake word genoem in die onderhawige studie en in die verskillende afdelings behandel.

## 1.2 NOODSAAK EN DOELSTELLING

Keuris (1996:4) voer aan dat enige dramaturg of voornemende dramaturg 'n drama met die volgende doel skryf:

... dat sy drama opgevoer gaan word. 'n Dramaturg skryf dus 'n teks terwyl hy opvoeringsaspekte, asook al die beperkinge wat 'n verhoog kenmerk, in gedagte hou. Terselfdertyd dra 'n dramaturg gewoonlik ook kennis van die konvensies wat in 'n opvoering gevind kan word.

Daar is tans nie veel riglyne vir die voornemende dramaturg vir die skryf van teatertekste in Afrikaans nie. Hierdie leemte in Afrikaans maak hierdie studie noodsaaklik. Die doel van hierdie studie is dus om hierdie leemte in Afrikaans te vul. Om hierdie doel te bereik, word 'n sistematiese literatuurstudie oor die drama en teater teorie by die skryf van 'n Afrikaanse teaterteks onderneem.

## 1.3 METODOLOGIE

In hierdie studie word daar onderneem om 'n sistematiese literatuuroorsig te onderneem met inagneming van die model wat deur Luwes (2005) opgestel is. Bykomende drama en teater teorie wat betrekking het op die skryf van 'n drama of teaterteks van, byvoorbeeld, Cassady en Cassady (1982), Lategan (1956),

Grebanier (1961), Keuris (1996), Cronje (1972), Hatlen (1982), Bentley (1965) en Conradie (1968), word in hierdie verband ondersoek.

Die ondersoek word vervolgens in sewe hoofstukke behandel. Eerstens is daar 'n inleidende hoofstuk waarin die ontstaan en ontwikkeling van die teater vlugtig gestel word, asook die noodsaak en doelstelling, metodologie en navorsingsontwerp van die studie. In die drie hoofstukke wat hierna volg, word die intellektuele oefeninge alvorens die skryfproses begin volgens Luwes (2005) se model behandel. In hoofstuk 5 en 6 word die kreatiewe skryfproses behandel. Hoofstuk 5 is 'n literatuurstudie omtrent die drama se verskillende interne sisteme: handeling, ruimte, tyd en karakters. Hoofstuk 6 is die praktiese toepassing van bogenoemde ondersoeke aan die hand van voorbeelde. Hoofstuk 7 is 'n samevatting van die studie en die uitkomstes daarvan.

#### **1.4 NAVORSINGSONTWERP**

Die studie volg die volgende logiese stappe hieronder.

Hoofstuk 1 is die inleidende hoofstuk waar die ontstaan en ontwikkeling van die teater ondersoek word. Die noodsaak en doelstelling, metodologie en die navorsingsontwerp van die studie word ook gestel.

Hoofstuk 2 handel oor intellektuele oefeninge vir die skrywer voordat die skryfproses begin aan die hand van Luwes (*ibid*) se model vir die skryf van 'n teaterteks. In hierdie hoofstuk word daar 'n literatuuroorsig ten opsigte van intellektuele oefeninge onderneem alvorens die fisiese skryf van 'n teaterteks begin. Ook dramateorie wat toepaslik is by die skryf van die teks word binne die raamwerk van Luwes se bogenoemde model uitgevoer. Ook die idees en rasionaal van outeurs soos bogenoemde word in hierdie ondersoek geïdentifiseer. Ondersoek word ingestel na eksterne geografiese en tydgebonde sisteme wat die skryf van teatertekste beïnvloed, asook eksterne sosiale sisteme wat 'n invloed by individue en gemeenskappe het en wat dus in die teks gereflekteer sal word.

In hoofstuk 3 word die tweede stel intellektuele keuses, wat nodig is alvorens die fisiese skryfproses begin, ondersoek. Die dramaturg moet besluit in watter genre hy/sy die werk gaan skryf. Hier word dus 'n literatuurstudie t.o.v. genres gedoen. Verskeie genres soos tragedie, komedie en klug se teorieë word ondersoek.

Hoofstuk 4 is die finale hoofstuk omtrent intellektuele oefeninge vir die dramaturg alvorens hy/sy met die fisiese skryfproses begin. Die dramaturg moet ook besluit in watter styl die werk geskryf gaan word. Hier word dus 'n literatuurstudie omtrent die teorieë van verskillende style, soos realisme, romantisisme, ensovoorts, onderneem.

In hoofstuk 5 word die kreatiewe skryfproses deur 'n literatuurstudie oor dramateorie wat handeling, tyd, ruimte en karakters insluit, in detail ondersoek.

In hoofstuk 6 kom struktuurbeplanning en die gebruik van middele vir teksverryking of teksontwikkeling onder die loep. Keuris (1996) en Grebanier (1961) se teorieë word hier geïntegreer. Die studie wil die wyse waarop die buitelyn van die intrige geskep word, uitlig. Die funksies van dialoog, ruimte, seisoen, tyd, handeling en karakters word bespreek en prakties toegepas.

In die slothoofstuk word terugskouend gekyk na die sukses al dan nie van die studie en watter hooftrekke bevind is.

## HOOFSTUK 2

Luwes se model vir die skryf van 'n teaterteks behandel eerstens die intellektuele oefeninge vir die dramaturg alvorens die skryfproses begin. Hierna word die kreatiewe proses beskryf deur eerstens die voornemende skrywer se idee of konsep uit te lig en daarna metodes vir die skep van die intrige. Die hoofstuk fokus dus op die intellektuele oefeninge wat die dramaturg aan aandag kan gee.

### 2.1 INTELLEKTUELE OEFENINGE VIR DIE DRAMATURG ALVORENS DIE FISIESE SKRYFPROSES BEGIN

Volgens Luwes (*ibid*) se onderstaande model word die volgende intellektuele oefeninge stapsgewys in hierdie hoofstuk behandel.

#### INTELLEKTUELE OEFENINGE

Eerstens word eksterne geografiese en tydgebonde sisteme wat teater tekste beïnvloed, ondersoek.

Eksterne geografiese en tydgebonde sisteme wat teater tekste sal beïnvloed				
Historiese tyd	Land en lokaliteit	Nasionaliteit	Etniese groeperings	Gemeenskappe

Skryf waarvan jy kennis dra, en wat jy ondervind en gesien het.

Eksterne sosiale sisteme wat die individu en gemeenskap sal beïnvloed							
Moraliteit	Gender	Politiek	Finansies	Ras	Geloof	Ouderdom	Kultuur ens.

Die bostaande eksterne faktore beïnvloed besluite wat gemaak word deur:

Dramaturg	Produksiebestuurder leser/regisseur	Akteurs	Kritici	Gehore
-----------	--	---------	---------	--------

(Luwes 2005)

Ken jou teikenmark waarvoor besluite geneem word.

Volgens hierdie model is die primêre faktore wat 'n invloed sal hê by die skryf van 'n teaterteks eksterne geografiese en tydgebonde sisteme. Hieronder ressorteer historiese tyd waarin die teks geskryf word, die land en gebied waaroor geskryf word, die nasionaliteit van die skrywer, etniese groeperings waaroor geskryf word en die gemeenskappe waaroor die skrywe handel. Die historiese tyd waarin geskryf is, is van primêre belang want dit bepaal elemente soos dekor, kostuums, intrige, karakters, asook sosio-ekonomiese en kultuurpolitieke invloede. Die land van herkoms van 'n skrywer is 'n verdere baie belangrike faktor, want dit bepaal baie aspekte soos onder meer velkleur, godsdiensoortuiging en kultuur. Die skrywer se finale produk sal weerspieël wat die skrywer weet, en ervaar en beskou het. Die invloed van die skrywer se nasionaliteit, tradisies en opvoeding as kind en sy verdere ondervindings daarna, wat moontlik die teks sal beïnvloed, is hier ter sprake. Die land of gebied waaroor geskryf word, is verder 'n groot invloed by die bepaling van die inhoud van die skrywer se teks. Indien 'n storie met Asië as agtergrond geskryf word, sal die Oosterse invloed duidelik sigbaar wees in, byvoorbeeld, taal, kleredrag, geloofsgebruike, kulturele gebruike, ens. Hierby kan die etniese groeperings waaroor geskryf word, genoem word, want elke etniese groep in Suid-Afrika, byvoorbeeld, het sy eie gebruike en tradisies wat handeling, kleredrag, bou, velkleur, ensovoorts grootliks bepaal. Die gemeenskap waaroor geskryf word, kan egter verskillende etniese groeperings bevat en sal dus baie aspekte van die skrywer se finale produk beïnvloed. 'n Drama uit Suid-Afrika met sy baie etniese groeperinge, sal definitief in die finale produk 'n storie weerspieël met 'n verskeidenheid voorkomste van byvoorbeeld die cuisine, kleredrag, kultuur, geloofsondervindings, gebruike, ens.

Die sekondêre stel belangrike faktore by die skryf van 'n teaterteks wat deur Luwes (*ibid*) se model uitgesonder word, is eksterne sosiale sisteme wat enige individu wêreldwyd beïnvloed. Hieronder ressorteer die moraliteit, gender, politiek, ras, geloof, ouderdom, kultuur, ensovoorts, van die karakters waaroor geskryf word. Hierdie eksterne sosiale faktore beïnvloed besluite wat deur die dramaturg gemaak moet word tydens die skrywe van sy/haar teks. Uiteraard sal bogenoemde eksterne sisteme dan verder die produksiehuis, die leser betrokke by die produksie en die regisseur se besluite omtrent die verwerking van die teks as 'n opvoering

ook beïnvloed. Die akteurs se handeling, dialoog en denkwysse binne die teks kan op dieselfde wyse beïnvloed word. Hierdie eksterne sosiale faktore sal uiteindelik dan ook die kritici van die opvoering beïnvloed. Die reaksie van die gehoor sal tekenend en bepalend wees ten opsigte van die kritici se reaksie oor die opvoering

Voordat enige dramaturg begin skryf aan 'n teks, moet besluit word wat die teikengroep is waarvoor geskryf word. Cassady & Cassady (1982:128-129) is van mening dat wanneer 'n dramaturg 'n teaterteks begin skryf, die dramaturg besluit waarom hy/sy wil skryf en wie hy/sy met die teks wil bereik. Dit is meestal onbewustelike besluite. Die dramaturg moet ook weet of dit 'n teks vir 'n skoolproduksie, 'n professionele produksie of ander geleentheid gaan wees:

Some people may exclaim: Why should the dramatist concern himself about his audience? That may be all well for the mere journeyman of the theatre, the hacks who write to an actor-manager's order – not for the true artist! He has a soul above all such petty considerations. Art, to him, is simply self-expression. He writes to please himself, and has no thought of currying favour with an audience, whether intellectual or idiotic. To this I reply simply that to an artist of this way of thinking I have nothing to say. He has a perfect right to express himself in a whole literature of so-called plays (which may possibly be studied and even acted) by societies organised to that laudable end. But the dramatist who declares his end to be mere self-expression stultifies himself in that very phrase ... The drama has no meaning except in relation to an audience. It is a portrayal of life by means of a mechanism so devised as to bring it home to a considerable number of people assembled in a given place (Archer, 1960:9).

Die teks moet ten minste betekenisvol wees vir die meeste lede van die gehoor. Deur sy karakters kan die teks universaliteit uitbeeld, 'n algemene geloof versterk, of situasie verteenwoordig wat bekend is aan die gehoor. Dit moet 'n intellektuele en emosionele impak op die gehoor hê.

Volgens Luwes (ibid) se model is die volgende stap by die skryf van 'n teaterteks die besluit oor watter idêe of konsep daar geskryf gaan word:

NEEM 'N BESLUIT: IDEE OF KONSEPT (ABTRAKTE IDEE BV. ROMEO EN JULIET)

Tema/idee/ kwessie	Styl waarin geskryf gaan word	Formaat van opvoering (omvang)	Taal
-----------------------	-------------------------------	--------------------------------	------

By *Romeo en Juliet* van Shakespeare (1963) is die tema een van versoening. Aan die begin van die verhaal is die twee families wat betrokke is in totale vyandskap met mekaar. Aan die einde maak hulle vrede.

Die styl waarin dit geskryf is, is poëties. Die formaat is een wat baie gebruik is deur Shakespeare en dramaturge van sy tyd: vyf bedrywe met baie tonele in elke bedryf. Die taal was Shakespeareaanse Engels.

In teenstelling met *Romeo en Juliet* kan na Bothma se *Wioletjies van geluk* (2008) gekyk word. Die tema is dié van eer jou vader en moeder, die styl is modern, die formaat die moderne driebedryf met min tonele, en die taal Afrikaans.

Volgens Cassady en Cassady (1982:129) begin 'n dramaturg skryf nadat hy/sy besluit het vir watter gehoor daar geskryf gaan word. Hierna, volgens Luwes (*ibid*) se model, moet die kunstenaar besluit watter kunsvorm die beste sal wees om sy idee of konsep aan 'n gehoor oor te dra:

Film of video	Spotprent	Skildery	Beeldhouwerk	Dans
Instrumentele musiek	Sang	Literatuur	Musiek	Opera
	Prosa	Drama	Digkuns	

Wat soms aanvanklik 'n idee vir 'n drama was, sou dalk beter werk as 'n operette soos *The Student Prince* (Romberg & Donnely, 1995). Daar is 'n rede hoekom 'n kunstenaar 'n keuse moet maak, want daar is faktore wat in ag geneem moet word. Volgens Luwes (2005) se model is faktore wat ook in ag geneem moet word in die beginfase van sy skrywe die omvang van die produksie en ook hoeveelheid geld beskikbaar vir die ontwikkeling van sy teks en die uiteindelijke opvoering daarvan. Ook die plekke waar dit opgevoer gaan word, byvoorbeeld deftige teaters, skoolsale of ander, en of daar getoer gaan word met die opvoering al dan nie speel 'n rol. Hierdie aspekte sal sekerlik 'n invloed hê op die artistieke en tegniese vlak van die teks wat geskryf sal word.

Vir die doel van hierdie studie sal die kunstenaar/dramaturg besluit dat drama die beste kunsvorm sal wees om sy/haar idee aan die gehoor oor te dra. Daar is geen voorgeskrewe manier om te begin nie. Sommige skrywers begin met tema, party met gedeeltes van die dialoog, ensovoorts. Partykeer begin 'n skrywer met 'n karakter wat op 'n persoon of 'n kombinasie van persone gebaseer kan wees. Tennessee Williams sê:

My characters make my play. I always start with them, they take spirit and body in my mind. Nothing that they say or do is arbitrary or invented. They build the play around them like spiders weaving their webs, sea creatures making their shells. I live with them for a year and a half or two years and I know them better than I know myself, since I created them and not myself (Williams, 1978:72).

Die volgende voorbeeld van Pieter Fourie kan as illustrasie dien. Hy vertel in 'n onderhoud aan Friss dat hy later die middag om nostalgiese redes uitgery het na die Pisrantjies buite die dorp en 'n bloukoppoggelmander op 'n blouysterklip sien sit het. Die koggelmander het sy gedagtes teruggeneem na 'n ou Griekwa uit sy jeugjare, ou Jan Bagu van Luckhoff, en 'n gesprek tussen hulle oor die liefde, jaloesie en besitlikheid. "Jan Bagu het my vertel van 'n Boesmanlegende wat hy al van kindsbeen af geken het: waar die bloukoppoggelmander sit, daar lê die vrou tevrede". Die idee vir *Koggelmanderman* (2003) is gebore (Friss, 2002:7).

'n Ontwikkelende karakter mag dalk ander elemente aan die dramaturg suggereer. Veronderstel 'n karakter is egoïsties; die dramaturg dink aan 'n situasie om sy selfgesentreerdheid na vore te laat kom; dan dink hy aan ander karakters wat teenoor hom kan speel. Die situasie spel konflik waaruit die res van die elemente van die teks kan ontwikkel (Cassady and Cassady, 1982:130).

Volgens Bierce in Lategan (1956:66) moet die uitbeelding van die skrywer se idee treffend en oortuigend wees. Die skrywer moet 'n waarheidsillusie skep wat die leser/gehoor as werklikheid deur die gebruik van doeltreffende motivering, sorgvuldige voorbereiding en suggestie sal aanvaar. Lewensfeite van wat werklik gebeur het, is nie 'n waarborg vir geloofbaarheid nie:

Nothing is so improbable as what is true, fiction has nothing to say to probability, the capable writer gives it not a moment's attention except to make what is related seem probable in the reading (*ibid*).

Verder noem O'Brien in Lategan (1956:66-67) dat 'n oortuigende uitbeelding – en nie die feitlikheid nie – 'n verhaal aanneemlik maak:

What is inherently improbable can often be made to seem extremely probable if we contrive our situation with great care, and the wise use of circumstantial detail in little matters will often produce that willing suspension of belief in the reader which is all that is necessary (*ibid*).

O'Brien in Lategan (1956:49) beklemtoon dan ook dat dit is met die kuns van motivering waarmee die skrywer sy leser laat “glo” wat hy skryf:

Substance is something achieved by the artist in every act of creation, rather than something already present, and accordingly a fact or group of facts in a story only attains substantial embodiment when the artist's power of compelling imaginative persuasion transforms them into a living truth (*ibid*).

O'Brien in Lategan (1956:53) is van mening dat 'n mens dinge vanaf geboorte sintuiglik waarneem en dit word dan in sy geheue gestoor. Die kunstenaar neem hierdie materiaal en verwerk dit tot kuns deur om dít wat hy waargeneem het, te verwerk na fantasieë wat op werklikhede in die lewe gebaseer word:

... that central truth ... which determines the course of the story and upon which depend all the characters, all the incidents, and all the pictures which together make up the body of the story (*ibid*).

Grebanier (1961:20) meen dat idees waaroor om te skryf kan onder andere uit een van die volgende ontstaan:

'n tema wat geïllustreer moet word,

'n situasie wat ontwikkel moet word,

'n groep karakters wat betrokke raak in 'n dramatiese verhouding.

Uiteraard kan idees ook uit byvoorbeeld 'n woord, beeld of insident, ensovoorts ontspring

Die tema van 'n verhaal vorm die kern of beherende idee. Moontlike onderwerpe vir 'n teaterteks kan byvoorbeeld liefde, jaloesie, ambisie, luiheid, sosiale stand, waardes van die verlede, ensovoorts wees. By die onderwerp 'liefde' kan die tema byvoorbeeld wees dat minnaars roekeloos staan teenoor die gevolge van hulle dade; of 'n drama oor ouerliefde of die volmaakte reis na die perfekte lewensmaat, ensovoorts. By elke onderwerp is die moontlike temas legio. Voordat die tema vir die skrywer 'n titel kan bied, moet die skrywer 'n situasie en karakters vind wat die tema verpersoonlik. By die teaterstuk *Wioletjies van geluk* (Bothma, 2008) is die tema 'n vrou met swak morele waardes wat 'n man vernietig en baie pyn en lyding veroorsaak. Die situasie is dat die man wat vernietig is se seun, wat op sy beurt alles verloor het, sy ouers se grafte besoek waar die geeste met hom begin praat. Die karakters is 'n man, sy pa (die vernietigde in die lewe), sy broer en 'n halfsuster. Die halfsuster het 'n lesbiese verhouding met die man se vrou aangeknoop en haar weggerokkel, wat die tema herhaal. Die man se pa se tweede vrou (vernietiger van die pa) en haar oudste seun by die pa is verdere karakters in die drama.

Cassady en Cassady (1982:135) sluit by bogenoemde aan deur te sê dat tema sinoniem met idee van die drama is. Dit is wat die dramaturg vir die gehoor wil sê. Dit hoef nie 'n belangrike ontdekking te wees nie. Dit kan 'n nadere ondersoek oor iets wees wat almal ken, maar wat die dramaturg herdink wil hê. Dit kan 'n herhaling van 'n universele waarheid wees of 'n veredeling van 'n konsep wat die gehoor en die dramaturg ken. Die gehoor se reaksie op die tema is belangrik. Om 'n tema te aanvaar, moet die meerderheid van die gehoor met die dramaturg saamstem en saam voel oor die saak. 'n Dramaturg moet die gehoor intellektueel en emosioneel beïnvloed. Hy moet die gehoor op gemeenskaplike voet met homself plaas deur in die teks herkenbare elemente toe te voeg sodat die gehoor op die tema sal reageer.

Die dramaturg behoort 'n balans te handhaaf tussen wat aan almal bekend is en wat vir die individu uniek is. Elke dramaturg sien die lewe anders en maak bewerings om mense attent te maak op dit wat hulle dalk miskyk. Dramaturge laat ons deur hulle oë na die lewe kyk. Deur selektief te wees, benadruk die dramaturg wat volgens hom belangrik is. Die werk van 'n dramaturg is om tyd en aksie te

kondenseer, karaktertrekke te beklemtoon en gebeure in sy/haar skrywe persklaar te maak (Cassady en Cassady 1982:137).

Volgens Grebanier (1961:23) verwag 'n gehoor dat 'n verhoogstuk hulle moet vermaak, met ander woorde dit moet hulle genot verskaf. 'n Sedeles kan dit nooit doen nie. Die tema van 'n teaterteks moet nie die gehoor reg tussen die oë tref deur té ooglopend te wees nie. Die tema moet eerder diep in die aksie en die eienskappe van die karakters gesetel wees. Indien die idees binne 'n teaterteks beïndruk met hulle krag en opregtheid, is dit alleenlik omdat die gehoor se aandag op die karakters in die stuk en dít wat hulle doen, vasgenael is.

Wanneer dit kom by die skryf van 'n teaterteks is Grebanier (*ibid*) van mening dat die beste beginpunt die aksie is, wat nou verband hou met die situasie, wat op sy beurt met die intrige van die stuk verbind word. Intrige is die mees basiese element binne 'n teaterteks. Situasie bring jou nader aan die intrige as wat tema of karakters kan. Daar moet eers 'n situasie geskep word voordat die intrige tot stand kan kom. Intrige is die beenstruktuur wat 'n teaterteks aanmekaar hou. 'n Situasie is die stand van sake van 'n aangeleentheid. Die beginsituasie waaruit die dramaturg die intrige, karakters en tema ontwikkel, mag dalk uiteindelik nie deel van die verdere situasies van die teks vorm nie. Dit sou egter die doel as vertrekpunt van die teks gediens het. 'n Voorbeeld van so beginsituasie is by *Wioletjies van geluk* (Bothma, 2008). 'n Middeljarige man leef soos 'n boemelaar op straat vanwaar hy sy gestorwe ouers se grafte wil gaan besoek. Dit sal wys wees om by 'n situasie te begin, met die intrige voort te gaan en dan na die verdere ontwikkeling van karakters te vorder. Die mees voordelige vertrekpunt vir die skepping van 'n teaterteks is dus 'n situasie, want dit bring jou omtrent onmiddellik by die oorweging van die intrige. Namate die intrige vorder, word besluite geneem om nuwe situasies en karakters te skep wat nodig is vir die ontwikkeling van die intrige.

Soms gaan 'n dramaturg van die standpunt uit om 'n karakter uit te beeld en nie om aanvanklik 'n tema te dramatiseer nie. Die tema kom na vore nadat die ander elemente van die teks ontwikkel is. Die dramaturg begin byvoorbeeld met 'n karakter, en wat die karakter sê en doen, bepaal dan die tema. Aan die ander kant

kan 'n dramaturg 'n sekere onderwerp aanroer met die doel om die tema/saak onder die aandag van 'n gehoor te bring. Die skrywer se idees oor die saak en gevoelens sal dan die tema bepaal (Cassady and Cassady, 1982:134-135).

'n Dramaturg behoort altyd sensitief en oplettend te wees vir die tipe karaktertrekke, gewoontes en eienaardighede van mense wat hy/sy ontmoet. Gegewe die dramaturg ontmoet 'n interessante karakter, kan die dramaturg onmiddellik begin dink aan 'n situasie waarin die karakter geplaas kan word. Die media is 'n bron wat selde daarin faal om materiaal en veral karakters by die skryf van tekste op te lewer. Veral artikels van menslike belang is 'n ryk bron van idees waaroor 'n dramaturg kan skryf. 'n Skrywer moet altyd sy oë oop hou vir wat om hom aangaan. Die meeste teater tekste sentreer rondom een hoofkarakter, al is daar karakters wat net so lank op die verhoog is of net soveel dialoog as die hoofkarakter moet hanteer. Die dramaturg moet alle aspekte van karakters deeglik oorweeg om so die karakters geloofbaar te maak. Dit sluit in die agtergrond, houding, belangstellings, die verlede en die belangrike fasette van die persoonlikheid van die karakters, sodat hulle die gehoor as driedimensionele karakters kan oortuig. 'n Dramaturg moet weet hoe 'n karakter in enige gegewe situasie sal reageer. Die dramaturg moet ook al die ander karakters se verhoudings met die hoofkarakter(s) ken. Die dramaturg behoort karakters te skep waarvan die handeling verstaan sal word. Williams (1978:72) sê dat, al ken hy sy karakters beter as homself, "they must have that quality of life that is shadowy". Nadat die dramaturg sy karakters ontwikkel het, moet hy besluit watter van hulle eienskappe die gehoor gaan beleef. 'n Dramaturg kan 'n karakter slegs deur aksies, voorkoms of dialoog skilder. Daarom kan slegs 'n paar eienskappe van 'n karakter geteken word en die dramaturg moet besluit watter eienskappe die belangrikste sal wees. Die dramaturg moet aan 'n karakter 'n doel voorsien, asook die wyse waarop die karakter in die beperkte tyd tot sy/haar beskikking hierdie doel op die verhoog gaan bereik. Mindere karakters word nie so sterk soos die hoofkarakters ontwikkel nie, want dan raak hulle 'n gevaar om die hoofkarakters te oorskadu. Hoofsaaklik word hulle beskou as middele tot 'n doel en die doel is om die idee van die drama te help oordra (Cassady and Cassady, 1982:130-133).

Sodra die dramaturg die karaktereienskappe geïdentifiseer het wat hy wil vertoon, moet hy die tonele kies waarin hy dit wil blootstel. 'n Mens leer 'n karakter ken aan die plek waar hy hom bevind en deur te hoor wat ander van hom/haar sê. Die meeste wat ons van 'n karakter weet, is dit wat hy doen deur sy handeling. Volgens Cassady & Cassady (1982:133-134). Leer mens in die alledaagse lewe om 'n persoon te ken deur wat hy/sy doen en hoe hulle teenoor hulle omgewing reageer – nie deur dit wat hy/sy self oor hom-/haarself sê nie. 'n Mens leer 'n karakter ken deur hoe hy krisisse hanteer, hoe hy konflik hanteer en hoe hy teenoor ander karakters reageer. Elke keer wanneer 'n karakter teengestaan word, leer mens meer van so 'n karakter ken. Die beste manier om belangstelling in 'n karakter te behou, is deur die gehoor nuuskierig te maak omtrent die karakter se volgende aksies. Daarom moet die gehoor nie die volle karakter meteens ten volle kan opsom nie; die persoonlikheid moet stelselmatig geopenbaar word. Enige openbaring moet egter logies wees wanneer dit volgens sy persoonlikheid en agtergrond beoordeel word. Die klimaks van 'n goeie teaterteks moet 'n logiese gevolg van die hoofkarakter se doel en handeling wees. 'n Persoon wat na Neil Simon se teaterstuk *Barefoot in the Park* (1964) kyk, moet weet dat die twee hoofkarakters vir altyd gelukkig gaan wees, omdat hulle ten spyte van al hul teenstrydighede, mekaar liefhet. Baie keer weet die gehoor wat die uiteinde van 'n teks gaan wees, maar die ware spanning in die opvoering is hóé dit gaan gebeur. Die intrige moet nie op die gehoor afgeforseer word nie, en terselfdertyd moet die ontwikkeling na die klimaks duidelik en geloofbaar wees. Die hoofkarakter moet op soek wees na iets en die opvoering moet die uitbeelding wees van sy pogings om dit te kry. Dieselfde beginsel geld ook vir die ander karakters in die stuk (*ibid*).

Cassady en Cassady (1982:139) noem dat, net soos karakter en tema die beginpunt van 'n teaterteks kan wees, kan dialoog dit ook wees. Die idee vir 'n teaterteks kan 'n geselsie wees wat die dramaturg gehoor het of aan deelgeneem het. Hierdie geselsmateriaal moet duidelik, natuurlik en toepaslik deur die dramaturg binne die dialoog van 'n teaterteks verander word. Daar is egter nie 'n duidelike definisie van alledaagse spraak nie. Dialoog moet natuurlik en toepaslik vir 'n karakter wees in die sin dat dit by sy/haar persoonlikheid moet pas. Opvoedkundige agtergrond en omgewing bepaal ook gedeeltelik die manier waarop 'n persoon praat.

Gewone spraak wat op band geneem is, word ook soms op die verhoog aangewend. Vergelyk byvoorbeeld die stem op band van die stom vrou in die openingsrede van Luwes se *Skroot* (1998) waar haar gedagtes in die vorm van 'n stem wat op band geneem is, weerspieël word. Hierdie stem van die stom vrou op band is egter nie algemene geselsery nie, maar dramatiese dialoog wat in die teks geskryf is. Sosiale gesprekke verander vinnig van rigting en is deurmekaar. Dialoog moet 'n punt maak wat verstaanbaar is en getrou aan die karakter is. Al praat die karakter met 'n dialek, 'n vreemde aksent of gebruik die verkeerde grammatika, moet dit die aksie ondersteun en/of by die spesifieke karakter pas. Die dramaturg gaan selektief om met dialoog om spesifieke boodskappe oor te dra en om te verhoed dat dit onsamehangend raak.

Volgens Cassady en Cassady (1982:140-141) maak dit nie saak of 'n spreekbeurt lank of kort is nie. Die gehoor moet die betekenis duidelik verstaan. 'n Teaterteks hoef nie taal te gebruik wat enigsins intellektueel is nie, maar dit moet 'n duidelike boodskap/betekenis inhou. Dialoog moet die karakter onthul en die intrige en tema aanhelp. Deur wat gesê word, sal die gehoor kan bepaal watter rigting die teks gaan inslaan. Die tema vestig nie die aandag van die gehoor daarop nie, maar die dialoog wys dit uit. Die taal, sinstruktuur en interaksie tussen die karakters moet die gehoor oortuig of 'n toneel byvoorbeeld nostalgies, komies, tragies of spottend is. Deur die veranderinge in gebeure en dialoog van een toneel na 'n ander, bepaal die dramaturg die teks se stemming. Oor die algemeen is daar passiewe en egalige emosies in langer en kalmer spreekbeurte. Hoe hoër die intensiteit van spanning en konflik tussen karakters, hoe korter die spreekbeurte en hoe vinniger volg dit op mekaar. Met dialoog moet daar 'n natuurlike ritme in spraak wees soos in alledaagse spraak in soortgelyke situasies. Die toonhoogte moet nooit dieselfde bly nie. 'n Toneel bou tot 'n hoogtepunt en plat dan weer af. Sterk emosie kan nie vir baie lank volgehou word nie, want die gehoor sal dit as onnatuurlik ervaar. Sulke intensifisering moet betekenisvol wees. Kontraste is nodig om 'n impak te maak. 'n Karakter val aan, retireer en val dan weer aan. Met die finale aanval kom die meeste krag en emosionele betrokkenheid. 'n Teaterteks bestaan gewoonlik uit 'n reeks klimaktiese insidente wat tot 'n enkele groot klimaks opbou. Die dramaturg moet nooit te veel inligting in een toneel verstrek nie. 'n Teaterteks bou stadig

spanning en betekenis op. Te veel inligting op 'n slag kan veroorsaak dat die gehoor dit nie alles kan absorbeer nie.

Partykeer vervang die dramaturg dialoog met fisiese handeling of gebare wat dikwels meer effektief is as woorde. In *The Miracle Worker* (2002) van William Gibson het Helen Keller, die hoofkarakter, geen spreekbeurt nie, want sy is blind en doof. Wanneer 'n karakter kwaad word of gefrustreerd raak, wys die dramaturg dit soms met aksies in plaas van dialoog. 'n Karakter wat ligte spanning ervaar, mag dalk die hele tyd papiere op 'n lessenaar rondskuif of kort-kort oor die hare vryf. Sterk emosie kan met 'n vuishou teen 'n muur of op 'n tafel getoon word. Dialoog en gebare moet die gehoor oortuig. Dit sal moeilik of onmoontlik wees om tonele te skep wat die dramaturg nie emosioneel kan aanvoel nie. 'n Dramaturg identifiseer met sy/haar karakters en raak betrokke met hulle binne die situasies wat hy/sy skep. 'n Skrywer leef homself só in 'n karakter in dat hy/sy 'n karakter se menswees op intellektuele en emosionele vlak begin ervaar. Irving Wallace stel dit in Cassady en Cassady (1982:142) dat hy soms geskok voel om nie die karakters waarvoor hy skryf by sy etenstafel te sien nie. Hy het só intens met sy karakters geïdentifiseer dat hulle vir hom lewend geraak het. Alleenlik wanneer die skrywer sy karakters aanvoel, kan hulle emosioneel vóél en dit in die dialoog uitkom.

Wanneer die dialoog klaar geskryf is, begin die dramaturg weer deur elke toneel werk om die materiaal finaal te orden. Dit is die tyd wanneer oorbodige besonderhede geëlimineer word of addisionele dialoog en handeling bygevoeg word. Hier moet die dramaturg analities te werk gaan terwyl hy die gevoel van elke toneel moet probeer behou. Soos die akteur, werk die dramaturg op tegniese en gevoelsvlakke. As dialoog bygevoeg word, maak die dramaturg seker dat dit by die styl pas en dat dit met die karakter se eienskappe ooreenkom. Die volgende stap is om die geheel van die teks te beoordeel om seker te maak dat dialoog natuurlik klink en dat die dialoog deurgaans by die karakters pas. Hierna toets die dramaturg die klank van die dialoog. Dramaturge weet dat 'n goeie skryfstyl nie noodwendig 'n goeie spraakstyl op die verhoog verteenwoordig nie. Dikwels lees die dramaturg sy dialoog hardop. Die gesproke woord, selfs in formele situasies, is minder formeel as die geskrewe woord. In spraak let 'n mens minder op sinstruktuur en klein

foutjies in die grammatika. Slengtaal word makliker gebruik (Cassady en Cassady, 1982:141-142).

Tog is daar skrywers wat spontaan begin skryf sonder voorafbeplanning. Cassady en Cassady (1982:142-143) sê dat sommige skrywers, wanneer hulle begin skryf, bloot dít waaraan hulle dink, neerskryf – sonder enige beplanning. Hierdie skrywers is egter in die minderheid. Gewoonlik neem dit tyd vir 'n idee om pos te vat en te groei. Die meeste skrywers het 'n idee omtrent die ontwikkeling van die gebeure, die tema en selfs die tipe styl. Party skrywers werk 'n lywige sinopsis uit alvorens hulle begin skryf. Sommige skrywers het 'n karige buitelyn en andere maak staat op notas. Sommiges probeer die hele teks deurdink alvorens dit swart op wit verewig word. Soms is daar meer as een skrywer betrokke by die skryf van 'n teks. Marc Connely beskryf sy meewerking met George S. Kaufman met die skepping van die teaterteks *Dulcy* as volg:

All our free hours were spent on building the outline of the play. George and I established working methods then that we followed through all the years we worked together. Having decided that our play must be in the mood of a warm but satiric comedy, we fumbled about trying to visualize characters and plot progression. As *Dulcinea* – immediately shortened to *Dulcy* – was to be a girl of eccentric impulses, we saw possibilities in her engaging as a butler, a convicted thief, out of jail on probation. She also was the kind of girl who would invite, among ill-assorted weekend guests, an egomaniac movie producer, so we invented one she met at a inner party. Quickly the characters, their development, and the narrative progression were sketched in great detail. Within a few days we had a completely articulated synopsis of about twenty-five pages. We then individually chose scenes for which we had predilections, wrote drafts, and then went over them together for improvement (Connely, 1968:59-60).

Volgens Cassady en Cassady (1982:143-144) beplan die dramaturg soms slegs die beginmateriaal van 'n teks vooruit. Hierdie voorafbeplanning mag afsonderlik neergeskryf word om seker te maak dat alles wat nodig is, ingesluit is. Die eksposisie mag dalk later op 'n analitiese wyse herdink en ná die eerste ontwerp ingeskryf word, sodat dit wat ingesluit word, logies is en nie op die progressie van die teks inbreuk maak nie. Gewoonlik word die eksposisie, met die agtergrondinformatie van die karakters as belangrikste aspek, beredeneer. Dit mag egter ook oor die beginsituasie van die teks gaan. Dan moet die dramaturg ook onder meer die volgende weet: die ekonomiese situasie van die karakters; die

milieu waarin hulle leef; die sosiale toestande; die plek(ke) waar die aksie plaasvind; die houdings van die algemene samelewing waarin die karakters hulle bevind; die denkrigtings van die tyd waarin die teks afspeel; en so meer. Hiermee word 'n raamwerk van verwysing geskep waaruit die teks sal groei.

Nadat besluit is wat aan die begin vir die gehoor nodig is om te weet, orden die dramaturg hierdie informasie in volgorde van belangrikheid. Die basis waarvolgens georden word, is wat onmiddellik nodig is en wat later. Op hierdie manier voeg die dramaturg materiaal kundig en stelselmatig by die teks. Wat vir die gehoor nodig is om te weet aan die begin van die tweede bedryf, was byvoorbeeld miskien nie nodig aan die begin van die teks nie.

Hierna moet die dramaturg besluit hoe hy die begin gaan aanbied. Daar is baie maniere om dit te doen. Aan die begin van *Our Town* (1964) begin 'n verteller die hele agtergrond skets en in *Death of a Salesman* (1964) word die informasie stelselmatig met terugflitse aangebied. As die tegniek geloofbaar is, kan dit gebruik word (Cassady en Cassady, 1982:144).

Gehore aanvaar die tegniek en konvensies van aanbieding as hulle die idee daarvan verstaan. Die volledige intrige of aksie van 'n teks kan ook vooraf beplan word. Party dramaturge skets 'n plan in breë trekke. Ander skryf 'n sinopsis en gebruik werklike voorlopige dialoog en aksie wat hulle in fyner besonderhede sal invul wanneer hulle die eerste ontwerp van die teks opstel. Dit mag dalk voorkom asof die meeste van die werk gedoen is wanneer die voorlopige plan en die rowwe ontwerp daarvan voltooi is, maar dit is slegs die begin. Dit gebeur baie selde dat 'n skrywer 'n eerste ontwerp volledig voltooi en 'n volledige produk daarvolgens skep. Dit mag dalk vyf of meer ontwerpe kos voordat 'n skrywer met die eindproduk tevrede is. Tonele mag dalk verander moet word, of dele moet weggelaat of bygevoeg word om die teks finaal gestalte te laat kry.

Selfs al mag die dramaturg tevrede wees met die eindproduk, kan die akteurs, regisseur en tegniese personeel ander gedagtes hê en verdere veranderings aanbeveel (Cassady en Cassady, 1982:144). Regisseurs sny dikwels aan 'n teks, maar dit gebeur baie selde dat 'n regisseur dialoog byskryf.

Die dramaturg moet ook die volgende aspekte in gedagte gehou gedurende die denkproses wat die fisiese skryfproses voorafgaan. Gedurende die skryf en hersiening van 'n teks mag die dramaturg dalk foutiewelik besluit die teks is gereed en prakties om opgevoer te word. Om die teks prakties op die verhoog te laat werk, kom ander invloede en praktiese oorwegings ook ter sprake waarvan die dramaturg moet weet. As daar 'n toneelverandering moet plaasvind, moet die dramaturg genoeg van dekor weet om so verandering sonder probleme te kan inskryf. Die dramaturg moet vertrouwd genoeg wees met teaterstyle om te weet wat vir hom sal werk. Hy moet visualiseer hoe die teks aangebied kan word. Nadat die teks vir opvoering aanvaar word, moet die dramaturg dalk repetisies bywoon om vas te stel of die opvoering vloei, of dit prakties werk en of dit bereik wat hy beoog het. Soms is praktiese aanpassings in die teks nodig indien die opvoering dit vereis. Baie keer gaan die hersiening aan tot en met openingsaand of later totdat die opvoering so goed is as wat die skepping kan wees (Cassady en Cassady 1982:145). 'n Goeie voorbeeld hier is Gerben Kamper wat as regisseur die hoofkarakter, Maria, se Griekse gebed aan die einde van *Zollie* (Luwes, 2005) verdeel het en die eerste gedeelte van die gebed reeds vroeg in die eerste toneel ingevoeg het. Op die wyse het die regisseur reeds vroeg in die opvoering 'n geestelike dimensie in die algemeen realistiese stuk ingebring. Die skrywer het ná die opvoerings die teks so aangepas en dit is ook so deur Praag-uitgewers gepubliseer.

In die voorafgaande hoofstuk is gefokus op invloede en opsies – wat op die dramaturg, regisseur en spelers inspeel – wat die dramaturg intellektueel moet oorweeg voor die skryfproses begin. Die volgende besluit deur die dramaturg is om die genre te oorweeg.

## HOOFSTUK 3

### DIE INTELLEKTUELE OEFENING T.O.V. DRAMATIESE GENRE ALVORENS DIE FISIESE SKRYFPROSES BEGIN

#### 3.1 INLEIDING

Hierdie hoofstuk konsentreer op die volgende stap in Luwes (2005) se model. Hy vra hier veral watter literêre genre die mees gepaste genre vir die konsep sal wees. Verskeie opsies hieronder dien as voorbeeld. Uiteraard word nie alle genre genoem nie aangesien die model slegs as voorbeeld dien. Bentley (1965:19) sluit hierby aan en beaam dat dit moeiliker is om genre in moderne drama te bepaal, want daar is dikwels sterk oorvleueling. 'n Mens moet egter nie te veel bekommerd raak omdat die moderne teater tekste sulke gemengde genres bevat nie. Walter Kerr sê: "The moment we succeed in consciously patterning our theatre, in making it do precisely what we think it ought to be doing, we are apt to paralyze it" (Walter Kerr in Bentley, 1965:19). As uitgangspunt word met die genres wat Luwes aandui begin.

Tragedie?			Gemeng?	Komedie?		
Tragedie	Sosiaal	Gruwel	Insluitende verskeie of alle elemente of genres	Romanties	Sosiaal	Sentimenteel
Melodrama	Riller	Ens.		Situasie	Persoons	Satire

In hierdie hoofstuk sal die lys van moontlike genres verder uitgebrei en bespreek word.

Dramatiese genre is die literêre vorm waarin die dramaturg sy materiaal giet. Hier gaan dit dikwels oor die dramaturg se uitkyk op die lewe. Dit wys of die dramaturg pessimisties of optimisties in sy werk is en of hy die lewe in tragiese of komiese terme beskou of so in die teks uitbeeld. Hierdie uitkyk bepaal tot 'n mate die doel van die skrywer wat weer te make het met sy behandeling van die onderwerp of tema. Die artikel *Form and Style* op internet sluit hierby aan en noem dat Westerse

teatertekste volgens hulle genre beskryf word as 'n komedie, tragedie, melodrama, klug, tragikomedie of musiekspel. Hulle noem egter dat dit al hoe moeiliker raak om spesifieke genres in die moderne tyd te definieer, want die tekste is dubbelsinnig en uniek. Nie alle teatertekste het dieselfde interne karakteristieke eienskappe nie en daarom gebruik kritici meer gedetailleerde kategorieë. Die twee belangrikste kategorieë wat die geskiedenis van teater egter beklemtoon, is tragedie en komedie (Internetbron, no 2).

Die dramaturg behoort 'n raamwerk te skep wat geskik is vir die genre, maar Eric Bentley verduidelik dat 'n goeie teaterteks sy raamwerk oortref:

... Plays are generally about big people, though what they say applies to the little people. And there is a converse to this proposition: that when a great playwright such as Chekov, presents the littleness of everyday life, he manages to suggest – as indeed he must – the largeness of everyday life, the size of those fantasies which range from the secret life of Walter Mitty to the chivalric musings of Don Quixote (Bentley, 1965:7).

*The Cherry Orchard* (1965) van Chekov is hier 'n pragvoorbeeld van hoe die dramaturg komedie en tragedie verweef. Volgens die artikel *Form and style* (Internetbron, 2) is tragedie en komedie en 'n kombinasie daarvan (tragikomedie) die eerste genres bekend aan die mens. Hierna het klug en melodrama gevolg. Baie min moderne tekste verbind hulle egter aan enige een van die oorspronklike twee vorme. Teater en geloof konsentreer op vrae soos: 'Wat is in die wêreld aan die gang?', 'Wat is die verhouding tussen die mens en die skepping?' en die eksistensiële vraag van 'Wat is die betekenis van die lewe?'. Hierdie vrae vind 'n mens oor die algemeen by drama wat as ernstig of as tragies beskou kan word. Onder tragedie ressorteer kategorieë soos groot-tragedie, kleintragedie en melodrama. Baie min moderne ernstige opvoerings kan as tragedies tipeer word aangesien dit meestal op sosiale sake, eerder as die mens se stryd met die gode of die noodlot, konsentreer.

Meer moderne vorme is sosiale of ernstige drama, grudrama en die riller. Die belangriker historiese vorme sal hieronder meer breedvoerig bespreek word as die moderne vorme. Luwes (2005) se model maak nie voorsiening vir die

verskeidenheid genres waarin 'n teks geskryf kan word nie. Hieronder volg 'n meer breedvoerige bespreking van genre.

### 3.2 TRAGEDIE

Horace Walpole sê: “The world is a comedy to those that think and a tragedy to those that feel” (Internetbron, 3).

Die satirikus Oscar Wilde (1986:51) sê weer: “In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it”.

Die oorsprong van tragedie en komedie het by die antieke Grieke ontstaan. Die tragedie het deel gevorm van die fees vir Dionysus waar alle lede van die volk 'n katarsis kon ondergaan om sodoende 'n beter innerlike vrede te verkry. In die goue eeu van Athene het dramaturge deelgeneem aan 'n kompetisie deur drie tragedies, wat verband hou met mekaar, in te skryf. Die wenner is bepaal deur die applous wat hy ontvang het van die stadsbewoners van Athene (Grebanier 1961:267 vgl. 1.1).

Hatlen (1972:70) noem dat Aristoteles die eerste kritikus van tragedie was. Hy het dramaturge se werke, wat reeds 'n eeu vroeër geskryf en opgevoer is, gebruik vir sy beoordeling in sy teoretiese werk en riglyne van die tragedie in *Poëtika* (vgl. 1.1). Hatlen is verder van mening dat hierdie werk sedertdien sekerlik die mees beredeneerde en gedebatteerde werk deur kritici oor dramaliteratuur is. Hatlen (1972:70) verduidelik Aristoteles se definisie van tragedie soos volg:

Tragedy, then is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate ways of the play; in the form of action not narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions (Vergelyk ook Cassady & Cassady, 1982:150).

Hatlen (1972:72) sê dat Aristoteles sterk klem gelê het op intrige, wat hy as die siel van tragedie beskou het. In tragedie sien hy die belangrikheid van 'n saamgestelde

en volledige reeks opeenvolgende aksies, asook die ordentlike gebruik van terugkering, ontdekking en herkenning. Hatlen sê verder die Grieke het komedie en tragedie oor die algemeen nie gemeng nie, behalwe Euripides in *Alcestis* (1954) wat van die normale suiwer tragedie afgewyk het deurdat dit elemente van beide vorme bevat het (Vergelyk ook *Encyclopædia Britannica*, Volume 8, p. 831).

Volgens Bentley (1965:257) word tragedie en die komedie as die hoër vorme van drama beskou in vergelyke met die melodrama en klug wat die laer vorme verteenwoordig, wat daarop neerkom dat tragedie en komedie verheerlik en van 'n beter kwaliteit as melodrama en klug geag word. Die rede hiervoor is hulle respek vir die realiteit. 'Hoër', in hierdie konteks, beteken volwasse, gesond, beskaafd; 'laer', daarenteen, beteken kinderagtig, barbaars, sieklik. Realiteit veroorsaak pyn; dit veroorsaak skuldgevoelens en angs by die mens, dit hernu 'n herinnering uit die mens se realiteit. Hierdie tipe direkte herinnering in kuns sal dus onwelkom wees, tensy ons plesier ervaar deur die pyn. Tragedie en komedie bemoei hulle met geregtigheid, waar klug en melodrama dit nie doen nie. Hierdie is 'n baie belangrike aspek vir die gehoor weens die feit dat die mensdom verontreg voel. Soos ons weet, is almal egter skuldig. "This is his first punishment, that by the verdict by his own heart no guilty man is acquitted" (Juvenal in Bentley 1965:260).

Die strategie van komedie is om ons skuld na die karakters van die teks te verplaas. Bentley (1965:261) verwys byvoorbeeld na Brecht se vervreemdingstechniek en noem dat die karakters vervreemd is van die gehoor. Tragedie, daarenteen, is die mees direkte en totale identifisering met ons skuld wat deur enige vorm van kuns gebied word. Die dinamika van die intrige in die tragedie kan vergelyk word met die mens se dringendheid om onskuldig bewys te word. Die soeke daarna en die pleidooi daarvoor is egter nutteloos; die tragiese held is skuldig. In melodrama identifiseer ons onself met ons skuldgevoelens, en lewe ons konstant in die vrees van ander se boosheid terwyl ons met ons eie skuld identifiseer in tragedie. In tragedie is die mens 'n engel en 'n ondiër terwyl by melodrama die mens 'n engel is en alles op die duiwels geblameer word. Volgens Bentley is dit waarom melodrama soveel belangriker is vir die mens as tragedie, behalwe natuurlik vir die 'onwêreldse mense' soos digters en kritici! By melodrama is die oorwinning klaar uitgestippel vir die helde, maar melodrama se grense is eng

in vergelyking met dié van die tragedie. Tragedie is nie net die dop nie; dit is die dop met die pit binne-in (Bentley, 1965:260-263).

Volgens Bentley het Nietzsche tragedie nie verlaag tot 'n filosofie nie, maar was darem in staat om waar te neem dat “the structure of the scenes and the concrete images convey a deeper wisdom than the poet was able to put into words or concepts (Nietzsche in Bentley 1965:278). Nietzsche het ook gesê: “The sense of the tragic increases and declines with sensuousness” (ibid).

Volgens Bentley (1965:288-289) noem E.M.W. Tilyard, die Britse taalkundige, drie tipes aksie by tragedie: lyding en lydsaamheid; vernietiging en hernuwing; boetedoening en versoening. *Prometheus Bound* (1985) van Aeschylus is 'n goeie voorbeeld van lyding en lydsaamheid. *Samson Agonistes* (1920) van John Milton is 'n klassieke geval van vernietiging en hernuwing, en Sophocles se *Oedipus Rex* (1986) is die mees gevierde teks van boetedoening en versoening. Die drie tipes het 'n tweeledigheid gemeen. Elk bestaan uit 'n positiewe en 'n negatiewe kwaliteit. Negatiewe elemente soos lyding, vernietiging en boetedoening, en positiewe elemente soos uithou vermoë binne lydsaamheid, hernuwing en versoening. Daar is geen vernietiging of boetedoening sonder lyding nie en daar is geen hernuwing of versoening sonder die uithou vermoë binne lydsaamheid nie. Die minimum vereiste vir tragedie is dus lyding en die uithou vermoë binne lydsaamheid.

Volgens Bentley (1965:293) beliggaam tragedie 'n ondervinding van chaos en die enigste manier waarop die dramaturg dit kan verander, is met die toevoeging van sy intrige, karakter, dialoog en idee. Volgens Bentley noem Pierre-Aime Touchard dit *Die lied van wanhoop* wat 'n delikate paradoks is, want wanneer 'n wanhopige begin sing het, oorkom hy sy wanhoop. Dit help soms om tragedie sielkundig te beoordeel, eerder as filosofies, esteties en moreel, en om dan daarby te voeg dat die verhewenheid van lyding, wanorde en betekenisloosheid 'n morele waarde het. Dit wys dapperheid wat 'n mens tragiese deug kan noem. Daar is ook 'n element van wysheid in tragedie. Om die heelal as 'n onverklaarbare raaisel te ervaar, bewys wysheid. As ons uit tragedie kan leer dat ons nie die kwaliteite besit om te veel te leer van enigiets nie, het ons darem iets van ons ontoegeruste *self* geleer.

Tragiese waarhede is innerlike waarhede soos Shelley (in Bentley, 1987:294) dit in die voorwoord van sy *Cenci* beskryf: "The highest moral purpose aimed at in the highest species of the drama, is the teaching of the human heart, through its sympathies and antipathies, the knowledge of itself".

Bentley (1965:293-294) sê dat 'n mens nie met te veel inligting op 'n slag in die opvoering oordonder moet word nie. Die verhewe doel is samelopend met die elementêre gebruike van teater. 'n Mens leer om te bestaan deur dit wat jy ondervind het as kind, en ons leer om te weet ons bestaan deur die simpatieë en antipatieë van volwassenheid. Selfkennis lê aan die einde van die pad wat begin het met selfidentifisering. Die simpatieë en antipatieë van 'n tragedie definieer die innerlike van die dramaturg. Daarom kan dit enige toeskouer help om die *self* te definieer wanneer hy binne die sfeer daarvan kom.

Hatlen (1972:90-91) noem dat die oorsprong van teater ses eeue voor Christus begin het met tragedie, wat deur die antieke Grieke beoefen is in die vorm van dramakompetisies. Tragedie word algemeen beskou as die edelste vorm van dramatiese kuns. En die klein hoeveelheid tekste daarvan word as die belangrikste estetiese prestasies van die Westerse kultuur gereken. Al het dit die meeste bespreking by dramakritici ontlok, bly tragedie die genre wat die minste opgevoer is. Tragedie konfronteer die mens met die mees diepsinnige geskilpunte van die lewe en met die kompleksiteit van die menslike natuur, asook die magte van goed en kwaad. Dit begunstig geensins optimisme, vervulling of gelukkige eindes nie (Hatlen, 1972:90-91).

### 3.3 GROOT-TRAGEDIE – TRAGIESE AS LEWENSREALITEIT

Volgens Cronje (1971:169) het enige drama te make met die problematiek in die lewe, die tragedie ingeslote:

Die tragedie handel oor die beperkte, tydelike, onvolmaakte, feilbare, sondige mens, soos hy gekonfronteer word met die vir hom onpeilbare en ondeurgrondelike lewe, en meer bepaald met magte groter en sterker as hy is, wat hy nie kan baasraak of bemeester nie, waarteen hy nie opgewasse is nie en wat hom ten slotte die onderspit laat delf of te gronde laat gaan. Die magte kan wees die Almagtige God,

allerlei gode in die mitologie, velerlei magte in die natuur of in die gemeenskap of in die mens self.

Die tragiese is 'n lewensrealiteit wat deur elke mens in sy lewe ondervind sal word – “All men are potentially tragic” (Adamczewski, 1963:270). Cronje (1971:176) sê dat tragedie die vraag vra “Wie en wat is jy as mens?”. So sê Leo Ayles (1964:345) “... that every person and every point of view should finally capitulate to a peace beyond understanding”. Wat is die mens? “Die mens is niks anders as kos vir 'n wurm se pens”. (Spies, 1964). Eventueel is dit die waarheid aan die einde van die lewe – 'n tragiese lewensrealiteit. Volgens Lucas (1946:55) is die nietigheid van die mens op die voorgrond in tragedie: “... in tragedy is embodied the eternal contradiction between man's weakness and his courage, his stupidity and his magnificence, his frailty and his strength”.

Die manier waarop die mens hierdie konflikte hanteer, kan sy grootsheid bewys. Die benadering wat 'n skrywer tot die lewe het, sal hom beïnvloed met die skep van tragedie, 'n feit wat in gedagte gehou moet word wanneer daar tussen groot-en klein-tragedie onderskei word (Cronje, 1971:170).

### 3.4 KLEIN-TRAGEDIE

Dit gaan ook hieronder oor tragiekomedie. Cronje (1971:183) se idee is:

Per slot van rekening kom die klein-tragedie as dramatiese benadering daarop neer dat die “vlak van die tragedie” meer en meer na die “vlak van die komedie” neig, wat weer beteken dat die transendentale dimensie in die tragedie meer en meer deur die sosiale dimensie vervang of verdring word.

Het ons hier te doen met “tragiekomedie wat as 't ware 'n saamvoeging van die tragedie en die komedie is? In verband met hierdie vraag praat F.H. Ristine van die tragiekomedie as 'n “intermediate type” tussen tragedie en komedie en hy meen dat “the mingling of tragic and comic” teruggevoer kan word na die klassiek-Griekse saterdrama waarvan net die *Kuklops* van Euripides behoue gebly het. En hy konkludeer: “The name ... tragicomedy really owes its origin to the Greek comic poets whose plays ... survive only in fragments or titles (Cronje, 1971:183-184).

“Tragicomedy is a mixed drama utilizing both tragic and comic qualities” (Herrick, 1962:313). In hierdie geval “is die drama nie meer tragedie en sekerlik nie groot-tragedie nie. Die drama word dan komedie met ‘n tragiese inslag (Cronje, 1971: 184). “... tragi-comedy means not that everything is comic, but that nothing is tragic” (Kitto, 1961:313).

Wanneer ‘n drama as “dark comedy” of “near tragedy” bestempel word, kan die term klein-tragedie gebruik word (Cronje, 1971:184).

Cronje (*ibid*) se mening is dat in die moderne tyd die standpunt gehuldig word dat die skryf van groot-tragedie nie meer moontlik is nie. Groot-tragedie is dus die antieke Griekse vorm van tragedie. Styan (1962:39-40) beaam dit en sê:

... tragedy, in the full sense of the word is missing today. Our present-day conventions, interbred with the spirit of naturalism, can better do other things and do not encourage the exclusive consistency of purpose we ask of tragedy ... the laws of tragedy belong to a world which is religious in its affirmation of human greatness ... In an age in which tragedy is submerged in moral indifference we may expect a kind of tragicomedy to come to its own.

Verder is Cronje (*ibid*) se mening dat weens die “opkoms van die sogenaamde middelklas” en die welsynstaat *persoonlike verantwoordelikheid* op die agtergrond geskuif het en in tandem ook “... *persoonlike skuld*, wat in die groot-tragedie van die opperste belang is”. Dürrenmatt (1968:41-42) se mening in hierdie verband is:

Tragedy presupposes guilt, despair moderation, lucidity, vision, a sense of responsibility. In the Punch-and-Judy-show of our century, in this backsliding of the white race, there are no more guilty and no more responsible men ... We are collectively guilty, collectively bogged down in the sins of our fathers and our forefathers. We are the offspring of children. That is our misfortune, but not our guilt – guilt can only exist as a personal achievement, as a religious deed.

In die moderne tyd ontbreek die grootsheid van die protagonis omdat almal gewone mense geword het en daarom kan die moderne tragiese helde ook nie tot kennis, wete en insig kom nie. ‘n Goeie voorbeeld hiervan is Willy Loman in Miller se *Death of a salesman* (1987) wat as tragiese figuur ‘n gewone vader is van ‘n gemiddelde Amerikaanse huisgesin.

Bentley (1965:281) meen dat vrees wat in iets erger transfigureer dalk die beste beskryf kan word as oordrewe ang of “awe” wat nie teenwoordig is in melodrama nie, maar wel by tragedie.

Verder is Bentley (1965:282) se mening dat ‘n mens ‘n goeie voorbeeld van hierdie oordrewe vrees in Von Goethe (1902) se *Faust* vind wanneer Mephistopheles aan Faust die sleutel van die moeders se koninkryk gee. Wanneer hy van die sleutel besit neem, groei dit en gaan soos ‘n lig aan en gee vonke af. Mephistopheles sê vir Faust om dit na die onderwêreld te neem waar ‘n drievoet hom sal wys waar die moeders is. Om weer uit te kom, moet hy die drievoet met die sleutel aanraak. Faust sidder twee maal tydens hierdie oorhandiging en word aangeraai om die reis af te stel maar hy antwoord -

Dach im Estarren such ich nicht mein Heil, Das  
Schaudern ist der Menschheit bestes Theil; Wie  
such die Welt ihm das Gefühl vertheure, Ergriffen,  
fühlt er tief das Ungeheure (Von Goethe in  
Bentley, 1965:282).

Hierdie “Schaudern” of sidder beteken oordrewe ang; twee maal het Faust alreeds gesidder en nou sê hy om te sidder is om ‘n man te wees. Op hierdie manier raak hierdie oordrewe ang psigologies konkreet. “Das Schaudern ist der Menschheit bestes Theil” vertel ons iets baie wesentlik van die tragedie. Alhoewel dit nie tot hernuwing of verduideliking bydra nie, verduidelik dit ‘n houding met twee opponerende kante: die siddering self, die bewing, waansin, paniek en die verwarring aan die een kant, en aan die ander kant die aanvaarding daarvan. Met ander woorde die gevoel dat jy jouself as opgewasse daarteen moet bewys, dat ‘n mens moet hoop om dit te ontvlug aan die een kant en, aan die ander kant dat jou beste hoop die afwesigheid van so ‘n hoop is (Bentley, 1965:282- 283).

Sy verdere kommentaar is dat wanneer ‘n mens meegevoel ondervind, ‘n mens dit begin geniet, want ‘n mens neem krediet vir ‘n deugsame gevoel. Daar vloei egter ‘n gebrek voort uit hierdie deug, want ‘n mens begin soek na objekte vir jou meegevoel en hulle word jou slagoffers. Oor die algemeen is jammerte

selfbejammering. William Blake (1929: 37) sê “Pity divides the soul and man unmans”. Blake (1966:62) verstaan ook die “Marxist”-konsep dat bejammering viktimizeer: “Pity would be no more / If we did not make somebody” (Vergelyk ook William Blake in Bentley 1965:284).

Bentley (1965:284) reken dat bejammering ‘n plek in melodrama het solank dit teenoor menslike emosies afgespeel word. Aeschylus vertoon Prometheus in ‘n bejammerenswaardige situasie, maar hy kry minder bejammering as Oedipus in Sophocles se *Oedipus Rex* (1986) wat as groot-tragedie beskou kan word. Die stuk word met ‘n oordrewe vrees of angs deurspek en die gevoel van verdoeming is veel sterker as die jammerte vir ‘n man wat sy eie oë uitgesteek het. Daar is volgens Bentley (*ibid*) meer bejammering in Shakespeare se werke en tog is daar nie veel suiwer aandoenlikheid nie. Die sielkundiges onderskei twee soorte jammerte: een wat goed en edel is, en een wat openlik of in die geheim selfgesentreerd is. Die Engelse woord “compassion” toon ‘n verhewe jammerte aan. In Afrikaans kan dit ten beste beskryf word as medelye. ‘n Baie goeie voorbeeld hiervan word gevind in Shakespeare se *King Lear* (1963):

Do not laugh at me;  
For as I am a man, I think this lady  
To be my child, Cordelia.  
And so I am, I am.

Be your tears wet? Yes, faith. I pray weep not;  
If you have poison for me I will drink it.  
I know you do not love me; for your sisters  
Have, as I do remember, done me wrong:  
You have some cause, they have not.  
No cause, no cause.

(Act IV, Scene VII, reëls 68-75.)

Lear se reëls is vol jammerte: dit is Cordelia wat haar medelye wys en deur haar woorde Shakespeare se medelye aantoon (Bentley 1965:284-285).

### 3.5 MELODRAMA

Melodrama is vandag nog steeds springlewendig. Die eksterne gesig daarvan het verander en die oordrywing is afgeskaal, maar op televisie en film kan jy dit daagliks in die mees groteske vorms sien. Die rede hoekom melodrama so populêr is, is omdat die toeskouer seker daarvan is dat iets gaan gebeur. Die akteurs sit nie rond en praat nie, hulle speel toneel. Melodrama mik na die maksimum betrokkenheid sodat die toeskouer homself met die held kan identifiseer en sodat hy in die aksie kan deel. Melodrama probeer die illusie van werklike mense in gevaar wek, maar in werklikheid word die intrige daarvan tot hervorming, begenadiging en redding gemanipuleer. Dit ontgin fisiese en materiële moeilikhede, en die ontsnapping vanuit gevaar is die gewone intrige. Melodrama ontwikkel opwinding, spanning en gevaar, maar is in sy beweging sonder substansiële betekenis. Jy verlaat die teater met 'n gevoel van verligting weens die resultaat daarvan en onverander deur die omstandighede wat die lyding en konflikte veroorsaak het (Hatlen, 1972:95).

Die term "melodrama" kombineer twee Griekse woorde wat "musiek" en "drama" beteken. Op 'n tyd was hierdie woord sinoniem met opera. Dit was eerste met musiek geassosieer in Italië en Frankryk. In Duitsland het dit verwys na dialoog wat met orkesbegeleiding gesprek was. Tot 1791 het die Comedie Française en die "Italian Comedians" 'n monopolie oor die wettige teaters van Parys geniet. Vindingryke bestuurders het regeringsbeperinge vermy deur 'n vermaak te skep wat gebaseer was op mimiek begelei deur dans, sang en dialoog. Dit was as gevolg van die sensasionele kwaliteite daarvan baie. Toe vryheid van produksies aan alle teaters toegestaan is, is die woord melodrama gekoppel aan mimiek met dialoog en musiek. Volgens Hatlen (1972:96) het Frank Rahill in sy studie van melodrama, waarin die klem op die negentiende eeu was, die genre in die volgende terme gedefinieer:

Melodrama is a form of dramatic composition in prose partaking of the nature of tragedy, comedy, pantomime and spectacle, and intended for a popular audience. Primarily concerned with situation and plot, it calls upon mimed action extensively and employs a more or less fixed complement of stock characters, the most important of which are a suffering heroine, or hero, a persecuting villain, and a benevolent comic. It is

conventionally moral and humanitarian in point of view and sentimental and optimistic in temper, concluding its fable happily with virtue awarded after many trials and vice punished. Characteristically, it offers elaborate scenic accessories and miscellaneous divertissements and introduces music freely, typically to underscore dramatic effect (Rahill in Hatlen, 1972:96).

Grebanier (1961:290-291) beweer dat melodrama daarin poog om die gehoor tot 'n mate te skok, 'n soort sensasie te verskaf. Melodrama speel in op mens se sensuuees deur die gebruik van die sensasionele en die onverwagte, en word oor die algemeen na verwys as rillers, tekste met spanning en onsekerheid, byvoorbeeld Hitchcock en Christie en Bram Stoker se *Dracula* (1983). Melodrama kan egter nie altyd beskou word as minderwaardig nie. Indien bogenoemde in ag geneem word dien Pirandello se *Six Characters in Search of an Author* (1986) as voorbeeld. Dit is een van die mees deurdagte tekste van die twintigste eeu, en is tegnies gesproke 'n melodrama. Melodrama word ook soms gebruik as middel tot sielkundige insig, byvoorbeeld Hamilton se *Gas Light* (1975) of soos dit in die VSA bekend staan, *Angel Street*, 'n riller.

Volgens Bentley (1961:196-197) het melodrama egter 'n slegte reputasie, wat moontlik sy oorsprong het in die aansienlike slegte reputasie van Victoriaanse melodrama. Ten minste word daar in melodrama 'n goeie huilsessie verwag. Die rede hoekom lag beter in populariteit vaar as huil, is sekerlik omdat lag as aangenaam en huil as onaangenaam beskou word. Maar daar is trane van droefheid en trane van te veel lag of blydskap. Shaw sê: "Tears in adult life are the natural expression of happiness as laughter is at all ages the natural recognition of destruction, confusion, and ruin" (Shaw in Bentley, 1965:197).

Om 'n goeie huilsessie te beleef beteken ook dat 'n mens jammer voel vir jouself. Bentley verklaar dat selfbejammering se gebruik volgens E.M. Forster dít is wat die gevoel van veroudering draaglik maak (Bentley, 1965:197). Selfbejammering is 'n goeie hulp in moeilike tye en alle tye is moeilike tye. 'n Mens voel byvoorbeeld beroof indien iemand naby aan jou doodgaan en die vrees vir jou eie dood is onderliggend daar. Volgens Bentley probeer Freud en Breuer verduidelik wat gebeur as emosionele indrukke nie toegelaat word om hulself uit die menslike sisteem uit te werk nie. Indien 'n wrok nie op 'n natuurlike manier verwerk word nie,

versamel dit negatiwiteit in die onderbewuste. Indien jy trane uit jou daaglikse lewe verban het, mag hulle dalk in jou drome tot uiting kom. Weens jou sentimentaliteit kan hulle die akteur in jou gemoed word met die hoogdrawendheid wat gepaard gaan met melodrama (Bentley, 1965:197-199).

Bentley (1965:200) sê die jammerte vir die sogenaamde held in melodrama is minder indrukwekkend as die vrees vir die skelm. Verder sê Bentley dat Aristoteles in sy *Poëtika* (1991) vrees en jammerte die eerste keer saamgevoeg het om die tragedie te probeer ontleed; meer is egter ter sprake. Die melodramaturg se werk is egter om die kapasiteit van die gehoor ten opsigte van hierdie twee elemente te beproef. Volgens Bentley het Aristoteles in sy *Rhetoric* verduidelik dat vrees en jammerte in 'n organiese verhouding teenoor mekaar staan. Daar is 'n veronderstelde objek van vrees of 'n vyand in beide gevalle. As jyself bedreig voel, is daar vrees by jou vir jouself; maar as iemand anders bedreig word, voel jy jammer vir hom/haar. Indien jy jammer voel vir iemand, voel jy in werklikheid jammer vir jouself en deel hulle vrese. Deur hierdie aspekte bymekaar te gooi, is om die situasie van populêre melodrama saam te stel: goedheid wat deur slegtheid aangeval word, 'n held wat deur 'n skurk aangeval word, en heldinne en helde wat deur 'n goddelose wêreld verswelg word.

Bentley (1965:200-203) sê vrees is 'n sterker emosie as bejammering. Daarom is die melodramaturg se sukses grootliks afhanklik van sy skepping en aanvoeling van vrees soos ook in die tragedie. Vrees is die mees onvernietigbare struikelblok en daarin lê die potensiële universaliteit van melodrama. Daar is twee tipes vrees: die algemene soos dat jy dalk op 'n piesangskil gly, in 'n motorongeluk betrokke raak, ensovoorts, en dan die irrasionele vrees soos bese bygelowe, neurotiese fantasieë en die vrees vir God. In melodrama word hierdie irrasionele vrees meestal verskans as algemene vrees in die sin dat die redes wat vir die vrees gegee word hopeloos onvoldoende is, en die vrees veel meer as dit word (*ibid*). Die melodramaturg se talent lê daarin om sy skurk se boosheid veel groter te skilder as normale menslike boosheid. Melodramatiese visie is paranoïes deurdat ons naderhand glo dat alle dinge saamspan om ons te vervolg, selfs die landskap raak deel daarvan. Die verhoog bly egter beperk in vergelyking met 'n roman waar berge, bevrore mere, malende watermassas, ensovoorts in detail beskryf kan

word. Die melodramaturg moet die vyandelikheid van die landskap versterk met ander vyandelikhede. Melodramatiese slimstreke binne die intrige word nou gebruik en veral die berugte buitengewone toevallighede. Melodrama word veral hierdeur onderskei van tragedie, want by melodrama is hierdie toevallighede net te vermaaklik. 'n Mens kry egter sulke toevallighede by ernstige tragedie ook, maar indien dit nie ligsinnig aangewend word nie, sal dit nie komies wees nie.

Daagliks gaan daar 'n geweldige hoeveelheid energie verlore om die illusie van die eentonige, alledaagse middelmatigheid weer te gee. Volgens Bentley (1965:216):

The melodramatic vision is in one sense simply normal. It corresponds to an important aspect of reality. It is the spontaneous, uninhibited way of seeing things. Naturalism is more sophisticated but Naturalism is not more natural. The dramatic sense is the melodramatic sense, as one can see from the play-acting of any child. Melodrama is not a special and marginal kind of drama, let alone an eccentric or decadent one; it is drama in its elemental form; it is the quint-essence of drama.

Vir Bentley (1965:216-217) is melodrama die eerste belangrike genre voordat hy klug, tragedie of komedie behandel. Ons almal beskik oor die vergrote gevoelens van 'n kind, barbaar of sensusieke mens. Hierdie gevoelens vorm die basis vir melodrama en is die rede vir die menigvuldige buitengewone oordrewe vergrotings daarin. Al is melodrama menslik, is dit nie volwasse nie. Teater se oorsprong lê in die sprokieswêreld van 'n kind, maar dit het nie daar gebly nie. Melodrama behoort tot die towerwêreld van 'n kind waar denke oorweldigend voorkom, en waar die verskil tussen "ek wil" en "ek kan" nog nie duidelik gedefinieer is nie.

Cassady en Cassady (1982:159) sê dat melodrama se aanhang bepaal word deur die intrige. Die patroon was 'n reeks sterk handelinge met skerp omynde karakters wat die oorwinning van die goeie oor die bose uitgebeeld het. Die groot aanvraag na hierdie tipe tekste het veroorsaak dat dramaturge hulle uitgeryg het soos die hedendaagse televisieskrywers tekste uitryg – volgens goed gevestigde formules. Soos die negentiende eeu voortgesleep het, is pogings aangewend om meer realistiese melodramas te skep. Die maklikste manier om realisme te suggereer, was met die eksterne aspekte van die produksie soos veral die verhoogdekor. Teen die einde van die negentiende eeu het die teatergenikus die produksies

gedomineer. Nuwe, aanskouliker effekte was die groot aantrekkingskrag. Die verhoogmeganikus moes met akkurate replikas van geboue, bekende landskappe en monumente en allerhande sensasionele effekte vorendag kom. Melodrama het geneig om 'n eenvoudige agtergrond vir opwindende aksies te word. Die oordrewe visuele aspekte en die nodigheid vir sterk verhale en bewegings van die negentiende eeuse melodrama het direk gelei na die ontwikkeling van die filmbedryf. Teen die einde van die negentiende eeu het tradisionele melodrama tot 'n einde gekom en die beweging na meer realisme het in alle erns begin. Karakters moes meer geloofwaardig raak. Meer karakters met groter diepte en gewone spraak moes ingevoer word. Een van die primêre belangstellings in melodrama, die sensasionele tonele, het by die filmmaker baie meer aftrek gekry en die skouspel daarin was baie beter as op die verhoog met sy beperkinge.

Hatlen (1972:95-96) sê dat, net soos in tragedie, die karakters in melodrama betrokke is by ernstige en kritieke situasies. Fundamenteel lê die verskil in die beoordeling daarvan. Tragedie konfronteer goed en kwaad met suiwer eerlikheid, terwyl melodrama uit die lewe probeer ontsnap. Tragedie neem ewige spirituele probleme in ag en melodrama die tydelike, die fisieke en die materiële. Tragedie ontlok vrees en bejammering, terwyl melodrama spanning, die aandoenlike en soms vrees opwek. Hierdie vorme is heel verskillend van mekaar. Hulle is eenders in die opsig dat beide ernstig voorkom, maar in melodrama is die ernstigheid slegs 'n front vir die teatrale spel.

Cassady en Cassady (1982:159) redeneer dat, soos in komedie, die melodrama ook soms 'n gelukkige einde het. Melodrama behandel, net soos tragedie, 'n ernstige onderwerp, maar dit is waar die ooreenkoms eindig. Melodrama ondersoek nie een persoon se innerlike worsteling nie, maar beeld eendimensionele karakters uit wat almal sleg is of almal goed is. Dit is alleen ter wille van teatrale waarde dat ernstige en pynlike onderwerpe aangeraak sal word in melodrama. Soms word driedimensionele karakters in konflik uitgebeeld, slegs oppervlakkig, want die gehoor weet dat die goeie sal oorwin.

Cronje (1971:187-188) beweer die protagonis by melodrama is:

... 'n minder gekompliseerde persoon – eintlik 'n ongekompliseerde persoon – in vergelyking met die protagonis by tragedie. In die melodrama behaal die held 'n oorwinning of ly hy 'n neerlaag, maar in die tragedie ervaar hy neerlaag in oorwinning en oorwinning in neerlaag. In die melodrama is die protagonis skuldig of onskuldig, maar in die tragedie gaan sy skuld en sy onskuld hand aan hand.

Om die verskil tussen melodrama en tragedie te begryp, moet mens dit wat die tragikus en die melodramaturg beoog, verstaan:

eersgenoemde het by uitnemendheid te make met 'n siening en weergawe van die problematiek van die menslike lewe, waar laasgenoemde veral daarop ingestel is om vermaak te verskaf. Albei het met die menslike lewe te make, maar hul benadering daarvan is uiteenlopend (*ibid*).

Bentley (1965:217-218) meen dit bly egter moeilik om 'n definitiewe lyn tussen melodrama en tragedie te trek. Die realiteit is dat daar nie twee definitiewe eenhede is nie, maar dat beide op dieselfde skaal is met die mees onafgewerkte melodrama aan die een kant en die hoogste vorm van tragedie aan die ander kant. In tragedie word die realiteitsbeginsel nie verontagsaam nie. Jy word nie as die enigste realiteit gerespekteer nie. Jou skuld is nie onbetwisbaar nie, want ander mense is dalk nie bedreigings of monsters nie, en die einde is gewoonlik ongelukkig. Hierdie skaal suggereer egter nie dat tragedie en melodrama totaal verskillend is nie. Daar is melodrama in elke tragedie net soos daar 'n kind in elke volwassene is. Dit is naturalisme wat die kinderlike en melodramatiese elemente wil uitsluit – nie tragedie nie.

Cronje (1971:189-190) stel dit dat mensbeelding by melodrama slegs steurend kan inwerk by die skep van opwinding. Mensbeelding in die oortreffende trap, en nie lewensware uitbeelding nie, is aan die orde van die dag. Melodrama poog nie om lewensgetroue realisme te wees nie, maar probeer slegs om opwindende vermaak te verskaf. By diegene wat vermaak en ontspanning soek sonder om ernstig daarvoor na te dink, is melodrama gewild, veral by kinders. Ná 'n opvoering bly tragedie 'n mens by omdat dit aangrypend was en stof tot nadenke verskaf het, terwyl die impak van melodrama verdwyn sodra dit die gehoor klaarvermaak het.

Cassady & Cassady (1982:160) noem dat melodrama vermaak en ontvlugting bied, maar dit bring tog ook soms die treurige toestand van individue of groepe onder die aandag van die gehoor. Melodrama het die afgelope klompie jare baie meer realisties begin raak met karakters wat minder stereotiep is en met eindes wat soms nie gelukkig is nie. Die aksie is egter nog steeds oordrewe met tonele van spanning en uiterste opwinding. Moderne melodrama wissel van byvoorbeeld die teaterteks *Sleuth* (1981) deur Anthony Shaffer waarin 'n man wat van speletjies en die teater hou, sy vrou se skelm liefde nooi om hom te ontmoet. So skep hy 'n tweestryd met potensiele dodelike resultate.

Ook Maxwell Anderson se *The Bad Seed* (1954) handel oor die valse beskuldiging van twee onderwyseresse by 'n meisieskool dat hulle lesbies is. 'n Mens kan sien dat melodrama verander het, maar dat daar nog steeds dieselfde gewilde formule van 'n held of heldin, 'n afstootlike booswig en sensasie teenwoordig is soos dit ook die geval is in ander dramas..

### **3.6 MODERNE TRAGEDIE**

Oor die algemeen word gereken dat die moderne temperament met sy angsthede en onsekerhede nie 'n goeie domein vir die tragedie is nie. As gevolg van die kontemporêre stand van sake reken baie kritici dat dit moeilik en miskien onmoontlik is om tragedie te skryf, want die hoë posisies van weleer het verdwyn en dus is daar nie meer rolmodelle vir tragiese helde nie. Volgens Hatlen (1972: 86-88) beweer Joseph Woods Krutch en George Lukacs dat Ibsen nie dramas van die heroïese statur van Shakespeare kon skryf nie. Volgens Hatlen (1972:88) het John Gassner hulle egter teengestaan. Gassner (1954) se standpunt is goed ontvang, want grootse tragedie was raar in die geskiedenis van teater; daarom moet moderne dramaturge nie veroordeel word omdat hulle nie die "grandieur" van die verlede kan uitbeeld nie. Omdat ons 'n produk van die kondisionering van ons tyd is, mag ons in die teater die hedendaagse skete en bekommernisse van ons samelewing uitbeeld soos byvoorbeeld die identiteitskrisis, die stryd tussen die generasies en kulture, die verlies aan vryheid, geloof en sekuriteit, die ongelykheid tussen realiteit en illusie, die koste verbonde aan integriteit, en die stryd om betekenis te vind midde-in 'n wêreld van veranderende waardes.

Hatlen (1972:89) reken twee baie goeie voorbeelde hiervan is Ibsen se *Ghosts* (1935) en Miller se *Death of a Salesman* (1987). Beide is volledig, ernstig en eerlik en die handeling geloofbaar en onontbeerlik, maar daar is geen gevoel van verhewenheid, inligting of katarsis nie. Die hoofkarakters is nie positiewe karakters wat hul etiese waardes ten toon wil stel nie. Die dramatisering is egter in die tonele van erge lyding, en al is die spirituele oorwinning afwesig, is daar duidelike teatrale belewenisse waarmee ons kan identifiseer.

Cassady en Cassady (1982:153) noem dat deur die loop van die geskiedenis min tragedies aan Aristoteles se ideaal voldoen het. Dit is egter 'n kwessie van uitkyk wat die moderne tragedie verantwoord. Om aan te sluit by hierbo, is Willy Loman in *Death of a Salesman* (1987) van Miller geensins 'n adelijke karakter nie, maar toon tog 'n sekere hoeveelheid edelheid deur sy pogings om vir sy familie sukses te probeer bewerkstellig. Sy inherente fout, wat uiteindelik sy dood veroorsaak, is dat hy sukses aan geld meet. Volgens Cassady en Cassady (*ibid*) identifiseer ons met Willy, ons voel medelye met Blanche in *Streetcar Named Desire* (1959) en vir die dwase Don Quixote in Cervantes se *The Adventures of Don Quixote* (1950):

They suffer and so do we. When we view the plays in which these characters appear, we feel a sense of aesthetic beauty, an elevation of the spirit. We do not leave the theatre depressed and frustrated (Cassady & Cassady, 1982: 153).

### **3.7 HUISHOUDELIKE DRAMA**

Volgens *Encyclopædia Britannica* (2011) is huishoudelike drama, drama waarin die protagoniste mense soos onself (laer- en middelklas) is, wat met gewone probleme soos armoede, siekte, misdaad en familiekonflik sukkel. In kontras hiermee was die klassieke en neo-klassieke drama se protagoniste koninklikes en aristokrate. Die vroegste voorbeeld van hierdie tipe drama was *Arden of Feversham* wat deur 'n anonieme skrywer in 1591 geskryf is en wat deur Ronald Bayne (1897) herpubliseer is. Huishoudelike drama het egter eers na vore getree in die agtiende eeu met George Lillo se *George Barnwell*, *The London Merchant* (1965) wat ook in die afdeling Tragikomedie p. 74 genoem word as 'n belangrike

invloed op die huishoudelike drama. Volgens die dramaturg en kritikus G.E. Lessing (2010) se *Hamburgische Dramaturgie* het hierdie ongure drama ook later die skryf van huishoudelike drama in Frankryk en Duitsland tot gevolg gehad. Dit het veroorsaak dat die weg gebaan is vir hierdie vorm van drama soos dié van die uitstaande dramaturg van hierdie era, Henrik Ibsen met werke soos *Brand* (1950), *The Master Builder* (1968), and *When We Dead Wake* (1964). In die dramas besit sy gewone karakters eienskappe van die outydse helde van Griekse faam. Sy werke het 'n brug gevorm tussen die realistiese beweging van die negentiende eeu en die twintigste eeuse simbolisme. Hy het middelklaskarakters in komplekse intriges geskep wat ander dramatiese werke van sy tyd oortref het (Lessing & Scroter, 2010).

Huishoudelike dramas bevat dikwels simbolisme. Simbolisme het in die twintigste eeu na vore getree met die skepping van huishoudelike dramas soos *Miss Julie* van Strindberg (1958). Vroeg in die twintigste eeu het opvoerings psigologiese invloede gebruik soos minimale dekor, telegrafiese dialoog en karakters wat eerder tipes uitgebeeld het. Huishoudelike drama het 'n kombinasie geraak van naturalisme, ekspressionisme en simbolisme, en sielkundige invloede as temas is algemeen gebruik. Moderne dramas sentreer om psigologiese, sosiale en politieke temas, wat almal hulle oorsprong in die huishoudelike drama het. Huishoudelike drama omvat die implikasies van aktuele sake soos burgerregte, feminisme, aktuele politieke en sosiale geskille. Huidige huishoudelike drama neig om die konflik in die huis uit te beeld, terwyl twintigste eeuse huishoudelike drama destyds geklassifiseer kon word as eksperimentele of simboliese teater omdat die realisme uiteraard, soos in *Miss Julie* nuut was en dus as *avant garde* vir die tyd beskou kon word. Die teatertekst van 'n huishoudelike drama volg 'n spesifieke riglyn. 'n Huishoudelike drama moet om gewone mense se lewens draai. Die intrige moet die huishoudelike sfeer van tradisionele landelike families of stedelike familie-eenhede bevat. Dit kan ook oor verhoudings in die werkplek handel, want daar gaan dit ook oor gewone mense. Die gehoor se verhouding tot die materiaal in die opvoering veroorsaak dat huishoudelike dramas die suksesvolste opgevoer word in gemeenskappe waar die intrige gemik is op die kultuur van daardie gemeenskap. In veral Afrikaanse dramas soos *Ek, Anna van Wyk* (1986) van Pieter Fourie is die vaderfiguur dikwels die belangrikste karakter wat die aksie rig. Vergelyk die

simboliek van die vader se van 'Terre'Blanche' wat 'wit aarde' beteken. Die patriargale figuur is baie belangrik in huishoudelike drama, want hy vorm 'n tipe van verteenwoordiger van die gemeenskap. Hy bepaal die riglyne van die daaglikse optrede van die medekarakters. Konflik met hierdie patriargale figuur is ook algemeen in huishoudelike drama. Die gebruik van 'n spesifieke taal vir 'n spesifieke gehoor laat daardie gehoor deel in die karakters van die huishoudelike drama, want taal is 'n intieme persoonlike manier van kommunikasie (*ibid*). Vergelyk ook bv. *Kanna hy kô huistoe* (1965) van Adam Small.

### 3.8 SOSIALE DRAMA

Sosiale drama is volgens *English Vocabulary* (Internetbron, 5): "a drama about people and the place where they live; a drama that deals with the way people get along with others". Volgens hierdie definisie is sosiale drama 'n drama oor alledaagse mense en alledaagse gebeure. Hierdie soort drama is tipies van die "kitchen sink drama" wat gedurende die vyftiger- en sestigerjare in Engeland ontstaan het. Die John Osborne teks *Look Back in Anger* (1957) kan as 'n eerste drama in hierdie vorm beskou word. Dit was 'n drama wat om 'n liefdesdriehoek afspeel in 'n beknopte eenslaapkamerwoonstel. Die drama was so 'n sukses dat dit Britse teater hervorm het (Internetbron, 7). Nog 'n dramaturg wat genoem kan word, is Arnold Wesker met sy suksesvolle trilogie *Chicken Soup with Barley*, *Roots* en *I'm Talking About Jerusalem* (1964). Die konvensies van hierdie genre het neerslag gevind tot in hedendaagse sosiale drama. (Internetbron, 6). Vergelyk ook *Zollie* van Luwes (2005) as Afrikaanse voorbeeld.

Die oorsprong van die "kitchen sink"-skool kom van 'n kritikus John Sylvester. wat 'n artikel geskryf oor die kunstenaars John Bratby, Derrick Greaves, Jack Smith en Edward Middleditch wat gewese studente van die Royal College of Art was en wat gereeld by die Beaux Arts-galery in Londen uitgestal het. In die artikel het hy geredeneer dat hierdie skilders meer geïnteresseerd was in die banaliteit van die alledaagse huishoudelike gebeure. John Bratby het veral tafels geskilder met alledaagse huishoudelike produkte daarop. Al het Sylvester die benaming gegee, het die Marxistiese kritikus, John Berger, dié groep veral ondersteun. "Kitchen sink"-tipe realisme was nie net tot die beeldende kunste beperk nie, maar het ook

tot ander vorme soos novelles, teater en films van die sestigs uitgebrei (Internetbron, 8).

### 3.9 GRUDRAMA

Thomas Fagerholm noem in sy artikel *Discovering Dramatic Horror* (Internetbron, 9) dat grudrama somtyds as 'n minderwaardige kunsvorm beskryf word en dikwels gaan die genre se bydrae dan ook ongesiens verby. Vrees is die oorheersende faktor in grudrama. Vrees vir die dood, isolasie, hopeloosheid en pyn is die sleutelemente. Grudrama bied 'n veilige omgewing om emosies soos vrees, bejammering, afsku en skok te ervaar. Die mees identifiseerbare genre wat steun op die emosie van pyn is tragedie. Grudrama is egter ook 'n genre wat op pyn steun. Volgens Fagerholm (*ibid*) is grudrama 'n genre wat nog duidelik gedefinieer moet word. Grufilm word hier gebruik om grudrama mee te vergelyk omdat dit die mees vergelykbare medium is. Pyn speel 'n belangrike rol in grudrama, want daardeur leer ken ons ons eie emosionele kapasiteit vir pyn. Die toeskouers van 'n grudrama kan 'n gevoel van krag ervaar. Hierdie gevoel van krag kan kom van die toeskouer se vermoë om sy eie vrese en verskrikking wat met pyn geassosieer word, te oorkom. Die gevoel van krag, beheer en miskien plesier kan veroorsaak word deur die ontlading van sulke emosies. Worland (2007:13) noem dat Aristoteles in sy *Poëtika* (1991) na die ontlading van emosie of *katarsis* as deel van die tragedie verwys:

Aristotle implies that audiences of tragic drama experience a range of emotions, especially fear and pity, and as a result purges them of the desire to act out such natural but dangerous tendencies in the real world.

So lank as wat Griekse tragedie bestaan het, was drama 'n uitlaatklep vir die emosie met betrekking tot pyn. Worland (*ibid*) sê verder dat in die antieke Griekse gemeenskap “the individual experience of catharsis through art functioned as a social safety valve”. Grudrama-opvoerings vervul vandag dieselfde behoefte deurdat die mens emosioneel verfris word deur die reiniging van sulke emosies. Dieselfde ontlading wat 'n nagmerrie bied, word deur die grudrama gebied. Kavin sê:

One goes to a horror film in order to have a nightmare – not simply a frightening dream, but a dream whose undercurrent of anxiety both presents and masks the desire to fulfill and be punished for certain conventionally unacceptable impulses (Internetbron, 9).

Die uiterstes van alledaagse vrese en nagmerries vorm die raamwerk vir grudrama-opvoerings. Net soos films het teateropvoerings 'n realiteit wat verskil van die realiteit in die buitewêreld. Elemente soos vrees vir pyn, die dood, hulpeloosheid, verlies van identiteit, abstrakte realiteit en nagmerries kan maklik geïnkorporeer word op die gruteaterverhoog. Net soos by film, is teater 'n medium waar die gehoor emosioneel betrokke moet wees om 'n verlangde resultaat te verkry. Sonder emosionele betrokkenheid is daar geen raakpunte tussen die karakters en die gehoor nie. Net soos by film, kan grudrama pyn en vrees verwek met grafiese beelde en klank op die verhoog. Die gevoelens van pyn, vrees en gruwels is natúúrlik vir die mens en is dikwels nodig vir 'n katarsis. As menslike wesens smag ons na kuns vol pyn sodat ons ons eie emosionele kapasiteit en ons verhouding met die wêreld en dié daarop kan leer ken. Gruteater gee ons 'n gevoel van mag en beheer oor ons emosies en dit voorsien 'n veilige omgewing waar ons die buitengewone emosies van vrees jammerte, gruwels en terreur kan beleef sonder dat ons aan die destruktiewe en gevaarlike kant van ons lewens blootgestel word (Internetbron, 9)

Grudrama en die riller wat hieronder bespreek word, deel verskeie ooreenkomste.

### **3.10 RILLER**

Homer (1937) se *Odyssey* is een van die oudste stories bekend aan die Westerse wêreld en word beskou as die prototipe van die riller.

Die riller in literatuur maak van spanning, afwagting en opwinding as hoofelemente gebruik. In film is veral Alfred Hitchcock se werk van die beste voorbeelde van rillers. Hitchcock het die rillerlandskap totaal verander met die film *The Lodger* (Internetbron, films 18), sy eerste as regisseur in hierdie genre. Ander voorbeelde is *Haunted Houseful* (1961), *Ghostly gallery* (1970) en *The Crooked Cat* (1973).

Belangrike informasie wat verskans word van die gehoor/kyker en die vlug-/jaagtonele is algemene metodes in alle subgenre-rillers, al besit elke subgenre sy eie metodes en eienskappe.

Algemene metodes in misdaadrillers is onder andere lospryse wat verlang word, gevangennemings, kapings, wraak en ontvoerings. By misterierillers is ondersoek en die tegniek waarvolgens die skuldige gevind moet word, algemene metodes. In sielkundige rillers word met die gehoor en selfs karakters se gedagtes gespeel. Sielkundige temas, agtervolging, grupersoonlikhede, doodslokvalle, obsessies, ens. word algemeen gebruik. In waansinrillers vind 'n mens dikwels elemente soos valse aantygings, grootheidswaan, vervolgingswaan en soms 'n vreemde teorie in 'n grys gebied van denke. Die riller het 'n misdaadgedrewe intrige waar die misdadiger hindernisse en struikelblokke veroorsaak wat die held moet oorkom en oorwin (Internetbron, 10).

Die definisie van 'n riller is 'n skielike gevoel van emosies, opwinding en spannende afwagting, met opwindende dialoog van hoogte- en laagtepunte en soms 'n konstante dolle ritme. Die mikpunt van hierdie genre is om 'n storie te lewer met konstante spanning en verassing en 'n gevoel dat daar 'n onafwendbare onheil wat wag. Die gehoor word met opbouende spanning na die 'n klimaks gelei (*ibid*).

Rillers kan gedefinieer word deur die hoofstemming wat dit ontlok, naamlik vreeswekkende opwinding. Die skrywer Vladimir Nabokov (1981:8) sê:

In an Anglo-Saxon thriller, the villain is generally punished, and the strong silent man generally wins the weak babbling girl, but there is no governmental law in Western countries to ban a story that does not comply with a fond tradition, so that we always hope that the wicked but romantic fellow will escape scot-free and the good but dull chap will be finally snubbed by the moody heroine (Vergelyk Internetbron, 10).

Die riller en sy verskillende voorkomste word goed deur die volgende gedeelte van James Patterson in sy voorwoord tot *Thriller: Stories to Keep You Up All Night* (2007) verduidelik:

Thrillers provide such a rich literary feast. There are all kinds. The legal thriller, spy thriller, action-adventure thriller, medical thriller, police thriller, romantic thriller, historical thriller, political thriller, religious thriller, high-tech thriller, military thriller. The list goes on and on, with new variations constantly being invented. In fact, this openness to expansion is one of the genre's most endearing characteristics. But what gives the variety of thrillers a common ground is the intensity of emotions they create, particularly those of apprehension and exhilaration, of excitement and breathlessness, all designed to generate that all-important thrill. By definition, if a thriller doesn't thrill, it's not doing its job (Vergelyk Internetbron.11 en 13).

### 3.11 SUBGENRES BY DIE RILLER

Onderstaande subgenres, wat ook elemente van ander subgenres kan bevat, word by die riller gevind. Veral die film as medium is besonder geskik om van subgenres gebruik te maak weens die visuele filmtegnieke wat beskikbaar is.

#### 3.11.1 Samesweringriller

Volgens die Tutorgig ensiklopedie (Internetbron, 10), konfronteer die held/heldin 'n groot groep magtige vyande in hierdie soort riller. Voorbeelde is *The Chancellor Manuscript* (1984) en *The Aquitaine Progression* (2009) deur Robert Ludlum. In die filmweergawe van *The Chancellor Manuscript*, wat in 2014 beoog word, sal die regie gedoen word deur Marc Foster en die draaiboek geskryf word deur Peter O'Brien (Internetbron, films 1). Nog films wat tot hierdie kategorie hoort is *Awake* (Internetbron, films 19) en *Snake Eyes* (Internetbron, films 20) (Internetbron 10).

In hierdie tipe riller weet slegs die protagonis die waarheid omtrent 'n sekere gebeurtenis en moet hy almal daarvan oortuig alvorens die antagonis(te) oorwin. 'n Goeie voorbeeld is *Jfk* (Internetbron, films 21) (Internetbron, 11).

#### 3.11.2 Misdaadriller

Hierdie is 'n spanningsvolle weergawe van 'n suksesvolle of onsuksesvolle misdaad of misdade in 'n riller. Dit konsentreer op die misdadiger – nie die polisie nie – en beklemtoon aksie en psigologiese aspekte. Sentrale temas is die lewe van reeksmoordenaars, moorde, rooftogte, jaagtonele, skietgevegte en verraad. 'n

Goeie voorbeeld van 'n riller met moord is die film *Se7en* (1995) met Morgan Freeman, Brad Pitt en Kevin Spacey waarin twee speurders, 'n nuweling en 'n veteraan, 'n reeksmoordenaar jag wat die sewe doodsondes as sy modus operandi gebruik (Internetbron, films 2). Die draaiboek is geskryf deur Andrew Kevin Walker. Nog 'n goeie voorbeeld is *Silence of the Lambs* (1991) waar 'n jong FBI-leerling die raad van 'n gevangene-moordenaar moet volg om 'n reeksmoordenaar, wat sy slagoffers se velle afslag, te help vang (Internetbron, films 22). Hierdie tipe riller staan ook soms bekend as die gruriller (Vergelyk Internetbron, 12).

Voorbeelde van rillers met roof en kapings as temas is *The Score* (2001) waar 'n jong man 'n ou dief oortuig om 'n laaste rooftog te pleeg (Internetbron, films 23) en *Entrapment* (1999) (Internetbron, films 24) waar 'n versekeringsagent deur sy werkgever gestuur word om 'n juweeldief te vang (Internetbron, 10). Somtyds gaan misdaadriller, byvoorbeeld *The Usual Suspects* (1995), ook oor twee kriminele wat probeer wys wie die slimste misdadiger is (Internetbron, films 25) (Internetbron, 11).

Nog 'n tipe riller in hierdie subgenre is die speurriller. Rubin (1999:181) gebruik Tzvetan Todorov, 'n Franse kritikus, se bevindings in sy 1966-artikel "The Typology of Detective fiction" om die onderskeid tussen 'n gewone speurverhaal en 'n speurriller uit te wys. Volgens Todorov is daar twee soorte speurverhale: eerstens die *whodunnit* wat Cawelti volgens Rubin die klassieke speurverhaal noem; tweedens is daar die speurriller wat deur Cawelti die "hardboiled detective story" genoem word. Rubin noem egter dat daar nie 'n duidelike onderskeid tussen die twee tipe verhale is nie..

Nog 'n vorm van die misdaadriller is die poliseriller. Die belangrikste eienskap van die poliseriller lê in die woord 'polisie' self. Die Griekse woord *polis* beteken stad, soos in metropool (moeder en stad). Etimologies is 'polisie' en 'stad' dus dieselfde woord. Die stad in sy moderne 'labirintiese' vorm is die primêre omgewing van die riller. Nêrens is dit meer waar as in die poliseriller wat soms net soveel te make het met die stad as die polisie self. *The French Connection* (1971) (Internetbron, films 31) het net soveel te make met New York as met dwelmhandelaars en polisiemanne. *Dirty Harry* (1971) ((Internetbron, films 30) het net soveel te make

met San Francisco as Harry Callahan en die psigopaat wat hy moet vang (Rubin, 1999:252-253).

### 3.11.3 Rampriller

In ramprillers is die belangrikste konflik te danke is aan 'n tipe natuurlike ramp, soos oorstromings, aardbewings, orkane, vulkane, ensovoorts. Dit kan ook 'n kunsmatige ramp wees, soos byvoorbeeld 'n kernramp. Dit wys die ergste wat 'n mens kan oorkom weens die natuur se verrassings. Dit wys omtrent altyd die effek wat so ramp het op die karakters en hulle families. 'n Goeie voorbeeld is *The Day After Tomorrow* (2004) waar 'n klimatoloog 'n manier moet vind om die wêreld te red van onverwagte vinnige aardverwarming (Internetbron, films 26). Nog 'n goeie voorbeeld is *Twister* (1996) waar 'n egpaar, wat op die punt van egskeiding staan, mekaar bly ontmoet omdat beide navorsers is wat tornado's jaag. Helen Hunt, Bill Paxton en Carey Elwes speel die hoofrolle. Die draaiboek is geskryf deur Michael Crichton en Anne-Marie Martin (Internetbron, films 3) Die dorpsdam se wal gaan breek, 'n boot met 'n bom, wat die helfte van Kalifornië kan verwoes, is op pad na Los Angeles se hawe of 'n meteoriet is op pad na die aarde. Enige natuurlike of mensgemaakte ramp kan 'n rampriller word (Internetbron, 12 vgl. Internetbron, 11).

### 3.11.4 Erotiese Riller

Erotiese rillers bestaan uit erotika en rillerelemente. Dit het gewild geword sedert die 1980's en die opkoms van die VCR-markbetreding. Die genre sluit films in soos *Basic Instinct* (1992), wat deur Richard Osborne in 1992 geskryf is met Michael Douglas, Sharon Stone en George Dzundza in die hoofrolle. 'n Polisiepeurder is in beheer van die ondersoek van 'n brutale moord, waarin 'n mooi en verleidelike vrou betrokke kan wees. Uiteraard speel erotiek en seksuele manipulasie 'n groot rol in die film as Sharon Stone se karakter obsessief raak met die karakter wat Michael Douglas speel. Die draaiboek is geskryf deur Joe Eszterhas (Internetbron, films 4) (Internetbron, 10 Vergelyk Internetbron, 11)..

### 3.11.5 Regsriller

Die verskil tussen 'n hofdrama en 'n regs riller kan soos volg beskryf word:

Courtroom drama is a subtype of the mystery genre: in a classic-style courtroom drama the reader does not know “whodunit” until the climax of the story (I use “story” rather than “book” or “novel,” because screen plays and stage plays can also be courtroom dramas, and I can even name a poem that meets the requirements).

A legal thriller, on the other hand, usually reveals whodunit at the beginning or makes it clear that it doesn't matter whodunit so much as whether he or she will get caught. The plot that follows focuses on whether or not justice shall prevail. Thrillers by definition have no mystery qualities. When you read a thriller, you expect to be thrilled. When you read a mystery, you expect to be puzzled and then pleasantly surprised.(Internetbron, 14).

In hierdie rillers word helde in die geledere van die regslui gekonfronteer met vyande sowel buite as binne die hofsaaal en is hulle in gevaar om hul hofsake asook hul lewens te verloor. *The Client* (1994) is 'n goeie voorbeeld van hierdie soort riller. 'n Jong seun, wat 'n getuie is van 'n mafiaprokureur, huur 'n prokureur om hom te beskerm omdat die distriksprokureur hom wil gebruik om 'n mafiafamilie tot 'n val te bring. Die roman is geskryf deur John Grisham en die filmdraaiboek deur Akiva Goldsman met Susan Sarandon, Tommy Lee Jones en Brad Renfro in die hoofrolle (Internetbron films 5). John Grisham is 'n bekende skrywer in hierdie kategorie riller met bv. *The Litigators* (2011); so ook David Baldacci met byvoorbeeld *True Blue* (2010) (Internetron, 12).

### 3.11.6 Mediese Riller

In hierdie tipe riller is mediese personeel en dokters die helde. Hulle werk teen tyd om die oplossing van 'n belangrike mediese probleem te vind. *Extreme measures* (2003), geskryf deur Micheal Palmer, is 'n goeie voorbeeld van die mediese riller. In die filmweergawe is Guy Luthan (Hugh Grant), 'n Britse dokter wat by 'n hospitaal in New York ongewenste vrae begin vra wanneer lyk uit sy noodkamer verdwyn. Die navrae lei Luthan na die deur van die vooraanstaande chirurg, dr. Lawrence Myrick (Gene Hackman); maar Luthan bevind homself gou in die gevaar weens mense wat die hospitaal se duistere geheim onontdek wil laat bly. Die

draaiboek is geskryf deur Jonathan Broxton (Internetbron, films 6) (Internetbron, 11). Moderne tegnologie in die mediese wêreld word ook soms verkeerdlik aangewend. Robin Cook is 'n bekende skrywer in hierdie subgenre van rillers. Sy boek *Coma* (2003) was die eerste boek wat as 'n mediese riller beskryf kon word. Dit het dan ook 'n film geword, *Coma* (1978) (Internetbron, films 27). Forensiese rillers is nog 'n tipe van hierdie soort riller (Internetbron, 12).

### 3.11.7 Misterieriller

Die karakters in die misterieriller is besig om 'n geheim of raaisel te ontrafel. 'n Goeie voorbeeld is *Flightplan* (Internetbron, films nr. 7), 'n kloustrofobiese Hitchcock-agtige film waarin 'n bedroefde vrou en haar dogter in 'n vliegtuig vanaf Berlyn op pad terug is na Amerika. Op dertigduisend voet verdwyn die dogter en niemand wil erken dat sy ooit op die vliegtuig was nie. Die draaiboek is geskryf deur P.A. Dowling en Billy Ray met die akteurs Jodie Foster, Peter Sarsgaard en Sean Bean in die hoofrolle.

Die onderskeid tussen misterie en riller is volgens Dina Santorelli (Internetbron, 61) soms moeilik om te bepaal:

Mystery thriller: This subgenre was always bit murky to me, because "mysteries" and "thrillers" often overlap or go hand-in-hand. It seems a bit redundant to say "mystery thriller". Am I wrong? Someone, please set me straight... A Writer's Digest article separates "mystery" and "thriller" this way: "A 'mystery' follows an intellectual protagonist who puts together clues to solve a crime after it's been committed, and a 'thriller' details the prevention of a crime before it has been committed". I don't know if I buy that. That would make *The Da Vinci Code* a mystery, not a thriller. And *Baby Grand* too. No way. I hereby relegate this category to the Scooby-Doo Mysteries until further notice ...(*ibid*)

Grossvogel (1979) in sy *Mystery and its fictions: from Oedipus to Agatha Christie* beskou verskeie dramas oor die eeue as misterierillers indien hulle elemente van misterie en riller bevat, soos byvoorbeeld Agatha Christie se *The Mouse Trap* (1954).

### 3.11.8 Politieke Riller

In politieke rillers moet die held/heldin die veiligheid van die leiers van die regering waarvoor hulle werk, beskerm. 'n Goeie voorbeeld is *Day of the Jackal* (Internetbron, films 8), 'n roman in die rillergenre deur die Engelse skrywer Frederick Forsyth (1972). Dit handel oor 'n professionele rower wat deur die OAS, 'n Franse terroristegroep, gekontrakteer is om in die vroeë 1960's, Charles de Gaulle, die president van Frankryk, dood te maak. Die filmweergawe van *Day of the Jackal* (1973) se draaiboek is geskryf deur Kenneth Ross en die film is deur Fred Zinneman geresisseer (Internetbron, 10). Dit kan ook wees dat die hoofkarakter in die politieke riller daarop uit is om die regering van sy land te manipuleer deur alles op die spel te plaas en sodoende sorg vir geweldige spanning en misterie (Internetbron, 11).

### 3.11.9 Psigologiese Riller

Psigologiese rillers kan ook sielkundige genoem word. Die konflik tussen die hoofkarakters is eerder geestelik en emosioneel as fisiek. Karakters word soms uit nuuskierigheid of per ongeluk betrek by gevaarlike konfliktsituasies sonder dat hulle paraat genoeg is om die situasie te ontlont. Karakters maak nie gebruik van fisieke krag om hulle antagoniste te oorwin nie, maar bied eerder geestelik weerstand. Somtyds veg 'n karakter vir sy sielkundige normaliteit. Spanning word soms geskep deurdat twee of meer karakters op mekaar se gedagtes teer. Hulle probeer dan om mekaar se sielkundige normaliteit te vernietig. Die Alfred Hitchcock-rolprent *Suspicion* (1941) is 'n goeie voorbeeld hiervan. 'n Skaam Engelse vrou trou met 'n sjarmante man en begin dan vermoed dat hy haar wil vermoor. Die draaiboek is geskryf deur Simson Raphaelson en Joan Harrison met die akteurs Cary Grant, Joan Fontaine en Cedric Hardwicke in die hoofrolle (Internetbron, films 9). Die draaiboek is gebaseer op die boek *Before the Fact* (1932) van Antony Berkeley wat geskryf het onder die skuilnaam Frances Iles (Internetbron, 10). Psigologiese rillers is intellektueel en interessant. Deurdat hulle van die karakters se sielkundige eienskappe gebruik maak om die intrige voortdurend vorentoe te laat beweeg, is dit die aspekte wat die gehoor forseer om te dink aan die moontlike einde van die verhaal. Misleiding is deel van hierdie tipe riller en word gebruik om

op die gehoor se gevoel te speel. Nog 'n voorbeeld is die film *Jacob's Ladder* (1990) (Internetbron, films 28) (Internetbron, 11).

Daar is ook die soort psigologiese misdaadriller soos beskryf deur Martin Rubin se *Thrillers* (1999:203). Volgens Rubin is die benaming "crime story" misleidend en is so 'n verhaal in werklikheid 'n psigologiese misdaadriller omdat dié rillers beheer word deur die psigologiese motiverings van die karakters wat beïnvloed word deur misdaad.

### 3.11.10 Wraak- en Verkragtingsriller

Verkragtings- en wraak films kom uit die subgenre van die uitbuitingsfilm en fokus meer op rillerelemente soos afwagting, spanning, aksie, 'n vinnige tempo en vrees vir die bonatuurlike. Hierdie tipe riller is ook 'n subgenre van uitbuitingsfilms wat veral in die sewentigerjare gewild was. Dit volg gewoonlik dieselfde struktuur. Eerstens word 'n vrou verkrag en vir dood agter gelaat. Sy oorleef en neem dan wraak. Hierdie tipe film is gewoonlik baie meer kontroversieel as ander (Internetbron, 62). 'n Bekende verkragtings- en wraakfilm is *The Last House on the Left* (2009). Na die ontvoering en wrede aanranding op twee jong vroue deur 'n bende, wat gelei word deur 'n ontsnapte gevangene, vind hulle onwetend toevlug in 'n vakansiehuis van een van die slagoffers se ouers. Die ouers bedink toenemend 'n grusame reeks van wraaktaktieke. Die draaiboek is geskryf deur Adam Alleca en Carl Elsworth met die akteurs Garret Dillahunt, Monica Potter and Tony Goldwyn in die hoofrolle (Internetbron, films 10). Die boek waarop die draaiboek gebaseer is, is geskryf deur Claudio Carvalho van Rio de Janeiro met die titel *La venganza de la casa del lago*. Behalwe in die beskrywing van bogenoemde internetbron is daar geen spoor van die boek nie. Vergelyk ook Jacinda Read se boek, *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle* (2000), waarin sy ook die wraak- en verkragtingsfilm *Thelma and Louise* (1991) bespreek. As voorbeeld van hierdie subgenre het hierdie film baie opspraak verwek (Internetbron, films 29).

### 3.11.11 Religieuse Riller

'n Religieuse riller se intrige is dikwels nou verwant aan godsdienstige voorwerpe, instellings en vrae. Hierdie tipe spanningsverhale toon altyd 'n groot affiniteit vir godsdienstige en filosofiese kwessies. *The Da Vinci Code* (2004), geskryf deur Dan Brown, is 'n goeie voorbeeld hiervan. 'n Moord vind plaas binne die Louvre en die leidrade in die Da Vinci-skilderye lei tot die ontdekking van 'n godsdienstige geheim. Die geheim is vir twee duisend jaar beskerm deur 'n geheime organisasie. As die geheim op die lappe sou kom, sal die fundamente van die Christendom geskud word. Akiva Goldsman het die draaiboek vir *The Da Vinci Code* (2006) geskryf met die akteurs Tom Hanks, Audrey Tautou en Jean Reno in die hoofrolle (Internetbron films 11).

### 3.11.12 Bonatuurlike Riller

Die bonatuurlike riller meng 'n bonatuurlike element met spanning, afwagting en kinkels in die intrige. Soms het die held en/of skurk psigiese vermoëns. Daar is konflik tussen karakters van wie een of meer bonatuurlike kragte besit. Hierdie tipe riller se spanning het 'n element van die bonatuurlike, byvoorbeeld geeste en die okkulte. Hierdie subgenre kombineer die gru-elemente van die gruverhaal met onvoorspelbaarheid en vrees. Die protagoniste is gewoonlik in 'n stryd gewikkel met paranormale magte of is vasgevang in 'n onwêreldse situasie buite sy begrip (Internetbron, 10).

'n Goeie voorbeeld is *The Dead Zone* (1979) waar 'n man wakker word uit 'n koma. Hy ontdek dan hy beskik oor 'n psigiese speurvermoë. Die roman is deur Stephen King geskryf en die draaiboek vir *The Dead Zone* (1983) deur Jeffrey Boam met die akteurs Christopher Walken, Brooke Adams en Tom Skerritt in die hoofrolle (Internetbron, films12).

### 3.11.13 Tegnologiese Riller

Hierdie tipe riller maak gebruik van spanning deur die manipulasie van gevorderde tegnologie. 'n Goeie voorbeeld is *I Robot*, 'n bundel van nege wetenskapfiksie-kortverhale deur Isaac Asimov (1993). In die filmweergawe van *I Robot* (2004) is

daar in die jaar 2035 'n tegnofobiese polisieman wat 'n misdaad ondersoek wat deur 'n robot gepleeg is. Die robot kan tot 'n groter bedreiging vir die mensdom lei. Die draaiboek is geskryf deur Jeff Vintar en Akiva Goldsman met die akteurs Will Smith, Bridget Moynahan en Bruce Greenwood in die hoofrolle (Internetbron, films 13). Dit fokus volgens Internetbron, 12 op 'n soort militêre tegnologie, en hierdie tegnologie is geweldig belangrik vir die intrige. Tom Clancy is 'n goeie voorbeeld van 'n skrywer in hierdie subgenre met byvoorbeeld *The Hunt for Red October* (2010) wat die film *Hunt for Red October* (1990) geword het, die eerste in 'n reeks van sy hoofkarakter, Jack Ryan (Internetbron, films 33) (Internetbron, 10).

#### 3.11.14 Spioenasieriller

Die protagonis in die spioenasieriller is gewoonlik 'n staatsagent wat in 'n stryd gewikkel is met agente van ander vyandige nasies of, soos in die moderne era, terroriste. 'n Mens kan selfs die spioenasiestorie by die Griekse mitologie vind – Odysseus wat besig is met spioenasie-tipe aktiwiteite in Homer se *Odysseus* (1937). Die spioenasieriller het min of meer sy ontstaan te danke aan die Eerste Wêreldoorlog; dit vorm 'n verband tussen die spioenasieriller en die koms van moderne oorlogvoering. Die fiktiewe spioen werk gewoonlik alleen of saam met 'n klein groepie en het die mag om 'n groot verskil te maak aan grootskaalse gebeurtenisse. Kennis van 'n groot geheim kan die rigting van 'n hele oorlog bepaal. Goldfinger in *Goldfinger* (Internetbron, films 34) en Dr. No in *Dr. No* (Internetbron, films 35) kan chaos veroorsaak op globale skaal tensy een man hulle kan stop, James Bond (Rubin, 1999:226-227).

'n Goeie voorbeeld in boekvorm is *From Russia with Love* (1978) deur Ian Fleming wat met dieselfde titel in 1963 verfilm word. (Internetbron, films 36).

#### 3.11.15 Aksie-avontuurriller

Hierdie is 'n baie moeilike genre om binne 'n teater te skep weens die geweldige hoeveelheid aksie wat die intrige verg. Dit word gekenmerk deur fisieke aksie, dapperheid en geweld. Daar sal waarskynlik gebruik gemaak word van hoogs

ontwikkelde wapens en dit sal in eksotiese bestemmings afspeel – alles faktore wat 'n opvoering op die verhoog bykans onmoontlik maak. Dit is egter in veral die filmbedryf 'n baie gewilde genre (Internetbron, 12). 'n Baie goeie voorbeeld is *Jurassic Park* (2012) van Michael Crichton wat die baie populêre film *Jurassic Park* (1993) geword het (Internetbron, films 33).

Die meeste rillers word gevorm deur 'n kombinasie van bogenoemde subgenres met gruvels, sameswering en psigologiese truuks om die spanning te verhoog. Gewilde en diverse rillerkombinasies is byvoorbeeld die tegnologiese/gruwel/wetenskapfiksie, soos die bogenoemde *Jurassic Park* (1993), en die regswêreld/forensiese/psigologiese/gruwel, soos byvoorbeeld in *Silence of the Lambs* (1991) (Internetbron, 13).

Soos bo gesien, bied die film groter vryheid as die verhoog om met al die subgenres om te gaan.

### 3.12 Tipes komiese drama met die ontwikkeling van komedie

Voordat daar in detail gekyk word na die verskillende tipes komedie, word kortliks aangetoon hoeveel vorme van die komedie in die geskiedenis ontstaan het. 'n Mens dink hier aan die Antieke Griekse komedie, soos beoefen deur Aristophanes en Menander en/of die Antieke Romeinse komedie, soos beoefen deur Plautus en Terence. Antieke Indiese komedie, is beoefen met Sanskrit drama. Later is Burlesque aangetref in Music Hall en Vaudeville Performance Art. Burgerlike komedie, soos beoefen deur Thomas Dekker, Thomas Middleton en Ben Jonson, kan nie vergelyk word met Clowns soos wat Richard Tarlton, William Kempe en Robert Armin speel nie. Vergelyk die verskil tussen die komedie van die vogte, soos beoefen deur Ben Jonson en George Chapman, met komedie van intrige, soos beoefen deur Niccolò Machiavelli en Lope de Vega. Molière, William Wycherley en William Congreve skryf weer komedie van maniere. David Campton en Harold Pinter skryf komedie van die bedreiging. *Comédie larmoyante* of treurkomedie word geskryf deur Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée en Louis-Sébastien Mercier. Dario Fo, Vsevolod Meyerhold en Jacques Copeau steun swaar op die styl van Commedia dell'Arte in die twintigste eeu. Die klugte van

Georges Feydeau, Joe Orton en Alan Ayckbourn het elk 'n unieke styl. Narre maak ook gebruik van unieke style. 'Laughing' komedie is die sterk punt van Oliver Goldsmith en Richard Brinsley Sheridan. George Etherege, Aphra Behn en John Vanbrugh blink uit in restourasiekomedie. Colley Cibber en Richard Steele steun swaar op sentimentele komedie. Shakespeare-komedie, soos beoefen deur William Shakespeare self, is uniek in styl. Dadaïstiese en surrealistiese komedie kom gewoonlik in die vorm van kabaret. Teater van die absurde deur Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet en Eugène Ionesco maak ook van komiese elemente gebruik (Internetbron 71).

### 3.13 KOMEDIE

Van alle dramatiese vorme het komedie die grootste verskeidenheid. Komedie toon meestal 'n afwyking van die norm van die daaglikse lewe, maar handel tog dikwels oor alledaagse probleme en die kleinlikheid van die mens se dag-tot-dag-bestaan. In die meeste komiese situasies word karakters en handeling uitgebeeld in oordrewe vorm, en, soos Aristoteles dit beskryf, erger as wat dit werklik is. Die doel daarvan is om ons te keer om 'n opgeblase idee van onself te koester en eerder gebalanseerd na onself te kyk (Cassady & Cassady 1982:154).

Grebanier (1961:277-278) noem dat historiese komedie, van veral Aristophanes, grotesk en geensins realisties is nie. Vergelyk byvoorbeeld sy komedie *The Birds* (1894) wat in die lug afspeel. Komedie soos die westerling dit ken het eerder begin met Nuwe Komedie deur Menander (342-292 v.C.). Karakters in hierdie komedies is gewone mense en die intrige en humor is hoofsaaklik afkomstig van die komplikasies in die alledaagse intrige. Hierdie eienskappe is nog steeds van toepassing op moderne komedie. In die Middeleeue is enige teks met 'n gelukkige einde 'n komedie genoem. Die verskil tussen komedie en tragedie is dat tragedie tekortkominge behandel wat diepe emosies na vore bring, vrees laat ontstaan en dit wat bejammerenswaardig is uitbeeld. Komedie hanteer menslike tekortkominge wat emosies van absurdheid, veragting en vermaaklikheid bevat.

Volgens Grebanier (*ibid*) kom komedie vanaf een tradisie, nl. die Griekse veranderde nuwe komedie wat gedurende die Romeinse tydperk deur dramaturge

soos Plautus en Terencius geskryf is. Latere moderne dramaturge soos Machiavelli en na hom Ben Jonson en Molière, gebruik steeds die grondslagbeginsels van die ou komedie. Die tegnieke is steeds van toepassing op komiese skrywers van alle skole en tydperke. Selfs Shakespeare het geleen by Plautus in sy komedie *Much ado about nothing* (1938). Grebanier (1961:277-278) noem dat tragedie grootliks intuïtief en emosioneel is in die skildering van die lewe, terwyl komedie krities en intellektueel is. Daarom spreek tragedie en komedie verskillende menslike behoeftes aan, en verskaf dit stof tot nadenke en vermaak. Tragedie handel oor individue terwyl komedie die sosiale groep, die swakhede van die tyd en die absurdheid binne verhoudings uitbeeld.

Bentley (1965:295) demonstreer absurditeit en volgens hom verteenwoordig die gelag van 'n psigiatriese pasiënt teenoor sy psigiater die teenoorgestelde van wat hy bedoel, en sê die pasiënt in werklikheid die volgende:

What you just said is fantastic! You can't be serious! I can't let you find me out like that. Please observe that not only am I nothing daunted, I am daunting you with laughter which, as you know from your psychological researches, signifies victory and scorn!

Bentley (*ibid*) reken verder dat daar wesentlike verskille tussen die komedie en die klug is. Alle komedie het bitter en soet ondertone. Die komiese skrywer beweeg tussen twee pole: dié van 'n lus vir die lewe aan die een kant en, aan die anderkant, die moeilikhede en die struikelblokke van die lewe wat oorkom moet word. By die klug heers daar 'n gevoelloosheid, maar by die komedie is daar 'n oorvloed van gevoel. Al het komedie die ooreenkoms met die klug om anderpad te kyk, is daar 'n verskil. Komedie sien raak en vergeet nie.

Bentley (1965:299) haal Sir Philip Sidney se beskrywing van tragedie aan: "Tragedy openeth the greatest wounds and sheweth forth the ulcers that are covered with tissue".

Hierdie metafoor dui op tragedie se verwantskap met pyn. Die gewone man se opvatting dat komedie nie so 'n direkte verhouding met pyn het nie, is reg, maar hy is verkeerd as hy reken komedie het niks met pyn te make nie. Bentley (1965:299)

beaam dit en haal Byron hier aan: “And if I laugh at any mortal thing, 'tis that I may not weep”. Dit impliseer dat die komedieskrywer met net soveel erns met die lewe omgaan, maar met 'n ander lewensuitkyk.

Komedie se karakters se handeling is dié van gewone mense of dié van mense benede die normale. Conradie (1968:33) verbind dit met wat hy die *degradasieteorie* noem. Volgens dié teorie “ontstaan die gevoel van die komiese veral wanneer 'n medemens op die een of ander manier verneder en van sy waardigheid beroof word. Alreeds Aristoteles het in hierdie rigting gedink toe hy verklaar het dat die komedie mense uitbeeld wat slegter as ons is” (*ibid*). “As iemand gly en so val dat hy bene in die lug bly lê, lag ons veral vir hom omdat hy sy waardigheid verloor het. Daarom lag ons as die fout en die gebreke van mense in die komedie aan ons getoon word. (*ibid*)”. Komadies soos Van Wyk Louw se *Koning-Eenoog* (1963) en Grovè se *Die onwillige weduwee* (1965) is lagwekkend omdat verhewe karakters in hulle hulpeloosheid ontbloot word. Superieure mense word nie uitgesluit in komedie nie, maar indien daar so 'n karakter binne 'n komedie is, sal dit handel oor sy normale menslike swakhede. Conradie (*ibid*) noem verder dat komedie nie handel oor die diep geestelike binne die mens nie, maar eerder oor sy grille, geite en verwaandheid, en wys sy onnoselheid en absurdheid.

Volgens Conradie (1968:33-34) vind 'n mens die wese van die komieklike of komiese in die ongerymdheid of kontras tussen die verhewene en die verlaagde. Wanneer 'n mens 'n groot gebeurtenis verwag en dan met iets klein verras word, is dit komies. Conradie noem verder die voorbeeld van 'n kat wat op 'n preekstoel spring. Die komiese effek is veral groot indien daar spanning opbou en die verwagting al hoe groter raak en jy teen die einde uitvind jy is mislei. Die effek sorg vir emosionele ontlading. Volgens Conradie (1968:33) het die Franse filosoof Bergson “die grond van die komiese veral gesien as 'n soort *outomatisme*, as die kunsmatige kom in die plek van die natuurlike”. Conradie (1968:33) noem dat in Grovè se *Die onwillige weduwee* (1965:32) daar gedeeltes is wat so 'n indruk skep en daarom noem sy dit dan ook 'n “kunsmatige klug”. 'n Tipiese voorbeeld is die volgende: “As die drie Vryers na Lalie se dogters kom, meet sy hulle hoogte en deel hulle dan aan haar dogter uit: Dis nie 'n kwessie van wil of wil nie; dis 'n

kwessie van pas. Ek het gemeet en daarmee basta". Conradie (1968:34) beskou die spelelement as baie belangrik in die komedie.

Ons beskou die gebeurtenisse wat daarin afspeel as 'n spel wat nie al te ernstig opgeneem moet word nie en wat nie, soos in die tragedie, tot die ondergang van die betrokke karakters sal lei nie. Verder noem Conradie: "Nog 'n belangrike aspek van die gevoel van die komiese is die *betrekklike afwesigheid van gevoel*. Ons lag die hartlikste as ons geen simpatie met die slagoffer van 'n grap het nie en die gebeure op 'n afstand beskou (*ibid*). Conradie borduur voort: "Die karakter word uiterlik in 'n vernederende posisie geplaas sonder dat die komiese enige dieper betekenis het". Dit is gly-op-die-piesangskil-komedie. In *As ons eers getroud is* van Beukes (1952:21) vind ons verskeie voorbeelde hiervan, byvoorbeeld waar Kalie se slang in oupa se broekspyp opkruip.

Conradie (1968:34) bespreek ook die voorkoms van die woordkomiese:

In die tweede plek is daar die woordkomiese. Hier kan onderskei word tussen die bewuste komiek met woorde, of geestigheid, en die onbewuste komiek in woorde. By geestigheid word ons veral getref deur die verrassende verbinding van ongelyke en teenstrydige elemente, byvoorbeeld in N.P. van Wyk Louw (1963) se *Koning-Eenoog*, Bokkh se belofte aan Vossie dat Suid-Afrika hom sal sien: "...van ewigheid tot ... e ... druiwetyd (p53). Vergelyk ook Massie se woordspeling teenoor Vossie: "In die klas wil professore van hierdie universiteit net hê dat meisies moet begryp; en by partytjies moet ons weer deur hulle *be-gryp* word" (p.44). Of variasies van bekende uitdrukkings soos Bokkh se bewering: "Ja die ou Rektor,... gaan rond as 'n brieskende leeuw, soekende wie hy toespreke mag ..." (p. 54)

Soms raak uitdrukkings onbewus komies wanneer hulle van een area tot 'n ander oorgeplaas word. 'n Voorbeeld is die slagter se beskrywing van die seremonie by die graf as "prima super" in Grové se *Die onwillige weduwee* (1965) (p.14).

Woorde kan soms ook onvanpas vir die situasie wees soos Vossie se plat uitsprake oor dieptesielkunde: "Af! Ondertoe! Déúr die naeltjie: na die blindedermpie toe waar die setel van die onderbewuste siel gevestig is" (Van Wyk Louw, 1963:18; Vergelyk ook Conradie, 1968:35). Verder noem Conradie (1968:35) dat 'n mens die komiese situasie kry:

... waar 'n karakter deur die ontwikkeling van die intrige in 'n lagwekkende posisie geplaas word. Sekere situasies kom herhaaldelik in die komedie voor. Ons lag as een karakter 'n ander om die bos lei, veral as die slagoffer 'n groot dunk van homself het, soos in die geval van die Rektor en Professore in *Koning-Eenoog* (1963). (Van Wyk Louw, 1963:18; Vergelyk Conradie, 1968:35) 'n Vrugbare bron van die komiese is ook die omkering van rolle; die persoon wat in een toneel 'n aggressiewe rol gespeel het, is in die volgende toneel die lydende party. Dit gebeur in Mikro se *Die wildsboudjie* (1946) (*ibid*).

Dit is ook komies indien twee karakters 'n situasie teenoorgesteld verstaan soos in *Die onwillige weduwee* (1965), waar Margaretha dink Meester het nie tyd om haar 'n huweliksaanbod te maak nie. Herhalings van dieselfde tipe gebeurtenis soos die huweliksaansoeke vind ons in *Die ryk weduwee* (1970) van Uys Krige. Die komiese karakter is natuurlik ook baie komies in gedrag en optrede. Etienne Roux in *Die ryk weduwee* (1970) wil sy fiksheid gedurig met oefeninge bewys, die Engelse weduwee in Beukes se *As ons twee eers getroud is* (1952) dink net aan manvang, of 'n ydel karakter soos Vossie in *Koning-Eenoog* (1963) wat twee togas wil dra om te wys hy het twee doktorsgrade verwerf (*ibid*).

Volgens Conradie (1968:35) is humor 'n kwessie van die situasies binne 'n konteks; geestigheid is 'n kwessie van die manipulasie van taal. Humor en geestigheid ontstaan weens die uitbeelding van die misplaaste en skok weens die onverwagte. Humor is 'n kwessie van situasie en moet dus by die aksies in die teks gesoek word. Gevolglik is dit meer basies binne komediekonteks as geestigheid.

Cronje (1971:176-177) meld dat "die komedie as dramaturgiese benadering by die publiek besonder gewild is".

... omdat die komedie as vermaak so gewild is, word 'n neiging bespeur om die komedie as "blyspel" gering te skat in vergelyking met die tragedie as "treurspel" – blykbaar omdat gemeen word dat dit moeiliker is om "ernstig" te wees as om "luim" aan die dag te lê. Hierdie geringskating is, in soverre dit bestaan, nie geregverdig nie,,...

Dit is egter jammer dat daar gemeen word dit is moeiliker om ernstig te wees as komies. Daar is 'n moderne tendens dat ernstige dramas, soos tragedies, baie makliker pryse wen as komedies. Julien Gough (Internetbron, 69) beaam dit:

Yet western culture since the middle ages has overvalued the tragic and undervalued the comic. We think of tragedy as major, and comedy as minor. Brilliant comedies never win the Best Film Oscar. The Booker prize leans toward the tragic. In 1984, Martin Amis reinvented Rabelais in his comic masterpiece *Money*. The best English novel of the 1980s, it didn't even make the shortlist. Anita Brookner won that year, for *Hotel du Lac*, written, as the Observer put it, "with a beautiful grave formality".

Volgens Gough is goeie komedies dus egter net so skaars soos goeie tragedies. Ligter komedie wat aan die klug grens, is volop. Dit is ook oor die algemeen moeiliker om komedies op die verhoog uit te beeld as tragedies.

### 3.14 KLUG

Volgens Grebanier (1961: 291) fokus klug hoofsaaklik daarop om die mens op enige wyse te laat lag – hoofsaaklik met die onverwagte. Klug het meestal geen verdere rol as om te vermaak en te amuseer nie. Daar word van niemand verwag om die storie ernstig op te neem nie en die intrige is gewoonlik saamgeflans. Die hoofdoel is om dinge te laat beweeg, van een spannende vermaaklike situasie na die volgende. In enige teks moet daar 'n karakter wees waarmee die gehoor simpatiseer. Dit is deel van die belewenis van 'n gehoor. Daar moet altyd 'n karakter wees wat die gehoor toejuig. Indien daar nie so 'n karakter is nie, sal die klug nie die gehoor se belangstelling hou nie. Selfs in Shakespeare se *Measure for Measure* (1922), wat een van die donkerste prentjies van die samelewing teken, is daar so 'n karakter – Isabella, 'n soort van "Joan of Arc". Gesofistikeerdes en sinici moet onder meer daarop let dat niemand 'n teater wil verlaat met die gevoel dat hy/sy die menslike ras verafsku en verfoei nie; daar moet deernis en begrip vir die komieklikheid en swakhede van die karakters wees. In menige komedies word die swakheid, die seksuele begeerte en ontrouheid uitgebeeld.

Volgens Bentley (1965:225) lees hy 'n artikel waarin die skrywer die grootste laster teen die huwelik beskryf; hiervolgens is die eintlike doel van die huwelik die ja(a)gtog wat dit voorafgaan – daarna is die huwelik self maar 'n vaal vervelige affêre. Hy noem dan ook dat die skrywer 'n goeie en hegte familie sien as 'n teenvoeter vir seksuele afwykings en jeugdige misdadigheid en dan sê die skrywer: “The family that prays together stays together” en “Where family life stops, delinquency starts”. Dit is egter ook so dat so 'n familie die oorsprong van misdaad, neurose en onsedelikheid kan wees. Die antieke Grieke het die allerhoogste deug gesien in die lojale verhouding tussen man en vrou, ouer en kind, broers en broers, susters en broers, en susters en susters. Hy noem ook dat die grootste oortreding van hierdie huweliks- en kindervroomheid Oedipus se dubbele oortredings in hierdie verband moet wees. Die volgende volgens die *Oxford Companion to the Theatre* (1951:255): “The word farce is applied to a full-length play dealing with some absurd situation hinging generally on extra-marital relations – hence the term bedroom farce ...”

Bentley (1965:227) sluit hierby aan en sê dat verkragting van vroomheid in die familie die kern van die klug vorm, vandaar die bogenoemde uitdrukking “bedroom farce”.

Die kuns van die klug is grappe wat teatraal geraak het, grappe wat ten volle geartikuleer word as teatrale karakters in teatrale tonele. Dit is korrek om te glo die doel van klug is om gelag te ontlok by 'n gehoor, en dat dit egter nie maklik is nie. As 'n mens lag ontleed deur 'n grap te vertel en dan agterna te vra hoe snaaks dit was, sal 'n mens baie keer besef dat dit soms nie eintlik snaaks was nie en soms wel. Dit gaan oor hoe die gehoor na die absurde gebeurtenis of komiese uitspraak waar die gelag veronderstel is om te gebeur, gelei word (Bentley, 1965:234-235).

Bentley (1965:237- 240) noem dat volgens Freud daar slegs twee soorte grappe is. Onskuldige, onskadelike grappe en dié met 'n einddoel: 'n opbou met 'n skokkende einde in sig. Volgens hom is dit laasgenoemde wat mense laat uitbars van die lag. Die onskuldige grappies het nie veel om die lyf nie. Die mens soek na satire, 'n gespot, liederlike en smerige taal; ons wil aanval en ontbloot. As 'n mens klug

ontleed, is dit duidelik dat bogenoemde waar is. Sonder aggressie kan die klug nie werk nie; die effekte wat ons klug noem verdwyn daarsonder.

Volgens Bentley (1965:241-243) is klug eenvoudig, direk. Jy slaan byvoorbeeld jou skoonma per ongeluk plat, maar daar is geen verskuilde agendas nie. Dit is ook eenvoudig in die sin dat dit gewone daaglikse gebeure uitbeeld en nie op die oordrewe wyse van melodrama nie. Klug bring direkte en wilde fantasieë en alledaagse, vaal realiteite bymekaar. Die interaksie tussen hierdie twee pole is die kern en wese van die klug as kunsvorm. As daar agter die vrolikheid van die klug 'n swaarwigtigheid skuil, is dit ook waar dat agter die swaarwigtigheid heelwat vrolikheid skuil. Die klug kan geweldig swaarwigtig voorkom met akteurs met ernstige gesigsuitdrukkings. Die professionele akteur weet hy moet hierdie ernstigheid verbeeld, maar hoop dat die dramaturg vrolikheid in die intrige en dialoog ingesluit het. Die vrolike aksies van 'n nar word met 'n pokergesig van swaarwigtigheid uitgevoer. Beide die vrolikheid en swaarwigtigheid is sigbaar. Dit is deel van die styl en vorm 'n kontras met mekaar. Die kontras tussen die vrolikheid en swaarwigtigheid is oppervlakkig, maar daar is 'n kontras wat swaarder weeg as dit wat op die oppervlak teenwoordig is: dit wat onder die oppervlak lê. 'n Mens sien wat klug doen met die laasgenoemde kontras deur die gedurige ontmaskering wat plaasvind. 'n Gewilde gebruik van die klugs kryer is om die voorkoms van 'n karakter te ontmasker en die gewenste effek is die skok wat die gehoor beleef wanneer hy dit doen. Die klug poog nie om deur die gebruik van delikaatheid en sagtheid nie 'n skikking tussen geweld en nugterheid te bewerkstellig nie. Die gebruik daarvan is om die geweld te beklemtoon en omgekeerd. Dramatiese kuns is 'n geval van 'n 'kuns van uiterstes' en die klug is die 'uiterste van uiterstes'.

Bentley (1965:247) beweer dat in klug die toeval nie meer toeval is nie. Die opeenhoping van geklike toevallighede in klug skep 'n wêreld waar die gelukkige toeval onvermydelik is. So, byvoorbeeld, is die versigtige plan dat die eggenoot afwesig is wanneer die minnaar kom kuier, 'n waarborg dat hy spesifiek dan sy verskyning sal maak. Die verrassings in klug verras 'n mens bloot oppervlakkig; in der waarheid het jy tog geweet wat kom. Die konvensie binne klug skep sekere verwagtinge waardeur mense oorreed word om daarna te gaan kyk. Die verwagting word dalk alreeds net deur die woord "klug" in die advertensie geskep.

Bentley haal Dryden aan: "The persons and actions of farce are all unnatural and their manners false" (Dryden in Bentley, 1965:247). Tog aanvaar die gehoor hierdie ooglopende valsheid as deel van die vermaak.

Bentley (1965:248-250) noem verder dat 'n mens gereeld in die klugkarakters vind wat skelms en gekke uitbeeld. Die skelm in klug is die eweknie van 'n skurk in melodrama. Indien die passie wat melodrama oorheers goddeloosheid is, is die passie wat klug oorheers katekwaad of onnutsigheid. Die skelm in klug is van nature of per ongeluk 'n moeilikheidsmaker met geen bedoeling om ernstige skade te veroorsaak nie. By klug is die skelms invloedryk, maar die gekke is in die meerderheid. Volgens Bentley (*ibid*) het die Romeine gedink 'n normale verhouding is een tot drie. Hulle vorm van klug het vier tipes karakters gehad: die domkop, grootprater, verspote ou man en die bedrieër. Laasgenoemde was die skelm en die ander drie gekke of dwase soos die moroon wat verloor het voor hy begin het, die grootprater wat homself verslaan met die verloop van die handeling en die pesoon wat 'n dwaas geraak het weens sy seniliteit en nog die goeie dae kan onthou toe hy nog 'n skelm was. 'n Mens moenie skelms en gekke afsonderlik by die klug bespreek nie, want dit is juis die interaksie met mekaar wat die lagwekkendheid veroorsaak. Die klugskrywer wys nie die mens as bietjie laer as engele nie, maar 'n bietjie verhewe bo ape.

Volgens Cassady en Cassady (1982:161) is daar in die klug geen boodskap of betekenisvolle verklaring vir die lewe nie en die ontwikkeling daarvan wys slegs karakters wat hul uit dilemmas wikkel. Deur die loop van die jare het dit weinig verander. William Butler Yeats beskryf klug soos volg:

A farce and a tragedy are alike in this, that they are a moment of intense life. An action is taken out of all other actions; it is reduced to its simplest form, or at any rate as simple a form as it can be brought to without our losing the sense of its place in the world. The characters involved in it are free from everything that is not part of the action; and whether it is, as in the less important kinds of drama, a mere bodily activity, a hairbreadth escape or the like, or as it is in the more important kinds, an activity of the souls of the characters, it is an energy, an eddy of life purified from everything but itself. The dramatist must picture life in action, with an unpreoccupied mind, as the musician pictures her in sound and the sculptor in form (Yeats in Cassady & Cassady, 1982: 161).

Volgens Cronje (1971:191) is “die algemene kenmerk van die klug ... dat dit op so ‘n wyse oor die menslike lewe handel dat dit vermaaklik kan wees”. Dit wil egter nie sê dat ‘n klug nie ‘n standpunt kan huldig nie. Die lewensiening in die klug word egter as oppervlakkig van aard beskou omdat die klug vir vermaak geskep word. Die klug beeld “... situasies, gebeurtenisse en voorvalle wat klugtig, lagwekkend en selfs verspot van aard is” uit. Die klug bestaan hoofsaaklik uit situasies wat nie noodwendig logies saamgevoeg word nie. Die onverwagte, onlogiese en toevallige voer die botoon. Die dramatiese ernstige en logiese word in elk geval nie deur die gehoor verwag nie. Die opvallend lagwekkende is die lewensaar van die klug:

‘n Persoon van die klug wat sy verskying op die verhoog maak, kan die aanwesiges aanhoudend laat skaterlag, net vanweë sy voorkoms en houding en manewales en voordat hy ‘n woord gesê het (*ibid*).

Woordelose interaksie tussen karakters kan soms selfs meer lagwekkend wees as dialoog. Met die dawerende gelag sou dialoog boonop onhoorbaar wees:

Die klug stel hoë eise aan die akteurs wat dit voorstel. Mense kan nie snaaks, verspot en klugtig wees as daar nie vir hulle gelag word nie. Die teenstelling tussen die lange en die korte, die dikke en die maere, die gevatte en die onnosele persoon moet ook eerder gesien as gehoor word. (*ibid*)

Die klug berus dus ook op die visuele belewenis deur die gehoor. Die klug skep die indruk dat alles wat gesê en gedoen word, spontaan geskied. Gesofistikeerde taalgebruik word oorboord gegooi en die taalgebruik neem amper ‘n platvloersheid aan wat deur Altenberdt en Lewis (1966:67) beskryf word as ‘n “display of human behaviour out of control”. Dit veroorsaak dan ook dat die uitbeelding van karakters oppervlakkig raak. Daar is nie veel innerlike gedagtes en gevoelens wat openbaar word nie. Die karakters se handeling in die situasies waarin hulle verkeer, is van groter belang. Die klug beoog dan ook nie om ‘n diepere boodskap of lewenswaarheid oor te dra nie, want dit is slegs op vermaak gerig. D.C. Stuart (1960:192) meen “it is comedy for the sake of comedy”. Hoewel klug bloot op vermaak ingestel is, het komedie soms ‘n meer ernstige onderliggende boodskap. Vergelyk Molière se *Die Vrek* (1974) wat teen geldgierigheid waarsku of sy *Tartuffe*

(1974) wat waarsku teen valse gebruik van godsdiens. Hoe dit ook al sy, komedie is nader aan realiteit en is meer geloofwaardig as klug.

### 3.15 SUBGENRES IN KOMEDIE

Komedie kan in verskeie genres verdeel word wat gebaseer is op die bron van humor, die metode van aflewering en die konteks waarin dit gelewer word. Hierdie klassifikasies oorvleuel, en die meeste komediante kan in verskeie genres inpas.

#### 3.15.1 Romantiese Komedie

Romantiese komedie is 'n algemene term vir komedies wat hoofsaaklik handel oor die dwaashede en misverstande van jong minnaars, in 'n lighartige en gelukkig geslote wyse wat gewoonlik ernstige satire vermy (Internetbron, 70). Die bekendste voorbeelde is Shakespeare se komedies van die laat sestiende eeu, *A Midsummer Night's Dream* (1983), *Twelfth Night* (1964) en *As You Like it* (1963) (Internetbron, 70)

#### 3.15.2 Swart Komedie

Volgens die woordeboekbetekenis in (Internetbron, 16) is swart komedie, oftewel *black humor*, "a form of humor that regards human suffering as absurd rather than pitiable, or that considers human existence as ironic and pointless but somehow comic". Volgens *The Columbia Encyclopedia, Sixth edition* (2004) is swart komedie (*black humor*) in literatuur, drama en film, groteske morbiede humor wat gebruik word om die absurditeit, onsensitiwiteit, paradoks en wreedheid van die moderne samelewing uit te beeld. Gewone karakters of situasies word ver bo die normale grense van komedie en satire oordryf. Dit gebruik soms elemente van tragedie en word soms tragiese klug genoem. Die Stanley Kubric film *Dr. Strangelove; or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) (Internetbron, films 38) is 'n goeie voorbeeld van hierdie tipe komedie.

### 3.15.3 Blou Komedie

Blou komedie word as volwasse komedie geklassifiseer wat beteken dat vloekery of vuiltaal, sekstaal of badkamergrappies nie taboe is nie. Dit kan gewoonlik slegs op kabel of satelliettelevisiekanale gehoor word. Komediante skram weg daarvan om “blou” te werk (Internetbron, 63).

Martin Lawrence se televisievertonings, *1st Amendment Stand-Up* (Internetbron TV reekse 17), is 'n goeie voorbeeld van 'n gebruiker van blou komedie.

### 3.15.4 Karakterkomedie

Karakterkomedie is die humor van 'n stereotipe. Daniel Lawrence Whitney is 'n voorbeeld met sy karakter *Larry the Cable Guy* (Internetbron, 17). Dit is ook komedie waar 'n komediant 'n karakter uitbeeld asof hy die karakter geskep het soos bv. Rowan Atkinson se *Mr Bean* (Internetbron, TV reekse 21) en Jim Carey wat hierdie animasie-hipermaniak in *Ace Ventura* (1994) (Internetbron, films 15) en ander films van hom uitbeeld (Internetbron 18). Casper de Vries se komedies berus ook op sulke karakters soos oom Kalamari in verskeie van sy opvoerings.

### 3.15.5 Improvisasiekomedie

Improvisasiekomedie word gedoen deur komediante wat selde hul roetines vooruit beplan. Goeie voorbeelde van hierdie soort komediante kan gesien word op die TV-programme *Curb Your Enthusiasm* (Internetbron TV- reekse 2), *Whose Line Is It Anyway?* (Internetbron, TV-reeks 3) en *Thank God You're Here* (Internetbron TV-reeks 4). Robin Williams is ook 'n voorbeeld van so 'n komediant (Internetbron, 15). Die televisiereeks *Proesstraat* is 'n goeie plaaslike voorbeeld van so 'n tipe komedie wat sonder 'n draaiboek aangebied word. Dit speel af in die hoofvertrek van die hoofkarakters se woonstel in die werklike Proesstraat in Pretoria.

### 3.15.6 Observerende of Waarnemingskomedie

Observerende komedie spot met die alledaagse lewe, dikwels deur die opblaas van die belangrikheid van nietige dinge of deur die waarneming van die dwaasheid van iets wat die samelewing aanvaar as normaal. Jerry Seinfeld en Bill Cosby is goeie voorbeelde van komediante van hierdie soort komedie (Internetbron 15).

### 3.15.7 Alternatiewe Komedie

Alternatiewe komedie is 'n vorm van komedie wat alle konvensies verbreek sodat die komediant basies kan doen wat hy wil. Dit kan baie ander vorme van komedie soos waarnemingskomedie, satire, surrealisme, verspotte klug ("slapstick") en improvisasie insluit. Alternatiewe komedie verlang intellektuele deelname van die gehoor. In die V.S.A. het hierdie tipe komedie tot sy reg gekom in die negentigs met komediante soos byvoorbeeld Sean Hughes met sy *A One Night Stand With Sean*-reeks (Internetbron, TV-reeks 5). Hierdie tipe komedie is ook bekend as "garage comedy" (Internetbron, 15).

### 3.15.8 Fisieke Komedie

Fisieke komedie is ietwat verwant aan verspotte klug ("slapstick"). Hierdie vorm van komedie berus op die gebruik van fisieke beweging en gebare. Fisieke komedie is dikwels beïnvloed deur narrestreke ("clowning"). Jim Carey is 'n goeie voorbeeld van iemand wat van hierdie tipe komedie gebruik maak. Fisieke komedie word oorgedra deur byvoorbeeld op jou agterstewe te land, 'n snaakse gesig trek, in mure of voorwerpe vas te loop, ens. Soms kan 'n komediant slegs met liggaamsbewegings 'n storie vertel. Goeie voorbeelde van hierdie vorm van komedie is *The Three Stooges* (Internetbron, TV-reeks 22), *Laurel en Hardy* (Internetbron, TV-reeks 23) en Jerry Lewis (Internetbron, 68). Tobie Cronje se spel in die opvoering van *My vrou se man se vrou* wat ek in Bloemfontein gesien het in Mei 2012, is 'n goeie voorbeeld hiervan.

### 3.15.9 Rekwisietekomedie

Rekwisietekomedie is komedie wat staatmaak op belaglike rekwisiete, ongemaklike baadjies of alledaagse voorwerpe wat op humoristiese wyse gebruik word (Internetbron, 21). Scott Thompson, beter bekend onder sy verhoognaam *Carrot Top*, is 'n Amerikaanse komediant bekend vir sy helderrooi hare, gebruik van rekwisiete, en die geringskat-van-jouself-humor. Rekwisietekomedie is komedie waar daar op komiese wyse van rekwisiete gebruik gemaak word (Internetbron, 20).

### 3.15.10 Surrealistiese Komedie

Surrealistiese humor is 'n vorm van kuns en literatuur wat veral vanuit dadaïsme ontwikkel het en is gebaseer op bisarre jukstaposisies, absurde situasies en onsinnige logika om onbewustelike en droomelemente in te sluit. Surrealistiese komedie is wanneer van onlogiese en absurde humor gepraat word (Internetbron, 22). *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871) wat deur Charles Ludwig Dodgson onder die skuilnaam van Lewis Carroll geskryf is, is die voorlopers van hierdie subgenre waar gebruik gemaak word van die onlogiese, absurditeit en onvoorspelbaarheid wat nóg 'n belangrike eienskap van surrealistiese komedie is. *Monty Python's Flying Circus* was die betekenislose naam vir 'n Engelse komediegroep wat uit John Cleese, Eric Idle, Michael Palin, Terry Jones, Terry Gilliam en Graham Chapman bestaan het. Hulle het hul eie soort surrealistiese sketskomedie en satire beoefen (Internetbron, TV reekse 10).

### 3.15.11 Gesigsuitdrukingslose komedie (*Deadpan*)

Streng gesproke is gesigsuitdrukingslose komedie nie soseer 'n styl van komedie nie. Dit is die vertel van grappe sonder 'n verandering in die gesigsuitdrukking, liggaamshouding of verandering in emosie, en word gelewer in 'n afgestompte, donker monotoon asof met misnoeë en ongeërgdheid. Dit word soms droë humor genoem (Internetbron, 23). Jimmy Carr met sy *8 out of 10 cats* (Internetbron, TV-

reekse 7) is 'n goeie voorbeeld van 'n komediant met hierdie soort komedie. Peter Sellers se spel in *The Party* is 'n puik voorbeeld hiervan (Internetbron, films 29).

### 3.15.12 Aktuele Komedie

Die beste antwoord op Yahoo is dat dit komedie is wat verlang dat die beoefenaar daarvan kennis moet dra van 'n eksterne gebeurtenis om humoristies te wees. Politieke satire is aktuele komedie – satire is omtrent altyd aktuele komedie. Jon Stewart met sy *Daily Show with Jon Stewart* is altyd aktuele komedie (Internetbron, TV reekse 13). Aktuele komedie maak staat op die hoofopskrif-/belangrike nuus en aktuele sake. Dit dateer of verouder vinnig, maar is 'n gewilde vorm van komedie vir laatnag-geselsprogramme. David Letterman en sy program *Late Night with David Letterman* (Internetbron, TV-reeks 8) is nog 'n goeie voorbeeld van hierdie tipe komedie. Pieter-Dirk Uys (2012) se inhoud vir *Adapt or dye* (Internetbron, TV-reeks 15) en die meer onlangse *Adapt or Fly* is daagliks aangepas met nuusgebeure: “Today, this ambition remains as relevant as ever, and Uys’ performance all the more appropriate. With Uys’ artful ability to infuse serious social and political issues with comedy, the evening is bound to have a hilariously enlightening outcome” *(ibid)*.

### 3.15.13 Woordspelkomedie

Woordspel is 'n meer intellektuele vorm van komedie, (al kan dit soms klugtig wees) en is gebaseer op slim, dikwels subtiele, manipulasie van taal. Shakespeare was 'n meester hierin. Shakespeare se *Twaalfde Nag* (1967) bedryf 1 toneel 5 is 'n goeie voorbeeld van woordspelkomedie, waar Maria en Feste, die hofnar, met mekaar praat en Feste sê: “As 'n mens goed opgehang word, verhoed dit jou om sleg te trou”. en in bedryf 1 toneel 3 waar Maria en Sir Tobie met mekaar praat en hulle die laer klas verteenwoordig, sê Sir Tobie nadat Maria hom berispe om nie so laat te fuif nie: “My in toom hou? Nou wat is fout met die toom waarin ek uitgetooi is?”

### 3.15.14 Beledigingskomedie

Belediging komedie word soos volg beskryf by About Comedy.com:

Definition: Insult comedy is a style of comedy in which the comedian's jokes are based on insults, typically directed at the audience at the club or theater where the comic is performing. Insults can be more generalized, directed at groups of people, or, in more specific situations, be delivered towards one individual in a "roast" setting.

Also Known As: Roast, Comedy Roast (Internetbron 67).

Beledigingskomedie is komedie waar die komediant humor verwek deur mense belaglik te maak, en juis dít maak dit baie moeilik om die humor vol te hou. Don Rickles, 'n meester van hierdie vorm van komedie, word beskou as die vader van beledigingskomedie waarmee hy al meer as sestig jaar besig is (*ibid*). Chris Rock is nog 'n goeie voorbeeld van iemand wat hierdie vorm van komedie bemeester het. 'n Goeie voorbeeld hiervan is:

You know the world is going crazy when the best rapper is a white guy, the best golfer is a black guy, the tallest guy in the NBA is Chinese, the Swiss hold the America's Cup, France is accusing the U.S. of arrogance, Germany doesn't want to go to war, and the three most powerful men in America are named Bush, Dick and Colon. Need I say more? (Internetbron, 53).

In Suid-Afrika kan die meeste van Casper de Vries se opvoerings as voorbeelde van die tipe komedie dien.

### 3.15.15 Fiksionele dokumentêre spottfilm (*Mocumentary*)

Volgens *Urban Dictionary* is 'n *mocumentary* 'n fiksionele film in die styl van 'n dokumentêr wat hom wil voordoen as 'n ware dokumentêr. Dit word dan valse, spottende dokumentêr. Of dit is "a film that has the look and feel of a television documentary, but with the irreverent humor and slapstick of a comedy, designed to "mock" the documentary or subject it features" (Internetbron, 66). 'n Voorbeeld van hierdie tipe film is *This Is Spinal Tap* (1984) waar die spot gedryf word met die

wêreld se musiekgroep wat die grootste lawaai kan maak (Internetbron films 39). Die *Black Adder* TV-reeks (Internetbron, TV reeks 16) is ook 'n goeie voorbeeld.

### 3.15.16 Ineenkrim komedie (*Cringe*)

Ineenkrimkomedie is 'n komediegenre wat van die ongemaklike verleentheidsituasies gebruik maak om gehore ongemaklik te laat voel. Die *Flintstones* (Internetbron, TV-reeks 20) kan as voorbeeld van hierdie tipe komedie dien. Hierdie genre is veral prominent in Britse komedie en is gewild gemaak deur komiese handelings van mense soos Rowan Atkinson in die *Mr Bean* TV-reeks (Internetbron, TV-reeks 21) (Internetbron, 25).

### 3.15.17 Sketskomedie

'n Skets is 'n reeks komiese tonele gewoonweg tussen 3 en 10 minute lank en opgevoer deur 'n groep komediant. 'n Skets kan die handeling van 'n man in die straat wees. In teenstelling met situasiekomedie maak sketskomedie nie gebruik van karakters wat weer in 'n volgende episode sal wees nie (Internetbron, 26). *Monty Python*, die Britse surrealistiese komediegroep, was die skeppers van die Britse sketskomedieprogram *Monty Python's Flying Circus* (Internetbron, TV-reeks 10; vgl. Internetbron, 30).

### 3.15.18 Sepie of situasiekomedie (*Sitcom*)

Volgens *Encyclopædia Britannica* (2012) is die definisie van situasiekomedie die volgende:

Situation comedy, also called sitcom, radio or television comedy series that involves a continuing cast of characters in a succession of episodes. Often the characters are markedly different types thrown together by circumstance and occupying a shared environment such as an apartment building or workplace. Sitcoms are typically half an hour in length; they are either taped in front of a studio audience or employ canned applause, and they are marked by verbal sparring and rapidly resolved conflicts.

'n Goeie voorbeeld van hierdie komedie is die televisiereeks *Two and a Half Men* (Internetbron, TV-reeks 18) waar 'n jong skrywer se lewe tot stilstand kom

wanneer sy broer en sy tienjaar-oue nefie by hom intrek. Plaaslik is die reeks op KykNet, *Oupa en Ouma sit op die stoep*, tans 'n goeie voorbeeld in Afrikaans.

### 3.15.19 Musiekkomedie

Volgens die *American Heritage Dictionary* is 'n musikale komedie: "A comedic play or movie in which dialogue is interspersed with songs, especially one with a focus on musical numbers and a simple plot" (Internetbron, 28). 'n Goeie voorbeeld hiervan is *Lazy Sunday* (Internetbron, 29) wat 'n treffer was op "You tube" en geskep is deur *The Lonely Island*, 'n Amerikaanse komediegeselskap en musiekgroep. Vergelyk Ook *Annie Get Your Gun* (Internetbron, films 16) en *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Internetbron, films 17). Plaaslik is Luwes (2002) se ongepubliseerde *Waaioek- Vinkel en Koljander* 'n goeie voorbeeld.

### 3.15.20 Opstuurkomedie (Spoof)

Volgens *Your Dictionary* (Internetbron, 65) is "spoof": "A funny parody that makes fun of a political figure .... ... A trick played on someone is an example of a spoof".

The *American Heritage Dictionary of the English Language* (1969:1248) se definisie van spoof is:

1. Nonsense, tomfoolery.
2. A hoax.
3. A gentle satirical imitation; light parody.

'n Voorbeeld van 'n "spoof"-film is *Hot Shots* (1991) (Internetbron, films 14).

## 3.16 SATIRE

Die *Collins English Dictionary* (2005:1070) definieer satire as:

1. a novel, play, entertainment, etc, in which topical issues, folly, or evil are held up to scorn by means of ridicule and irony;

2. the genre constituted by such works;
3. the use of ridicule, irony, etc, to create such an effect.

Satire veroorsaak 'n gelag weens bespotting of skimpery met die voorneme om menslike foute aan te spreek. In direkte satire praat die karakter in die eerste persoon vertelswyse met die leser/gehoor of met 'n karakter/antagonis wat die spreker se bespotting of beskimping aanhelp, byvoorbeeld Alexander Pope se *Rape of the Lock* (1714). Indirekte satire gebruik 'n fiksionele vertelswyse, waarin karakters sekere standpunte huldig wat hulle belaglik maak deur hulle eie handeling en dialoog, asook deur die verteller se ironiese kommentaar. In Jonathan Swift se *Gulliver's Travels* (2007) word die protagonis en verteller belaglik gemaak deur die trots wat hy koester vir sy Lilliputaanse titel van "Nardac". Indirek bespot Swift die Engelse adel met hulle ooreenkomstige titels van "Duke" en "Marquess" (Internetbron, 31).

Die mees lighartige satire het nog altyd 'n ernstige nasmaak. Die Ig Nobelprys-satire (Internetbron, 32) oor triviale wetenskaplike navorsing beskryf satire as "dit maak mense eerste lag, en maak hulle dan dink" - 'n billike definisie van satire self.

P.G. du Plessis (1977) se *'n Seder val in Waterkloof* bespot byvoorbeeld die lede van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns wat hulle so heilig hou.

### **3.16.1 Tipes Satire**

Satiriese literatuur kan oorhoofs geklassifiseer word as die tipe Horatius-satire, Juvenalis-satire, Menippeaanse satire en Politieke Satire.

#### **3.16.1.1 Horatius-satire**

Dit is vernoem na die Romeinse satirikus, Horatius. Hierdie satire oordeel sommige menslike swakhede ligtelik deur sagte, lighartige humor eerder as 'n direkte aanval. Oor die algemeen is hierdie tipe satire meer verdraagsaam teenoor menslike swakhede. Voorbeelde van hierdie tipe satire is (Internetbron 31):

- Daniel Defoe se *The True-Born Englishman* (1889)
- Alexander Pope se *The Rape of the Lock* (1714)
- C.S. Lewis se *The Screwtape Letters* (2001)
- Matt Groening se *The Simpsons* (Internetbron, TV-reeks 11)
- Rick Mercer se *The Rick Mercer Report* (Internetbron, TV-reeks 12)
- Die Ig Nobel Prizes (Internetbron, 32)

### 3.16.1.2 Juvenalis-satire

Dit is vernoem na die Romeinse satirikus Juvenalis en beslis growwer en meer minagtend as die Horatius-satire. Juvenalis-satire spreek sosiale kwaad aan deur uitlag, verontwaardiging en wrede bespotting. Hierdie vorm is dikwels pessimisties, en word gekenmerk deur ironie, sarkasme, morele verontwaardiging en persoonlike skeltaal, met minder klem op humor. Sterk gepolariseerde politieke satire is dikwels Juvenalis-literatuur. Voorbeelde van Juvenalis-literatuur is (Internetbron 31):

- Joseph Hall se *Virgidemiarum* (1863)
- Jonathan Swift se *A Modest Proposal* (2005)
- Samuel Johnson se *London* (1946)
- George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1972) en *Animal Farm* (1950)
- Bret Easton Ellis se *American Psycho* (2011)
- Ray Bradbury se *Fahrenheit 451* (2011)
- William Golding se *Lord of the Flies* (1962)
- Aldous Huxley se *Brave New World* (1977)
- Anthony Burgess se *A Clockwork Orange* (1983)
- Joseph Heller se *Catch-22* (1964)
- William Burroughs' se *Naked Lunch* (1984)
- Jon Stewart se *The Daily Show with John Stewart* (Internetbron, TV reeks 13)

### 3.16.1.3 Mannipeaanse Satire

Hierdie tipe satire is vernoem na die siniese Menippus. Dit is die oudste tipe satire. Dit is kompleks, chaoties en soms vormloos. Dit neig soms om die strukture van die wêreld te kritiseer. Dialoog is die belangrikste in hierdie vorm van satire en handel oor stereotipes soos die skelm, verleidster of kwak. Northrop Frye het probeer om *Gulliver's Travels* (2007) te klassifiseer as hierdie tipe satire (Internetbron 64).

### 3.16.1.4 Politieke Satire

Molly Ivens, 'n populêre Amerikaanse joernalis, het gesê: "Satire is traditionally the weapon of the powerless against the powerful". Joernaliste maak gebruik van politieke satire om die publiek attent te maak op gewetenlose gedrag en om politieke en sosiale verandering aan te spoor. Hierdie tipe satire maak politici en die politiek belaglik. Robin Williams het gesê: "People say that satire is dead. It's not dead; It's alive and living in the White House". Omtrent alle koerante bevat politieke spotprente, byvoorbeeld Zapiro se sketse. Pieter-Dirk Uys se karakter, Evita, met haar "The People's Party" is 'n goeie voorbeeld van politieke satire in Afrikaanse televisie. Nog 'n voorbeeld van politieke satirie is Stephen Colbert se boek, *I am America* (2009) (Internetbron 64).

## 3.17 VERSPOTTE KLUG (SLAPSTICK)

Verspotte klug is 'n tipe komedie met oordrewe geweld en aksies wat die normale se grense oorskry. Die benaming kom van die term *battachio* wat gebruik word om 'n knuppelagtige instrument wat in die *Comedia dell'arte* gebruik word, te benoem. Dit het twee houtlamelle wat 'n harde klapgeluid maak wanneer dit 'n objek tref, maar met min fisieke impak op die objek wat dit tref. Akteurs kan mekaar dus herhaaldelik daarmee slaan met groot hoorbare effek met min fisieke skade wat aangerig word. Dit is een van die eerste rekwisiete wat 'n akteur kon dra. Hierdie objek dateer vanuit die Middeleeue met die herontstaan van teater deur die kerk met die Middeleeuse liturgiese dramas. Om die duivel van die verhoog af te slaan

daarmee het 'n standaard- komiese gebruik gebly in andersins ernstige religieuse teater. Shakespeare het ook daarvan gebruik gemaak in, byvoorbeeld, sy *Comedy of errors* (1962). Dit het van sy populariteit in Amerikaanse vaudeville gegroei tot die stil swart-en-wit-films van die vroeë twintigste eeu, met karakters soos Charlie Chaplin, Laurel en Hardy, die Marxbroers, die Three Stooges en El Chavo. Verspote klug is ook algemeen gebruik in tekenfilms soos *Tom and Jerry* (TV-reeks 14) en *Looney Tunes* (Internetbronne, 33, vgl. internetbron, 34).

### 3.18 TRAGIKOMEDIE

Cronje (1971:181) sê tragedie en komedie het, soos alreeds genoem, tydens feeste ter ere van die Griekse god Dionysus ontstaan. Tydens hierdie godsdienstige godeverering is gesoek na die sin van en besin oor die mens se lewe.

Die aangeleentheid kan soos volg beskryf word:

... die tragedie ... behandel die menslike lewensproblematiek op transendentiaal-humane vlak, terwyl die komedie dit op sosiaal-humane (of enkel-humane) vlak doen (*ibid*).

Beide bogenoemde het te make met die konflik tussen die goeie en die slegte by die mens. "It may be said that whereas tragedy deals with the unusual but normal, comedy deals with the abnormal but not unusual" (Potts, 1963:46).

In aansluiting hierby moet gemeld word dat sowel die komedie as die tragedie die mens (en ook sy gemeenskap) uiteindelik in die perspektief van kennis, wete en insig stel (Cronje, 1971:181). By die tragedie is dramatiese verloop by uitstek kousaal of logies van aard:

Die een gebeure volg uit die ander. Daarby moet egter gevoeg word dat in die tragedie die kousale verloop van die gebeure in die drama inderdaad een van die faktore is wat die tragiek verhoog. In die komedie is die dramatiese verloop veral episodies van aard, in die sin dat die een situasie op die ander volg. Hier gaan dit veral om die (verskillende) situasie(s) waarbinne die mens hom bevind, terwyl die

tragedie by uitstek te doen het met die mens binne 'n bepaalde situasie (Cronje, 1971:182).

Ten tweede word die aandag op die aard van die dialoog gevestig. Daar word onderskei tussen verloopdialoog en situasiedialoog. In die tragikus se (kompositoriese) werkwyse tree verloopdialoog sterk op die voorgrond, terwyl die komikus hom in baie groot mate, en veelal in hoofsaak, tot situasiedialoog wend. (*ibid*)

In tragedie gaan dit veral om mensbeelding, terwyl die komedie by uitstek op situasiebeelding ingestel is. Die tragikus:

“het veral te make met *die mens* in 'n besondere situasie, terwyl...” terwyl dit by die komikus “by uitstek gaan om die *verskillende situasies* waarbinne mense hulle bevind. Daarom dat die tragedieskrywer duidelik gedifferensieerde *persone* moet uitbeeld, waar die komedieskrywer veelal met *tipes* kan volstaan (*ibid*).

Die persoonlikheid en lewensbeskouing van 'n dramaturg bepaal die toon en vorm van 'n verhaal. Baur (in Lategan, 1956:91) verduidelik hierdie tendens ten beste:

... de algemeene gevoelsatmosfeer die het hele werk doordrenkt: het dieper levensgevoel van den dichter, de hem eigen manier om op de kwellende levensraadsele antwoord te geven, spreek zich reeds in dien bepaalden grondtoon uit, die voor het taalkunstwerk uitmaakt, wat de toonaard is voor een muziekstuk en het koloriet voor een schildery. Tusschen twee uiterste pollen – de pessimistiese tragiek en de optimistiese comiek – schommelt de stemming der scheppende kunstenaars, terwyl een derde verzoenende grondtoon, de humoristiese, beide stemmingen innig en organisch-evenwichtig versmelt (*ibid*).

Die kombinasie tussen komedie en tragedie het alreeds met Euripides in die antieke Griekse era begin. Cassady en Cassady (1982:162) sluit hierby aan en noem dat daar humor in die tragedie *Antigone* (1906) van Sophocles was en in verskeie van Euripides se tragedies wat almal vyf eeue voor Christus geskryf is. Hulle noem ook dat baie van Shakespeare se tragedies ook komiese tonele bevat, soos die grafgrawers se tonele in *Hamlet* (1983). In *Troilus and Cressida* (1906) en Shakespeare se liefdesverhale het daar nog meer vermenging van komedie en tragedie plaasgevind.

Volgens Bentley (1965:316) het die woord tragikomedie sy oorsprong in antieke Rome, maar was nie tot en met die Renaissance algemeen gebruik nie, en word ten beste beskryf deur Suzanne Langer se “averted tragedy” (tragedie wat voorkom is). Die Italianers van daardie era het gepraat van ‘n tragedie met ‘n gelukkige einde. Dit was ook nie geag as ‘n minderwaardige vorm van drama nie. Die skeiding tussen die twee genres het eers in die sewentiende eeu plaasgevind. Voor dit was dit vrylik gebruik en daar was gepraat van “*drame libre*”. In 1731 kom daar egter ‘n keerpunt met George Lillo se teks *George Barnwell, the London Merchant* (1965), ‘n nietragiese en niekomiese werk. Bentley (1965:317) reken dit is ‘n swak teks wat nóg meer swak tekste veroorsaak het. Dit het egter ‘n beduidende invloed op die res van die dramawêreld gehad. Die agtiende eeu bring die swakste van twee wêreldes byeen met ‘n nuwe middelgenre wat *comédie larmoyante* of *tragédie bourgeoise* genoem word.

Henrik Ibsen kom met iets wat wel modern is, maar tradisioneel ‘n kombinasie van komedie en tragedie is. Sy uitkyk op die menslike natuur balanseer die klassieke en die moderne omdat hy die skadelike elemente sien as ‘n spesifieke senuweesiekte; klassiek omdat die senuweesiekte nie iets kleins is nie maar dui op iets so groot, soos die sondeval. Poëties en dramaties kan dit as die tradisionele noodlot gesien word. Met *The Wild Duck* (1968) skep hy sy eie koninkryk van tragikomedie en beïnvloed die toekomstige Pirandello en Eugene O’Neill (Bentley, 1965:318).

Vandag is daar twee soorte tragikomedie wat die meeste suksesvol is. Eerstens ‘n tragedie met ‘n gelukkige einde – nie “tragedie wat voorkom is” nie maar “uitstekende tragedie”. Die tema is konflik wat opgelos word waarvan Shakespeare se probleemstukke – “problem plays” – en laaste liefdesdramas – “last romances” – die beste voorbeelde is. Dit was egter nie net een dramaturg se eksperiment nie: Von Goethe se *Faust* (1902) en Kleist se *Homburg* (1914) kan as voorbeelde dien. Die ander soort is tragikomedie sonder ‘n gelukkige einde. As tekste met ‘n gelukkige einde gesien kan word as die verlenging van tekste soos Shakespeare se *King Lear* (1963) waar vergifnis en rekonsiliasie gesuggereer word, dan kan laasgenoemde gesien word as Molière-tipe tekste wat onoortuigend eindig met *deus ex machina*. Hierdie is by uitstek negentiende- en twintigste-eeuse

tragikomedies met miskien Ibsen se *Wild Duck* (1968), die klassieke werk in hierdie genre, as voorbeeld. Bernard Shaw se konsep van die “unpleasant play” is ook in hierdie trant, alhoewel sy werke wat onder hierdie vaandel val, veel meer komies as tragies is. *Saint Joan* (1939) is Shaw se klassieke tragikomedie terwyl Pirandello se *Henry IV* (1969) en *Six Characters* (1986) sy klassieke tragikomedies is (Bentley, 1965:319).

Cassady en Cassady (1982:162-163) sê dat die term tragikomedie ‘n paradoks is. ‘n Protagonis wat ‘n ware edele figuur is kan nie komies uitgebeeld word nie en nog minder kan ‘n komiese figuur die kwaliteite van ‘n tragiese held besit. Daar is heelwat twispunte rondom die term tragikomedie en wanneer dit ontstaan het. Dit neem egter ‘n kundige en vernuftige dramaturg om komedie en tragedie effektief te vermeng. Dit is een van die moeilikste genres. Die dramaturg moet die intrige ontwikkel sonder om die gehoor te verwar. Die teaterteks moet reflekteer hoe die komiese en tragiese in die werklike lewe vervloei. Die skrywer van hierdie genre mag ‘n toneel skep wat eers lagwekkend is en dan later die gehoor laat besef dat dit in werklikheid ernstig was.

## HOOFSTUK 4

### DIE INTELLEKTUELE OEFENING T.O.V. DRAMATIESE STYLE IN DIE OPVOERING ALVORENS DIE FISIESE SKRYFPROSES BEGIN

#### 4.1 INLEIDING

*“Style” is the word that is used to describe a drama that is created from a distinctive mode of expression or method of presentation (dlibrary).*

Reg aan die begin moet genoem word dat, tydens die verhoogaanbieding, skryfstyl en performance-styl twee geïntegreerde konsepte is. Dramatiese style word deur 'n verskeidenheid faktore beïnvloed. Dramatiese styl word gevorm deur die metode wat gebruik word om dit aan te bied. Die manier wat dit beheer en uitgebeeld word, asook dekor, klank en beligting, bepaal die styl waarin dit aangebied word.

In hierdie studie word hoofsaaklik op skryfstyl gekonsentreer.

Styl is die woord wat gebruik word om 'n kenmerkende modus van uitdrukking in skryfstyl en die 'n metode van aanbieding te beskryf. 'n Spesifieke styl is byvoorbeeld afkomstig van 'n sekere periode soos die negentiende eeu of 'n ideologiese beweging soos die feminisme of 'n spesifieke dramaturg soos, byvoorbeeld, Shakespeare. Indien 'n leser of toeskouer sekere eienskappe van 'n teks kan identifiseer, kan daar tussen die verskillende tekste onderskei word. Die volgende dramatiese style sal verder in meer detail bespreek word.

Hierdie hoofstuk is die toepassing van die volgende gedeelte van Luwes (2005) se model:

Watter tipe skryfstyl vir die opvoering sal die beste wees vir die konsep?

Realisme	Versus/en/of	Stilisties
----------	--------------	------------

Wat in ag geneem moet word vir bv. Realisme.

Realisme	Fondse beskikbaar	Plekke waar opgevoer gaan word (Teater of oop ruimtes)	Artistieke vlak	Gaan die opvoering toer
----------	-------------------	--	-----------------	-------------------------

Vervolgens word kronologies gekyk na veral skryfstyl soos dit ontwikkel het.

Style sets the tone of a story which is to say that it conveys to us the author's feeling about his subject ... how he himself responds to (his) theme, emotionally and intellectually (Schorer in Lategan, 1956:92)

## 4.2 KLASSIEKE TEATER

Klassisisme is 'n filosofiese genre wat klem lê op die antieke Griekse en Romeinse invloed. Uiteraard is die genre ook volgens 'n sekere styl op die verhoog aangebied. Klassisisme het veral gemanifesteer in die Eeu van Verligting en die Eeu van Rede. Die Eeu van Verligting was 'n kulturele beweging in die 18de eeu wat 'n groep intellektuele begin het met die oogmerk om die krag van rede te mobiliseer ten bate van die hervorming van die gemeenskap en die ontwikkeling van kennis. Die Eeu van Rede word gesien as die voorafgaande periode. (Internetbron, 36). Klassisisme in die teater was teen die 17de eeu ontwikkel deur Franse dramaturge vanuit wat hulle as die reëls van die klassieke Griekse teater gesien het. Dit het die klassieke eenheid van tyd, plek en handeling ingesluit soos wat 'n mens dit aangetref het in Aristoteles se Poëtika. Eenheid van aksie beteken dat die drama geskep moet word rondom 'n enkele intrigely, soos 'n tragiese liefdesverhouding, of 'n konflik tussen eer en plig. Eenheid van tyd verwys na die behoefte vir die hele handeling van die drama om binne 'n fiktiewe tydperk van 24 uur plaas te vind. Eenheid van plek beteken dat die handeling in een lokaal moet plaasvind. Pierre Corneille met sy eerste meesterstuk *Le cid* (1638) en Jean Racine met, onder andere, sy klassieke werk *Phaedre* (1667) is goeie voorbeelde van klassieke teater (Internetbron, 37).

Weens die stilistiese aard van die teks, was die opvoeringstyl ook die stilisties.

### 4.3 NEO-KLASSIEKE TEATER

Volgens Buxton was neo-klassisisme die toonaangewende vorm van teater wat in die agtiende eeu in Frankryk ontstaan het en van 1760 tot laat in die agtiende eeu geduur het. Die term “neo classicism” is egter eers op 6 Mei 1893 in *The Times* vir die eerste keer gebruik. “Grecian” is die woord wat gebruik is om die smaak van die mense van daardie tyd te beskryf. Dit moes streng voldoen aan die klassieke vorm van eenheid. Neo-klassieke teater was gekenmerk deur sy grootse prag en praal. Kostuums en dekor was fyn en ingewikkeld – groots. Toneelspel was gekenmerk deur groot gebare en melodrama. Volgens die Victorian Web het *Lyrical Ballads* wat in 1798 deur Wordsworth en Coleridge gepubliseer is, die einde van neo-klassisisme en die begin van romantisisme beteken (Internetbron, 37).

Neo-klassisisme kan in drie tydperke ingedeel word: die Restourasie-tydperk (1660-1700) waarin Milton, Bunyan en Dryden die dominante figure was; die Augustiese tydperk (1700-1750) waarin Pope die hoofinvloed was. Defoe, Richardson, Fielding en Smollett was die invloedryke romansiers gedurende die tydperk van Johnson (1750-1798) waarin Dr. Samuel Johnson die dominante figuur was. Neo-klassisisme het die tipiese Renaissance-uitkyk dat die mens inherent goed was, vervang met ‘n uitkyk dat hy nie so goed was nie (*ibid*).

In Molière (Jean-Baptiste Poquelin) se teaterteks *Tartuffe* (1664) is verskeie voorbeelde van neo-klassieke konvensies. Hierdie konvensies wys die terugkeer van klassieke idees tot die teater en literatuur, asook tot die alledaagse lewe. Rede en logika is van uiterste belang by die neo-klassieke ideale en navolgers van die neo-klassieke het gereken dat, indien hulle hierdie ideale nagtreef, hulle die heil en God sou verstaan. Molière gebruik alledaagse karakters om die redelike en rasonale denke wat nodig is vir gesonde verstand uit te beeld. In *Tartuffe* (*ibid*) kom die rede van die karakters Elmire, Cleante en Damis. Hierdie karakters kan deur Tartuffe se valsheid sien en ontbloot sy ware karakter vir die wêreld (Internetbron, 55).

Aanbiedings is ook in die meer stilistiese styl opgevoer.

#### 4.4 ROMANTISISME

Die spel en aanbiedingsstyl op die verhoog begin nader beweeg aan die realisme.

Aan die einde van die agtiende eeu en die negentiende eeu het 'n nuwe gehoor uit die middelklas hul hartsbegeertes gereflekteer gesien in die Romantiese drama. Die gees van romantisme was in die natuurlike mens gesetel wat onbedorwe deur die georganiseerde samelewing was en wat deur sy hart gelei was. Volgens Hatlen (1972:156) was Friedrich Schiller met *Die Rauber: Ein Schauspiel* (1800) en Von Goethe met *Faust* (1808) die groot Europese dramaturge in Duitsland, terwyl Victor Hugo die Franse opstand gelei met sy voorwoord van *Cromwell* (1802) waarin hy die reëls van die verlede verwerp het en waarin hy 'n nuwe gees in die teater bepleit wat sal doen wat die natuur doen. Hugo se *Hernani* (1830) het drie jaar later die einde van die neo-klassisme ingelei en in Engeland is die invloed van romantisme deur die opvoering van skouspelagtige melodramas gevoel. Die aanhangers van die romantisme het die rigiede vorm van die klassieke verwerp en op die vryelike aanwending van aksie aangedring om die mens as kind van die natuur te vestig. Hulle het skoonheid met die groteske, en die laere met die verhewe gekombineer. Hulle helde was ongekompliseerde karakters wat die wonder en geheimnisse van die lewe uitgebeeld het. Die aksie was eksoties en kleurvol en met hul dialoog het die dramaturge gepoog om met kleurvolle retoriek en verhewe vers die karakters se natuurlike uitgelatenheid te suggereer (Hatlen, 1972:156-157).

#### 4.5 REALISME

Die realistiese teaterteks is nie 'n uitbeelding van die werklikheid sonder enige fantasie nie, "Realism is only a veil and a shadow of reality ... It is fruitful realism when external reality releases the imagination ..." (O'Faolain in Lategan, 1956:88). "De zamenleving kan ik niet aanvaarden zoals ze is, mijn droom zoek ze altijd tot een utopie om te scheppen" (Verwey in Lategan, 1956:86).

Volgens Hatlen (1972:155) suggereer realisme in die teater aktualiteit, die indruk van die werklikheid, deur die uitbeelding van karakters wie se spraak en handeling

die effek van die ware lewe probeer weergee. Realisme handel oor die “hier” en “nou”; dit is betrokke met detail; dit kopieer die ware feite; dit is ‘n opsetlike keuse van die algemene; dit is ‘n feitelike interpretasie van die lewe en, kortliks, die waarheid. Realisme was die toonaangewende vorm van teater die afgelope eeu of meer. Die streng toepassing en wanontleding van Aristoteles het dit toenemend moeiliker gemaak om ‘n opvoerbare teks te skryf, wat ‘n stywe teatrale styl veroorsaak het en wat vorm en retoriek beklemtoon het. Dit was ‘n verhewe versdrama met karakters van hoë afkoms en temas van liefde, eer, lojaliteit en die beproewing van belangrike individue.

Hatlen (1972:155-158) sê die intellektuele klimaat van die negentiende eeu is onherroepelik verander deur die wetenskap en tegnologie, en ‘n nuwe tipe drama was nodig, naamlik realisme. In die spekulatiewe denke wat beïnvloed is deur mense soos Charles Darwin, Freud en Karl Marx, was daar drie belangrike implikasies vir die wêreld van drama. Eerstens was daar die dinamiese verandering van die konsep dat alles in ‘n staat van perfeksie was. Die wetenskaplikes het bewys dat alles gedurig aan die verander is en die mens as sulks ook. Tweedens, die besef dat die mens ‘n biochemiese entiteit is en dat daar niks omtrent die menslike gedrag en lewe is wat nie verklaar kan word nie. Die individu is ‘n produk van die gevoellose natuur eerder as ‘n skepping vir wie daar voorsiening, goddelike ingryping en openbarings is. Ons doen dinge meganies en sielkunde is net so belangrik soos die intellek om ons gedrag te bepaal. Ons is slegs die leiersfiguur in die simiese/aapgroep en slegs tans die dominante spesies op aarde. Derdens, die verandering dat ook die mensdom die onderwerp van wetenskaplike ondersoek geword het. ‘n Persoon kon ‘n gevallestudie wees wat ondersoek en ontleed kon word. Hierdie veranderinge het die optimistiese realis en die pessimistiese naturalis tot gevolg gehad waar Zola en sy mede-naturaliste die meganiese en swarmoedige gemene van die lewe beklemtoon het, en die opponerende realiste wat die wetenskap as metode gesien het om die mens tot perfeksie te laat vorder. Tussen die twee faksies was daar ‘n horde ander interpretasies, maar almal het die belangrikheid van die individu en die betekenisvolheid van die omgewing in die vorming van menslike gedrag beklemtoon. Die realiste het die humanitêre implikasies van die nuwe manier van beoordeling oor die lewe besef. Die realistiese beweging het sy oorsprong in

negentiende-eeuse Franse fiksie waar Honorè de Balzac met *Père Goriot* (1885) en Gustave Flaubert met *Madam Bovary* (1857) opvallende voorbeelde van die nuwe houding skep. Bernard Weinberg som die belangrikste beginsels en eienskappe van die beweging van realisme so op:

Realism aims to attain truth. Now truth is attainable only by the observation (scientific and impersonal) of reality – and hence of contemporary life – and by the unadulterated representation of that reality in the work of art. Therefore, in his observations, the artist must be sincere, unprejudiced, encyclopedic. Whatever is real, whatever exists is a proper subject for art; this means that the beautiful and ugly, the physical and spiritual, are susceptible of artistic treatment; it does not imply that the artist refrains from choosing his subject and his detail, for choice is fundamental in art. The principal object of imitation is always man; description of the material world, construction of plot, are thus subsidiary and contributory to character portrayal (Weinberg in Hatlen, 1972: 159).

#### 4.6 NATURALISME

Hatlen (1972:169) sê realisme in die negentiende eeu was grootliks vals. Volgens Hatlen is Eugène Scribe (1791-1861) die man wat vir die traagheid in drama blameer kan word met werke soos *Une Nuit de la garde nationale* wat in samewerking met Delestre Poirson geskep is. Hy het na die alledaagse lewe vir inspirasie tot die skep van teatertekste gekyk. Hy het die skryf van teatertekste omskep in 'n kunsvorm gelykstaande aan dié van swaardesluk deurdat hy, in samewerking met ander, werke soos 'n worsmasjien uitgeryg het. Vir die *Gymnase* teater het Scribe in vyftien jaar 150 tekste geskep deur gebruik te maak van verskillende persone met die skep daarvan. Sy tekste het egter niks meer vir die moderne era te sê nie. Vorm was egter deur dramaturge sedert Scribe met die nodige erns bejeën. Die populariteit van hierdie oppervlakkige werke het egter 'n reaksie veroorsaak, veral by Emile Zola (1840-1902), die vader van naturalisme in die roman met 'n werk soos *Truth* (2001). Daar was natuurlik 'n klomp naturalistiese tekste ná Zola se skeppings. Behalwe Strindberg se *Father* (1958), het die meeste geneig om vormloos te wees. As die waarheid en alleenlik die waarheid uitgebeeld moet word, word die teks egter die vormloosheid van die lewe self. Ten spyte van Zola wat op wetenskaplike objektiwiteit aanspraak gemaak het, was sy skeppings egter nie so objektief nie. Sy skeppings is uit die oogpunt geskryf dat die mens die produk van sy gene en sy omgewing is – 'n standpunt wat die

wetenskap nie ten volle ondersteun nie. Zola was daarvan oortuig dat die mens inherent dierlik is. 'n Voorbeeld van 'n teks wat Zola se siening bewys, is *Erasmus se erfgename* (1924). 'n Dramaturg skryf normaalweg omdat hulle medelye met die negatiewe van die mens het, terwyl die naturaliste alle ideale en edele kwaliteite van die mens met suspisie bejeën – 'n definitiewe paradoks. Die naturalis erken geen illusie of sprankel nie; karakters is gewoonlik van 'n lae klas. Humor en geestigheid het geen leefruimte in die atmosfeer van die naturalistiese teks nie. Zola het die volgende te sê gehad oor die nuwe beweging en sy produk wat die wetenskaplike metode sou gereflekteer het:

I am waiting for them to rid us of fictitious characters, of conventional symbols of vice and virtue which possess no value as human data. I am waiting for the surroundings to determine the characters, and for the characters to act according to the logic of the facts .... I am waiting until there is no more jugglery of any kind, no more strokes of the magical wand, changing in one minute persons and things. I am waiting, finally, until this evolution takes place on the stage; until they return the source of science to the study of nature, to the anatomy of man, to the painting of life in an exact reproduction, more original and powerful than anyone has so far dared to place upon the boards (Zola in Hatlen, 1972: 169)

Volgens Hatlen (1972:169-171) het die naturalisme floreer in die twintigste eeu en is nog steeds met ons: werke van Strindberg soos *The Father* (1958), en Galsworthy met *Strife* (1924). Daar is geldige besware teen die teorie van naturalisme. Dit is onmoontlik om die kunste as 'n onderafdeling van die wetenskap, tesame met chemie, fisika, geologie en ander, te groepeer. Die metodes van die wetenskap is dié van analise, wat die metodes van kuns nooit kan wees. Die wetenskappe moet op feite gebaseer wees, terwyl die kunste op ooreengekome konvensies gebaseer is. Die kunste en die wetenskappe is vennote in die soeke na die waarheid elkeen op sy eie manier: wetenskappe deur die voortsetting van analise en die kunste deur die voortsetting van sintese of samevatting. Die mikpunt van die naturalisme, naamlik om alle feitlike besonderhede te gebruik, is nie net vervelig nie maar onmoontlik. Om byvoorbeeld alles te dokumenteer wat in 'n enkele persoon se lewe op een dag gebeur, is 'n monumentale taak. Deur selektief te raak begin 'n mens in die rigting van realisme te beweeg. Die beginsel van selektiwiteit word deur sy aard deel van die kunste.

Dit sal billik wees om te sê dat al die naturalistiese romans wat geskryf is saam minder bevredigend en indrukwekkend is as die enkele fantastiese artistieke prestasie van Flaubert se realistiese *Madame Bovary* (1976). Naturalisme is teenstrydig met die kunste en driedubbeld soveel met die teater. Die grondslag van sukses in die teater berus sterk op illusie wat op sigself 'n ontkenning is van dit waarvoor die naturalisme staan. As 'n literêre styl het die naturalisme plek gemaak vir die meer gematigde realisme wat weë gevind het om mislikheid, misdaad, en disintegrering teen te werk. Die naturaliste het egter daarin geslaag om nuwe karakters en temas van eerlikheid en direktheid na die verhoog te bring.

#### 4.7 SIMBOLISME

'n Paar bewegings het gerebelleer teen die hewige invloed van die realisme en die naturalisme. Hieronder was simbolisme, futurisme, dadaïsme en surrealisme. Die eerste hiervan was simbolisme. Ekspressionisme en absurdisme het ook probeer om die metodes en resultate van die realisme en die naturalisme te verbeter (Internetbron, 60).

Simbolisme wat in die 1880s in Frankryk ontstaan het, het staat gemaak op die idee van Wagner van die totale kunswerk. Die simboliste het gepoog om alle tekens van naturalisme of nabootsende uitbeelding, melodrama en romantiek uit te wis. Opvoerings was deurspek met simboliek wat suggestief eerder as beskrywend was. Die algemene gevoel van opvoerings was dat dit stadig en droomagtig was. Daar was gepoog om 'n onbewuste reaksie uit te lok. Belangrike skrywers in hierdie styl was Maeterlinck met *Blue bird* (1919) en Rodenbach met sy versdrama *Gudrun verzamelde werken* (1957) van België en Claudel met *The tidings brought to Mary* (1916) van Frankryk. Ibsen, met 'n werk soos *Hedda Gabler* (1974), Strindberg, met 'n werk soos *The Father* (1958) en Chekov, met 'n werk soos *Uncle Vanya* (1965) het ook heelwat gebruik gemaak van simboliek (Internetbron, 41 vgl. Internetbron 42)

Simbolisme was hoofsaaklik 'n reaksie teen naturalisme en realisme, anti-idealistiese style wat gepoog het om realiteit te verteenwoordig deur gebruik te maak van gewone, nederige temas eerder as heroïese temas, temas wat

verbeelding, spiritualiteit en drome bevoordeel het. Voorbeelde van tekste wat simbolies was, is Auguste Villiers de l'Isle-Adam se drama *Axèl* (1900) wat beslis simbolisties was. Twee Rosicruciaanse aristokrate raak verlief op mekaar, terwyl hulle probeer om mekaar dood te maak, om net ooreen te kom om selfmoord te pleeg omdat niks in die lewe met hulle fantasieë vergelyk kan word nie. Baie simboliese werke is in die *Théâtre de l'Œuvre* en die *Théâtre des Arts* opgevoer. Edmund Wilson se studie *Axel's Castle* (1945) konsentreer op die voortdoring van simbolisme. Verskeie belangrike skrywers van die vroeë twintigste eeu word hierby betrek: W.B. Yeats met *The Countess Cathleen* (2010), T.S. Eliot met *The Cocktail Party* (1958), Paul Valéry met sy gedig, *La Genese de la Jeune Parque* (1975), Marcel Proust met sy roman *In Search of Lost Time* (2003), James Joyce met *Exiles* (1936) en Gertrude Stein met haar roman *Three Lives* (1946) (Vgl. Internetbron, 60). Wilson noem dat die simboliste 'n droomhawe was vir en:

compelled to specialize more and more, more and more driven in on itself, as industrialism and democratic education have come to press it closer and closer (Internetbron, 41 & 42).

#### 4.8 FUTURISME

Futurisme is begin deur die Italiaanse digter Filippo Tommaso Marinetti in Februarie, 1909 op die voorblad van die *Le Figaro*, 'n manifest wat hy ook aan invloedryke Italianers gepos het.

We declare that the world's splendor has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing motor car, which looks as though it is running on shrapnel, is more beautiful than the Victory of Samothrace. ... The oldest among us are thirty; we have, therefore, ten years at least to accomplish our task. When we are forty, let others, younger and more valiant, throw us into the waste basket like useless manuscripts ... We wish to glorify War-the only health giver of the world-militarism, patriotism, the destructive arm of the Anarchist, the beautiful Ideas that kill, the contempt for women ...

In die gedig "Pegasus" verklaar hy die bostaande. Futuriste het die verlede verwerp en wou die mensdom transformeer. Spoed was die motto en grondbeginsel van hul beweging. Die futuriste was moreel bankrot, maar het 'n paar nuwe uitvindings en

metodes nagelaat wat nog steeds met ons is: “Despite their apparent moral bankruptcy, the Futurists introduced a number of innovations which are still with us. Daar was die futuriste se poging om die teater se museumagtige atmosfeer te verander; direkte kontak tussen die gehoor en die toneelspelers te bewerkstellig; die gebruik van tegnologie om multimedievertonings te skep; die gebruik van samelopingheid en meervoudige fokus in die regie; anti-literêre en onlogiese oordeel; en die verbreking van grense tussen kunsvorme. Die Eerste Wêreldoorlog het die beweging gekelder maar hulle het unieke metodes en ‘n skrikwekkende filosofie nagelaat (Internetbron 72).

#### 4.9 SURREALISME

Die surrealisme het as ‘n kulturele beweging in die 1920’s ontstaan en het hoofsaaklik uit die dadaïsme ontwikkel wat voor die Eerste Wêreldoorlog werke van anti-kuns, wat buite die verstaanbare norm was, geproduseer het. Dit word die beste geken deur visuele kunswerke en skryfwerk van die lede wat ‘n reaksie was teen die rasionalisme wat die Eerste Wêreldoorlog veroorsaak het. Surrealistiese werke word gekenmerk deur ‘n element van verrassing en onverwagte jukstaposisies. Hulle leier, André Breton, was eksplisiet in sy mening dat surrealisme bowenal ‘n revolusionêre beweging was wat die droomwêreld en fantasie tot die realiteit wou voeg. Vanaf 1920 het die beweging wêreldwyd versprei en ‘n invloed begin toon op die visuele kunste, musiek, letterkunde en tale, en het selfs politieke denke en praktyk, filosofie en sosiale teorie beïnvloed (Internetbron, 43).

Verdere aanbevole Internetbronne, onder meer (Internetbron, 44), vir die bestudering van hierdie beweging is byvoorbeeld Salvador Dali se outobiografie *The Secret Life of Salvador Dali* (1993), Federico Lorca se surrealistiese gedigte *Poet in New York* (1988), Albert Birot se *The First Book of Grabinoulor* (1986), ‘n ware klassieke werk wat die tipe skryfstyl wat die surrealiste gedurende die 1920’s gevolg het, behandel, en Michel Lieris se *Aurora* (1990), geskryf in 1927 en miskien sy grootste en mees surrealistiese boek.

In die Sasol Biblioteek aan die Universiteit van die Vrystaat is ook bronne oor die surrealisme te vinde, byvoorbeeld *Languages of revolt : Dada and surrealist literature and film* deur Inez Hedges (1983), *Eluard en die surrealisme* (1962) deur Uys Krige en *Theatre in Dada and surrealism* (1974) deur Matthews. Verder is daar heelwat Franse bronne oor die surrealisme.

Die woord 'surrealities' was gebruik deur Guillaume Apollinaire en verskyn in sy teaterteks *Les mamelles die Tirésias* (1954) (*Die borste van Tiresias*) wat die eerste keer in 1917 opgevoer is (Internetbron 45). Onder leiding van Breton het die surrealistiese filosofie gegroei en was hulle van mening dat gewone uitdrukkings belangrik is, maar dat hulle so gerangskik moet word dat hulle oop is vir die volle omvang van die verbeelding volgens die Hegeliaanse dialektiek. Hulle het selfs na die Marxistiese dialektiek gekyk. Freud se werk van vrywe assosiasie, droomontleding en die onderbewuste was uiters belangrik vir die surrealistiese. Hulle aanvaar sensitiwiteit, maar verwerp onderliggende waansin. Soos Salvador Dali dit verduidelik: "Daar is slegs een verskil tussen 'n kranksinnige en ek. Ek is nie kranksinnig nie" (Internetbron 46). In 1924 verklaar hulle die surrealistiese filosofie en ware mikpunt van "lank lewe die sosiale revolusie en dit alleen" in die surrealistiese manifes. Later daardie jaar word die eerste joernaal, *La Révolution surréaliste*, gepubliseer. Breton (1924) definieer surrealisme in sy manifes as:

Pure psychic automatism, by which one proposes to express, either verbally, in writing, or by any other manner, the real functioning of thought. Dictation of thought in the absence of all control exercised by reason, outside of all aesthetic and moral preoccupation.

Columbia Encyclopedia (2004) definieer surrealisme as volg;

"Philosophy: Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to ruin once and for all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life.

Die vroeë surrealis, Antonin Artaud, het die meerderheid van Westerse teater verwerp as 'n perversie van hul oorspronklike doel, wat hy gevoel het 'n mistieke

metafisiese ondervinding moes wees. Hy het gedink dat normale dialoog uit leuens en valshede bestaan. Volgens Bermel (1977) in sy boek *Artaud's Theatre of Cruelty* het Artaud 'n nuwe teorie oor Teater van Wreedheid geskep wat meer direk was en wat die gehoor en akteurs se onbewuste gedagtes sou verbind in 'n soort rituele gebeurtenis waar emosies en gevoel nie deur woorde uitgedruk is nie, maar fisiek. Dit het 'n mitologiese, allegoriese visie geskep wat verwant was aan die droomwêreld. Die ander dramaturge wat geëksperimenteer het met die surrealisme, is Federico García Lorca, veral in sy teatertekste *The Public & Play Without a Title* (1983) en *Once Five Years Pass* (1989). Ander surrealistiese teatertekste is onder andere Roger Vitrac se *Les mysteres de l'amour* (1946) en *Victor; ou, Les enfants au pouvoir* (1929) (Internetbron, 43).

#### 4.10 DADAÏSME

Dadaïsme is 'n kulturele beweging wat gedurende die Eerste wêreldoorlog in Zurich, Switserland by die Café de la Terrasse begin het en sy hoogtepunt tussen 1916 en 1922 bereik het. Die beweging het hoofsaaklik te make gehad met die visuele kunste, letterkunde, digkuns, kunsmanifeste, kunsteorie, teater en grafiese ontwerp. Die beweging het op anti-oorlog-politiek gekonsentreer deur die verwerping van bestaande standaarde. Hulle oogmerk was om dit wat in hulle wêreld bestaan het as betekeloos voor te stel. Boonop was hulle nie net anti-oorlog nie, maar ook antibourgeois en anargisties van aard. Wanneer 'n gesprek ernstig begin raak het, het hulle dit vervang met "all the germs of Dada", uitbundige gelag en onlogiese argumente. Na die Eerste Wêreldoorlog het die beweging ook verdwyn. Dalk is die belangrikste bydrae van hierdie beweging die huidige houding dat enigiets kuns kan wees (Internetbron 60).

#### 4.11 EKSPRESSIONISME

Volgens Hatlen (1972:173) was die ekspressionisme 'n nuwe beweging wat 'n verandering van tegnieke in drama veroorsaak het. Die beweging se bloeitydperk was in die 1920's maar het sy oorsprong in die eksperimente van August Strindberg, *The Father* (1958), en Frank Wedekind, *Spring Awakening* (1995) van heelwat vroeër. Die skrywers van hierdie skool het realisme beskuldig dat hulle

slegs op die eksterne van die mens ag geslaan het en die innerlike konflikte van sy siel en verstand geïgnoreer het. Hulle het ook gevoel dat die terugkeer na digterlike waardes deur simbolisme nie die innerlike van die mens penetreer nie. Hulle het gemeen dat die probleem met drama die feit is dat daar van die standpunt uitgegaan word dat die mens altyd weet waarheen hy op pad is en wat sy gevoelens is. Volgens hulle was die belangrike ding egter die wanorde en somtyds chaos wat in die menslike gemoed heers. Ekspressionisme in drama beteken dat in hierdie tekste die innerlike of subjektiewe gevoelens by die belangrikste karakters 'n vry hand gebied word om uitgebeeld te word. Die teorie hiervan is dat die objektiewe wêreld waarin ons leef, slegs die skepping deur die subjektiewe waarneming van die betrokke karakters is. Volgens Hatlen (*ibid*) was Strindberg die eerste wat die ekspressioniste se benadering tot drama voorgestel het:

Anything may happen; everything is possible and probable. Time and space do not exist" . Die patroon bly verander en ontstaan vanuit "memories, experiences, unfettered fancies, absurdities, and improvisations .... The characters split, double, multiply; evaporate, solidify, diffuse, clarify (Strindberg in Hatlen, 1972:173-174).

Volgens Hatlen het Strindberg gesê 'n drama kan moontlik die "disconnected but seemingly logical form of a dream" (*ibid*) bevat. Volgens Hatlen (1972:172-174) het Strindberg hierdie teorie van hom in twee uitstekende teater tekste gedemonstreer, naamlik *The Dream Play* (1962) en *The Ghost Sonata* (1962). Gedurende 1912 tot 1927 het ekspressionisme 'n belangrike teaterstyl geword, veral vir diegene wat die traumatiese ondervindinge van die eerste wêreldoorlog en die nadraai daarvan geken het.

Hatlen (1972:173-176) voer verder aan dat 'n logiese intrige en 'n proposisie wat rigting gee, in hierdie tipe teks het geen plek het nie. Gebeure volg op mekaar in 'n reeks van oorsaak en gevolg; mense kom en gaan asof hulle ongenooide geeste is wat materialiseer. Die enigste logika in hierdie tipe teks bestaan in die onderbewussyn. Die ekspressionis is in der waarheid 'n superrealis wat reken dat realisme nie aan sy uiterlike voorkoms geoordeel moet word nie – die waarheid is innerlik. Onder die sosiale gesig van gedrag lê daar 'n magdom geheime en begeertes van die onderbewussyn: konflikte, ambisies, frustrasies en hallusinasies. Dit is hierdie vreemde realiteit van die onderbewuste wat die ekspressioniste ondersoek. Ekspressioniste praat volgens Hatlen (*ibid*) van die belangrikheid van

die psigologiese in hulle tekste, wat misleidend is. Hulle oogmerk is nie om die motiverings van die karakter te ondersoek nie (iets wat nog altyd by ernstige drama gegeld het), maar eerder die ongehinderde blootstelling van die onstabiliteit waartoe die gemoed in staat is. Weens die onwerklike atmosfeer wat ekspressionistiese drama uitstraal, maak hierdie tipe drama sterk staat op beligting en dekor en baie beweging in die aksie om emosionele verwringing weer te gee. Die gebruik van simbole is ook eie aan dié tipe verhoogstukke, alhoewel nie so integraal soos by simboliek nie.

Die beweging behoort egter tot die verlede. Dit was interessant as 'n eksperiment, maar die verontpersoonliking waarvan hulle realisme beskuldig het, was egter gou duidelik by hierdie beweging. Die gehoor vind dit moeilik om met hierdie tipe karakters te identifiseer omdat hulle ophou bestaan as individue. Hierdie tipe tekste sê op die ou einde almal dieselfde ding (Vgl. Internetbron 60).

#### 4.12 ABSURDISME

Die term is geskep deur die kritikus Martin Esslin (1965) wat dit gebruik het as die titel van sy boek *Absurd Drama* (1965). Die tipe teatertekste waarvoor hy skryf, sien hy as 'n manifestering van Albert Camus se filosofie dat die lewe inherent sonder waarde is. Dit illustreer hy in sy werk *The Myth of Sisyphus* (1942). In sy eerste uitgawe van 1961 het hy die vier voorlopers van die beweging behandel: Samuel Beckett met 'n werk soos *Waiting for Godot* (1987), Arthur Adamov met 'n werk soos *Professor Taranne* (1962), Eugène Ionesco met 'n werk soos *Rhinoceros* (1962) en Jean Genet met 'n werk soos *The Maids* (1954). In latere uitgawes het hy Harold Pinter en sy *The Birthday Party* (1965) bygevoeg. Ander dramaturge wat geassosieer word met hierdie groep is Tom Stoppard met 'n werk soos *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967), Friedrich Dürrenmatt met 'n werk soos *The Visit*, (1994), Edward Elbee met 'n werk soos *The Goat* (2003), en Jean Tardieu met 'n werk soos *The Underground Lovers* (1968). Al dek die term 'n wye verskeidenheid dramaturge met 'n verskeidenheid style, het hulle almal tog raakpunte. Die vorm waarin die meeste van hierdie teatertekste geskryf word, is

die tragikomedie. Beckett se karakter Nell sê in *Endgame* (1958:20): “Nothing is funnier than unhappiness ... it’s the most comical thing in the world”.

Shakespeare se invloed op hierdie styl word erken deur byvoorbeeld Ionesco se *Macbett* (1973) en Stoppard se *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (*ibid*). Baie van Shakespeare se tragedies is in werklikheid komedies waaruit die tragedie gebore word. As ‘n eksperimentele vorm van teater, leen Teater van die Absurde van vroeëre baanbrekers soos die nonsensdigters soos Lewis Carroll en Edward Lear, die distansieringstechniek van Bertolt Brecht in sy filosofie van epiese teater en die droomtekste van August Strindberg. Nog ‘n baanbreker wat algemeen aangehaal word, is Luigi Pirandello met veral sy *Six Characters in Search of an Author* (1986). Pirandello is hoogs eksperimenteel en wou die vierde muur, wat deur die realisme van dramaturge soos Henrik Ibsen geïnisieer is, verwyder. Volgens W.B. Worthen gebruik *Six Characters* Metateater-karakterspel, tekste binne tekste en ‘n buigbare gevoel van verhoog en illusie om ‘n hoogs geteateriseerde visie van identiteit te ondersoek.

‘n Groot invloed op die absurdisme is Alfred Jarry met sy *The Ubu Plays* (1984), wat Parys in die 1890’s in die skande bring, en sy konsep van patafisika, “die wetenskap van verbeeldingsoplossings”, wat vir die eerste keer in sy *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1923) gebruik is en ‘n inspirasie was vir latere absurdisme. Daar was heelwat verwantskappe tussen die absurde teater, en dadaïsme en surrealisme. Die absurdisme is ook met eksistensialisme geassosieer. Eksistensialisme was ‘n invloedryke filosofie in Parys gedurende die opkoms van die Teater van die Absurde. Baie absurdisme was tydgenote van Jean-Paul Sartre, die filosofiese segsman vir die eksistensialiste in Parys. Daar is egter min absurdisme wat hulle verbind het tot Sartre se filosofie soos wat hy dit verduidelik het in sy *Being and Nothingness* (1956:49). Sartre het Genet se tekste aangeprys en het gesê, datvolgens Genet “Good is only an illusion. Evil is a Nothingness which arises upon the ruins of good”. Ionesco het Sartre egter bitterlik gehaat en het hom beskuldig dat hy die kommuniste ondersteun het terwyl hy hul gruweldade ignoreer het. Hy het *Rhinoceros* (1962) van Ionesco as ‘n vorm van kritiek oor blinde samehorigheid met Nazisme en Kommunisme beskryf. Aan die einde van die teks bly daar een man oor op die aarde wat transformasie in ‘n

renoster weerstaan. Sartre (1965:53) het dit gekritiseer met die vraag: "Why is there one man who resists? At least we could learn why, but no, we learn not even that. He resists because he is there". Hierdie vraag verduidelik die groot verskil tussen teater van die absurde en eksistensialisme. Teater van die absurde wys die swakheid van die mens sonder om 'n oplossing te bied. In 'n onderhoud in 1966 sê Claude Bonnefoy die in sy *Coversations with Eugène Ionesco* die volgende waar hy die absurdiste en eksistensialiste met mekaar vergelyk:

It seems to me that Beckett, Adamov and yourself started out less from philosophical reflections or a return to classical sources, than from first-hand experience and a desire to find a new theatrical expression that would enable you to render this experience in all its acuteness and also its immediacy. If Sartre and Camus thought out these themes, you expressed them in a far more vital contemporary fashion (Internetbron 59).

Ionesco antwoord hom soos volg:

I have the feeling that these writers – who are serious and important -- were talking about absurdity and death, but that they never really lived these themes, that they did not feel them within themselves in an almost irrational, visceral way, that all this was not deeply inscribed in their language. With them it was still rhetoric, eloquence. With Adamov and Beckett it really is a very naked reality that is conveyed through the apparent dislocation of language (*ibid*).

Uit die bostaande is dit duidelik dat style oor die jare verander en steeds ontwikkel en verder sal ontwikkel. In die verkeie moderne teaterstukke kom verskillende style voor. Ter afsluiting kan net genoem word dat hoewel die geskrewe teaterteks meestal geskryf is om in 'n spesifieke styl opgevoer te word, staan dit die regisseur vry om te besluit watter styl(e) hy wil gebruik in die opvoering.

## HOOFSTUK 5

In hierdie hoofstuk word die volgende belangrike elemente in die drama en die fasette daarvan behandel en bespreek: dramatiese handeling, tyd en ruimte, en karakterisering.

### 5.1 DRAMATIESE HANDELING

“Drama is handeling, en wat hierdie handeling uitbeeld, is veel meer as die menslike geaardheid, dit is die lewe self” (Malherbe, 1940:170). Cronje (1971:50) reken: “Inderdaad kry handeling in die drama eers sy ware betekenis wanneer dit in verband met uitbeelding gebring word”. Handeling is alles wat die akteur binne sy uitbeelding doen. Daar is innerlike en uiterlike handeling, maar “... dat alle handeling in die grond van die saak primêr innerlik is”. Dit word eerstens innerlik verwerk voordat dit uiterlik manifesteer. Handeling wil deur uitbeelding iets betekenisvol sê. Drama is ‘n skepping volgens die dramaturg se lewensiening. Styan (1965:12-13) sê:

... what is called “action” on the stage is the careful particularizing in specially human terms of what he (the playwright) wants to say .... Such particularities guide us towards an understanding of the play’s theme and meaning.

Alle uitinge deur die akteur is deel van die handeling. Styan (1965:9) stel dit duidelik dat stem en ligaam saam as ‘n eenheid van handeling gesien moet word: “Voice and body are one”. Hatlen (1972:11) is eweens van mening dat handeling ‘n komplekse konsep is:

In its simplest form, action refers to the physical movement of the play: the entrances and exits; the stage business of the actors; the large movements of the ensemble; the quarrels, love scenes, reunions, and partings – all the overt action essential for the plot. Like every element of the play, the dramatist includes this kind of action because it is significant and pertinent (*ibid*)

Volgens Conradie (1968:7) leer die gehoor *dramatis personae* op die verhoog ken deur wat hulle doen of wat ander ten opsigte van hulle doen. Ook kan dit deur

vertelling geskied sonder dat die *dramatis personae* ooit op die verhoog verskyn. “Botsing is die bron waaruit handeling ontstaan, want dit is moeilik om werklik gang in ‘n verhaal te bring sonder dat daar een of ander probleem en gevolglik stryd op botsing is”. Die dramaturg is dan ook geneig om die konfliktsituasies te beklemtoon om karaktertrekke duideliker ten toon te stel, om die sentrale tema uit te lig en om ontwikkeling by die intrige te laat plaasvind.

Volgens Keuris (1996:53) het Aristoteles in sy genoemde werk, *Ars Poetica*, handeling as die belangrikste dramatiese element beskou:

Die woord “drama” kom van die Griekse woord *dráo* (ek doen, ek handel) en *drán* (om te doen, om te handel). Die idee van handeling kan ook nagegaan word in die Latynse woord *actus* (beweging, handeling), wat die verdere betekenis besit van “onderdeel van ‘n stuk”. Die indeling van verskillende handelinge in sekere gedeeltes (byvoorbeeld in Afrikaans, *akte/eenakter* in Duits *Akt* en in Engels *act*), kan dus almal terug herlei word na die Latynse woord vir handeling. Ook die handelingspersone wat in Latyn *actores* genoem word, vind ons terug in die Franse *acteurs*, die Engelse *actors* en die Afrikaanse *akteurs*.

Conradie (1968:7) beklemtoon dat handeling:

... gebruik word vir uiterlike, fisieke handeling op die toneel. Soos ons egter reeds gesien het, is die moontlikhede van sulke handeling uiters beperk, en ‘n mens sal dit beslis nie as die wesenlike element van die drama kon beskou nie. Die term kan egter wyer geïnterpreteer word om alles in te sluit wat in die loop van die drama gedoen word, ongeag of dit op die toneel is of agter die skerms.

Conradie (*ibid*) gebruik die teks van *Die jaar van die vuur-os* (1971) van W.A. de Klerk vir voorbeelde van handeling wat nie op die verhoog plaasvind nie: “... arrestasie van die wilddiewe, die soektog na Gilian, die aanranding op haar, die gebeurtenisse wat tot die dood van Ngondera lei”. Volgens Conradie (1968:7) bly dit egter ‘n onvoldoende beskrywing van handeling. Daar is verder ook innerlike handeling wat weens die gemoed tot innerlike of uiterlike konflik of rekonsiliasie kan lei. Conradie (*ibid*) beskou innerlike konflik as selfs belangriker as uiterlike handeling. As voorbeeld gebruik hy Grosskopf se *As die tuig skawe* (1926) waar geen noemenswaardige uiterlike handeling plaasvind nie, maar wel innerlike handeling wat tot die ontwikkeling van Krissie en Gert se verhouding lei. Conradie

(1968:7) noem ook Germanicus in N.P. van Wyk Louw se *Germanicus* (1966) se passiwiteit op die verhoog, maar lig sy innerlike worsteling uit. Volgens Conradie (1968:7) sluit die begrip “handeling” alles in wat die spanning verhoog en die intrige uitbou.

### 5.1.1 ‘n Omskrywing van dramatiese handeling/aksie

Volgens Keuris (1996:54) is daar ses elemente wat teoretici onderskei ten opsigte van handeling/aksie. Hierdie raak beskrywings van haar word met verdere toepassings uit my eie stuk, Janneman (Bothma,2008) verder illustreer:

1. Die een wat die handeling uitvoer;
2. Sy/haar bedoeling of intensie met die handeling;
3. Die tipe handeling wat tot stand kom;
4. Die wyse waarop die handeling tot stand kom;
5. Die plasing van die handeling in ‘n spesifieke tyd, ruimte en konteks; en
6. Die funksie wat die handeling vervul (Keuris,1996:54).

In *Wieletjies van geluk* (2008:7) vind daar ‘n stoeiery tussen Janneman en Jake plaas om hierdie ses elemente te illustreer:

#### 1. Janneman en Jake voer hierdie handeling uit:

Jakes: Jy’s ‘n aap, man. Gee my bottel dop terug! Dit was vir die pad bedoel en nou het jy dit nie meer nodig nie. (*gryp die bottel en ‘n stoeiery ontstaan*)

Janneman: Jou hol op toast man, jy kan mos nie ‘n man iets gee en dit dan wil teruggryp nie.

Jakes: Ek het dit met my eie geld gekoop. Waar is jou pond? (*Die stoeiery gaan nog steeds voort.*)

Janneman: Jy is die een met die job en die pond. Gaan koop jou eie! Hierdie is myne (*ruk die bottel uit Jake se greep en staan vinnig eenkant toe*). As jy aanhou, neuk ek jou nou met hierie bottel oor daai leë kop van jou! (p.7)

#### 2. Janneman en Jakes se bedoeling met hierdie handeling is om te kyk wie kan

besit neem van die bottel drank.

3. Hierdie handeling grens aan geweld, dus kan 'n mens dit 'n geweldsdaad noem.

4. Die handeling vind plaas deur middel van 'n rekwisiet (die bottel drank).

5. Die tyd en ruimte lees 'n mens aan die begin in die didaskalia van die verhoogaanwysings: *Dit is vroegdag net na sonop. Sy agtergrond is 'n geprojekteerde boemelaarsden* (p. 2). Om die konteks van die handeling te verstaan, moet 'n mens die verhouding tussen Jakes en Janneman verstaan.

6. Hierdie handeling vervul verskillende funksies. Dit vind aan die einde van die eerste bedryf geplaas. Die bedryf eindig dus in 'n komplikasie, en 'n hoogtepunt van die bedryf word daardeur gevorm. Die bottel drank veroorsaak moontlik indirek die tweede en derde bedryf. Hierdie twee bedrywe, met die uitsondering van die slottoneel, mag dalk slegs in Janneman se gedagte- of droomwêreld afspeel. Sy vraag aan Jake “Wat die hel het jy in hierie bottel drank gegooi? Forefather ghost juice of spookpis?” (p.36) gee aanleiding tot hierdie moontlikheid.

Om bogenoemde ses elemente te illustreer, gebruik Keuris (1996:54-55), Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986:59-62) met Anna se beskrywing van haar handeling om Senior te “vermoor”:

1. Anna is die een wat die handeling uitvoer (*“Anna het intussen die kierie saggies van die stoelleuning afgehaak. Sy stoot dit oor sy kop en kry dit onder sy ken teen sy nek. Sy wurg hom met al die krag tot haar beskikking”*, (p. 60)

2. Anna se intensie met hierdie handeling is duidelik – sy wil Senior vermoor!

3. Hierdie handeling van Anna is fisiek redelik gewelddadig – dus 'n geweldsdaad.

4. Anna maak van 'n attribuut/rekwisiet (die kierie) gebruik om haar handeling uit te voer.

5. Hierdie handeling is baie duidelik in 'n spesifieke tyd en ruimte geplaas. In Anna se woorde: ‘Dit was die aand van die groot familiefees. Ek het geweet waar om hom alleen te kry. Middernag aan die hoof van die familietafel. Hy sal daar sit’, (p. 59). Om die konteks van Anna se handeling te bepaal, sal 'n mens 'n redelike uitvoerige studie moet maak van wat die verhouding tussen Anna en Senior was.

6. Hierdie handeling van Anna is aan die einde van die drama geplaas en vervul

verskeie funksies. Anna glo dat sy met hierdie handeling Senior se dood veroorsaak het, maar word ten slotte deur die Stem vertel dat dit nie die geval is nie. Hierdie daad van Anna word twee keer vir ons gegee. Eerstens, as sy haar optrede beskryf en vertel wat daardie aand gebeur het, en tweedens wanneer hierdie daad ook fisies voorgestel word. Aangesien Anna se vertelling ook deur voorstelling ondersteun word, glo die leser of toeskouer aanvanklik Anna se weergawe van wat gebeur het. Die Stem se 'verduideliking' van wat 'werklik gebeur het', is ook vir die leser of toeskouer verrassende inligting. Die drama eindig dus op 'n dramatiese hoogtepunt (Keuris, 1996:54-55).

### 5.1.2 Die verskil tussen uitgebeelde en vertelde handeling/aksie

Keuris (1996:55-57) verduidelik bogenoemde verskille as volg:

Die voorstelling van 'n oorlog op die verhoog is natuurlik onmoontlik en daarom moet [kan] die vertelling van die gebeure die plek van die voorstelling daarvan inneem.

Die verskil tussen die vertelling en die uitbeelding van handeling is tweërlei. Eerstens is 'n vertelling 'n verbale verhaal wat in woorde vertel word. 'n Handeling wat uitgebeeld word, word op 'n visuele en ouditiewe manier aan ons oorgedra. Tweedens word 'n handeling wat vertel word deur die verteller se wyse van vertel beïnvloed, omdat ons sy stemtoon, houding en wyse van vertel interpreteer. Die gehoorlid visualiseer egter self die visuele beelde en handeling waarvan vertel word. Die laaste vertelling van Semumu in *Skroot* (2005:67-68) dien hier as voorbeeld:

Hulle het die Kolonel daardie agtermirrag gekry. Agter die tafel het hy gesit met sy kop en arms op die tafel. Eers het hulle gedink hy slaap net. So, toe's hy eintlik die laaste ... Sonner het hulle die Oumies gebêre sommer so in 'n kombes. Eers die volgende dag het ons moed gevat en begin aanmaak plaas toe, Schoongezicht toe. Die Oubaas, die Nooi, ek Sememu en die Kaptein. Hy't saamgeloop ja want hy't nie plek gehad om te loop nie. Ons het hom nou net begin "Dokter" roep. Hy't so gevra. By die draad van langverwacht het ons 'n halfdag oorgestaan. Dit is die plek waar Grootoubaas gedood het. Die jakkalse het hom geëet, maar ons het alles wat ons kon gekry het bymekaar gemaak. Ek die Nooi en die Dokter het die stokke gevat en die gat gemaak. Die Oubaas het gehelp met die toegooi. Toe steek hulle die stokke by die kop se ent die grond in. Die Oubaas het die Grootoubaas se stukke baadjie uit die veld gevat en op die stokke gesit. By die sak van die baadjie het hy die Boek gekry. (*Sy haal 'n ou verslete Bybel onder die bondel uit en staan op.*) Toe vat die Oubaas die Boek en hy maak die Boek voor oop waar al die mense van die huis se name geskryf staan. En toe, soos ons daar staan, toe vat hy die potlood en hy sit hom in die Dokter

se hand. Hy't sy naam daar geskrywe. Die Dokter. Toe vat die Oubaas my hand saam met die potlood en toe met die help van die Oubaas toe skryf ek my naam, Sememu, saam met al daardie mense se name...die wat klaar dood was en die paartjie wat gebly lewe het. Dit was die eerste woorde wat ek kon geskrywe het. (*Sy maak die Bybel voor oop*). Hier, heel onner. het later jare die Dokter en Kleinnooi Helena se dogterskind haar naam kon byskryf. Hulle het haar ook San geroep. Sy, Klein-San het die boek vir altyd...vir my gegee. (*Die lig doof finaal op haar uit*)

Keuris (1996:56) noem dat in Smit se *Die Keiser* (1977) die gehoor in 'n vertelling deur van die karakters hoor van die keiser se optog deur die strate. Hierdie vertelling word ondersteun deur klankeffekte om die visualisering te vergemaklik:

Wewer: Ons sal sien.

(*'n Wyle wag hulle in spanning. Dan bars daar skielik 'n groot gejuig buite los.*)

Tiengelieng: (by die venster): Chieff! Kom kyk!

(*Die drie mans hardloop na die venster toe en kyk ook uit.*)

Volk (*buite*): Lank lewe ons Keiser! Lank lewe ons Keiser! Heil ons heilige Keiser! Lank lewe ons ...

Tiengelieng (*ontsteld*): Kyk! Hulle kniel – hulle aanbid hom!

Diplomaat: Maar hy's mal! Hy's stapelgek! Hoe kan hulle ...?!

Hofnar: Maak nie saak nie – hy's die Keiser. Kyk – kyk hoe loop hy daar tussen sy volk! Elke duim 'n Keiser...'

Hierdie is 'n verrassende en onverwagte ironiese ommeswaai van gebeure waar nie net gebeure met betrekking op die Keiser van toepassing is nie, maar ook die karakters se handeling weergegee word met die Wewer en Diplomaat wat vinnig die aftog blaas.

Keuris (1996:56) noem dat Tjokkie se handeling in Du Plessis se *Siener in die suburbs* (1971:55-56) merendeels fisies uitgespeel word soos hoe hy onder die voertuig inklim:

Ma: Tjokkie, help!

Tjokkie: Ek het alles bewetter. (*Hy mompel.*) Alles my skuld ... alles bewetter ...

(*Hy gaan na die motor, kruip onder hom in nadat hy die domkrag oopgedraai het.*)

Ma: Tjokkie!

(*Die domkrag sis stadig laer, die gesis word versterk deur klankeffekte.*)

Keuris (1996:57) impliseer dat hierdie handeling selfmoord is en die leser/toeskouer moet self besluit wat Tjokkie se rede daarvoor is. Uit die teks en opvoering word dit duidelik dat Jakes en Oom Giel Tjokkie in 'n vroeëre toneel (p. 35) gedwing het om te sien deur hom skrik te maak met die sak van die motor bo-op hom nadat die domkrag oopgedraai is. Nadat hy "sien" dat Jakes nie Tiemie verwagting gemaak het nie, vermoor of rand Jakes haar aan. Keuris (*ibid*) is van mening dat sy valse visie dus die moeilikheid veroorsaak het en hom tot selfmoord dryf.

### 5.1.3 Situasië en insident

By die bespreking van karakterisering deur dialoog en optredes van ander karakters teenoor 'n karakter in 4.4.10, word teruggekeer na hierdie afdeling van handeling waar gekyk word hoe handeling karaktereienskappe openbaar.

In 5.1.3. is reeds aangedui hoe 'n teks in kleiner handelingseenhede binne fases verdeel kan word. Grebanier (1961:40-44) sluit hierby aan en volgens hom is die intrige saamgestel deur 'n reeks insidente wat vir 'n reaksie geselekteer en georden is. Die aksie wat drama veroorsaak, gebeur wanneer 'n situasie 'n insident word. In *The Importance of Being Earnest* (Wilde 1899:10) besoek 'n man sy vriend waar hy sy sigarethouer vergeet het – hierdie is 'n situasie. Hierdie situasie word 'n insident omdat die volgende gebeur: Algernon lig Jack in dat hy dalk in besit van sy sigarethouer is. Jack vra om dit terug te kry. Nadat Algernon hom eers terg, gee hy dit terug. 'n Insident is 'n gebeurtenis. Uit laasgenoemde gebeurtenis kan op die volgende gelet word:

1. Dit stel 'n situasie voor wat ontwikkel word deur handeling (dit is 'n gebeurtenis met gevolge)

2. Een karakter raak belangriker as die ander. Algernon noem hy het die houer en gee dit dan ook terug. Jack speel die meer passiewe rol.

Grebanier (1961:43-44) sê nie alle insidente is dramatiese insidente nie. Die teenwoordigheid van handeling veroorsaak nie noodwendig drama nie. Indien 'n insident 'n verwagting skep, raak dit 'n dramatiese insident. In drama volg die een dramatiese insident op die ander. Die insident by bogenoemde voorbeeld skep heelwat verwagtinge aan die einde van die hoofstuk, byvoorbeeld hoe gaan Jack die inskripsie op die sigarethouer verduidelik? Wie is klein Cecily? Hoekom is Earnest se naam Jack in die platteland? Wat is 'n Bunburyist? Wat van Jack se begeerte om Gwendolen te trou? En daar is nog baie meer in die res van die teks. Daar is dus aaneenlopende beweging tot aan die einde van die drama. Wanneer 'n insident indruk maak op 'n gehoor, gaan oor in verdere insidente wat verwant is aan die oorspronklike insident. Die gehoor verstaan alleenlik wat hulle sien. Grebanier (*ibid*) waarsku dat indien 'n episode te vinnig verbygaan, die volle betekenis nie tot die bewussyn van die gehoor deurdring nie.

Grebanier (1961:51) verduidelik een van die groot verskille tussen novelle en kortverhale teenoor teatertekste. Die skrywer van die novelle en kortverhaal kan deur beknoptheid en bondigheid baie sterk impak maak. Blansfield in Grebanier (*ibid*) voer aan dat baie skrywers soos O'Henry grootliks staat maak op die onverwagte van hulle laaste sin of paragraaf, en pas dit met groot sukses toe. Wanneer by so 'n weerligstraal van beknoptheid gekom word, kan die leser terugsit en die skok daarvan geniet. In die geval van onduidelikheid kan die leser terugblaai om hom-/haarseld weer van die feite te vergewis. In die teater geld bogenoemde nie. Die gehoor moet elke gebeurtenis op die verhoog kan verstaan en bewustelik inneem; dit wat vinnig gebeur, word as onbelangrik deur die gehoor geag.

Die dramaturg rek gebeure uit om seker te maak dat die gehoor alles verstaan wat besig is om te gebeur en beklemtoon belangrike gebeure op die wyse (Grebanier, 1961:56). In Shakespeare se *Othello* (1957) is Desdemonia se dood, byvoorbeeld

'n lang, uitgerekte affêre wat 'n blywende indruk op die gehoor maak. Indien dit prosa of fiksie was, sou alles gelei het tot die slot waar Desdemonia vermoor word. En dit kan in 'n enkele sin gedoen word. Shakespeare neem amper sewe bladsye om die moord te laat plaasvind.

Indien jy van 'n klomp insidente 'n storie wil maak, het jy die woordjie "en" nodig. Bentley 1965:12-13) noem dat die sielkunde van stories eenvoudig is. Dit handel dikwels oor die gewelddadige aksies wat mens by skindery, skandale, ongevallen en katastrofes vind. Deur gebruik te maak van die "en", het 'n mens net nodig om van insident A te vertel en daar is belangstelling in insident B. So kan jy volgens hom deur die alfabet werk sonder dat belangstelling kwyn. Hy gebruik Scheherazade in *Arabian nights* (1966) wat deur A.P. Brink vertaal is as voorbeeld van die suksesvolle gebruik van die geheim. Sy het die koning so geïnteresseerd gekry in insidente A en B, dat die koning ook C en D wou hoor en vergeet het om haar te onthoof. Die koning verteenwoordig volgens Bentley (*ibid*) die algemene leser en Scheherazade elke storieverteller en dramaturg.

#### 5.1.4 Handeling/aksie en gebeure

Keuris (1996:57) sê in verband met Anna se moord op Senior, in Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986):

'n Handeling word gewoonlik gesien as 'n enkele daad wat iemand pleeg. Gebeure hou gewoonlik verandering in, met ander woorde, daar is 'n reeks handeling wat mekaar opvolg. Anna se daad/handeling om Senior te wurg is een handeling wat deel vorm van 'n reeks handeling (die gebeure rondom Senior se dood).

Dit is 'n dramaturg se taak om sulke gebeure in tonele of bedrywe in te deel. Tonele vorm onderafdelings van bedrywe; die moderne teaterteks word gewoonlik in twee of drie bedrywe ingedeel/gestruktureer. So ook is Janneman se handeling aan die begin van die tweede bedryf in Bothma se *Wioletjies van Geluk* (2008:8-9), waar sy suster se gees die eerste keer met hom praat, 'n enkele handeling wat deur vele handeling in die res van die teks opgevolg word.

### 5.1.5 Handeling, dramatiese spanning en konflik

Volgens Keuris (1996:57-58) bring:

... die verskillende handeling van karakters en die moontlikheid van konflik tussen hulle ... meestal dramatiese spanning in 'n drama. Die teenstellende doelwitte van karakters, byvoorbeeld dié tussen Anna en Senior in Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986). (Anna wil haar seun en man behou, terwyl Senior haar seun uit haar sorg neem en haar man aanmoedig om met 'n jonger vrou 'n affair te hê), skep spanning in hierdie drama. Die spanning tussen hierdie twee karakters bereik uiteindelik 'n hoogtepunt in 'n fisieke konfliktoneel tussen hulle: Anna se sogenaamde "verwuring" van Senior.

Net so word daar in Bothma se *Wioletjies van geluk* (2008:12-19) tussen Janneman en sy broer se verskille in karakter, konflik veroorsaak. Deur toenemende spanning te skep, behou 'n dramaturg die belangstelling van die leser/gehoor en raak betrokke by die ontknoping van sulke konfliktsituasies in die teks.

Daar is verskillende vorme van konflik:

Innerlike konflik by 'n karakter, soos byvoorbeeld Vader Willie se innerlike wroeging wat 'n gevolg is van sy roekeloosheid tydens sy leeftyd. Die kardinaal in Brink se *Die hamer van die hekse* (1976) se konfrontasie met 'n geliefde uit sy verlede wat tot geweldige innerlike wroeging lei.

Uiterlike konflik tussen karakters, byvoorbeeld bogenoemde konflik tussen Anna en Senior; uiterlike konflik tussen karakters wat soms op fisieke wyse uitgedruk word in karakters se aksies en dialoog, soos in Smit se *Christine* (1971) waar die konflik tussen Paul en Christene eers verbaal is, maar later in fisieke geweld van Paul teenoor Christene ontwikkel omdat sy hom nie wil uitlos nie; konflik met 'n Hoër mag soos Boet Cronje in Pieter Fourie (1988) se *Koggelaar* wat in stryd is met God en hom "koggel" deur vir hom geld vir 'n bril te kollekteer.

Dramatiese spanning en konflik kan in vele vorme voorkom binne 'n drama-/teaterteks en die drama se struktuur op verskillende maniere beïnvloed (*ibid*).

## 5.2 TYD IN DRAMA

Tyd is 'n bepalende faktor by die struktuur van 'n teaterteks, word in hierdie hoofstuk bespreek. Dit bepaal die hoeveelheid karakters en lengte van die teks, die aantal en volgorde van gebeure, ensovoorts. Twee aspekte wat volgens Keuris (1996:37) baie belangrik is, is die “ewige hede” van die teks en “die onderskeid tussen opvoeringstyd/leestyd en fiksionele tyd”. Volgens Keuris (1996:38-39) kan “ewige hede” beskryf word as dit wat op die verhoog gebeur en dat dit altyd in ‘n *nou* sal plaasvind. Selfs wanneer 'n mens lees, kry 'n mens die indruk dat die karakter *nou* aan die woord is en die handeling *nou* plaasvind. Hierdie indruk word gewek deur spreekbeurte waarvolgens die karakters kans kry om te praat:

Die karakters praat self – daar is nie iemand (bv. 'n verteller soos in die prosa) wat namens hulle praat nie. Indien 'n mens die dialoog nagaan, vind ons ook in die taal self aspekte (genoem *deiktiese verwysings*) wat kenmerkend is van uitsprake wat in die hede gedoen word, naamlik die gebruik van die grammatikale teenwoordige tyd, persoonlike voornaamwoorde soos *ek*, *jy*, *ons*, en verwysings na die hier en nou. Die dialoogsituasie ('n wisseling tussen die ek- en jy-sprekers) van die dramatiese konteks steun sterk op die gebruik van deiktiese uitdrukkings. Die *ek* neem voorrang bo die ander persoonlike voornaamwoorde en bepaal eintlik hulle posisie. Alhoewel die *jy* dus bepaald is, is dit ondergeskik aan of sekondêr tot die *ek* en *jy*. Die tyd-ruimtelike konteks waarin die *ek* bestaan, is daarom van die grootste belang omdat die *ek* se *hier* en *nou* die oriëntasiepunt vorm waarbinne die gebeure geplaas is (*ibid*).

Keuris gebruik die volgende gedeelte van Reza de Wet se *Op dees aarde* (1991:71) om hierdie gebruike te verduidelik:

Ma: *My pragtige kind ... my ou Bybietjie ... sy's amper hier.*

Sophie: *Kom nou, Tokkie. Vir wat draai jy so?*

Tokkie: *Ek kom, Sophie! Ek's nou daar!*

Die dramatiese gebeure speel af in die teenwoordige tyd, maar handel oor toekomstige gebeure wat afwagting en spanning by die leser/gehoor wek en geïnteresseerd hou.

Net so dien Janneman se gesprek met homself in Bothma se *Wioletjies van geluk* (2008:8) aan die begin van die tweede bedryf dieselfde doel.

Hoe my aapkopbroer hierdie godverlate plek kon uitsoek om my ma en suster se asse te kom begrawe, gaan die verstand te bowe. Hier is dan niks, dit is net berge en nogmaals berge en die boggerols groei net so hoog. (Wys met sy hand) Ek hoop van harte ek word nie in so 'n verlatenheid begrawe nie. (*Kyk weer om hom rond.*) Dit is 'n godskreierende skande. (Stap tot by die kruise.) Hier is aapkop en Nellie, maar waar is Ma? Agge nee, waar is my ma...(Begin snik en sak op sy knieë.) Ou ma, ek mis jou so verskriklik baie en nou is jy vir altyd weg, jy is nie eers hiér nie...Hoekom moes jy so gou doodgaan? Jy het so ge'suffer' aan die einde. (*Huil*) Theo is 'n regte rot, was nog altyd een en is een sy graf in ... .aapkop! Ma weet as ek die sê gehad het sôu jy hiér gelê het nie.

Volgens Keuris (1996:39) is daar twee tydvakke by 'n opvoering en 'n teks nl. die opvoering of voorstellingstyd en leestyd, en die tyd of tydperk wat deur die fiksionele gebeure gedek word in die hele teaterteks.

Keuris (1996:39-40) gebruik Reza de Wet se *Diepe grond* (1991) en Elsa Joubert se *Poppie, die drama* (1995) as voorbeelde om die werking van die twee tydvakke met mekaar te vergelyk. Al is hierdie twee dramas omtrent ewe lank wat leestyd betref, is die verskil tussen die fiksionele tyd wat in die dramas aangetref word totaal verskillend. *Diepe grond* (1991) speel in 'n klompie ure af terwyl *Poppie, die drama* se fiksionele tyd oor ses-en-dertig jaar strek. *Skroot* (Luwes:1998) begin in die hede, verwys terug na die ABO in 1901 en strek dan kronologies oor 'n paar maande in die oorlog en eindig weer met 'n vertelling in die hede. *Piete se Tante* (Luwes: 2000) speel hierteenoor in een aand af met die leestyd en fiksionele tyd gelyklopend.

Alle gebeure op 'n verhoog is tydgebonde en daar sal sekere tydveranderinge plaasvind. 'n Karakter kan dus ouer word of as jonger voorgestel word, soos in Pieter Fourie se *Mooi Maria* (1980:32-33) waar gebeure van vyftien jaar tevore met terugflitse opgeroep word. Ma Let en Gert se moontlike jonger voorkoms word in die toneelaanwysings aangegee:

Neels: Niks nie! Dis jou mooi hier binne wat my voete onder my uitgeslaan het. (*Hulle soen.*  
*Ma Let en Gert verskyn by die hekkie. Gert is nou 'n man van 50 en Ma Let 'n vrou van 40.*

*Gert in sy kakie oorpak sonder sy baard en Ma Let nog nie grys nie. Diè rolle moet deur dieselfde akteurs gespeel word as dié wat die ouer Gert en Ma Let speel (pp. 32-33).*

In *Christine* (1871) van Bartho Smit speel die gebeure ook in twee tydvakke af. Een waar Christene 'n jong vrou is en sy die titel Meisie het en die ander waar sy 'n 52-jarige vrou is.

Tydsverloop kan ook deur ouditiewe wyses in die toneelaanwysings aangedui word soos horlosieslae, 'n haan wat kraai, 'n trein wat op 'n spesifieke tyd fluit, ensovoorts. In *Tienuur maak die deure oop* (1986) van Pieter Fourie dui die titel die tyd aan.

### 5.3 RUIMTE IN DRAMA

Keuris (1996:43-44) noem dat 'n opvoering in 'n bepaalde ruimte of plek plaasvind wat op die verhoog uitgebeeld word en wat die toeskouers direk waarneem. In teenstelling hiermee ontvang die leser van 'n teks inligting omtrent hierdie ruimte of plek deur 'n opeenvolgende of lineêre leesproses. Daar is twee tipes ruimte by 'n opvoering: die fiksionele ruimte van die opvoering en die verhoogruimte. Dit mag wel voorkom asof daar 'n verskil tussen die ruimte van 'n teks en 'n opvoering is, maar die ruimtelike opvoeringsaspekte vind wel neerslag in die teks. Die ruimtelike aspekte word beïnvloed deur die verhouding tussen die dramateks en die opvoering. Ruimte is 'n beperkende faktor by 'n opvoering. Dit kan egter oorbrug word met klank- en beligtingstegnieke. Met 'n kollig, byvoorbeeld, kan wisselende ruimtes gesuggereer word.

Keuris (1996:9) meen dat in Fourie se *Die koggelaar* (1988:13) die volgende verhoogaanwysings in die teks bogenoemde gebruik van 'n kollig illustreer:

Betta: Dalk moet julle weer probeer (*Anna glimlag wrang*) Jammer. (*Lang pouse*)

Dat hy boonop 'n seun moet wees. (*Anna se skouers ruk op en sy*

*hardloop uit die ligkol*) Skaars vyf-en-dertig en jy's... droog soos die

grond, die damme... En elke dag weet jy van jouself: 'n uitskot-ooi.

Elke dag as jy die huis instap, dra jy die droogte oor jou drumpel...

kombuis toe... eetkamer toe ... bed toe. (*Lig doof in op Boet en Ben in*

*die veld. Daarna trek die lig uit op Betta)*

Daar word twee ruimtes in die huis voorgestel en een in die veld waar die mans en vrouens hulle onderskeidelik bevind. Deur klank kan jy gebeure soos veral reën en donderweer suggereer. By die uitbeelding van ruimte in die teaterteks kan tussen die inligting omtrent die fiksionele ruimte of plek/ruimte/gebied en die inligting oor die verhoogruimte onderskei word.

In Luwes (2005) (1998:3) se *Skroot* word twee verskillende ruimtes deur twee Belltente voorgestel en die ruimtes se gebruik word met beligting aangedui:

*Op die verhoog is twee konsentrasiekamptente uit die Anglo-Boereoorlog (11 Oktober 1899 tot 31 Mei 1902). Die Bell-tente se buitelyne sou ook gesuggereer kon word. Die dubbele een regs is ingerig as 'n kantoor vir kol. Featherstone. Daar is 'n veldtafel, twee veldstoele en 'n muurkassie. 'n Muurkaart teen 'n plank agter die tafel waarop vlaggies aangebring is. Op die lessenaar lê 'n paar omslae. Dit is duidelik dat die tent agter kan oopmaak om 'n dubbele tent te vorm met die slaappedeelte agter. Daar is twee kampbeddens, 'n skeertafeltjie met 'n waskom en beker.*

*Die tent links vir die krygsgevangenes is karig gemeubileer. Twee kamedjies, 'n bedkassie en 'n slopemmer. Op een van die beddens lê 'n paar komberse opgestapel.*

## TONEEL 1

*(Dit is laat Desember 1900. Die lug is betrokke en vêraf donderslae kan gehoor word. Daar is meer lig in die kolonel se tent...)*

*(Aan die begin is die lig op die kolonel se tent en op p. 5 word die ander tent ook verhelder. Semumu se stem het reeds uitgedoof. Die lig op die verhoog verhelder nou ook op die tent van die familie).*

### 5.3.1 Inligting binne die dramateks in verband met die fiksionele ruimte of plek/ruimte/gebied

Keuris (1996:44-47) reken ook dat die plek waar die karakters hulle fiksioneel bevind, en waar die gebeure of handeling/aksie plaasvind, die fiksionele ruimte binne die teks is. Binne die teks sal mens ook inligting vind omtrent waar karakters hulle binne die verhoogruimte vind en waar gebeure plaasvind. Bogenoemde inligting kan as volg op drie maniere oorgedra word.

#### 5.3.1.1 Direkte beskrywings binne die verhoogaanwysings.

Die leser van 'n teks word aan die begin van 'n bedryf of toneel in die toneelaanwysings oor die posisie van karakters binne die betrokke toneel of bedryf ingelig. Enige verandering van ruimte word dadelik aangetoon sodat die leser hom/haar daarvolgens kan oriënteer ten opsigte van waar die gebeure plaasvind. In P.G. du Plessis (1985:1) se *Vereeniging, Vereniging* begin die eerste bedryf met die verhoogaanwysings omtrent die fiksionele ruimte wat op die verhoog uitgebeeld word:

*Oggend. Voor die President se kantoor sit die Wag. Hy wag vir die oggend. Die President kom opgestap met 'n tassie en gaan sy kantoor binne. Die Wag spring op aandag.*

Enige verandering van ruimte word in die verhoogaanwysings aangedui. In die tweede bedryf van bogenoemde stuk van Du Plessis word in die verhoogaanwysings dit dan ook so gedoen:

*Die verhoog stel in hierdie bedryf verskillende plekke voor. Met die aanvang loop Kestell oor 'n kaal landskap (p. 22). Die toneel verskuif na die veld. 'n Paar burgers lê teen 'n muur (p. 27).*

*Hy loop af. Die toneel verskuif na De Waal by 'n tafel. Die Kolonel staan rond (p. 28).*

*Die toneel verskuif na mej. Doubell se woonstel. De Waal stap binne (p. 34).*

*Die toneel verskuif na die voorkant van 'n plaashuis (p. 36).*

*Die toneel verskuif na De Waal en mej. Doubell op hulle tog. Die indruk moet gelaat word dat hulle deur 'n stad dwaal en dit so bietjie ervaar (p. 37)*

*By die diskoteek (p. 39).*

*In die diskoteek (p. 40).*

*Die toneel wissel na 'n toneel in die veld (p. 40)*

*In die halfdonker is ons in die stone-kamer (p. 43).*

*Die verhoog verander na 'n veld (p. 46).*

*Terug in die stone-kamer (p. 48).*

In *Wieletjies van geluk* (2008:1) van Bothma word daar verwys na die verskillende ruimtes waarin die teks afspeel. Ruimte 1: Sandsteen-holkran; ruimte 2 Berg; ruimte 3: Begraafplaas.

Corlia Fourie se *Moeders en dogters* (1985:7) gee bogenoemde inligting in die eerste bedryf aan:

*Augustus 1976. Paarl. Moderne kombuis-eetkamer van die oopplonsoort. Die kombuis is agter. Alles is ingebou wat ingebou kan word – die wasbak, oond (op oogvlak), kaste, yskas,. Links agter is 'n deur na die agterplaas en die en die ateljee.*

Met die verandering van ruimte in bogenoemde stuk word dit in die eerste toneelaanwysing van die tweede bedryf genoem:

*Veertien dae later. Oggend. Ateljee. Groot teenstelling met kombuis. Alles hier is oud, en die mure het verf nodig. Daar is 'n deur regs met 'n nou venstertjie daarnaas, asook 'n venster agter. Teen die muur is 'n verskeidenheid Afrikamaskers (p. 26)*

Inligting oor die verandering van ruimte en tyd word altyd aan die begin van 'n toneel of bedryf gegee. Die ruimte is nie altyd 'n fisiese gegewe nie, maar kan ook 'n simboliese ruimte wees, 'n ruimte met 'n sekere gekoppelde betekenis binne die konteks van die drama. In Reza de Wet (1993:75) se *Mirakel* word beligting gebruik om 'n kerk se ruimte simbolies voor te stel:

*'n Ou verlate Rooms-Katolieke kerkie op 'n plattelandse dorp. Die hoë kerkvensters word net deur beligting voorgestel. Gekleurde brandglaspatrone word op die vloer en meubels geweerkaats.*

Corlia Fourie se temas handel meestal oor vroue, hul innerlike konflikte in intieme verhoudings met gesinslede binne die ruimte van die gesinswoning. Nog 'n voorbeeld van so 'n beskrywing binne die toneelaanwysings van 'n simboliese ruimte is in Pieter Fourie (1976:1) se *Joiner*. Sarel se huisie wat in isolasie buite die dorp staan wat simbolies is van Sarel wat binne sy gemeenskap geïsoleer is omdat hy 'n joiner is:

*'n Rooi rousteenhuise, iets tussen 'n stroois en 'n onderdorpse huis. 'n Voorstoepie, peperboom, hoenderhok, buiteskoorsteen en uitgeholde miershoop-oond is 'n noodsaaklikheid. 'n Tuisgetimmerde bankie op die stoep. Geen ander huis is in sig nie. Net die kaal vlaktes.*

### 5.3.1.2 Direkte verwysing na ruimte binne die dialoog van karakters

Keuris (1996: 46) noem dat 'n karakter soms die ruimte waarin hy/sy beweeg, in sy dialoog noem. Dit raak veral nodig wanneer daar 'n vinnige verwisseling van ruimtes plaasvind bv. by tydspronge/terugflitse waar die ruimte ook noodwendig verander. Keuris (*ibid*) gebruik 'n voorbeeld in *Die koggelaar* van Fourie (1988) om te wys dat daar heelwat sulke tydspronge plaasvind waar Boet Cronje se verhaal met terugflitse vertel word en die ruimtes waar hierdie gebeure plaasvind, ook genoem word. As voorbeeld kan Boet en Anna se piekniek gebruik word waar Boet van 'n gebeure in die verlede vertel en dan noodwendig in 'n ander ruimte:

Knaplat: Ek veronderstel die slaapkamer?

Boet: Nee die oop veld (...)

Boet (*na 'n pouse*): Dit was ... dit was die begin ...

Knaplat: Die begin van wat?

Boet (*na 'n pouse*): Toemaar, jy sal sien ...

*'n Karoovlakte, 'n oop hemel, stilte soos die Karoo alleen kan bied. Anna, geklee in haar trourok, sit op 'n deken. (...)*

Anna: Sjampanje op ys, die Karooveld, my trourok aan ... tienuur in die oggend! En ek is more veertig!

Boet: En? (pp. 34-35).

Die wisseling in tyd van die hede in Boet en Knaplat se gesprek word deur die tyd in die hede van Anna en Boet se gesprek vervang. 'n Ruimte in die hede van Knaplat en Boet word met die terugflits se ruimte in die hede van Anna en Boet vervang waar sy verwys na waar hulle hulle bevind, die Karooveld.

Nog 'n voorbeeld van bogenoemde is te vinde in Luwes se *Skroot* (1998:3) waar Semumu in toneel 1 begin praat:

Dit was die plek dié. In die jaar 1900 Ek onthou hom goed, daardie dag. Dit was in die tyd van die groot feesdae ...

Semumu praat in 'n tyd lank na die oorlog plaasgevind het en die tente op die verhoog stel die boereoorlog in 1900 voor, d.i. die plek en tyd waarvan sy praat. Met haar dialoog word die ruimte waarin sy haar in die hede (1998?) bevind, vervang met die ruimte van die gebeurtenisse van 1900, dit waarvan sy praat.

In die openingstoneel van *Skroot* praat Semumu in die hede, "dit was hier"; die tente styg op en ons is terug in Boereoorlog in 1901.

### 5.3.1.3 Karakters se handeling wat indirek verwys na ruimte

Keuris (1996:46-47) noem dat klank- en beligtingeffekte soms deur karakters met handeling nageboots word, veral in die geval van vinnige tyd-ruimtelike veranderings. Keuris meen verder dat 'n mens 'n voorbeeld van sulke nabootsing in Joubert se *Poppie, die drama* (1984) kan vind:

Stone (*vertel aan Poppie*): Aan die einde van die jaar as ek vakansie kry, sal ons plan maak om Herscel toe te gaan, waar my pa en ma woon. (*Streel haar arm*)

*Spelers bou trein met trommels. Mimiek: Stadige geskommel in trein.*

Poppie: So stadige trein het ek nog nooit gesien nie. Toe was daai wêreld vir my baie vreemd. Want ek het nog nooit daardie wêreld gesien nie (p. 17).

Die "trein" stel die nuwe tyd van "einde van die jaar" voor en dat hulle op pad sal wees na die nuwe ruimte van Herscel.

Keuris (1996:47) noem dat, by Kanna se vertrek op 'n posboot na Engeland in Small se *Kanna hy kô hystoe* (1965), die verandering in ruimte deur die bewegings/handeling van die karakters, asook deur klankeffekte, uitgebeeld word:

Makiet: Dis baie ver weg... (*mymerend*) Hy het baie ver van ons weg gegaan.

(*Geluide, aankondigings en musiek soos wanneer een van die groot posbote vertrek.*)

Makiet: (*Met haar blinde oë starend oor die gehoor, glimlag sy droef*) Goodbye, Kanna!

(*Sy kyk net, wuif nog nie. 'n Stoomfluit blaas.*)

*Kanna na agter en hoër op die verhoog. Die vier – Makiet, Kietie, Diekie en Pang – vorm 'n groepie voor. Die musiek hou op. 'n Stil gewuif van hande en sakdoeke. 'n Sleepboot fluit. Kietie snik hard. Almal draai in die rigting van die groot boot soos dit swaai, om en om, totdat almal oor die gehoor heen kyk. Soos hulle na voor omdraai, draai Kanna na agter om terwyl hy ook wuif. Die vier voor is 'n patetiese groepie (p. 17-18).*

Aan die begin van die afskeid is Kanna in Makiet-hulle se ruimte. Sodra Kanna egter op die posboot is, vind daar 'n skeiding van die karakters se ruimte plaas. Hierdie veranderende ruimtes word deur die handeling van die karakters uitgebeeld met, byvoorbeeld, Makiet-hulle se geleidelike omdraai na die gehoor toe.

In Pieter Fourie se *Die Koggelaar* (1988:25) word 'n bakkie deur Anker en Boet se handeling voorgestel:

*Boet sit agter 'n denkbeeldige stuurwiel. Anker sit plat op die bak van die bakkie – ineengekrimp van die wind en die koue. Boet mimeer hoe hy bestuur.*

### 5.3.2 Inligting oor die verhoogruimte binne die drama/teaterteks

#### 5.3.2.1 Die verhoog

Inligting oor ruimte kry 'n mens soms in die verhoogruimte waar in- en uitgange is en waar rekwisiete op die verhoog geplaas word en hoe ruimtelike verwisseling kan geskied deur benruik te maak van die auditorium al dan nie, ensovoorts. Hierdie inligting kry 'n mens meestal in toneelaanwysings vroeg in die teks. Dit kan vermeng wees met fiksionele inligting oor die ruimte.

As voorbeeld dien *Piet se tante*, wat 'n Afrikaanse vertaling en verwerking deur Nico Luwes (2005:1) van "Charley's Aunt" deur Brandon Thomas:

#### *Dekor*

*Die toneel speel af in 'n universiteitskoshuis in Koos se bungalow. Voor loop 'n tuinpaadjie verby. Die ingangsportaal voor die voordeur is sigbaar. Binne is 'n lessenaar, 'n bankie en gemakstoel. Daar is ook 'n klavier. 'n venter agter die klavier met gordyne dien as skuilplek. Agter is die kombuisdeur en 'n eettafel en 6 stoel. Links voor agter die lessenaar is die deur na Koos se slaapkamer.*

#### *Tyd*

*Die stuk is in moderne dialoog geskryf, maar werk goed as dit in die omgewing van die dertigerjare afspeel. Dit is vroegeand in die somer.*

'n Verdere voorbeeld is in Reza de Wet se *Op dees aarde* (1991:27) waar daar in die begin na fiksionele ruimte verwys word wat dan verander in 'n beskrywing van hoe die verhoog georden moet word om hierdie ruimte voor te stel:

*Die stel is 'n vermenging van hiperrealisme en suggestie. Die verhoog moet op 'n hoogs realistiese manier ingeklee word: die meubels en rekwisiete moet dateer uit die begin van die eeu.*

*Middel agter is daar 'n breë, boogvormige gangopening met aan weerskante ronde sementpilaartjies. Die gang is redelik lank en vir meeste van die tyd in donkerte gehul. Sophie, Minnie en Tokkie se slaapkamers loop na weerskante uit die gang. Aan die punt van die gang is daar 'n groot, swaar voordeur met 'n sifdeur aan die buitekant. Hierdie sifdeur word net gesien wanneer die voordeur oop is en 'maanlig' by die deur instroom (p. 67).*

Twee ruimtelike vlakke word hier gesuggereer: die aardse (letterlik “op dees aarde” of die “hier”) en die boardse of hemelse (Bybie se engelagtige verskyning tussen die karakters met maanlig wat deur die voordeur stroom en tot die hemelse kwaliteit). Die gang en die voordeur speel ‘n ruimtelike rol deurdat dit die twee ruimtes verbind.

### 5.3.2.2. Die onderskeid tussen verhoog en auditorium se ruimtes binne die drama-/teaterteks

Daar word dikwels in die teks verwys na hierdie twee aangrensende ruimtes. Dit is ‘n bewys is van die opvoeringsgerigtheid van die drama-/teaterteks. Soos reeds bespreek, is daar beperkings by die uitbeelding van ruimtes op die verhoog. Groot ruimtes, soos ‘n weermagkamp, is moeilik om op ‘n verhoog uit te beeld. So ‘n ruimte kan nie realisties uitgebeeld word soos in film nie en daar moet van ander tegnieke soos klankeffekte gebruik gemaak word om sulke ruimtes te suggereer. Soms suggereer ‘n objek so ‘n ruimte simbolies, soos een weermagtent wat die hele weermagkamp voorstel (‘n sinekdogetiese tegniek: ‘n gedeelte staan vir die geheel). In Luwes se *Skroot* (1998:3) word ‘n enkele weermagtent gebruik om ‘n hele konsentrasiekamp voor te stel, die tent aan die linkerkant op die verhoog. Die tent aan die regterkant stel kol. Featherstone, die bevelvoerder van die konsentrasiekamp, se kantoor en slaaptent voor:

*Op die verhoog is twee konsentrasiekamptente uit die Anglo-Boereoorlog 1899-1901...*

*Die tent links vir die krygsgevangenes is karig gemeubileer. Twee kamedjies, ‘n bedkassie en ‘n slopemmer. Op een van die beddens lê ‘n paar komberse opgestapel.*

‘n Goeie voorbeeld hiervan kry mens ook in Deon Opperman se *More is ‘n lang dag* (1986) waar ‘n enkele weermagtent die hele weermagkamp voorstel en klankeffekte verder tot die illusie bydra:

*Die toneel vind plaas iewers op die grens in ‘n tent.*

*Daar is ses beddens , 'n skaakstel, twee radiokassetspelers, vyf slaapsakke. Die sesde slaapsak op die stel moet opvallend leeg wees – dit is Willie se bed. Willie is in die siekeboeg.*

*Die verhoog is donker. Die nagklanke van die kamp is hoorbaar (p .1).*

Hoe dit ook al sy, struktuur van gebeure word in 'n groot mate gelei oor hoe die intrige verloop.

## **5.4 KARAKTERISERING**

### **5.4.1 Vermeerdering van karakters op die verhoog na drie**

Aeschylus is een van die eerste Griekse skrywers van teater tekste. Grebanier (1961:220-221) sê dat sy tekste, buiten die koor, slegs twee akteurs op 'n keer op die verhoog gehad het. Die beperking van hierdie metode is dat slegs een karakter op 'n keer beskryf kon word. In die verwisseling van dialoog tussen twee karakters, word een vir 'n wyle geskets en die ander word 'n teenstelling; dan kan die klem na die ander verskuif en die gesketse karakter word die teenstelling. In *The Zoo Story* (Albee 1960) is daar slegs twee karakters, Jerry en Peter. Slegs Peter word gekarakteriseer en die beste wat met Jerry kan gebeur, is dat hy Peter se teenstelling of ondersteunende karakter ter wille van die karakterisering kan wees, alhoewel sy rol in die intrige baie sterk is. Sophocles het die derde karakter voorgestel en die dramaturg kon nou drie karakters tegelyk op die verhoog hê. Dit het dan ook 'n groot revolusie in teater tegniek veroorsaak. Wanneer drie karakters tegelyk op 'n verhoog is, kan twee geskets of gekarakteriseer word, terwyl die derde 'n teenstelling word vir die ander twee; dit kan ook van paar tot paar verwissel. Die afwisseling kan nou vinniger en meer gereeld plaasvind as wanneer slegs twee karakters die verhoog deel. Daar moet onthou word dat daar niks verkeerd is met slegs twee karakters in 'n sekere toneel op die verhoog nie (Grebanier, 1961:56-63).

## 5.4.2 Intrige en karakter

Reinberg in Grebanier (1961:161) argumenteer soos volg oor die individualiteit van karakters in *Hither and You*

... It is impossible to think of people, or to deal with them, as members of a class, a mass or a community. Class, mass and community are but fictions employed to mask a man's distaste for other human beings. The world is populated only by individuals.

Grebanier (1961:163) is van mening dat, in drama, die gehoor meer geïnteresseerd is in die karakters binne die verloop van die drama as wat die geval is in enige ander literêre vorm. Hoe beter 'n teks is, hoe meer raak die gehoor op die karakters, eerder as op die tema of die intrige, ingestel. Op 'n verhoog moet 'n teaterteks se karakterisering deur die aksies van die karakters uitgebeeld word. Om hierdie rede is die karakters vir die dramaturg ondergeskik aan die intrige. Die onthulling van persoonlike eienskappe is afhanklik van die werkinge van die intrige. Oedipus in *Oedipus Rex* (1986) is 'n baie goeie voorbeeld hiervan. Hy het geen beheer oor die toekoms wat stap vir stap deur die verlede onthul word nie.

Dit is 'n valse gevolgtrekking wat enige voornemende dramaturg kan maak, om te dink dat die gehoor soveel belangstelling in die karakters van 'n teks sal hê dat die aksie vir homself sal sorg, of dat mens kan vertrou dat die aksie 'n soort vorm sal aanneem wat geskoei is op die karakterisering. Die omgekeerde is egter waar. Aksie is nie 'n byproduk van karakterisering nie. 'n Mens kan nie eens so 'n houding inneem by die skryf van prosafiksie nie. Met die skepping van karakters moet 'n mens by die behoeftes van die intrige begin. Mens skeep nie 'n klomp karakters en besluit dan in watter teaterteks jy hulle gaan invoeg nie. Wat die karakters betref, is die eerste vraag: Watter karakters het ek nodig vir die intrige? Die protagonis, antagonis en tritagonis wat nodig is vir die klimaks, is die onontbeerlike karakters vir 'n teaterteks.

In *Hamlet* (1983) is Hamlet die protagonis, die koning die antagonis en Polonius die tritagonis by die klimaks. Hulle is die onontbeerlike karakters. In *The Importance of Being Earnest* (Wilde 1986) is Jack die protagonis, Lady Bracknell

die antagonis en Miss Prism die tritagonis wat nodig is by die klimaks. Hulle is ook die onontbeerlike karakters. Gwendolen word in albei die beginstappe van die proposisie benodig. Naas bogenoemde belangrike karakters moet die dramaturg dink aan die karakters wat vir verdere insidente van die aksie nodig is. Dit is normale gebruik om 'n karakterlys te maak in die volgorde waarin hulle op die verhoog gaan verskyn. In die skryfproses mag die handeling dalk verdere karakters benodig en die karakters mag dalk dele van die handeling aanwys vir ontwikkeling, en miskien nog verdere karakters suggereer wat die dramaturg dan kan byskryf of skep (*ibid*).

Dit is soms handig om 'n tentatiewe eerste bedryf vir 'n teks te skryf en dit dan te verander deur weg te neem en by te voeg. Dan is daar 'n aanduiding van 'n intrige en karakters om mee te begin. Grebanier (1961:184) sê dat Aristoteles karakter ondergeskik aan intrige gestel het. Karakter en intrige is afhanklik van mekaar, want intrige is karakter-in-aksie. Dramaturge definieer en skets karakters deur hul woorde en aksies wat hul innerlike openbaar. Indien 'n karakter veronderstel is om 'n held te wees, moet sy kwaliteit deur woord en handeling openbaar word. Konkrete tekens is nodig om die teaterganger in 'n karakter te laat glo of om met hom te identifiseer. Miller in *Death of a Salesman* (1987) en Williams in *Streetcar Named Desire* (1959) skets hul karakters duidelik in die eerste paar lyne. Deur die eeue het karakterisering verskeie fases deurgegaan, maar die hoofstroomdrama vandag maak staat op geloofwaardige karakters wat herkenbaar is – menslike wesens met wie die gehoor kan identifiseer (Hatlen 1972:48-50).

Bentley (1965:35-39) sê indien die ru-materiaal van intrige gebeure is, is die ru-materiaal van karakter mense en veral hulle onsuiver en ru drange. Die primêre eienskap waarvolgens 'n mens lewe, is dat hy eerstens homself is en dat daar ook ander mense is, waarvan jou eie familie die belangrikste is, wat bydra tot jou ontwikkeling as mens. Vir jouself is jy die onsigbare mens, want jy kan jouself nie objektief sien nie. As 'n skrywer nie alles kan sien nie en hy dit herfabriseer, sien hy dan 'n deel van die lewe en herfabriseer dit. Dit gee gewig aan die idee dat 'n skrywer nie naboots nie, maar skryf as gevolg van suiwer inspirasie met die doel van suiwer ontdekking. Nabootsing vind plaas, maar dit wat jy fisies sien, is nie die volle waarheid nie. Dit word fiksie en sluit byvoorbeeld romans en teatertekste in.

Die waarheid is vreemder as fiksie, want fiksie skep meer gewaarwordinge as die waarheid. E.M. Forster in Bentley (1965:39) verduidelik dit soos volg:

In daily life we never understand each other: neither complete clairvoyance nor complete confessional exists. We know each other approximately, by external signs ... But people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist wishes ...

Bentley (1965:39) sê die mens se waarheid is 'n versinsel in die heelal. Die algemene denke is dat die mens sowel die kern van die dramatiese kuns is as die kern en die omtrek van die kuns. Die grootste rede waarom mense na 'n teateropvoering gaan, is hulle duidelike, sterk en aanhoudende behoefte aan emosies. Volgens Bentley (1965:40) sê Edward Bullough die volgende oor die verskil tussen persona in die werklike lewe en dié op 'n verhoog:

... the exceptional element in tragic figures – that which makes them so utterly different from characters we meet with in the ordinary experience – is a consistency of direction, a fervor of ideality, a persistence and driving force which is far above the capacities of average men (*ibid*).

Om die karakter in die skryfproses te ontwikkel en hulle eienskappe te gee sodra 'n krisis ontstaan, beteken dat hulle op die ou einde aangeplakte figure raak. Voorbereiding, soos in meeste gevalle wanneer daar geskryf word, is die sleutel tot sukses. So word minder tyd vermors. Sodra die intrige vasgestel is, raak die eerste probleem die tipe karakters om te gebruik. Eerstens, konsentreer 'n mens op die hoofkarakters. 'n Skrywer moet ten alle koste die skryf van 'n minderwaardige en onbeplande teks probeer vermy. Te min oorspronklikheid in die teks word gewoonlik veroorsaak deur die gebruik van uitgediende gedagtes in die samestelling van die teks. Die volgende is goeie voorbeelde: wanneer 'n dromer wakker word uit 'n droom en daar is geen oplossing nodig vir die probleem nie; indien die skrywer die intrige so gekompliseer het dat die enigste oplossing die dood van die hoofkarakter is omdat hy in die pad van 'n slot staan; die skrywer die verhaal in 'n doodloopstraat sonder enige ontsnappingsroetes laat beland en die enigste oplossing is dat die hoofkarakter selfmoord pleeg. 'n Kritiese gehoor sal hierdie soort onoortuigende tegnieke baie irriterend vind.

Tog herhaal stories hulself deur die eeue. As voorbeeld gebruik Grebanier (1961:185) W. Cather se, *O Pioneers!*: "There are only two or three human stories

and they go on repeating themselves as fiercely as if they had never happened before.' (p. II .4)

Grebanier (1961:35) sê die basiese hoeveelheid situasies is nie oneindig nie. Volgens Grebanier (*ibid*) het Gozzi, skrywer van *Turandot*, gereken daar is net ses-en-dertig soorte verhale, terwyl Gerard de Nerval dit na vier-en-twintig verminder het. Die hoeveelheid karakters is egter oneindig en daarom kan enige skrywer 'n grootse, oorspronklike werk die lig laat sien. Daar is baie bewyse van groot skrywers wat dieselfde teks herskryf en elke keer 'n grootse, oorspronklike werk lewer. Euripides se *Hippolytus* (1974) en Racine se *Phaedre* (1963) handel oor dieselfde legende, maar hulle weergawes verskil in 'n groot mate wat die inhoudelike en vormgegewe betref. Dit is daarom dat selfs stories uit die Bybel en die mitologie nooit afgesaag hoef te wees nie. Daar is 'n eindelose hoeveelheid moontlike toepassings binne die aanvaarde storie, omdat daar 'n eindelose verskeidenheid van verhoudings en motiverings van die karakters binne die storie is (Grebanier, 1961:185-186).

Volgens Conradie (1968:22) is die finale toets van 'n karakter se skepping of hy in die rol waarvoor hy geskep is oortuig al dan nie. 'n Mens moet egter nie 'n karakter skep op grond van sy getrouheid aan die werklike karakters bekend in die lewe nie. Die fout wat hier gemaak word, is dat mense 'n karakter beoordeel volgens sy eie ervarings in die lewe. Dit veroorsaak dat 'n karakter sommige oortuig en ander nie. "Sommige kies karakters wat hoegenaamd nie aan die werklikheid getoets kan word nie, byvoorbeeld Dood in Krige se *Die goue kring* (1956)" (*ibid*). Karakters moet egter altyd na die werklike lewe herlei kan word. Hulle moet 'n sekere ooreenkoms daarmee hê, anders staan hulle die gevaar om ook nie te bevredig nie. Botha en Grové sê van literêre prosawerk:

Dit (skep) 'n wêreld van die verbeelding, wat nie die werklikheid self is nie, nie 'n deel van die werklikheid in elke besonderheid probeer beskryf nie, maar ooreenkomste met die werklikheid besit en die oortuigingskrag van die werklikheid het (Grové & Botha, 1966:55).

### 5.4.3 Keuse van karaktereienskappe vir verskillende karakters

Die eienskappe van verskillende karakters in 'n teks moet nie net verskillend wees nie, maar in teenstelling met mekaar. Die beste teatertekste wys ook partykeer die

karaktereienskappe van persone in direkte teenstelling met die situasie waarin hulle hulself bevind. Shakespeare is bekend daarvoor dat hy karakters kies wat teenoorgesteld is vir die rol wat hulle moet speel. In *Othello* (1957) is die man nie 'n agterdogtige tipe en die vrou nie 'n koketterige tipe nie. 'n Mens sou dit egter nie' met die intrige in ag genome, verwag het nie. Daar sal weinige swak tragedies wees wat geskoei is op bogenoemde tegniek. Van 'n man wat 'n groot aantal slagoffers in sy pad na die troon gehad het, sou mens verwag om 'n hartelose, koelbloedige en gewetenlose persoon te wees. In *Macbeth* (1985) is die hoofkarakter 'n sensitiewe, hoogs gevoelvolle man met 'n geweldige verbeelding wat sy bloedige daede in 'n tipe van miskenning van sy gewone natuur pleeg. 'n Mens vind uitsonderlike gevalle in die geskiedenis. In oorlogstyd kan 'n klein, sagmoedige man die troepe oor die bult lei na waar die geveg op sy ergste woed. By karakterisering is die rol wat 'n karakter speel toonaangewend. 'n Hoofkarakter het meer eienskappe wat openbaar word as 'n sekondêre rolspeler. Hulle is omtrent gedurig op die toneel en dit is dus logies dat veel meer van hul eienskappe na vore sal kom. Die ander ondergeskikte karakters is meestal daar om die informasie wat nodig is omtrent die hoofkarakter aan die toeskouers mee te deel of om sekere reaksies by hom en die gehoor te ontlok.

Volgens Conradie (1968:23) onderskei E.M. Forster tussen volronde en plat (driedimensionele en eendimensionele) karakters, waar die onderskeid tussen die volledige karakter en die ander duidelik raak:

Die volledige karakter word uitvoerig in al sy gekompliseerdheid geteken sodat ons voel dat hy werklik 'n individu is. Hy is in staat om ons op oortuigende wyse te verras en sy karakter kan verder ontwikkel. By dié tipe word net een eienskap beklemtoon en hy kan gewoonlik in 'n paar woorde gekarakteriseer word. Sy optrede is maklik voorspelbaar en hy toon selde enige karakterontwikkeling.

Voorbeelde is die karakters Rektor of Vossie in Van Wyk Louw se *Koning-eenoog* (1963) en die weduwee in Beukes se *As ons twee eers getroud is* (1971). Hulle beskik slegs oor een idee en hulle optredes is voorspelbaar (Conradie 1968:23).

#### 5.4.4 Ken jou karakters

Volgens Bentley (1965:41) word 'n dramaturg eerder vir sy karakters as vir sy intrige geprys. Hulle word werklike mense. Die alternatiewe beskrywing is geloofbare mense. Volgens Bentley (*ibid*) klassifiseer E.M. Forster plat en ronde karakters waar die voorkeur by die ronde karakters is. Dit sluit by bogenoemde aan. Ronde karakters is onvoorspelbaar en verrassend, terwyl plat karakters die teenoorgestelde daarvan is. 'n Karakter wie se toekoms voorspelbaar is, het die beskrywing dat hulle gewontewesens is. Ongelukkig is die meeste van ons gewontewesens en kan 'n skrywer ons as sulks uitbeeld. As diesulkes gaan ons kommunikasie gewoonlik oor valshede. Ons is dan ook die volmaakte materiaal vir die komedie asook die klug. Bergson trek 'n verband tussen tipes en komedie met die volgende uitlating: "Every comic character is a type. Conversely every resemblance to a type has something comic in it ..." (Bentley, 1965:42).

Hoofkarakters is nie tipes nie en is nie in dieselfde klas as mindere karakters nie. Shakespeare en Molière maak van aksie/handeling gebruik om hulle protagoniste te skilder. Molière maak van emosies gebruik om gebeure te veroorsaak en dit word dan ook gesien in gebeure waartussen daar innerlike gebeure plaasvind; maar hulle word uiterlike gebeure deur dialoog. Jaloesie, soos enige ander passie of emosie, kan nie net wees nie, maar moet tot wording kom deur woord en daad kom. Jaloesie kom tot wording in Euripides se *Alcestes* (1917) in 'n stroom van woorde en uitdrukkings. Dit het 'n beginpunt en 'n eindpunt of bestemming, want tonele moet nie sommer net beweeg nie. Hulle moet van een punt na 'n ander in 'n spesifieke rigting beweeg. So 'n skema in Molière se denke is die idee om met "Misanthropy" (dit is in die titel) te begin, voort te beweeg na woede (dit is in die openingsredes) en eers daarna te wys dat die man jaloers ("jealous") is (Bentley, 1965:46-49).

Volgens Bentley (1965:50-54) is dit nie verrassend dat hoofkarakters meer kompleks is as mindere karakters nie, want hulle is 'n heenwysing na iets groters. Hulle word oertipes of standaardtipes wat tipies groter karaktereienskappe en gebeurtenisse uitbeeld. Karakters soos Don Quixote en Peer Gynt, asook Faust, kan in hierdie verband genoem word. Met die skep van karakters in 'n teks kan

bogenoemde oertipes 'n belangrike faset in die dramaturg se karakterisering speel. Wat Forster 'n plat karakter noem en Bergson die komiese tipe, doen egter nie genoeg om die oertipes of standaardtipes korrek te beskryf nie. Moderne sielkundige drama is die oorsaak dat daar gesê word dat 'n mens met individuele op 'n verhoog te doene het en nie tipes nie. Maar baie van hierdie soort drama is 'tipies'. Chekov het in sy eerste vollengteteks, *The Seagull* (1949), probeer om 'n Russiese Don Juan te skep en in sy tweede, *Uncle Vanya* (1965) 'n Russiese Hamlet waarvan hy skryf: "No matter how bad the play is, I created a type that has literary value" (Bentley, 1965:54).

Volgens Bentley (1965:54-55) is meesterstukke ook nie net nuanses en stemming nie, maar elkeen het ook 'n tradisionele skurk met die tradisionele doel om die aksie tot 'n klimaks te forseer. Die Professor in Chekov se *Uncle Vanya* (1965), Natasha in *The Three Sisters* (1949) en Ranevsky in *The Cherry Orchard* (1965) is voorbeelde hiervan. Ibsen het selfs, nadat daar 'n verandering in die dramawêreld plaasgevind het, nog steeds 'n verteenwoordigende karakter uitgebeeld. *The Doll's House* (1985) kon net sowel in enige uitbreiding in Europa afgespeel het en Hjalmer in *The Wild Duck* (1968) verteenwoordig die tipiese laer-middelklasidealisme. Volgens Bentley het Aristoteles gesê dat intrige belangriker is as karakter, maar in die moderne tyd het iemand soos Galsworthy die teenoorgestelde geglo. Ibsen het egter die twee so geïntegreer dat daar nie sprake is van watter een die belangrikste is nie. Chekov en Ibsen was egter nie net ten gunste van 'n drama van tipes nie, maar Ibsen het gesê en sy woorde kan ook van toepassing wees op Chekov:

... Before I write down one word, I have to have the character in mind through and through. I must penetrate to the last wrinkle of his soul. I have always proceeded from the individual. The stage setting, the dramatic ensemble, all that comes naturally and does not cause me any worry, as soon as I am certain of the individual in every aspect of his humanity. I have to have his exterior in mind also, down to the last button, how he stands and walks, his behaviour, what his voice sounds like (Chekov in Bentley, 1965:58).

Ibsen en Chekov het karakters met 'n lewensverhaal agter hulle, geskep. Indien die dramaturg dit nie in 'n enkele gedeelte kan meedeel nie, sal hy dit stuk vir stuk met verloop van die teks doen. Die leser of toeskouer kan dit later bymekaar voeg.

Hierdie element en die realistiese detail in die roman is die mees oorspronklike kenmerk van die karakters in die sogenaamde “nuwe drama”. Wanneer ‘n tipe egter kompleks raak, is dit moeilik om so ‘n karakter nie as ‘n individu te beskryf nie. Daar is streng beperkings vir ‘n dramaturg se geleentheid om individue of karakters te skep. ‘n Karakter is volgens Wilhelm Reich in sy *Character Analysis* ‘n tipe mondering wat ‘n mens as kind ter beskerming teen die wêreld aantrek (Bentley 1965:59-60). Sandor Ferenci spreek hom soos volg oor karakter uit: “... Character is ... a sort of abnormality, a kind of mechanisation of a particular way of reacting” (Ferenci in Bentley 1965:60).

Bentley (1965:60) herinner ‘n mens daaraan dat karakter selfs in letterkunde slegs ‘n idee is – ‘n mens se idee van homself of ‘n skrywer se idee van ‘n mens. Karakter bestaan en om denkbeeldige karakters ‘n bestaan te gee in die teater, is teater se. Etienne Souriau sluit hierby aan: “The whole of theatre is existential” (Souriau in Bentley, 1965:61). Die klem lê hier daarop dat dit bestaan. Die dramaturg se eerste oogmerk is dus om sy mense ‘n bestaansreg te gee, ‘n spesifieke manier van bestaan te skep. Dit word deur aksie/handeling geïmpliseer. Bentley is van mening dat Aristoteles dit waargeneem het en George Satanyana het bygevoeg dat die dramaturg hierin ‘n goeie filosoof van die lewe is:

Plot is the synthesis of actions, and is a reproduction of those experiences from which our notion of men and things are originally derived; for character can never be observed in the world, except as manifested in action ... The acts are the data, and the character the inferred principle (Satanyana in Bentley, 1965:62).

Volgens Keuris (1996:21) is daar vier metodes waarvolgens ‘n karakter geopenbaar word:

1. Die karakter se eie dialoog en handeling;
2. Wat ander karakters oor hierdie karakter sê en hoe ander karakters teenoor hierdie karakter optree;
3. Voorkennis van ‘n dramatiese karakter;
4. Visuele inligting oor ‘n karakter.

(Vergelyk ook Hatlen. 1972: 50-55).

In Bothma (2008:3-4) se *Wieletjies van geluk* verklap Janneman baie van homself met sy monoloog en handeling aan die begin van die teks: Ek is maar net ‘n arme ou boemelaar” (p.3). Wat Lucy teenoor Janneman kwytraak en haar handeling

daarna, byvoorbeeld die bakleiery met Nellie, verklap baie omtrent haar en Janneman se humeure (pp. 21-22). Lucy skel hom uit met : “Nou leef jy soos ‘n straatbrak” (p.21) Met Janneman se gesprek met Jake in die eerste bedryf gee hy voorkennis van Theo, vader Willie en Lucy (p. 6). Die didaskalia aan die begin van die stuk vertel van Janneman se kleredrag wat verklap dat hy ‘n boemelaar is (p. 1).

#### **5.4.5 Om jousef te identifiseer met jou karakters**

‘n Mens moet die spreekbeurt van ‘n karakter vanuit die karakter se plasing ontleed of skep en ook vanuit die karakter se posisie reageer op ander karakters se uitsprake in die skryfproses. Die skrywer of teksontleder moenie die fout maak om hom-/haarself slegs met een karakter te identifiseer, en die ander bloot gebruik om sy hoofkarakter uit te bou en te ondersteun nie. Die foute wat hieruit voortspruit, is menigvuldig. Die ander karakters raak strooioppe, oorbodig. Die uitverkore karakter raak ‘n middel vir die skrywer se eie ek of selfregverdiging. ‘n Soort opgestopte karakter wat opsweep i.p.v. normaal praat, word so geskep. Hierdie identifisering met alle karakters is deurgaans nodig in die die teks. Deur hierdie praktyk laat die skrywer reg geskied aan al die karakters.

#### **5.4.6 Karakterisering met behulp van dialoog**

Hatlen (1972: 51) sê dat die taalgebruik wat ‘n karakter, die manier waarop hy praat, stemkwaliteit, die patroon van stembuiging, toonhoogte, tempo en die algemene lewenskragtigheid, hom definieer. Die meeste dramaturge maak gebruik van dialoog wat ‘n karakter vestig.

Kragtige karakterisering kan met dialoog verkry word. Hatlen (*Ibid*) noem dat volgens Galsworthy dialoog karakter is. Geen twee persone se uitdrukking, taalgebruik en spreekwyse is dieselfde nie. Daagliks gee ons outobiografiese wenke weg van onself deur die woordeskat wat ons gebruik. Mense wat ander as meerderes aanspreek, is gewoonlik van ‘n laer stand. Iemand wat baie van krieketterme soos “uitgeboul” of keer vir jou paaltjies”, ensovoorts gebruik maak, is heel moontlik ‘n krieketspeler of fanatiese ondersteuner. Mense van verskillende

ampte gee hulself maklik weg deur hulle woordeskat. Dialek en die gebruik van idiomatiese uitdrukkings kan 'n sekere groep aandui, of 'n persoon se opvoeding of belangstellings (Grebanier, 1961:200-201).

Keuris (1996:21-23) sê dat 'n karakter se dialoog baie verklap oor sy/haar gedagtes, gevoelens, begeertes, vrese, ensovoorts. In Beukes se *Laat die kerse brand* (1982:87) verklap byvoorbeeld Magdaleen se dialoog aan die begin van die opvoering haar vrees vir haar en haar kind se lewens:

*Sy is in swart geklee en wieg 'n kindjie in haar arms onderwyl sy saggies 'n slaapdeuntjie neurie. Skielik bly sy stil, draai haar hoof angstig-luisterend na die deur regs. Daar is sagte maar dringende kloppe, drie maal. Sy spring vervaard op, druk die kind teen haar vas en staar versteend na die deur. Wanneer die kloppe dringender herhaal word, beweeg sy 'n tree terug*

Magdaleen: (*gespanne*). Wie is daar?

Simeon: 'n Vriend, Madaleen. Maak oop!

Magdaleen: Nee! Ek ken jou nie! Gaan weg! Laat my alleen!

Simeon: Jy ken my goed. Ek is Simeon, Simeon van Jerusalem.

Magdaleen: (*verras*): Vader Simeon! (*Lê haastig die kindjie in die wieg, lig die groot houtgrendel agter die deur en maak die deur net skrams oop.*) Vader Simeon! Kom binne! Gou! (*Trek hom haastig binne, druk die deur weer vinnig toe en grendel dit.*)

Keuris (1996:21-22) noem dat in Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) 'n mens Anna leer ken deur haar woorde. Sy weier om te glo dat sy nie Senior vermoor het nie.

Senior is vir Anna, nie net 'n persoon wat haar geluk doelbewus vernietig het nie, maar word vir haar uiteindelik die verpersoonliking van alles wat verkeerd is in die lewe. Sy blameer hom dat hy haar geluk doelbewus vernietig het, en staan vir alles wat sleg is op die aarde. (Keuris, 1996:21-22).

Jy, jy is die kinderkransonderwyseres elke Donderdag. Jy, jy is die sendeling, die dokter, die predikant. Jy, jy is die boggel op my kind se brein, die kilheid in sy stem, die afsku in sy oë. Jy Senior, jy is die bytende noordwes wat winternagte deur die stukkende vensters van jou plaasstrooise sny (Fourie, 1986:61).

Hierdeur verklaar Anna haar daad met dialoog, maar die leser of toeskouer moet self besluit wie reg is, of sy Senior vermoor het, en of Stem wat nie haar verduideliking aanvaar nie en sê dat hy alreeds dood was toe Anna by hom gekom het, dalk reg is.

Keuris (*ibid*) sê dat in Elsa Joubert se *Poppie, die drama* (1995:52-53), 'n mens Poppie leer ken deur haar dialoog oor wat met haar in ses-en-dertig jaar gebeur het.

Poppie se lewe word gekenmerk deur swaarkry (armoede, fisieke ontbering, die dood van 'n baba en later van haar man, politieke wetgewing wat haar skei van familie, en uiteindelik ook politieke onrus wat ook haar familie raak) (Keuris, 1996:22).

In haar slotwoorde kom dit voor asof sy uiteindelik die onderspit delf weens bogenoemde:

Die kinders sal moet sien lat hulle regkom. Oor alles het ek gekom, maar nou het ek geleer, hieroor kan ek nie kom nie. Want dis nou uit my hande geneem, dis nou oorgegee in my kinders se hande. Dis nou my kinders wat voortgaan. Vrede sal daar nie kom nie. Selfs dié wat vrede wil hê, word ingesleep in die moeilikheid. Daaraan sal ons maar gewoon moet word. Daaraan kan ons niks doen nie. Maar God is my getuie, ek het die moeilikheid nie gesoek nie. Van die begin af was dit nie ek wat die moeilikheid gesoek het nie. Here, waar is dit dan dat ek uit jou pad gedraai het? (Keuris 1996:22-23).

Haar vraag aan die einde van hierdie gedeelte klink soos die verwyte van 'n moedelose – Poppie wou juis, deur haar kinders weg te stuur, hulle veiligheid verseker, maar ook hierdie optrede van haar was tevergeefs. Haar verwytende vraag aan God beantwoord Poppie egter kort hierna as sy erken dat God se wil die rigting van mens se lewenspad bepaal. (pp. 52-53):

As die Here wil lat jy gaan, sal jy gaan, as die Here wil lat jy bly, sal jy bly. As die Here gewil het dat Jakkie moet gaan, moes hy gaan. En as my kinders in die ding gesleep moes worde, dan is dit waartoe hulle gebore is. En wie kan uit hulle pad neem dit waarvoor hulle gebore is? (*ibid*).

Deur Poppie se dialoog kom mens hier te wete dat sy in God se almag berus. Dialoog oor haar deur ander, vertel ook meer van haar karakter. "... haar broers, Mosie, Plank,

Hoedjie en halfbroer, Jakkie, asook haar man, Stone, en haar ma, Mama). Wanneer haar kinders in gevaar verkeer, is sy uiters ontsteld, waarop Hoedjie haar aanspreek met die volgende woorde: “Kom, Sissie jy moet nou sterk wees. Wanneer het ek jou gesien dat jy nie sterk is nie?” (Joubert, 1995: 52).

Hierdie woorde van Hoedjie wys aan die gehoor of leser dat hy haar as ‘n sterk persoonlikheid sien wat altyd swaarkry oorkom.

Volgens Conradie (1968:24-25) maak die dramaturg van karakters gebruik om inligting weer te gee oor ander karakters en word dit dikwels aan die begin van ‘n teks gedoen, veral om die gehoor vir die verskyning van ‘n karakter voor te berei.

Hierdeur kry die gehoor dikwels informasie oor ‘n komende botsing of konflik.

‘n Soortgelyke metode is in De Klerk se *Die Jammer hart* (1957) gevolg: Hugo en die twee dokters bespreek Else se toestand en die wyse waarop sy die nuus oor haar kind ontvang het; eers daarna verskyn sy self op die toneel”. So ‘n karakterskets kan ook later in die teks voorkom. In die derde bedryf van De Klerk se *As die tuig skawe* (1926) vertel Teuns

vir Chrissie heelwat dinge van haar man wat sy nie geweet het nie, al was sy so lank met hom getroud; en deur sy opinie van Gert te gee, stem hy haar meer simpatiek teenoor haar man. Teuns se opmerkings oor Gert dien hier nie bloot die eksposisie nie, maar voer ook die handeling verder (Conradie, 1968:25).

Sulke gesprekke wat as karaktersketse dien, word deur die siening van die akteur van die skets beïnvloed en verteenwoordig nie noodwendig die dramaturg se siening van die karakter nie. Daar moet egter onthou word dat ‘n karakter se eienskappe die beste deur sy eie dialoog en handeling geteken word. Hierdie kan ook die vorm van ‘n alleenspraak aanneem. In Shakespeare se tyd was sulke alleensprake of monoloë algemeen, maar met die realisme in die teater was dit by uitsondering gebruik omdat die realiste gereken het dit is nie normaal om met jouself te praat nie. Hedendaags, met die reaksie teen realisme, word monoloë weer gebruik om ‘n sekere ontwikkeling by ‘n karakter tuis te bring.

Die mooiste voorbeeld in Afrikaans is seker die alleenspraak aan die einde van Opperman se *Periandros van Korinthe* (1954) waar Periandros tot die insig kom dat hy sy lewenstaak verkeerd aangepak het. In daardie stadium het hy almal van hom vervreem en kan hy alleen nog met homself praat. In hierdie totale vereensaming is dit volkome natuurlik. 'n Alleenspraak is alleen hinderlik as dramaturge dit as 'n maklike uitweg gebruik om informasie aan die gehoor mee te deel (Conradie 1968:26).

Nog 'n soort monoloog wat gebruik word, is waar 'n karakter praat en 'n ander luister sonder om deel te neem aan die gesprek. Leipoldt se *Die laaste aand* (1974) bestaan feitelik geheel en al uit alleensprake van hierdie aard waarin Martha aan haar gevoelens uiting gee sonder om haar veel aan die ander persone op die toneel te steur. Volgens Conradie (1968:26) kan hierdie tipe monoloog baie effektief gebruik word, tensy dit nie oordoen word nie.

Hatlen (1972:51) noem dat, deur die eeue, 'n akteur gepraat en voorgegee het dat die gehoor nie bestaan nie; maar in die moderne teater word hierdie konvensie nie meer streng eerbiedig nie. Akteurs speel soms die rolle van vertellers soos in waar Kaptein Davenport se relaas met die gehoor presies verduidelik wie hy is in Charles Fuller se *A Soldier's Play* (2000).

#### 5.4.7 Karakterisering met behulp van aksie/handeling

Volgens Conradie (1968:25-26) is die moontlikhede vir fisieke handeling op die verhoog beperk en kan 'n karakter gebare maak, op die verhoog beweeg en kleinere handeling doen soos eet, drink, by die venster uitkyk, voorwerpe uit 'n kas haal of wegpak, ensovoorts. Deur die dialoog van karakters kan handelinge beskryf word. Vergelyk byvoorbeeld Semumu se woorde in *Skroot*:

*Ons moes net die goed watons aan lywe kon dra bymekaar maak. Die mens was haastig. Die Grootoubaas was baie kwaad...* (Luwes, 1998:3).

Die jong offisier van Germanicus se oorwinning oor die Cheruskers in die vierde toneel van N.P. van Wyk Louw se *Germanicus* (1966) vertel ons van sy dade in die

geveg, maar toon ook watter bewondering hy by sy soldate gewek het (Conradie, 1968:25-26). Ons kan ook vind dat die hoofkarakter self vertel wat hy gedoen het. Else beskryf in De Klerk se *Die jammer hart* (1957) hoe sy haar seuntjie 'n dodelike inspuiting toegedien het, en Pieter vertel in De Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1971), hoe dit gekom het dat hy Ngondera doodgeskiet het (*ibid*).

Volgens Grebanier (1961:220) vind 'n mens aksie/handeling van hoogstaande gehalte in Samuel Behrman se *Biography* (1963). Deur hulle aksies het Behrman Nolan en Kurt baie deeglik geskilder. Nolan is 'n selfversekerde politikus wat glo alles in die lewe met 'n "deal" hanteer kan word. Kurt word as intelligent, verhewe en sinies gesien, terwyl hy voorgee dat hy Nolan se spel met hom deel. Aan die einde van die gedeelte is sy onverwagte uitroep van jaloesie 'n teken wat in sy binneste aangaan. Die aard van drama veroorsaak dat die beste metode om karakter te openbaar, die aksie van die karakter is. Ons leer karakters ken aan wat hulle doen. In 'n gedeelte van *Hedda Gabbler* (1974) noem Grebanier (*ibid*) dat haar verwysing na die hoed as oud, 'n berekende belediging en 'n sterk aanwysing in die tekening van haar karakter is. In die wêreld se groot teater tekste wys karakters gedurig hulle eienskappe deur aksie. In *Oedipus Tyrannus* (1920) wys Oedipus van die begin af dat sy roekeloosheid hom duur te staan gaan kom. Dieselfde met Lear wat sy enigste lieflike dogter onterf omdat sy nie 'n mooi toespraak kon lewer om haar liefde vir hom te verklaar nie. Wanneer Beatrice in Shakespeare se *Much Ado About Nothing* (1938) haar niggie verdedig, kom 'n mens meer van haar te wete as in enige ander plek in die teks. Daar was nog nooit 'n wyser gesegde betreffende drama as "by their fruits ye shall know them".

In *Die Koggelaar* van Fourie (1988:32) wys Anker sy vernedering met die aksie of handeling van vomering eerder as met dialoog. Boet Cronje se karakter eienskappe kom ook aan die lig met verskeie van sy aksies of handeling; deur sy vrou nakend in die warm son te los, kan mens die gevolgtrekking van sy verhouding met haar maak. Sy godslastering met 'n bordjie op sy hek waarop hy kollekteer vir 'n bril vir God, asook ander aksies, lê soveel meer van sy karakter bloot (Keuris, 1996:23).

Hatlen (1972:51) is van mening dat houding en liggaamstaal leidrade gee tot 'n karakter en dat mense eerder ander beoordeel deur wat hulle doen as wat hulle sê.

#### 5.4.8 Voorkennis van 'n karakter

Keuris (1996:26) noem dat “sommige karakters en wat met hulle gebeur het, ... soms aan 'n leser/toeskouer bekend (is) voor 'n drama gelees of 'n opvoering daarvan bygewoon word”. 'n Karakter mag soms bekend wees aan die gehoor weens die feit dat dit 'n religieuse, historiese, mitologiese of legendariese figuur is. Keuris (*ibid*) gebruik Bartho Smit se *Die Keiser* (1977) as 'n voorbeeld van so 'n stuk. Dis gebaseer is op Andersen se sprokie oor die *Kaal keiser*, al wyk dit daarvan af. Volgens Keuris (*ibid*), kry mens in Reza de Wet se werke ook verwysings na sprokies. Vergelyk byvoorbeeld *Op dees aarde* (1991) waarin daar twee lelike en bese susters, en een goeie en mooi suster, soos in *Aspoesterjie* (Internetbon 51) is. Die slot is ook dié van 'n sprokie waar die mooi, goeie suster en haar ma soos engele rondvlieg, en hulle broer/seun hulle jaarliks besoek nadat die lelike, bese susters net verdwyn het.

#### 5.4.9 Visuele inligting in karakterisering

Keuris (1996:27-28) beweer dat “sowel die fisieke karaktertrekke as die kleredrag van 'n karakter inligting is wat 'n toeskouer dadelik ontvang in 'n opvoering wanneer die akteur op die verhoog verskyn”. Baie van bogenoemde vind die leser in die karakterlys aan die begin van die teks en in die verhoogaanwysings. Dialoog kan egter ook 'n visuele beeld vir die gehoor skep wat soms moeilik is om uit te beeld, maar wat in die geestesoog duidelik, amper tasbaar, gesien kan word as gevolg van die dialoog. Keuris (*ibid*) gebruik Anna van Wyk in Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986:45) as voorbeeld waar sy haarself beskryf as 'n middeljarige, onaantreklike alkoholis:

En ek kon my nie meer begeer nie ... geen man kon nie. Later het ek soggens voor die spieël die aartjies op my neus en wange letterlik sien bars .. op 'n warm oggend kon ek die drank in my sweet ruik ... dit was verskriklik.

Soms is die visuele 'n simboliese waarde of maak deel uit van 'n tema binne die stuk. Keuris (1996:28) gebruik as voorbeeld Pieter Fourie se *Mooi Maria* (1980) waar die innerlike wroeging van Maria uitgebeeld word deur twee Marias: een 'n

beeldskone twintigjarige en die ander 'n moeisame slagoffer wat van hondsdoelheid verdink word. Die tema van uiterlike versus innerlike skoonheid word deur hierdie twee Marias uitgebeeld (Keuris 1996:28).

Hatlen (1972:50) noem dat 'n karakter se teenwoordigheid op die verhoog aan die gehoor heelwat leidrade omtrent hom verklap, soos ouderdom, beroep, ekonomiese vlak, sosiale status, gesondheid, geaardheid, ensovoorts. Hierdie word alles oordeelkundig deur die dramaturg beplan wanneer hy rolle allokeer, kostuum laat ontwerp en grimering voorskryf. Partykeer skryf die dramaturg 'n spesifieke beeld voor soos Lorraine Hansberry wat in *A Raisin in the Sun* (2011) in detail 'n spesifieke beeld voorskryf. In *Wioletjies van geluk* van Bothma (2008) verklap die kleredrag en sy grys hare dat hy 'n boemelaar is en word so beskryf in die didaskalia:

*Op die verhoog lê 'n middeljarige, langerige man met sy kop teen 'n stomp. Hy is geklee in verslete klere met 'n verweerde slaprandhoed op sy kop, sy hare is grys en langerig en hy het 'n onversorgde baard en snor.*

#### **5.4.10 Karakterisering deur dialoog en optredes van ander karakters teenoor 'n karakter**

In Hatlen (1972:54) gebruik die dramaturg partykeer kommentaar oor 'n karakter wat nie op die verhoog aanwesig is nie om die waarheid omtrent so karakter te skilder. In Miller se *Death of a Salesman* (1987) is Willy Loman 'n man wat nooit homself of sy motivering raakgesien het nie. Sy seun Biff verklap die waarheid omtrent Willy met: "He had the wrong dreams. All, all wrong ... The man didn't know who he was". (Hatlen 1972: 54). Die dramaturg kan die gehoor ook doelbewus mislei met die dialoog van karakters wat dubbelsinnige en teenstrydige dinge sê. Molière begin *Tartuffe* (1734) met 'n twis tussen twee karakters wat twee direk opponerende houdings omtrent die hoofkarakter openbaar. Pirandello het die punt in sy tekste gemaak dat niemand 'n karakter werklik kan verstaan nie. In Pirandello se *Right You Are if You Think You Are* (1969) waar die hoofkarakters teenstrydige stories oor mekaar vertel sodat die gehoor nooit werklik die waarheid weet nie, en sodat hy die probleem om illusie en realiteit te herken, kan illustreer. Die skerpheid van 'n karakter se beeld is deels verantwoordelik deur die struktuur

van die teks. Een van die redes waarom Hamlet in Shakespeare se *Hamlet* (1983) so 'n ryk karakter het, is omdat ons so baie van hom op die verhoog weens sy verhouding met sy pa se spook sien. 'n Mens sien hom met Horatio, Ophelia, die toneelspelers, Gertrude, Polonius, Claudius, en Rosenkrantz en Guildenstern. As 'n mens sy blootstelling met Agamemnon, Orestes of Antigone vergelyk, besef 'n mens hoe beperk die Grieke was om 'n karakter ordentlik te skilder. Party dramaturge – veral Shakespeare – het die vermoë om 'n onvergeetlike karakter deur slegs 'n paar lyne te skets. Die meeste dramaturge ontwikkel egter hul karakters tydsaam sodat hulle geloofbaar en herkenbaar kan wees (Hatlen, 1972:54-55). 'n Goeie voorbeeld is Janneman in Bothma (2008) se *Wieletjies van geluk* wat deur die loop van die stuk tot 'n volronde karakter ontwikkel.

## HOOFSTUK 6

### DIE STRUKTUUR VAN 'N TEATERTEKS EN ELEMENTE WAT DAARTOE BYDRA.

In hierdie hoofstuk word die handelingsgeheel van die hele teks, die uitseensetting van fases in die struktuur, die strukturering van die intrige en die rol, funksies en voorkomste van dialoog as taaluitinge in die teaterteks indringend bespreek.

Vir die doel van hierdie studie word ander struktuurvorme, byvoorbeeld 'n sirkulêre struktuur soos aangetref in die Teater van die Absurde, buite rekening gelaat en word daar gefokus op die tradisionele struktuur soos dit in die meeste teatertekste na vore kom.

Cronje (1971:227) noem dat "... in hierdie verband die fases vyfledig gesien word en aangedui word as *aanloop*, *verwikkeling*, *knoop*, *afwikkeling* en *slot*". Verder sê Cronje: "Freytag praat van die "dele" van die drama wat hy ter aangehaalde plek soos volg aandui: (a) Einleitung, (b) Steigerung, (c) Höhenpunkt, (d) Fall oder Umkehr, en (e) Katastrophe".

Binne die strukturering van die groter handelingsgeheel is daar handelingsfases en ook kleiner handelingseenhede met spesifieke kenmerke wat tot die struktuur van 'n teaterteks bydra. Hierdie fases en kleiner handelingseenhede word verder bespreek in 6.1.2. en 6.1.3.

#### 6.1 DIE HANDELINGSGEHEEL

Die struktuur in die handelingsgeheel is ontwerp om die gehoor emosioneel en nie net rasioneel nie, te affekteer. Die struktuur vorm die kern waarom die dramatiese gebeure in die handelingsgeheel hom afspeel, en dra by tot intellektuele en emosionele betrokkenheid by die gehoor deur middel van toenemende en opbouende spanning.

### 6.1.1 Oorkoepelende eenheid van handeling

Conradie (1968:20) noem dat by oorkoepelende eenheid van handeling daar meestal aanvaar word “dat daar in die drama een hoofintrige moet wees en dat elke onderdeel van die drama tot die ontwikkeling van hierdie hoofintrige moet bydra”.

Verder beweer Conradie (1968:17) dat “elke handeling geheel in die drama ... sy eie struktuur (moet) hê wat die verskillende elemente tot ‘n eenheid saambind”. Indien ‘n handelingsgeheel as oorgangstoneel gebruik word of slegs een funksie het, kan dit baie kort en eenvoudig wees. Binne die handelingsgeheel raak die struktuur natuurlik ingewikkelder en moet daar gelet word op die volgorde van die verskillende stappe. Die teks moet tot ‘n klimaks ontwikkel. Hierdie kenmerk van die drama het A.P.Grové baie treffend geformuleer toe hy oor die gedig as drama die volgende geskryf het:

Daarom kan ons die gedig sien as ‘n simmetries geboude skaakspel, ‘n proses waarin set en teenset (houdings en gevoelens, dade en konvensies) algaande teen mekaar uitgespeel word tot ‘n slot waarin alle spanninge ‘n stand van ewewig bereik (Ons Eie Boek (1955), in: *Fyn net van die woord* (p. 7).

Dit het net soveel betrekking op die teaterteks waar ‘n gesprek dieselfde kenmerke as die gedig moet hê. Die gesprek tussen Lucius en Piso in die eerste deel van die tweede toneel van N.P. van Wyk Louw se *Germanicus* (1966:18) dien as voorbeeld van Grové se stelling. Lucius voer die botoon aan die begin want hy glo dat die vrede herstel gaan word (p. 20). Piso se negatiewe siening omtrent Germanicus demp nie sy geesdrif nie en “ook sy gedagtegang voer na ‘n klimaks: as hy faal, durf Rome nie ook faal nie” (Conradie, 1968:18).

Uit bostaande is dit duidelik dat die oorkoepelende eenheid van handeling ook in fases opgebreek kan word. Ter afsluiting is dit duidelik dat handelingsgehele of -fases nie losstaande van mekaar moet wees nie, maar dat hulle by mekaar moet aansluit en dat een episode as gevolg van of die resultaat van ‘n ander moet wees om die verhaal binne die groter handelingseenheid tot ‘n bevredigende klimaks te voer.

### 6.1.2 Fases binne die struktuur van die teaterteks

By die teaterteks is 'n deurlopende lyn aanwesig wat in 'n sekere rigting beweeg, en wat regdeur stygings en dalings toon (Cronje, 1971:226-240). Oor die algemeen beskou 'n mens die fases van die struktuur as agtergrond (eksposisie), verwickeling, klimaks, afwikkeling en slot. Hierdie onderafdelings is waarneembaar, maar kan geensins van mekaar geskei word nie en 'n mens kan nie 'n fase afbaken nie. Daar kan nie met geen sekerheid aangedui word wanneer 'n fase begin en wanneer dit eindig nie. Dit moet ook nie nodig wees om fases so aan te dui nie. Dit is moeilik om te sê presies waar 'n drama begin. Die agtergrond (eksposisie) van die teks is nie noodwendig die begin van die gebeure nie. Die begin van die gebeure kan by die klimaks of by die afwikkeling openbaar word. Mens kan ook nie sê dat die slot die einde van die dramatiese gebeure is nie.

Die agtergrond (eksposisie) kan so kort wees dat die gehoor hulleself onmiddellik in die verwickeling bevind en dat die agtergrond geleidelik openbaar word of slegs deur die gehoor aangevoel word. Die afwikkeling en slot kan 'n eenheid vorm of die slot kan aan die gehoor se verbeelding oorgelaat word. Die fases is geensins van 'n eweredige lengte, dat hulle byvoorbeeld elk 'n bedryf nodig sal hê om af te handel, nie. Die klimaks kan byvoorbeeld veel verder as die middel van die teks plaasvind sodat die afwikkeling en slot kort opmekaar volg. Die fases is dus aanpasbaar en plasties van aard.

### 6.1.3 Kleiner handelingseenhede binne fases

Conradie (1968:12) merk ook op dat daar by die ontleding van 'n teaterteks kleiner handelingseenhede teenwoordig is binne fases. 'n Bedryf of toneel kan opgebreek word in gedeeltes waar, byvoorbeeld, 'n nuwe rigting in een handeling of onderwerp ingeslaan word in dialoog en aksie. Verskeie sulke handelingseenhede volg mekaar op, maar dit moet bydra tot 'n groter handelingseenheid. Aan so 'n eenheid kan die naam *handelingsgeheel* gegee word, in navolging van Van der Kun (1938:3) in sy proefskrif *Handelings-aspecten in het drama*. In Leipoldt se *Die heks* (1938) kan 'n mens drie sulke handelingsgehele in die eerste toneel onderskei. Conradie (1968:12) sien die verdelings as volg:

Die eerste omvat die gesprek tussen die twee broeders, die tweede strek van die Kardinaal se verskyning tot by die oorhandiging van die opgevoede papiertjie, en die derde van hier tot aan die einde van die toneel. Die tweede toneel kan in twee handelingsgehele ingedeel word, die gesprek tussen Elsa en Janetta as hulle alleen is, en hul gesprek met die Kardinaal. Die derde toneel word op soortgelyke wyse deur die kardinaal se ontwaking in twee verdeel. In elke handelingsgeheel word 'n sekere stadium in die ontwikkeling afgehandel. Let op dat 'n nuwe handelingsgeheel dikwels begin as daar nog 'n karakter op die toneel verskyn. Dit is die geval met die Kardinaal se verskyning in die eerste en tweede toneel. Dit is egter alleen so as die verskyning van 'n nuwe karakter die gesprek in 'n ander rigting stuur. 'n Nuwe handelingsgeheel kan ook begin as 'n nuwe onderwerp ter sprake kom. So bring die oorhandiging van die papiertjie 'n hele nuwe ontwikkeling mee (*ibid*).

Volgens Conradie (1968:13) is die indeling van handelingsgehele handig om die teks deegliker te ontleed. Die hoofdoel deur die handelingsdele te onderskei, is om die bedrywe en tonele te onderverdeel en vas te stel wat elke handelingsgeheel se invloed op die groter samebindende handelingsgeheel van die hele teks is. Om dit te bepaal moet die kern van die teks of sentrale tema en die belangrikste elemente egter eerstens bepaal word. Dit beteken dat 'n sinopsis van die verhaal as leidraad tot die ontleding daarvan nodig is, maar dit moenie net die uiterlike gebeurtenisse weerspieël nie, want dit kan 'n oppervlakkige beeld van die teks skep. In *De Klerk se Die jaar van die vuur-os* (1971) Die vernaamste uiterlike gebeurtenisse is volgens Conradie (1968:13) die volgende:

Pieter neem twee wilddiewe gevange en laat die naturelle se ou grafte uitkap. Verder maak hy rusie met Gilian sodat sy alleen huis toe ry en deur die naturelle aangerand word. Hieroor is Pieter so verontwaardig dat hy na Ngondera se kraal gaan en, as sy lewe bedreig word, die jong opperhoof doodskiet. Hierdie opsomming sal egter nie aan die tema van die drama reg laat geskied nie, want dit sluit meer as net Pieter se probleme met die naturelle in. Die gesprekke in die tweede bedryf en elders toon aan ons dat die dramaturg ook ander probleme, soos korrupsie in die administrasie en die verhouding met die Engelssprekendes, in sy drama wil betrek.

Conradie (1968:13) is van mening dat die heel beste manier om 'n oordeel oor 'n teks te vorm, is om die funksie van elke handelingsgeheel binne die oorkoepelende handelingseenheid te bepaal. Daardeur kan jy bepaal dat tonele wat soms as vreemd ervaar word, soos die dronkstoneel in Shakespeare se *Macbeth* (1985) 'n groter funksie vervul as wat vermoed was, nl. om dramatiese kontras te skep tussen die moordtoneel en die aankoms van die koning se seuns in die kasteel.

Vergelyk ook 6.1. waartydens 'n verdere bespreking van die opdeling in handelingseenhede gekoppel word aan die situasie en insidente in die intrige.

Na aanleiding van die bostaande oor die verskillende fases word die funksies, soos normaalweg daaraan toegedig word, bespreek.

## 6.2. UITEENSETTING VAN FASES

### 6.2.1 Eksposisie of begin

Volgens Conradie (1968:13-14) is die eerste funksie die eksposisie waarby heelwat probleme teenwoordig is. Ook is die “uiteensetting selde ná die eerste paar tonele verby”, want belangrike inligting word dwarsdeur 'n teks in latere handelingsgehele deurgegee. Vergelyk ook 6.1.1 en 6.1.2 hierbo. In Van Wyk Louw se *Germanicus* (1966):

is daar 'n betreklike kort eksposisie voordat die berig van Augustus se dood kom en Germanicus moet besluit of hy na Rome sal optrek. Daarmee het ons nog net met één aspek van die ingewikkelde situasie kennis gemaak, en die tweede en derde tonele voer die eksposisie verder. Ons hoor van die eise wat Piso aan Germanicus stel en hoe hy self oor die probleme dink. Eers in die vierde toneel kom daar 'n verdere ontwikkeling. In 'n drama soos Fagan se *Ousus* (1972) waar daar 'n groot aantal jare tussen die bedrywe verloop, moet elke bedryf eintlik opnuut met 'n eksposisie begin. Wanneer 'n handelingsgeheel hoofsaaklik feite meedeel, kan 'n mens let op die wyse waarop die feite meegedeel word en jou afvra of dit op natuurlike wyse geskied. Dit is ook belangrik om na te gaan watter feite meegedeel word en hoe hulle ons help om latere gebeurtenisse te verstaan (Conradie, 1968:13-14) .

Cronje (1971:205) stem saam met Conradie dat daar 'n uiteensetting moet wees waar die gehoor inligting en mededelings aan die begin van die opvoering ontvang. Cronje noem verder dat daar onderskei moet word tussen dié informasie en die informasie wat dwarsdeur die opvoering aan die gehoor deurgegee word. Inligting word dus deur progressie onthul.

Cronje (1971:206) voer aan:

Die aanvanklike uiteensetting het ten doel om die inligting te gee en mededeling te doen wat nodig is sodat die dramatiese verloop aan die gang kan kom ... Die eksposisie bevat alleen die absoluut noodsaaklikste inligting: die latere uiteensetting

lig toe en deel mee namate die inligting vir die ontplooiing en uitpluising van die problematiek nodig is.

Verder noem Cronje “dat die dramatiese gebeure gekenmerk is deur stemming of daartoe dien om stemming te skep”. Stemming is nodig omdat geen verhaal slegs met feite vertel kan word nie. In drama is hierdie ‘n uiters belangrike faset van die verhaal. Verder sê Cronje:

Soms word stemming die ‘atmosfeer’ van die drama genoem en hier en daar word self die woord ‘klimaat’ aangewend. Die term stemming is egter so raar dat daar aan voorkeur verleen word. Dit is juis die stemming wat deur die akteurs belewe en deur die toeskouende gehoor meebelewe word (*ibid*).

Bentley sê hiervan:

Whatever the ultimate purpose of drama, its immediate impact is a strong emotional one, and one cannot conceive of a story having an emotional effect on an audience unless it is an emotional story and has a certain emotional structure (Bentley in Cronje, 1971:206).

Hierby sluit Hatlen (1972:31) aan deur te sê dat die dramaturg aan die begin die probleem het om dadelik die gehoor se belangstelling te wek en die nodige inligting te verskaf sodat die gehoor die aksie kan volg. Die dramaturg moet die karakters so voorstel dat die gehoor bekommerd raak oor wat met hulle gebeur – hulle lydinge, beproewings en hulle oorwinnings.

Lucas (1946:84) sê: “The exposition must be itself dramatic or it will be a bore and seem an excrescence”.

Hierdie aspek van uiteensetting vertel die gehoor wat nodig is, sodat hulle die teks sal kan volg en verstaan, maar nie te veel inligting word verstrekkend nie. Verhagen (1963:68-69) sê byvoorbeeld dat die eksposisie nie altyd volledig aan die begin van die drama gevind word nie, maar dat dit met die verloop van die drama ontwikkel. Hy noem verder dat die dramaturg ekonomies met sy feite te werk gaan en dit slegs onthul wanneer dit noodsaaklik is en net die nodige feite sal aan die begin verklap word.

Conradie (1968:9) beaam bogenoemde en noem dat 'n knap dramaturg net 'n aanduiding aan die begin sal gee van wat aan die gang is om sodoende die gehoor se belangstelling te prikkel en hul betrokkenheid te verseker wanneer die volledige uiteensetting later plaasvind. In Bothma se *Wioletjies van geluk* (2008:6-7) beskryf Janneman sy familie ligweg en eers in die tweede en derde bedrywe word verdere inligting omtrent hulle verskaf.

Conradie (*ibid*) gee die mooi voorbeeld hiervan uit Leipoldt se *Die Heks* (1938). In die eerste gedeelte van die eerste toneel waar Placido en Eugenio met mekaar gesels, word ons nie volledig oor die hofsak teen die hekse ingelig nie. Daar is slegs 'n paar vae verwysings na getuienis en 'n vonnis wat onderteken word. Eers later, as die Kardinaal verskyn, hoor ons die volledige getuienis.

Die informasie wat in die verloop verstrek word, moet ook vertel wat die aard van die lewensprobleem is wat in die teks aangespreek gaan word. Millet en Bentley (1963:187) stel dit soos volg: "It is the function of the exposition to indicate clearly the problem which the play is to focus on".

Na die gehoor hulself ten opsigte van die ruimte, tyd, stand, nasionaliteit, ensovoorts, waarbinne die karakters geplaas word vergewis het deur die eerste aanskouing van byvoorbeeld die dekor en kostuums, moet die problematiek waaroor die drama handel deur dialoog geopenbaar word. Hierdie beginfase is, soos reeds genoem, 'n problematiese fase vir die dramaturg. Alle nodige informasie moet dus deur middel van dialoog verskaf word. Baie dramaturge maak gebruik van 'n monoloog deur een van die karakters om die nodige inligting te verskaf, soos in Bothma se *Wioletjies van Geluk* (2008) waar die hoofkarakter, Janneman, aan die begin van die teks die agtergrond skep vir die teks. Hierdie monoloog, dikwels in die vorm van 'n proloog, vind mens veral by die antieke Griekse en Latynse dramas van digters soos Euripides, asook in die Middeleeuse drama en veral in Shakespeare se werke. Vergelyk byvoorbeeld die openingsmonoloë in Euripides se *Hippolytos* (1974) en Shakespeare se *Romeo en Juliet* (1963). Die voordeel van hierdie monoloog/proloog aan die begin, is dat die eksposisie vinnig afgehandel word sodat daar vinnig na die belangrike handeling oorgegaan kan word. By die moderne drama- en teatertekste is dit nie altyd die

gebruik nie. Vergelyk byvoorbeeld. die openingstoneel in *Ek, Anna van Wyk* van Fourie (1986). Daar word egter soms gebruik gemaak van 'n aankondiger om die karakters aan die gehoor voor te stel soos by Beukes se *As ons twee eers getroud is* (1952).

Volgens Conradie (1968:9-10) is dit dramaties veel meer funksioneel en geloofwaardig om aan die begin twee of meer karakters in gesprek met mekaar te gebruik. In bogenoemde *Wioletjies van geluk* van Bothma (2008:5-8) waar die twee boemelaars Jake en Janneman se gesprek sekere belangrike inligting oordra wat die res van die drama bepaal dien hier as voorbeeld.

(Conradie, 1968:9-10) gebruik ook Leipoldt se *Die Heks* (1938) as voorbeeld

die twee broeders Placido en Eugenio met mekaar oor die Kardinaal gesels; ook 'n gesprek tussen die hoofkarakter en een of meer ondergeskikte karakters, soos dié tussen Krissie, Lizzie en Marie in *As die tuig skawe* (1926) van Grosskopf. Die dramaturg het hier besondere moeite gedoen om die gesprek natuurlik te laat voorkom. Lizzie praat oor mense en sake wat oënskynlik niks met die tema van die drama te make het nie, maar so tussenin kom allerlei besonderhede oor Krissie se omstandighede tog aan die lig, bv. haar vroeëre verhouding met Fred en haar huidige armoede (Conradie, *ibid*).

Shakespeare het, indien hy nie 'n proloog gebruik nie, menigmaal die inligting oorgedra deur met twee of meer gewone mense in gesprek te begin. Vergelyk byvoorbeeld die gesprek tussen die jong manne in *Romeo en Juliet* (1963). Van Wyk Louw het in *Germanicus* (1966) sy voorbeeld gevolg, deur met twee soldate in gesprek te begin. Ook met twee hoofkarakters in gesprek, kan dieselfde doel bereik word, soos Periandros en Lukophroon in Opperman se *Periandros van Korinthe* (1954).

Volgens Conradie (1968:10) is die begin 'n baie belangrike fase in enige teaterteks. Dit moet die stemming van die stuk bepaal en kan sukses of mislukking bepaal. Die dramaturg kan die stemming hier aan die begin aanhelp deur:

... aan die begin 'n aparte toneeltjie in te voeg - 'n stemminginleiding soos Verhagen (1963) dit noem (*Dramaturgie*, bl. 63). As voorbeeld hiervan kan 'n mens die begin

van Krige se *Goue Kring* (1956) noem waar Luis hom onder die lemoenboom tuismaak en “Die lied van die lemoen” sing (*ibid*).

Die dramaturg moet versigtig wees om nie die begin te lank te maak en die gehoor daarmee te verveel nie, soos wat Leipoldt gedeeltelik in *Die Heks* (1938) gedoen het. Volgens Conradie wil ‘n mens graag in die minimum tyd die maksimum feite oordra. Hy gebruik Grosskopf se *Oorlog is oorlog* (1941) om die punt te staaf waar Grosskopf met die eerste vers “O hemel, dis Engelse” die gehoor onmiddellik in die situasie plaas. Aan die einde van die eerste bladsy in die stuk kry ‘n mens die belangrike informasie dat tant Wiese dodelik siek is en dat Rachel die Engelse offisier geken het. Volgens Conradie (1968:10) begin die handeling met die motoriese moment ná die voltooiing van die eksposisie.

Spoedig ná die begin en eksposisie van die teks volg die motoriese moment wat die aksie aan die gang sit. Keuris (1996:58) sê: “Die tydstop wanneer die fiksionele dramawêreld ‘n aanvang neem, oefen ‘n groot rol uit op hoe daardie drama gestruktureer gaan word”. ‘n Vroeë aanvangspunt van dramatiese gebeure hou

‘... verskeie implikasies in vir die struktuur van so ‘n drama in. Die drama beeld dus al die gebeure uit wat aanleiding gee tot ‘n bepaalde situasie. Die groot aantal gebeure, verskillende karakters en wisselinge in tyd en ruimte het dikwels tot gevolg dat so ‘n drama ‘n baie losse struktuur het”. Dié styl noem ons ‘n *episodiese* styl. ‘n Voorbeeld van so ‘n drama is Elsa Joubert se *Poppie, die drama* (1995). ‘n Groot deel van Poppie se lewensverloop word gegee (vanaf ongeveer 1940 tot 1976) en die drama is gestruktureer in ‘n groot hoeveelheid klein toneeltjies of episodes wat die verskillende gebeure in Poppie se lewe uitbeeld.

‘n Dramaturg kan egter ook besluit om eerder van ‘n *laat aanvangspunt* gebruik te maak, met ander woorde om die drama naby aan die einde van die dramatiese gebeure te laat begin. So ‘n drama se struktuur is baie meer gekonsentreerd en beeld net die belangrikste gebeure uit voor die klimaks en ontknoping. Minder karakters kan in so ‘n drama voorkom en die tydruimte van die gebeure toon gewoonlik ook klein wisselinge. Dikwels speel die *eksposisie* van die drama (vroeë agtergrondinligting oor die karakters en gebeure) ‘n belangrike rol, aangesien die leser of toeskouer wel voorberei moet word om die drama se verloop te volg (*ibid*).

Keuris (*ibid*) gebruik Reza de Wet se *Diepe grond* (1991) as voorbeeld van ‘n begin van die dramatiese gebeure by die hoofgebeurtenis. die oomblik waarvoor Soekie en Frikkie wag, nl. die besoek van die vreemdeling Grové. Die handelinge en gebeure word op hierdie een hoofgebeurtenis van aankoms, besoek en poging om

te vertrek van Grovè gefokus. Die gebeure speel in een middag en aand af met vier karakters, en die leser/gehoor kry inligting oor die aanloop van die gebeure uit vroeëre gesprekke tussen Soekie en Frikkie oor die verlede.

Verdere voorbeelde van die motoriese moment is die oorhandiging van die haarkrulletjie in *Die Heks* (1938) en die aankondiging van Augustus se dood, wat Germanicus, in Van Wyk Louw se *Germanicus* (1966), voor 'n ultimatum stel. Conradie (1968: 10) sê egter dat so 'n moment nie altyd duidelik waarneembaar is nie. Wat wel belangrik is, is dat die handeling moet begin en dat "n mens selfs meer as een motoriese moment kon kry". Let daarop dat verandering ná die motoriese moment deeglike voorbereiding verg om spanning binne progressie te skep.

#### 6.2.1.1 Voorbereiding

Voorbereiding het volgens Hatlen (1972:39) verskeie funksies: dit maak die gevolglike aksie geloofwaardig, dit bou spanning en opgewondenheid en dra die momentum van die aksie/handeling. Dit kan ook karakter openbaar, met die ontwikkeling van komplikasies en klimakse help, die binnekoms van 'n karakter voorberei en atmosfeer ontwikkel. In die eerste dertig reëls van *Hamlet* (1983) noem die wag die "verskriklike gesig" wat al twee keer verskyn het. Dit berei die gehoor voor vir die verskyning van die spook en skep ook 'n spookagtige atmosfeer. In Ibsen se *A Doll's House* (1985) baan Nora se leuens oor die koekies aan die begin die weg vir nog 'n groter misleiding later wanneer sy haar vader se handtekening vervals.

Volgens Hatlen (1972:39-40) heg die dramaturg oor die algemeen meer waarde aan die skep van spanning as die skep van verassings, en die tradisionele praktyk is om 'n agtergrond te skep vir die aksie/handeling wat gaan volg. Baie kontemporêre skrywers wat die lewe as onlogies en onverstaanbaar ervaar, voel nie gedwonge om die gehoor duidelike leidrade vir hulle motiverings te gee nie. Harold Pinter, Max Frisch en Friedrich Durrenmat het treffende teatertekste geskryf waar die intriges 'n naamlose vrees en 'n oorweldigende gevoel van

ongeïdentifiseerde onheil openbaar en, deur die gebruik van duister taal en aksies, die gehoor te dwing om vir hulleself duidelikheid oor gebeure te bedink.

Conradie (1968:14-15) sê:

Elke handelingsgeheel berei ons natuurlik voor op die gebeurtenisse wat onmiddellik daarop volg, maar dit kan ons ook voorberei op gebeurtenisse wat eers later in die drama plaasvind. Die jongere Dumas, 'n Franse dramaturg uit die vorige eeu, het selfs gesê: 'Die kuns van teater is die kuns van voorbereiding.'

Die gehoor moet voorberei word op wat gaan gebeur om die nodige indruk op hulle te maak. Ongeloofwaardige en onverwagse gebeure sal onoortuigend voorkom. Verwysings na toekomstige gebeure word onthou al klink hulle onbelangrik en hoe meer dikwels hulle voorkom, hoe doeltreffender raak dit. Conradie (*ibid*) sê in Leipoldt se *Die Heks* (1938) word byvoorbeeld verwys na die Kardinaal se floutes en sy liggaamlike swakheid sodat dit nie onverwags oorkom as hy aan die einde van die tweede toneel flouval nie. In Grosskopf se *As die tuig skawe* (1926) maak Lizzie 'n verwysing van die man met die melkkar wat by die drif verdrink het. Dit kom voor as iets wat terloops gebeur het en blykbaar geen doel dien nie. Wanneer Gert egter daar verdrink nadat Teuns hom gevra het om na die Ewertse se plaas anderkant die drif te gaan, raak die doel van Lizzie se verwysing duidelik. In Krige se *Die ryk weduwee* (1953) hoor die gehoor aan die einde van die tweede bedryf dat Anna bankrot geraak het weens oom Hannes se spekulاسie met haar geld. Hierdie is baie onverwags, want daar is slegs voorheen gehoor dat oom Hannes vir haar geldsake verantwoordelik is. Indien die dramaturg meer aanduidings vroeër in die teks gegee het van wat gaan volg, sou dié nuus baie meer indrukwekkend gewees het (Conradie 1968:15).

Cronje (1971:206) stem saam dat daar voorbereiding moet wees: "Die oordraging van die gebeure is egter nie bloot op die meebelewing van die toeskouende gehoor gemik nie..." dit dien ook as "voorbereiding vir die toekomstige ontplooiende gebeure... Voorbereiding kom nie slegs in die drama voor nie: dit is ook eie aan die alle daagse lewe". Hierdie voorbereiding help met die geloofwaardigheid van 'n drama. Vir Cronje (1971:206-207) word dit egter voorafgegaan deur twee ander gebeurtenisse met 'n eie kenmerk, naamlik ontplooiing en oordraging. Ontplooiing beteken volgens Cronje (1971:206) die volgende: "Voor ons ontvou die persone

van die drama, die verhouding tussen die persone, die problematiek waaroor die drama handel, die tema van die drama, en so meer” (*ibid*). Oordraging beteken nie net om iets aan iemand oor te dra om hom voor te berei vir die toekoms nie, maar dat enige kunstenaar iets aan die publiek wil oordra. Die kunstenaar wil met sy artistieke skepping iets vertel (Cronje, 1971:207).

Conradie (1968:15-16) noem dat terugkerende beelde en motiewe ook by die voorbereiding gebruik word om basiese gedagtes in die drama te beklemtoon. Hy sê ook dat wanneer ‘n beeld of ‘n motief ‘n tweede of derde keer gebruik word dit die gehoor of leser se aandag vestig op die veranderings wat tussenin gebeur het. Hy sê die volgende:

*Terugkerende beelde en motiewe* is ‘n middel wat ook onder voorbereiding genoem kan word. Soos die naam aandui, is dit beelde en motiewe wat herhaaldelik voorkom en op hierdie wyse dien om die basiese gedagtes in die drama en die onderliggende eenheid daarvan te beklemtoon.

Conradie (1968:16) is verder van mening dat:

(A)s ‘n beeld ‘n tweede of derde keer gebruik word, herinner dit ons dadelik aan die geleentheidde waarby dit tevore gebruik is, en so vestig dit ons aandag op die veranderings wat in die tussentyd plaasgevind het.

In Opperman se *Periandros van Korinthe* (1954) is die koringkis ‘n simbool van familietrots by Periandros, maar “Melissa val oor dieselfde kis as Periandros haar stamp”. In die eerste bedryf is Periandros trots op die “gevlakte hings” op die Korintiese muntstukke, maar in die vyfde bedryf kondig hy aan “Die gevlakte hings is van die goue munt geslyt” en hy verwyder sy eie kop van die koringkis in die vyfde bedryf. In Van Wyk Louw se *Germanicus* (1966) verteenwoordig die dierebeelde die dierlikheid van die heerskappy. Menigmaal word Tiberius as “die dier” beskryf en noem hy homself “aasvoël” (p. 80). Keisers word “leeus” (p. 71) genoem. Die hopelose toestand van die ryk word beskryf as “‘n moeras waarin ons rondval” (p. 71) en “Ons is gebind aan die lot in die stink kloaak van hierdie Ryk” (p. 74), soos bestempel deur Tiberius. Uit bostaande is dit duidelik dat progressie binne die eksposisie en die volgende fases bydra tot dramatiese bou van die struktuur.

### 6.2.1.2. Progressie

Conradie (1968:14) verduidelik die funksie van progressie soos volg:

Dit is 'n funksie wat feitlik elke handelingsgeheel, behalwe een wat suiwer eksposisie is, moet vervul. Dit beteken dat die verhaal 'n stap verder gevoer moet word. Daar moet nie stilstand wees nie, maar beweging en ontwikkeling en aan die einde van die handelingsgeheel mag die handeling nie op dieselfde punt as aan die begin wees nie. Daar moet dus verandering van een toestand na 'n ander wees. Dit beteken nie noodwendig dat daar iets na buite moet gebeur nie. Nuwe aspekte van die situasie kan ter sprake kom en 'n karakter kan tot nuwe insigte kom, of onderwerpe kan bespreek word wat 'n belangrike rol in die drama speel. 'n Mooi voorbeeld hiervan is die derde toneel van die eerste bedryf in Van Wyk Louw se *Periandros van Korinthe* (1954).

Die beskrywing van 'n feesmaal aan Periandros se hof blyk nie veel met Periandros se optrede teenoor sy onderdane en familie te make te hê nie, maar onderwerpe soos hoe 'n heerser die agting van sy volk verwerf, wat die blywendste staat is en wat die pligte van 'n digter is, word bespreek. Hierdie ontwikkeling of progressie gee aanleiding tot Melissa wat aanstoot neem en vertrek en die byna opsigtelike rusie tussen Periandros en Ganguloon.

### 6.2.1.3 Spanning

Conradie (1968:15) meen dat die spanning wat in 'n drama geskep word, swaar op die "progressie en voorbereiding" in 'n teks leun. Spanning ontstaan wanneer die gehoor so geïnteresseerd raak dat hulle angstig wag op wat volgende gaan gebeur. Hoe groter die belangstelling raak, hoe meer neem die spanning toe. Thompson (1942:145) vergelyk dit in sy *Anatomy of drama* met 'n tou wat al hoe stywer gespan word. "Dit is egter verkeerd om te meen dat spanning afhanklik is van die toeskouer se onkunde oor wat uiteindelik gaan gebeur". Indien dit die rede sou wees, sal niemand na historiese en mitologiese dramas gaan kyk nie. Dit is eerder onkunde oor *hoe* dit gaan gebeur wat die spanning veroorsaak, veral die reaksies by die akteurs (Conradie, 1968:15).

Cronje (1971:208) noem "Die ontplooiing, oordraging, voorbereiding en verwagting as kenmerke van dramatiese gebeure ..." wat bydra tot die skep van spanning. Hierdie spanning word nie slegs deur die gehoor beleef nie, maar ook deur die

akteurs op die verhoog. Verwagting sal “as voorbereiding die aanwesiges laat uitsien na wat waarskynlik sal gebeur” (*ibid*). Hierdie gebeurtenis(se) verskil met voorbereiding in die opsig dat dit jou nie net voorberei op iets wat gaan gebeur nie, maar dat dit die verwagting skep dat iets baie interessants gaan gebeur. Hierdie dra daartoe by om die opvoering boeiend en opwindend te maak (*ibid*).

Bentley (1965:13-14) is van mening dat spanning veroorsaak word deur die begeerte om te weet wat volgende gaan gebeur. Die proses word veroorsaak deur 'n vorige stimulus. Volgens Bentley (1965:13) sê Descartes dat die belangrikste van die hartstogte of begeertes verbasing is. Indien insident A jou nie tot verbasing ruk nie, sal jy nie geïnteresseerd wees om van insident B te weet nie. Die gewelddadige rou materiaal van die lewe is hiervoor nodig. Die twee primêre bestanddele van die vertelkuns, geweld van handeling en spanning, sal altyd die belangstelling prikkel wees en is nodig om van insident A na B te vorder. Volgens Bentley (1965:13) sê Nietzsche dat 'n mens nie gemors moet weggooi nie, maar dit akkommodeer soos 'n oseaan alles akkommodeer wat daarin land. Sepies en “Westerns” het 'n oordosis hiervan en word, soos grondboontjies en sigarette, verslawend. Elke mens is deel van die menslike sielkunde waar bogenoemde van toepassing is voordat hy/sy 'n geleerde of heer/dame is.

Dit bring ons by retrospeksie as verdere kenmerk van die teaterteks. Uit die bostaande is dit duidelik dat progressie dui op verdere ontwikkelings in die teks.

### **6.2.2 Verwikkeling (Ontdekking of Herkenning)**

Die volgende fase in die struktuur van die drama is normaalweg wat Cronje (1971:234) en Conradie (1968:10) “die verwikkeling” noem.

Hatlen (1972:33) noem hierdie aspek “verdere ontdekking”. Deur die loop van die teks maak die dramaturg konstant onthullings omtrent die karakters, nl. hul motivering, gevoelens en verhoudings wat die gehoor sekere ontdekkings laat maak. In Shakespeare se *Hamlet* (1983) is daar heelwat sulke ontdekkings: die spook se onthulling van die moord, die kranksinnigheid en dood van Ophelia, die komplot om Hamlet om die lewe te bring, en die vergiftigde swaard en drankie.

Baie komedies word rondom foute, voorwendsels en misverstande geskep sodat die element van ontdekking fundamenteel raak vir die ontrafeling van die intrige.

Een van die beste ontdekkingstonele vind mens in *Tartuffe* (1664) van Molière waar die titelkarakter hom voordoen as 'n priester en homself inwurm in Orgon se huishouding met die doel om sy fortuin asook sy vrou te steel. Elmire sy vrou ontmasker hom egter deur Orgon onder 'n tafel te versteek terwyl sy voorgee dat sy tot Tartuffe se planne toegee.

Ontdekkingstonele kan ook dié van herkenning wees. 'n Goeie voorbeeld vind mens in Aeschylus se *The Choëphoroe (Libation bearers)* (481) waar Elektra haar broer aan 'n haarlok en hul ooreenstemmende voetspore herken. In Sophocles se *Electra* (480) word Orestes herken aan sy vader se ring. Komedie maak ook baie van hierdie aspek gebruik deurdat karakters weens ringe, haarlokke en littekens mekaar uitken. Dit word ook in moordverhale gebruik waar die gehoor deur die dramaturg omtrent die identiteit van die moordenaar(s) tot aan die einde om die bos gelei word. In ernstige drama kan dit ook beteken dat selfontdekking plaasvind soos in *Oedipus Rex* (482) van Sophocles en Shakespeare se *King Lear* (1606), *Macbeth* (1606), *Hamlet* (1601), en ander.

Conradie voer aan dat die verwickeling te make het met 'n stygende handeling wat die spanning tot 'n klimaks laat toeneem. As voorbeeld gebruik Conradie (1968:10-11):

So vind ons in *Die jaar van die vuur-os* (1971) van De Klerk dat die handeling deur die gevangeneneming en opsluiting van die wilddiewe in beweging gebring word. Die toestand raak al hoe meer verwickeld deur die woordewisseling met Kemp, die rusie tussen Pieter en Gilian, die dood van Twansiep en veral die verdwyning van Gilian, wat die spanning geweldig laat toeneem.

Die verwickeling lei uiteindelik tot die *hoogtepunt* of *klimaks*; dit bring die krisis wat van die begin onvermydelik was. Sake het nou 'n breekpunt bereik en daar moet 'n uitbarsting kom. "Ons kry dikwels 'n hartstogtelike toneel waarin die karakters vryelik aan hulle emosies uiting gee. Daarna neem die handeling gewoonlik 'n beslissende wending na die een of ander kant; dit word die *ommekeer* genoem" (*ibid*).

Die sesde toneel in Louw se *Germanicus* (1966) waar Tiberius aan Germanicus die toestand van die ryk openbaar en uiteindelik Germanicus laat besef dat die toestand in die ryk nie verbeter kan word nie, is 'n goeie voorbeeld van so 'n ommekeer (*ibid*).

In Bothma (2008) word die handeling in beweging gebring deur Jakes wat 'n bottel drank uithaal (p.5). In die tweede bedryf neem word die verwickeling tot 'n spits gedryf aan die einde van die tweede bedryf met die argument tussen Theo en Janneman (p.11-18).

Cronje (1971:234) verwag dat hier by die verwickeling 'n verwagting by die leser of gehoor geskep moet word wat beteken dat hulle in spanning moet wag vir iets noemenswaardig om te gebeur. Deur 'n toekomsverwagting te skep, verhoog jy die meelewenis en belangstelling in die drama. Dit is nie nodig dat dit 'n onbekende gebeurtenis is waarvoor verwagting geskep word nie. Die Griekse mites in hulle dramas was deur almal geken en het miskien daarom 'n gretigheid by die toeskouer ontketen om te sien wat en hoe dit gaan gebeur. Presies dieselfde gebeur vir die gehoor by, byvoorbeeld, *Romeo en Juliet*. Hul weet reeds wat gaan gebeur, maar kom kyk hoe die karakters/spelers drama laat ontvou.

Tydens die verdere ontwikkelingsfases van die drama word beweeg van een krisis na die volgende. Volgens Cronje (1971:236) word na die knoop verwys as 'n reeks krisisse wat na die klimaks lei. Die klimaks is die hoogtepunt van die reeks krisisse. Millet en Bentley (1963:191) se standpunt hieroor is soos volg:

It will usually be found that the development of the play is such that it produces a series of foci for emotions, which we may call crisis. These crises are situations usually involving a clash of interests and emotions and a number of possible reactions to the specific situation. Such a crisis, even if it is a minor one, involves, like the exposition, the attraction of interest, the deepening of suspense and an increase in the number and variety of emotions felt by the characters and shared by the audience.

Die ontwikkeling van een krisis na die ander sluit opsigtelik die ontwikkeling van verdere komplikasie in die teksgebeure in.

Volgens Hatlen (1972:40-41) bestaan die meeste intriges uit 'n reeks komplikasies. 'n Komplikasie is enige krag wat die rigting van die aksie/handeling affekteer. 'n Krisis is volgens Hatlen (1972:45,46) 'n tyd van besluitneming, die keerpunt, 'n kruispad. Die krisis of klimaks word meestal wisselbaar gebruik, want hulle gebeur gewoonlik gelyktydig. Na 'n ongeluk, wat die klimaks kan wees, hang 'n pasiënt se lewe aan 'n draadjie – hy verkeer in 'n krisis. 'n Krisis verteenwoordig 'n botsing van belange. Die protagonis verkeer in 'n alternatiewe toestand of hy het meer as een keuse om te maak wat sy toekoms sal bepaal: Hamlet moet besluit oor die biddende Claudius se lewe wanneer hy met sy swaard in sy hand oor hom staan; Juliet moet besluit of sy die towerdrankie gaan drink; Nora moet besluit of sy haar eggenote gaan verlaat. Die dramaturg kan soms 'n karakter gedwonge aksies laat uitvoer of hom 'n keuse laat, afhangende van die teks. So 'n krisis kan positiewe of negatiewe gevolge hê. Die dramaturg skep situasies wat die karakters in kritieke momente van hul bestaan uitbeeld en vir 'n wyle is die antwoord in die weegskaal. Die protagonis se bestaan huiwer tussen sukses en mislukking. 'n Beslissende besluit moet geneem word wat die held se lot sal bepaal. Hierdie momente is die krisis. In die verlede het dramaturge oor die algemeen karakters geskep wat keuses gestel word, maar in die moderne era word sommige karakters geen keuses gebied nie. Hulle het geen eie wil nie en hulle lot word van buite bepaal. Hierdie karakters is slagoffers van eksterne en onsigbare magte. Hierdie tipe tekste vermy krisissituasies en die karakters het geen keuses nie.

In komedie sien 'n mens baie keer 'n karakter wat strewe na 'n doel, maar deur verskeie struikelblokke gekeer word. Die held wat verlief raak, word verhinder om by sy geliefde uit te kom deur 'n hele klomp komplikasies: haar ouers keur hom nie goed nie; sy is met iemand anders deurmekaar; hy gaan tronk toe; politieke of ekonomiese verskille, ensovoorts. In tragedie word die held gewoonlik tot die uiterste getoets. Hierdie lyding en ontberinge van sy toetsproses is die komplikasies. Gewoonlik is die patroon in 'n teaterteks dié van 'n stygende toename van intensiteit vanaf die eerste komplikasie (die aanvang van die dramatiese gebeure) tot en met die klimaks wanneer die lot van die protagonis bepaal word, of wanneer die dramaturg die toeskouer insae gegee het tot die karakters en hul ondervindinge. Volgens Hatlen (1972:41) sê George Pierce Baker komplikasies skep 'n: “straining forward of interest”.

Hatlen (1972:41-42) sê komplikasies se doel is om die emosies te intensiveer, spanning te veroorsaak, as boustene van die intrige te dien, die teks te struktureer, en te illustreer en te bepaal wat met die karakters gebeur. Romeo raak verlief op Juliet, maar die situasie word deur die vyandelikheid tussen die twee families gekompliseer. Wanneer Romeo Tybalt doodmaak, veroorsaak hy 'n verdere komplikasie deurdat hy verban word. Nog 'n komplikasie verskyn wanneer Juliet se pa daarop aandring dat Juliet onmiddellik met Paris moet trou. Om die huwelik te vermy, gaan Juliet in 'n skyndood weens die gebruik van 'n towerdrank maar die brief waarin die plan beskryf word, kom nie by Romeo uit nie en die situasie word nog verder gekompliseer. Romeo vind Juliet, wat klaarblyklik vir hom dood skyn te wees, en drink gif om homself om die lewe te bring. Juliet word wakker en vind Romeo dood – 'n verdere komplikasie – en sy pleeg selfmoord met 'n dolk. Shakespeare het hier soos die meeste dramaturge begin met 'n karakter wat 'n doel wil bereik, maar komplikasies kom tussenbeide wat die karakter forseer om te verander soos die teks momentum verkry en intensiveer. Deur komplikasies struktureer die dramaturg die intrige met krisisse wat ooploop en tot een groot knoop gebind word. In die klimaks word die knoop deur die waarheid ontknoop.

### 6.2.3 Klimaks van die intrige

Grebanier (1961:118-123) sê 'n klimaks is altyd 'n daad wat deur die hoofkarakter gepleeg word. Romeo maak Tybalt dood, Jack wys vir Miss Prism die handsak, Hamlet maak Polonius dood, ensovoorts. Menige intriges word geruïneer deur:

1. waar daar 'n klimaks is sonder dat die hoofkarakter iets doen, maar waar 'n medekarakter iets aan hom/haar doen;
2. hierdie belangrike daad deur 'n medekarakter te laat doen.

Die klimaks vereis dat dit 'n daad is wat deur die hoofkarakter gepleeg word. Hierdie belangrike daad betrek nooit die sekondêre karakter nie, maar 'n derde persoon. Goeie voorbeelde is: dis nie Juliet nie maar Tybalt, nie Lady Bracknell nie maar Lady Prism, ensovoorts. Die rede hiervoor is dat die eerste twee stappe van

die proposisie, naamlik die bepalende rede vir die aksie en die oorsaak van die aksie, die sentrale en sekondêre karakters betrek; indien die klimaks die sekondêre karakter betrek, sal daar 'n tekort aan dramatiese materiaal wees, m.a.w. daar sal 'n tekort aan ruimte en dimensie by die intrige wees. Drama moet die strydvrage van die lewe weerspieël en 'n illusie van die werklikheid kan skilder; die kernwese van drama is konflik. As die konflik tot die kommunikasie tussen twee mense beperk word, word die res van die wêreld uitgesluit. Kontak tussen jouself en ander mense is onafwendbaar en om ander mense uit se sluit, is om 'n universele waarheid, en daarmee saam die illusie van die werklikheid, op te offer. Indien 'n teaterteks die strydvrage van die lewe en 'n illusie van die werklikheid wil reflekteer, is dit duidelik dat ander karakters of dramatiese objekte, behalwe die sentrale en sekondêre karakters, by die storie geïnkorporeer moet word en nie slegs van gepraat word nie. Bogenoemde is die rede waarom daar nie teatertekste geskryf word met slegs twee karakters nie, tensy 'n dramatiese voorwerp met die katalitiese krag van 'n derde persoon gebruik word in, byvoorbeeld, *The Zoo Story* (1960) van Albee waar 'n tuinbank die belangrikheid van 'n mens word wat die persoonlikheid van 'n derde persoon verteenwoordig om die teks van 'n opwindende slot te voorsien. Die klimaks begin dus die vraag in die teks beantwoord.

Grebanier (1961:104-105) sê dit is geweldig belangrik dat die intrige as 'n logiese eenheid, afhanklik van die idees en konsepte wat die teaterteks uitdra, kan staan. Intrige moet aksie aandui, anders is dit nie intrige nie. Buiten die bepalende rede vir die aksie, oorsaak van die aksie en die gevolglike reaksie, wat die proposisie verteenwoordig, is daar ook die klimaks wat van kardinale belang is vir die intrige. Die klimaks in 'n teks is ook die klimaks van die intrige. Alhoewel van die uiterste belang mag dit moontlik die gehoor nie as van belang tref nie. So is dit ook soms in die lewe. Soms gaan 'n werklik belangrike gebeurtenis in 'n mens se lewe ongesiens verby, ervaar 'n mens dit as 'n alledaagse gebeurtenis en kom eers agter wat 'n belangrike gebeurtenis dit was wanneer die impak van die gevolge daarvan die mens tref. 'n Voorbeeld hiervan sien 'n mens in *Wioletjies van Geluk* (Bothma, 2008). Omdat Janneman die universiteit in die helfte van sy eerste jaar verlaat, kon hy nooit weer 'n beurs kry om te studeer nie al het hy dit in sy onkunde as onbelangrik gesien. "The turning points of lives are not the great moments. The

real crises are often concealed in occurrences so trivial in appearance that they pass unobserved" (W.E. Woodward die biograaf van George Washington in Grebanier 1961:104).

Grebanier (1961:108) sê die klimaks van die intrige is die keerpunt vanwaar daar geen terugdraai kan wees nie. Die klimaks bepaal min of meer watter rigting die res van die intrige gaan inslaan. In 'n tragedie word die rigting beslis deur die klimaks bepaal. Dit beteken dat daar definitief 'n katastrofe op die protagonis wag. In 'n teks wat nie 'n tragedie is nie, word die rigting ook deur die klimaks bepaal, alhoewel daar teen die einde egter 'n onverwagse verandering mag plaasvind. Dit mag dalk voorkom dat katastrofe of sukses definitief gaan wees, maar teen die einde mag 'n gebeurtenis die katastrofe of sukses omkeer.

Volgens Grebanier (1961:113-114) is Ibsen se *Hedda Gabler* (1974) 'n baie goeie voorbeeld van so 'n tipe teaterteks. Die groot vraag in hierdie teaterteks is of Hedda daarin gaan slaag om Lovborg se werk en toekoms te vernietig. Die klimaks is veronderstel om 'n antwoord op hierdie vraag te verskaf. Dit gebeur aan die einde van die derde bedryf wanneer Hedda die manuskrip van Lovborg se belangrike boek, die produk van sy genialiteit, verbrand, en Thea se aanmoediging en hulp:

'I am burning your child, Thea!.....  
Your child and Eilert Lovborg's.  
(Throws in the rest)  
(Ibsen in Grebanier, 1961:114)

Hierdie daad laat dit voorkom asof Hedda geslaag het in haar onheil. Die teks is egter nie 'n tragedie nie, dit is dus moontlik dat 'n gebeurtenis die finale beslissende aksie ná die klimaks kan verander. So gebeur dit dan ook hier. Thea het al Lovborg se notas bewaar, en sy en Hedda se man begin ywerig Lovborg se verbrande meesterstuk restoureer. Hedda het dus nie Lovborg se werk vernietig nie, intendeel, net haarself.

Grebanier (1961:108-110) sê die klimaks in 'n teaterteks kan ook gestel word in terme van die verhouding tussen die hoof- en sekondêre karakter – 'n verhouding

wat, soos reeds genoem, deel van die weefsel van die proposisie vorm. Aan die begin van die teks word 'n verhouding tussen hierdie twee karakters gevorm. In elke teks wat die naam teks werd is, ondergaan hierdie verhouding dinamiese veranderinge. Die klimaks van 'n teks is die moment wanneer die ernstigste ontwrigting in hierdie verhouding tussen die hoof- en sekondêre karakters plaasvind. 'n Goeie voorbeeld word gevind in Shakespeare se *Romeo en Juliet* (1963). Die vraag wat hier gevra word, is: Sal Romeo geluk vind saam met Juliet? Wanneer Romeo Tybalt doodmaak, is dit die klimaks van die teks, want daarmee verdwyn al Romeo se kanse om vrede te maak met Juliet se familie; terselfdertyd het hy ook die dood oor homself gebring weens die Prins van Verona se dekreet dat wie ook al in die strate veg, gedood sal word. Grebanier sê die vraag wat in Shakespeare se *Hamlet* (1983) gevra word, is: Sal Hamlet sy vader se dood wreek deur die koning dood te maak? Met Polonius se dood aan die hand van Hamlet bereik ons die klimaks in die teks omrede Hamlet se rol van jagter omkeer na dié van prooi.

Hatlen (1972:41 en 44-45) sluit hierby aan deur te beaam dat die klimaks die hoogtepunt van die aksie/handeling se beweging is; dit is die maksimum ontwrigting van die ewewig, die moment van die meeste inspanning en die krisis van maksimum emosie en spanning. In *Hamlet (ibid)* se "Mouse Trap" is die klimaks wanneer Claudius opstaan wanneer die nabootsing van Koning Hamlet se moord plaasvind. In die meeste teatertekste is daar menige klimakse met momente van stabiliteit en aanpassing tussenin. Die handeling vloei deur 'n aantal kleinere klimakse voort wat spanning laat oplaai totdat dit die belangrikste klimaks bereik wat die meeste emosionele impak van die teks bevat. Dit vergelyk goed met 'n bokseveg waar daar in elke rondte klimakse bereik word totdat die belangrikste klimaks bereik word waar een van die bokse die ander uitslaan. In melodrama vind die klimaks met die grootste geweld of gevaar plaas, soos byvoorbeeld die held en die skurk op die rand van 'n afgrond baklei, die ruimteskip onkontroleerbaar is of al die ammunisie gedaan is. In komedie vind die klimaks plaas wanneer die karakters in die grootste deurmekaarspul van die teks betrokke is. Hierdie klimaks draai gewoonlik om die protagonis, gewoonlik die middelpunt van die gebeure. Die klimaks is waar die hoofkarakter(s) gekonfronteer word met die ware toedrag van sake en die dramatiese gegewens 'n ommekeer beleef.

Vergelyk veral Koning Oedipus in *Oedipus Rex* (1986) van Sophocles se besef dat hy sy vader vermoor het en by sy Moeder kinders verwek het. Na dié klimaks volg die afwikkeling.

#### 6.2.4 Afwikkeling

Verder meen Conradie (1968:11) "... verkies die moderne dramaturg gewoonlik om die hoogtepunt so na moontlik aan die einde van die drama te plaas en die afwikkeling so kort moontlik te hou". Wat basies in die afwikkeling gebeur, is dat die krisis wat in die klimaks ontknoop word, verder ontknoop word vir die gehoor. 'n Goeie voorbeeld is die afwikkeling in Shakespeare se *Twelfth night* (1964) waar die omstandighede en misverstande om die tweelingbroer en -suster vir die gehoor duidelik word.

Om die ontwikkeling van die spanning te behou, moet daar ná die klimaks 'n onverwagte wending voor die einde van die teks plaasvind (Conradie, 1968:11). Behalwe die voorbeeld hierbo, vergelyk ook Conradie (*ibid*) se voorbeeld in Opperman se *Periandros van Korinthe* (1954): "Periandros se besluit om self na Kerkura te gaan sodat Lukophroon in sy plek in Korinthe kan heers ... laat nuwe hoop ontstaan, maar dié hoop word gou daarna deur die berig van Lukophroon se dood verpletter". Die afwikkeling lei logies tot die slot. Wat egter die belangrikste is by die slot, is dat 'n einde moet bevredig (Conradie, 1968:11).

#### 6.2.5 Die slot

Conradie (*ibid*) voer aan dat die slot of einde van die opvoering nooit as iets vanselfsprekend ervaar moet word nie. As voorbeeld noem hy dat daar moet onthou word dat die mens selfs in die dood voortleef – moontlik deur sy nageslag, sy naam, sy dade, ensovoorts. Indien die volgende twee vrae positief beantwoord kan word, sal dit as 'n suksesvolle opvoering gesien kan word: Was die opvoering se aanvang en slot dramaties bevredigend? en Het die gebeure 'n handelingsgeheel verteenwoordig?

### 6.3 INTRIGE

Volgens Bentley (1965:4-9) is gebeurtenisse, toevallighede en insidente die boustene van intrige. Om drama in 'n gebeurtenis te sien, moet 'n mens die elemente van konflik in ag neem en emosioneel teenoor hierdie elemente van konflik reageer. Drama is menslik. Die algemene opinie oor die alledaagse lewe is dat dit vervelig en sonder konflik is. Daar moet egter onthou word dat wat vir een mens vervelig is, mag moontlik vir 'n ander opwindend wees. Die lewe is dramaties – anders sou daar nie koerante wees nie. Die mens het 'n onversadigbare aptyt vir drama – daarom skep mense drama in hul daaglikse fantasieë. Die meeste mense fantaseer oor geweld, want geweld interesseer ons – die mens is in sy wese gewelddadig. Selfs 'n swak beskrywing van geweld gee ons plesier. Ons hou daarvan om betrokke te raak by iemand anders se opwinding; daarom hou ons daarvan om na geweld te kyk. Bentley (1965:9) sê geweld is deel van ons almal, behalwe by die uiters verswakke of sekere tipe heiliges. Verswaktheid mag dalk aangebore wees, maar ongewelddadige heiligheid nie. Geweld is uit 'n heilige deur oneindige morele arbeid gebrand. Heiliges het nie geweld nodig nie en die swakkes van gees en liggaam kom nie daarby uit nie, maar die res van ons verwelkom geweld.

Hatlen (1972:29) sluit hierby aan deur te sê dat Ferdinand Brunetiëre, 'n Franse kritikus, se teorie van drama was dat die kern daarvan konflik is. Brunetiëre sê: "Theatre is the spectacle of a will striving toward a goal". Verder meen Bentley (1965:9) die gehoor kom kyk na 'n opvoering in die teater soos ondersteuners by 'n stadion na 'n kompetisie of 'n konflik kom kyk. Dit kan 'n konflik tussen twee persone wees, 'n individu teen die samelewing, 'n innerlike konflik binne dieselfde karakter of daar kan verskeie konflikte binne een teks wees soos by *A Doll's House* (1985) van Ibsen of Shakespeare se *Hamlet* (1983).

Die konflikteorie pas egter nie by alle teatertekste nie. Die dramaturg wil dalk eerder 'n stemming skep of 'n karakter ontbloot of slegs 'n sosiale situasie definieer, maar in die algemeen het tekste van naam hul oorsprong in konflik. Hatlen (*Ibid*) sê verder Aristoteles se klassieke uitkyk op die struktuur, nl. 'n verenigde intrige van oorspronklik verwante elemente met 'n begin, middel en 'n

einde, is deur almal gevolg. Die struktuur van intrige het vanaf die antieke Grieke tot en met die moderne tyd verskeie veranderinge ondergaan maar tans word die dramaturg nie meer beperk tot rigiede strukture; allerhande samestellingstegnieke vir intrige word gebruik. 'n Teks met 'n sterk storielyn bly egter populêr.

Bentley (1965:6) bevestig bogenoemde en sê dat die lewe in koerante dramaties is. Hy vra die vraag: Wat anders hou hulle aan die gang? In ons dagdrome en drome in ons slaap skep ons drama vir onself. Hierdie fantasieë is direkte of indirekte uitdrukkings van ons innerlike begeertes. Dit is nie dat ons die lewe as dramaties sien nie, maar ons wens dit kon so wees. Selfs ons gereelde klagte dat die lewe vervelig is, impliseer dat ons weier om verveeld te wees. Bentley (ibid) gaan so ver om te noem dat ons graag daarop wil aandring dat daar elke vier-en-twintig uur 'n drama, met vier-en-twintig bedrywe moet wees, sodat die lewe nooit vervelig kan raak nie.

Normaalweg is die lewe egter nie so dramaties soos op die verhoog uitbeeld word nie en word baie betekenis deur onderbeklemtoning oorgedra. Vergelyk byvoorbeeld Siena se eenvoudige en gestroopte "Nog nie" in Fourie se *Ek Anna van Wyk* (1986) wanneer Anna van Wyk haar vra of sy al die vuurhoutjie getrek het om die land aan die brand te steek. Bentley (1965: 6) onderskryf die waarde van onderbeklemtoning as volg met die treffende voorbeeld:

What is undramatic in human behaviour – as in Anglo-Saxon manners – is a trick of emphasis by understatement. Anglo-Saxons are so arrogant they shout in whispers. The undramatic is their peculiar drama

Tog bied die kompleksiteit van die lewe genoeg moontlikhede aan die dramaturg om uit te put vir die intrige. Volgens Welty in Lategan (1956:66) is die skeppingsmoontlikhede van intrige in die teaterteks oneindig. Die intrige is die middel waarmee die skrywer sy persoonlike siening uitbeeld:

Plot can throw its weight in any of several ways, varying in its complexity, flexibility, and interest: onto narrative, or situation; onto character, emotional states, and so on ... Plot can be made so beautifully to reveal character, reveal atmosphere and the breathing of it, reveal the secrets of hidden inner (that is 'real') life ... (Welty in Lategan, 1956:66).

Volgens Hatlen (1972:29) is intrige die strukturele element van die teaterteks wat die handeling/aksie sy vorm gee. Die meeste teatertekste vertel stories, maar die intrige is nie die verhaal self nie – dit verwys volgens hom na die vorm waarbinne die verhaal gegiet is. Die intrige ontwikkel volgens die opeenvolgende situasies of insidente in die verhaal.

### 6.3.1 Nabootsing van handeling

Die intrige word nie net voortgestu deur dialoog nie, maar ook deur handeling of aksie. Schorer in Lategan (1956:57) laat hom as volg hieroor uit: “A story then is not an instant of emotion or awareness of action, but a progress of emotion or awareness of action”.

Handeling of aksie kan in die didaskalia beskryf word of in die teks se dialoog opgesluit lê. Enige beweging moet uit 'n betekenisvolle verhouding met die intrige spruit. Elke beweging moet dus met 'n dramatiese doel uitgevoer word. Grebanier (1961:69) maak die stelling dat 'n oormaat van beweging en aksie op die verhoog die teken is van 'n amateuragtige dramaturg. In 'n teaterteks soos *Phaedre* (1983) van Racine word dramatiese aksie bewerkstellig deur die geïmpliseerde aksie opgesluit in die dialoog. Dit illustreer dat, indien geen beweging in didaskalia in 'n teks aangetoon word nie, dit die teks nie noodwendig verswak nie.

Dramatiese aksie is egter wat die oog in 'n teater vang en dit is die karakteristiek van grootse tekste in die geskiedenis van die teater. *Hamlet* (1983) van Shakespeare loop byvoorbeeld oor van dramatiese aksie. Dit sal moeilik wees om 'n teaterteks te skryf met meer dramatiese aksie as in *Hamlet*, maar elke aksie is 'n dramatiese aksie, is nou verbind met die intrige en dit word ook nie in didaskalia aangedui nie, maar in die dialoog self.

Bentley (1965:14-15) sê die vertelkuns is die belangrikste element in die skep van spanning en die metode om dit te doen, is die kronologiese rangskikking in die orde van die insidente. Die herrangskikking van insidente dra by om die regte effek te verkry. Die byvoegings tot gebeure is 'n beginsel wat die insidente betekenis laat kry. Selfs die beginsel van toevalligheid kan 'n storie in intrige verander. In sy

*Aspects of the novel* (1927) noem Forster die volgende voorbeeld ter illustrasie: “Die koning het doodgegaan en die koningin het doodgegaan”. Dié sin vertel die storie, maar dit word ‘n intrige indien daar geskryf word: “Die koning het doodgegaan en daarna die koningin weens smart”.

Intrige word gevorm deur die inmenging van die dramaturg se brein wat ‘n heelal skep uit die chaos wat die natuur agtergelaat het. Bentley (1965:15) sê dat volgens Richard Moulton is intrige “... the purely intellectual side of action” en “... the extension of design to the sphere of human life”. Intrige is nie ‘n namaaksel van die ware lewe nie, maar ‘n verandering en verbetering daarvan. Aristoteles sê nie dat intrige ‘n namaaksel van die lewe is nie, maar “... the plot is the imitation of the action”. Volgens Bentley (1965:15) sê Pierre-Aime Touchard dit is “... the general movement that brings it about that something is born, develops, and dies between the beginning and the end”.

Bentley (1965:14-16) is van mening dat die dramatiese gebeure in ons denke is, en dat ons die bestaan daarvan bevestig wanneer ons dit gevoel en beleef het. Die dramaturg se nabootsing van die gebeure in die teks word bepaal deur ‘n ekwivalent te vind vir ‘n subjektiewe ondervinding en dit in dramatiese formaat of as dramatiese eenheid neer te skryf. Volgens Bentley (1965:15) noem Bergson hierdie eenheid ‘n “dynamic schema”. Indien ‘n mens Bergson se denke by drama toepas, het dit vier stadiums: die dramaturg se kreatiewe emosie en sy vae maar hardnekkige algemene idee van die “dynamic schema”, sy gedagtes wat ‘n nabootsing en verwerking van dié dinamiese skema is wat vorm kry en laastens die finale geskrewe teks of handelingseenhede wat karakters, dialoog en skouspel bevat.

### **6.3.2 Die bevooroordeeling teenoor intrige**

Volgens E.M. Forster in Bentley (1965:19) word drama deur aksie in die intrige gedomineer:

In the drama all human happiness and misery do and must take the form of action. Otherwise its existence stays unknown, and this is the great difference between the drama and the novel.

Dan voeg hy by:

The drama may look to the pictorial arts, it may allow Aristotles to discipline it, for it is not so deeply committed to the claims of human beings. Human beings have their great chance in the drama (*ibid.*)

Die negentiende eeu is die eeu van die “well-made play” wat ‘n vorm van klassieke tragedie was. Dit het bykans net uit intrige bestaan wat veroorsaak hetdat intellektuele mense daarteen gedraai het. Verder sê Bentley die Franse was eers die voorstanders van intrige in die *well-made play*, maar later het die meeste dramaturge en teoretici tussen 1650 tot 1850 negatiewe kritiek daarop gelewer. Abbè d’ Aubignac het verklaar dat die wet van teater *spanning* was. Volgens Marmontel was *spoed* die hoofelement en spanning moes volgens hom deurentyd toeneem deur ‘n geleidelik stygende spoed waarin die situasies mekaar opvolg. ‘n Duidelike beeld kan gevorm word van die Franse denke rondom drama in hierdie tyd van deur te luister na Frederick die Grote van Pruise, wat ‘n student van Voltaire was, wat gemeen dat Shakespeare se werke “farces worthy of the savages of Canada” was.

In Bentley (1965:20-22) blyk dit dat Voltaire dit beaam het en bogenoemde opinie gedeel het met sy minagting van die Grieke se werke, wat volgens hom glad nie tot drama behoort het nie. In Voltaire se tyd was *spanning*, tempo, stygende situasies, gerangskikte situasies, die verlenging van onsekerheid, en die knoping en ontknoping van knoeiery en aksie in oordrewe mate normale praktyk. Volgens Bentley (1965:22) kon Bergson se viervoudige formule ook nie daarop toegepas word nie. Hierdie laagste intellektuele vorm van drama het ‘n tekort aan emosie gehad. Dit het alleenlik *spanning* voortgebring en is deur ‘n meganiese skema saamgeflans en nie soos enige goeie kunswerk deur ‘n organiese skema nie.

Bentley (1965:23-25) verduidelik verder dat die “well-made play” grootliks die negentiende eeu oorheers het. Die voorskriftelike en meganiese skema het later ‘n slegte naam gekry het weens die voorspelbaarheid daarvan. Die naturalistiese skryfstyl kon nie aan bande gelê word deur voorskriftelikheid nie. Naturalisme was die beweging van hierdie tyd en dit het meganiese skema verwerp. Naturalisme het ‘n meer dokumentêre ontwerp gebruik. Die ekspressionisme was later in opstand teen die naturalisme, en het soms ‘n drama sonder intrige verlang. Dieselfde opstand kon geld vir geforseerde simbolisme in latere dramas. Maeterlinck het ‘n dramatiese vorm voorgestaan wat hoofsaaklik op beweging en spektakel gesteun het met min aandag aan ‘n berekende intrige. Brecht het met sy epiese teater die waarde van ‘n geloofwaardige intrige besef binne ‘n unieke struktuur met musikale onderbrekings. Hy het sy konsepte vir dramatiese vorm vanaf Büchner verkry wat indirek weer sy (Büchner) idees vir dramatiese vorme van Shakespeare verkry het (*ibid*).

Volgens Conradie (1968:20) is daar sedert die vroegste tye ‘n dispuut omtrent die belangrikheid van karakterisering en intrige, al het Aristoteles in sy *Ars Poëtika* verklaar dat daar geen tragedie kan wees sonder handeling nie, maar wel sonder karakter. Verhagen (1963: 12) sê in sy *Dramaturgie*: “drama is bij uitstek de kunst der uitbeelding van de menselijke geaardheid”. Volgens Verhagen is handeling slegs daar om hierdie doel te bereik:

Vandag lyk dit egter of daar weer ‘n reaksie teen dié uiterste standpunt is en die belangrike funksie van die intrige beter besef word.

In werklikheid is dit dwaas om hierdie twee elemente van die drama teen mekaar af te speel, want nie een van die twee is die einddoel van die drama nie (Conradie, 1868:21).

Conradie (*ibid*) noem dat ‘n teaterteks deur ‘n dramaturg geskryf word om aan ‘n bepaalde lewenshouding of lewensgevoel uiting te gee en dat hy karakterisering en intrige gebruik om hierdie doel te bereik. Die intrige is nie slegs ‘n dramatiese storie nie, maar eerder die wyse waarop die dramaturg daardie storie tot ‘n drama verwerk deur sy keuse en rangskikking van tonele. Al kry dramaturge hulle stories

uit ander bronne “soos mites en ou kronieke”, is “die intriges van hul dramas hul eie werk”.

Conradie (*ibid*) brei verder oor hierdie saak uit met sy stelling:

Ons moet nie van 'n dramaturg verwag om 'n volledige tekening van karakter met al die aspekte van sy persoonlikheid te gee nie. Daarvoor het hy in die drama nie genoeg tyd nie. Die goeie dramaturg sal alleen daardie eienskappe van 'n karakter na vore bring wat noodsaaklik is om sy optrede te verstaan.

'n Karakter moet so geskets word dat sy dialoog en handeling aanvaarbaar is. “Die karaktertekening moet *konsekwent* wees. 'n Karakter moet nie later in die drama optree op 'n wyse wat ons nie met sy vorige optrede kan rym nie”. Die dramaturg moet vroeg reeds karaktertrekke by 'n karakter openbaar wat later in die teks 'n belangrike rol sal speel en so die gehoor voorberei op dit wat later verwag kan word. Conradie (*ibid*) gebruik Pieter in De Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1971) as voorbeeld hiervan:

Hy word in verskeie tonele getoon as iemand wat opvlieënd is en 'n voorstander vir sterk optrede teenoor die naturelle. Die situasie raak al hoe meer gespanne, die botsing ernstiger, en die aanranding op Gilian is vir hom net te veel, veral ook omdat hy self daaraan skuld het. As hy dus aan die einde van die vierde bedryf sy geweer neem, vrees ons die ergste (Conradie 1968:22)

## 6.4 DIALOOG EN DIKSIE

“Words are but shadows of action” (Internetbron 52).

Thompson (1942:118) sluit hierby aan: “The principal form of dramatic action is speech”.

Grebanier (1961:78) beklemtoon dat die ondergenoemde aanhaling van Omar Ibn Al-Halif in elke dramaturg se hart ingegraveer behoort te word: “Four things come not back: the spoken word, the sped arrow, time past, the neglected opportunity”.

'n Woord wat op 'n verhoog geuiter word, kan nooit teruggetrek word nie. Dit is 'n pyl wat al reeds die boog verlaat het en wat 'n teiken, bedoeld of onbedoeld, getref

het. Dit behoort tot die verlede tyd en kan nie gekanselleer word nie. Indien dit onverskillig deur die dramaturg geskryf is, word dit 'n ewig verkwiste geleentheid.

Bentley (1965:78) sê dat 'n teaterteks geskryf moet word deur iemand wat net wil praat met 'n gehoor wat net wil luister. Wat dialoog in die dramateks verskillend maak van die res van die letterkunde, is dat dit die vorm van tweesprake of monoloë aanneem, terwyl beskrywing, byvoorbeeld, by prosa tuishoort. Dialoog verskyn wel in die roman, maar as 'n roman alleenlik as dialoog of tweespraak geskryf sou word, sou dit as 'n teaterteks beskou kon word.

In Keuris (1996:68-69) sien mens dat 'n karakter se taaluiting egter grootliks sy/haar persoonlikheid bepaal en sy/haar individualiteit kenmerk.

Soms hoort hierdie karakter egter tot 'n sekere groep en weerspieël sy taaluiting hierdie verwantskap. In Adam Small se dramas is die karakters in die Kaap geplaas en praat hulle ook 'n sogenaamde Kaapse Afrikaans. 'n Kort voorbeeld uit *Kanna hy kô huistoe* (1969) illustreer hierdie aspek (p. 13):

Diekie (*Opgewonde waar ook hy bewegingloos staan*): Hulle was vylgoed gewies, Kanna. Regte vylgoed, die vullis. Dji wiet nie, dji sal oek nie meer wiet nie, maar ek was gebekeert gewies. Nie, dji sal nie meer wiet nie maar ek was rerig gebekiert gewies, toe brik hulle weer my bekering. Is true, Kanna, wat ek sê, hule was regte vylgoed gewies, dji sal oek so gesê het. Daai's oek maar wat ou Pang se doet gekos het, hy was 'n goeie ou man gewies selwers, aldou was hy nie ons eie pa gewies nie, maar Paans ... Onthou dji nog vir Pang, Kanna?

In Adam Small se gedigte byvoorbeeld *Doemanie* (Small, 1975:25) sien mens ook 'n voorbeeld van bogenoemde aspek: "... 'n profiet van Jesus dji?"

Keuris (*ibid*) noem dat die geografiese streek in hierdie geval die taaluiting en taalgebruik beïnvloed het. Verder noem Keuris dat sosiale klas dieselfde invloed op taalgebruik kan uitoefen, soos die kommentaar van Jakes in *Siener in die suburbs* van Du Plessis (1971:48) aandui:

Jakes (heftig): Los nou vir Sybil! Ek sê jou ek was agtien. (*Pouse*) Julle sukkel oor Sybil ... julle sukkel oor Sybil. Maar dis nie die ding nie. Dis oor julle dink ek is 'n tang. Dis die ding. Die tang is nie goed genoeg vir ou Ma se kinders nie. Daardie broer van jou het vanmiddag – gister, so gesê. Nou's ek skielik nie goed genoeg vir

julle nie. Die straat ken jou beter as vir my, my oulady. Maar nou's ek 'n tang ... en nou wil julle my laaitie weggee! Julle sal hom nog wragtig doodmaak ook. Ek sal julle watch. Ek sal julle wragtig verkla. Julle maak nie my laaitie seer nie.

In *Wieletjies van geluk* (2008:7) van Bothma vind mens 'n soortgelyke voorbeeld in die gesprek tussen die twee boemelaars, Janneman en Jake:

Jakes: Jy's 'n aap man. Gee my bottel dop terug! Dit was vir die pad bedoel en nou het jy dit nie meer nodig nie (gryp die bottel en 'n stoeiery ontstaan)

Janneman: Jou hol op 'toast' man, jy kan mos nie 'n man iets gee en dit dan wil terug gryp nie.

Jakes: Ek het dit met my eie geld gekoop. Waar is jou pond? (die stoeiery gaan nog steeds voort).

Janneman: Jy is die een met die 'job' en die pond gaan koop jou eie! Hierdie is myne. (Hy ruk die bottel uit Jake se greep en staan vinnig eenkant toe). As jy aanhou neuk.

Hatlen (1972:58-62) bespreek dialoog en beklemtoon dat dit interessant maar ekonomies en eenvoudig moet wees. In die teater kan daar nie teruggeblaai word of 'n ruk gesit om te herdink nie J.M. Synge sê: "In a good play, every speech should be as fully flavoured as a nut or an apple" (Synge in Hatlen, 1972:58).

Hatlen noem verder dat dialoog 'n vorm van aksie is. Dialoog wys die karakters se verhouding met mekaar; reflekteer die voortstuwings van die aksie; wys die innerlike van die karakters; wys hulle groei, lyding of agteruitgang. Dit is die metode om teenstrydige begeertes en botsende motiverings te skets.

#### 6.4.1. Vlakke van gesprekvoering

Grebanier (1961:229) is van mening dat die gehoor nie die tyd het om na te dink nie. Hulle moet die moment wat die aksie en dialoog aangebied word, dit kan begryp. Die maatstaf vir dialoog op 'n verhoog is verstaanbaarheid en die wek van belangstelling. Dit beteken nie dat die dramaturg net van kort sinne en fragmente moet gebruik maak nie, want dit raak eentonig en vervelig. 'n Arbeider praat egter soos 'n arbeider en 'n ongeletterde soos 'n ongeletterde. By die gekultiveerde

persoon moet die dramaturg woorde vermy wat nie deur die massas alledaags gebruik word nie, maar die persoon moet nog steeds geletterd klink. Dialoog kan op enige van hierdie vlakke geskryf word solank dit verstaanbaar is en belangstelling wek.

Volgens Conradie (1968:6) is: “(D)ie dramaturg se vernaamste middel die gesproke woord” en hang die sukses van ‘n opvoering merendeels van die “kwaliteit van die dialoog” af:

... gesprekke in die drama moet die *indruk* skep dat hulle gewone, normale gesprekke tussen persone is. Daar moenie die indruk ontstaan dat die karakters vir mekaar dinge vertel wat eintlik vir die toeskouers bedoel is nie, dat hulle besig is om toesprake oor bepaalde sake af te steek nie. Die woord moet in die mond van die spreker pas en uit sy gemoedstoestand op daardie oomblik voortvloei. Maar dit beteken beslis nie dat ‘n gesprek in ‘n drama presies soos ‘n gesprek in die werklike lewe moet verloop nie. ‘n Alledaagse gesprek is dikwels onsamehangend en vol onvoltooide sinne; die sprekers spring van die een onderwerp na ‘n ander en die hele gesprek lei dikwels nêrens heen nie. Só kan die gesprek in die drama nie wees nie. Alles wat daarin gesê word, moet ‘n bepaalde doel dien; dit moet op een of die ander manier tot die ontwikkeling van die intrige bydra of bepaalde karaktertrekke openbaar (*ibid*).

By versdrama gebruik die karakters “gestileerde” dialoog omrede dit poësie is. “Ook is daar dikwels opgemerk dat mense wat onder hewige spanning verkeer, geneig is om ‘n taal te praat wat in sy ritme en beeldspraak ná aan die poësie staan” (Conradie 1968:6-7). Magdaleen in Beukes se *Laat die kerse brand* (1982:87) is ‘n voorbeeld hiervan:

Magdaleen: (*gespanne*). Wie is daar?

Simeon: ‘n Vriend, Magdaleen. Maak oop!

Magdaleen: Nee! Ek ken jou nie! Gaan weg! Laat my alleen!

Simeon: Jy ken my goed. Ek is Simeon, Simeon van Jerusalem.

Magdaleen: (*verras*). Vader Simeon! (*Lê haastig die kindjie in die wieg, lig die groot houtgrendel agter die deur en maak die deur net skrams oop*). Vader Simeon! Kom binne! Gou! (*Trek hom haastig binne, druk die deur weer vinnig toe en grendel*)

Dit is baie belangrik om 'n karakter die ritmes van spraak te gee wat in die alledaagse lewe gebruik word. Die dramaturg moet dus sy ore oophou vir die spraak van mense om hom/haar. Hy/sy moet die verskillende ritmes van spraak memoriseer, dit neerskryf en deel maak van sy/haar kennis. Browning was 'n meester as digter om die illusie van werklike spraak te skep. 'n Kenner van die ritmes van spraak bv.

*She had a heart*

*—how shall I say?*

*—too soon made glad,*

*Too easily impressed; she liked whate'er*

*She looked on, and her looks went everywhere* (Internetbron 49).

#### 6.4.2. Ritmes van spraak en hulle emosionele waarde

Grebanier (1961:234-239) sê dat elke mens sy eie ritme van spraak het wat volgens sy emosionele toestand verander. Niks is meer effektief in 'n dramaturg se werk as goed deurdragte ritmes wat die emosionele waardes in die dialoog van karakters projekteer. Shakespeare se genialiteit kom nêrens beter na vore nie as met sy meesterlike aanwending van ritmes vir dramatiese redes. In *King Lear* (1966) is Lear se hortende aksente 'n perfekte spieëlbeeld van sy kalmte na sy woedende stormagtigheid, sy verbystering en sy hartseer. Dan volg Cordelia se versmorende bejammering en haar teerheid wat daarvoor verantwoordelik is dat sy so min as moontlik sê om Lear weens sy onbillikheid teenoor haar in die verlede nie te ontstel nie. Hierdie moet as een van die hoogtepunte in dramawêreld geag word. Ander goeie voorbeelde van die gebruik van ritmes is byvoorbeeld die kort uitdrukkings deur die hele verloop van Shakespeare se *Anthony and Cleopatra* (1979) wat die indruk skep dat die hitte van die Nyl en die passie van die minnaars lang spreekbeurte onmoontlik maak. In Chekov se *Cherry Orchard* (1965) kan 'n mens die aangenaamheid van soet herinneringe in Madam Ranevsky se murmeringe hoor.

### 6.4.3 Die taal van drama

Reëls in 'n teaterteks bestaan nie as aparte entiteite nie; hulle is altyd binne konteks en vloei voort uit die emosioneel belaaide insidente van die intrige. “The language of drama must be dynamic” (Bentley 1962:58).

Hatlen (1972:58-59) sê die dramaturg het 'n digter se voeling van taal nodig, asook 'n ryk verbeelding, 'n vaardigheid met uitdagende beeldspraak, en 'n bewustheid van die gewig, samestelling en rangskikking van woorde. Daar moet egter onthou word dat, al het die teaterteks sy oorsprong in die digkuns dit nie altyd suksesvol was in poësievorm nie. Dramatiese dialoog is nie peinsend of staties nie. Dit word vir verandering en aksie gebruik. Dit moet maklik gesê kan word sodat dit die akteurs klanke en kadens kan gee om die karakters se gevoelens en denke te projekteer. Vir die gehoor moet die dialoog hoorbaar en verstaanbaar wees sodat die woorde beelde kan oproep wat onmiddellik begryp kan word en emosionele weerklank kan vind.

Grebanier (1961:241) sê daar is twee tipes woorde of frases/uitdrukkings waaruit 'n skrywer sy woordeskate kan selekteer: abstrakte woorde soos 'liefde' of konkrete woorde soos 'tafel'. In kreatiewe letterkunde word abstrakte woorde of uitdrukkings gebruik wanneer dit noodsaaklik is. Die taal van die roman, kortverhaal, poësie en drama, is nou verweef met die realiteite van die menslike ondervinding. Dit is hoofsaaklik die taal dáárvan wat ondervind word, 'n register van die wêreld soos hy deur ons sintuie en verbeeldingswêreld waargeneem word. Die taal van konkrete vertolking, is byvoorbeeld die volgende reëls van Alvaro in *Rose Tattoo* (1976) van Tennessee Williams:

My name is Mangiacavallo, which means 'Eat-a-horse'. It's a comical name, I know.  
Maybe two thousand and seventy years ago one of my grandfathers got so hungry  
that he ate up a horse (Williams in Grebanier, 1961: 242)

Nolan in Behrman se *Biography* (1963) lewer nie net kommentaar omtrent die bandelose lewe wat kunstenaars volgens hom lewe nie. Hy voeg iets konkreefs by in sy aanklag teen Marion: “painting pictures of Communist statesman, running

around California with movie comedians” (*ibid*). Vir die dramaturg is die belangrikheid van konkrete uitdrukkings dat dit die materiaal is waaruit beelde bestaan. Beelde is die bron van helderheid, krag en direkte betekenis. Uit abstrakte uitdrukkings kan geen beelde voortkom nie. Beelde is die lewensbloed van poësie en is die rede dat poësie meer intens, gekondenseerd, kompak en duidelik is. Dit is roerender as prosa, soos dit duidelik blyk uit William Blake se vier reëls:

To see the world in a grain of sand  
 And a heaven in a wild flower;  
 Hold infinity in the palm of your hand,  
 And eternity in an hour (Internetbron, 50).

Daar kan boekdele oor hierdie paar verse geskryf word. Dit is omdat die beeldskepping met woorde die verbeelding vasgryp met gedwonge onverwagsheid. ‘n Mens verstaan dit plotseling, gepaard met die verbonde waarde van beelde in die woordkuns. Drama wat ‘n gekonsentreerde metode is om die lewe voor te stel, het nog altyd ‘n sterk verbintenis met die poësie. Die ou Griekse dramaturge soos Aeschylus, Sophocles, Euripides en Aristophanes was ook goeie digters. Die meesters van die Elizabethaanse era soos Shakespeare, Marlowe, Beaumont, Fletcher, Webster en Ford was ook goeie digters. Racine word beskou as die beste Franse digter van alle tye. Ibsen se vroeëre tekste was poëtiese dramas en selfs lateres, soos *Peer Gynt* (1966). In die moderne tye het mense soos Fry en Anderson verkies om poëtiese dramas te skryf. Tennessee Williams se dialoog grens aan die poësie. Voorbeelde van poëtiese dialoog in teater tekste is legio, van die historiese tot moderne tyd. Poësie is die natuurlike middel tot dialoog en spraak in die teater (Grebanier, 1961:242-243).

#### 6.4.4 Woordvolgorde

Grebanier (1961:251-254) herinner dat die sterkste posisies in ‘n sin aan die begin en die einde is. In die volgende sin: “Ek hoop jy is voorbereid wanneer jy hom weer sien, vergeet van jou teleurstelling en tree op soos ‘n ordentlike mens, dit is al wat ons van jou verwag”. Daar is geen impak aan die begin en die einde van die sin nie, want dit bevat die idees met die minste impak. Die soort gesprekvoering is aanvaarbaar in die alledaagse spreektaal. Aanvaarbaar omdat gesigsuitdrukking,

gebare en vokale verbuigings kan beklemtoon wat belangrik is. Wat welsprekende persone van die res onderskei, is die feit dat hulle hulle gedagtes meer effektief orden. In geskrewe prosa, en veral drama, waar alles hoogs selektief is en presies moet wees, kan geen tyd op halfhartige pogings bestee word nie. Daar word 'n groter vereiste gestel as losse konstruksie. Bogenoemde sin is dalk nader aan "natuurlike" taal maar dit sal baie meer effektief op 'n verhoog wees as dit soos volg georden word: "Wanneer jy hom weer sien, hoop ek jy sal voorbereid wees en dat jy jou teleurstelling sal vergeet. Dit is wat ons almal van jou verwag, gedra jousef soos 'n ordentlike mens". Nou is die mees treffende idees "Wanneer jy hom weer sien" en "gedra jousef soos 'n ordentlike mens" in die kragtigste posisies. Die begin en die einde is van kardinale belang in dramatiese spraak weens die aard van dialoog. Dit is onverstaanbaar dat baie dramaturge onbewus is van hierdie beginsel. Die begin van 'n spreekbeurt is die skakel met die vorige spreekbeurt se einde; en sy einde die skakel met die begin van die volgende spreekbeurt. Hierdie beginsel geld vir elke spreekbeurt as 'n eenheid: die begin en einde van enige spreekbeurt moet die belangrikste gedagtes bevat. Gewoonlik word 'n spreekbeurt in normale spraak met gewoonte-uitdrukkings soos "natuurlik", "soos jy weet", ensovoorts afgesluit. Dit is baie raadsamer om sulke uitdrukkings in die middel van 'n sin te gebruik.

#### 6.4.5 Die lengte van 'n spreekbeurt

Volgens Grebanier (1961:69-74) mag 'n teks met te veel opeenvolgende lang spreekbeurte dalk nooit beoordeel word nie. Dieselfde geld vir een met te veel opeenvolgende kort spreekbeurte. In laasgenoemde mag dit te lank neem om die aksie te laat gebeur. Enige spreekbeurt moet deur een belangrike dramatiese idee en/of een beherende emosie 'n eenheid vorm. Deur 'n karakter te laat sê: "Hallo, ek het so pas geland. Jammer, maar ek beweeg uit vanmiddag" beteken die spreekbeurt bevat twee aparte idees. Dit moet byvoorbeeld soos verdeel word in die fiktiewe gesprek wat volg:

Tom: Hallo, Henry.

Henry: Hallo Tom.

Tom: Wanneer het jy gekom?

Henry: Nou net.

Tom: Hoe lank bly jy?

Henry: Jammer, ek ry vanmiddag.

Hierdie beginsel van eenheid is nog altyd gerespekteer deur groot dramaturge. Handeling sonder woorde deur een karakter kan die einde van 'n ander karakter se spreekbeurt beteken. 'n Karakter wat onverwags glimlag, of sy kop skud, of iets in 'n snippermandjie gooi en selfs huil, het dieselfde effek as 'n onderbreking van dialoog. 'n Goeie voorbeeld is die gedeelte in *Grebanier (ibid)* van Racine se *Phaedre* (1983) met didaskalia soos “*looking away; more to herself than to him*”, “*her feelings mastering her*”, “*Hippolytos is covering his ears with his hands, to hear no more*” en “*he turns from her in growing horror*”. Hierdie didaskalia aksentueer Hippolytus se pogings om Phaedre te onderbreek en sy uiteindelijke wegdraaiing van haar.

Hatlen (1962:59) is van mening dat een van die interessantste metodes in die dialoog van 'n teaterteks deur die Grieke bedink is, naamlik *stychomythia*, waar kort spreekbeurte in opeenvolgende reëls gebruik is om die spanning te verhoog. Dit is dieselfde as wanneer 'n filmregisseur kort opeenvolgende tonele gebruik om die aksie te intensiveer. Hatlen sê Molière het hierdie metode in *The Imaginary Invalid* (1959) gebruik in die botsing tussen Toinette en Argan in bedryf 1 toneel 2 en 5, en bedryf 2 toneel 2. Vergelyk ook *Ipekonders*, die Afrikaanse vertaling van *The Imaginary Invalid* deur Luwes (1993 4-6,12-16, 24-25).

#### 6.4.6 Die funksies van dramatiese taaluitinge

Daar word ses funksies deur Keuris (1996) onderskei:

##### 6.4.6.1. Referensiële funksie

Die eerste funksie wat Keuris (1996:70) noem, is dialoog wat “inligting oor die fiksionele dramawêreld van die teks deurgee, 'n referensiële funksie (referensieel beteken ‘verwys na’). Dialoog wat inligting omtrent “karakters, tydruimte en

gebeure” openbaar, is deel van hierdie funksie. Dit is veral aan die begin van die teks waarin baie inligting van hierdie soort gegee word.

Keuris (*ibid*) gebruik *Poppie, die drama* (1984) van Elsa Joubert as voorbeeld van hierdie funksie. Sy noem dat daar veral in die eerste paar bladsye heelwat agtergrondinligting oor Poppie gegee word en dat die referensiële funksie opvallend is. Die volgende dialoog deur *Mosie* dien as goeie voorbeeld:

Grootouma Kappie het net een meisiekind gehad, onse ouma Hannie. Hannie het getrou met George Williams, 'n skaapskeerder wat op die veeplase gebly het. Hy is gebore op Beaufort-Wes en sy grootvan was Mgwevu en hy het afgesterwe met die Groot Griep van 1918 (p. 9).

Hierdie inligting van name, plekke en 'n datum wat Mosie verstrekk, gaan oor Poppie se voorouers en is referensiële elemente.

Met verdere studie in hierdie verband vind 'n mens in *Skroot* van Luwes (1999:3-4) waar Sememu belangrike agtergronds-inligting omtrent klein Albertus en die Engelse soldate deurgee:

Die grootoubaas het gesê dit sal nie dit sal nie goed wees as ons die skaap slag as baas Pieter en die kleinbaas Albertus by die oorlog loop nie. Die kleinbaas Albertus het die week voor dit weggeloo agter sy Pa-goed aan. Hy was toe veertien somers oud. Hy was nog nie man nie. 'Die tyd hy's nie reg vir skaapslag nie,' het die Grootoubaas gesê. Toe die son hoogstaan, het hulle met die perde gekom. Die Engelse soldate. Hulle het nie baie gepraat nie en daardie tyd het ek nog nie die Engels mooi gehoor nie.

Hierdie informasie omtrent ouderdom en name wat Sememu meedeel, is referensiële elemente.

#### 6.4.6.2. Fatiese funksie

Volgens Keuris (1996:70-71) het die dialoog van karakters “net ten doel om onderlinge kontak te bewerkstellig, met ander woorde om die kommunikasieproses tussen hulle te laat begin”. Hierdie is 'n fatiese funksie wat

die taaluiting vervul. Keuris (*ibid*) gebruik Barnard se *Taraboemdery* (1977:3) en noem dat die kennismaking van Koot en Fransien 'n goeie voorbeeld is van dialoog met 'n fatiese funksie:

Fransien: Ja O.K. Jy vergeet elke aand. (Sy kom nader.) As dit ook nie vir my was nie ... (Sy sien Koot na haar staan en kyk en steek vas.)

Koot: Hallo.

Buks: Hierdie een voorwiel van jou is op die seil, jy weet.

Koot (tot Fransien): Hoesit?

Fransien: Stel jy ons nie voor nie, Buks?

Buks: O. Dis my vrou.

Koot: Koot Venter.

Fransien: Fransien...

Koot: Dis 'n eer, my meisie. Dis 'n eer en 'n voorreg!"

Alhoewel dit as 'n gewone kennismaking mag voorkom, is daar suggesties ingebou wat later in die drama verder ontwikkel sal word. Fransien is geïrriteerd met haar man wat nie in haar belangstel nie en net aan voertuie wil werk, terwyl Koot sigbaar en deur die dialoog wel in haar belangstel.

In *Wieletjies van geluk* (2008:8-10) is daar ook dialoog tussen Janneman en sy suster Nellie se gees wat 'n fatiese funksie vervul:

Janneman: Hierie plek spook en dan kom ek nog op 'n volmaan hiernatoe. Ek moet my blierie kop laat lees (*luister aandagtig met een hand bak by sy oor*). Dit spook wragtig hier (*begin beweeg met die doel om weg te hardloop maar gaan staan plotseling doodstil*). My suster, dit kan nie wees nie. Ek kom hiernatoe en dink ek gaan net 'n gebedjie of so opsê en dan sal dit beter met my gaan, nou praat 'n gees met my. Nee, nee! Ek is besig om van my trollie af te gaan. Dit moet al die Zorbas en papsakke wees wat nou begin praat. Mót wees, dis al. (*retireer stadig*).

Nellie: (*verskyn in 'n wit gewaad*) Janneman, ken jy nie meer jou eie suster nie? Kan jy nie onthou dat julle my hier kom begrawe het nie?

Janneman: Nellie, jy is spierwit en dan is dit nog volmaan. Nee, dit kan nie wees nie dit moet die eensaamheid wees. Dit is hierdie plek. Ek het nog altyd gesê Theo was mal en hier is die bewys. Hy kan nie eers my ma se as begrawe nie. Nee, nee, hier

beter ek spore maak anders land ek nog netnou in 'n malhuis en hulle donner die sleutel weg.

Nellie: Janneman, jou taal!

Janneman: O genadetjie tog, sy is rêrig hier, soos in rêrig, rêrig. Dit kan nie wees nie ... maar ...

Nellie: Geen maar's nie. Ek mag dalk 'n gees wees, maar jy droom nie. Het ma jou nooit vertel dat as jy iemand in ons familie se graf besoek, jy met so 'n dooie se gees kan kommunikeer nie?

Janneman: Nee! Nee! Dit is twak hierie, ek glo dit nie (*Hy sê dit sonder selfvertroue*)

Nellie: Kan jy nog steeds nie die begrafnis onthou nie?

Janneman: Ek onthou alles, veral die meisiekind wat so tekere gegaan het dat mens sou sweer sy het die helfte van haarself verloor , ... kan nou nie haar naam onthou nie (*draai sy kop skeef*) Ja, Renata, dis reg. Maar beste vriend klink nie vir my reg nie. Sy het so tekere gegaan, mens sou sweer die twee van julle was skeef. Wag, wag, wag. Waar is Ma? Hoekom lê sy nie hier nie?

Nellie: Julle idiote het haar mos nie kom begrawe nie, nee, julle het net haar as hier kom strooi. Nou het die wind haar weggewaai en niemand sal weet waar sy is nie.

Janneman: Praat met jou Einstein-broer nie met my nie.

Nellie: Wat bedoel jy met skeef?

Janneman: Dat julle bymekaar geslaap en dingetjies gedoen het.

Nellie: Watse dinge doen?

Janneman: Moet nou nie vir jou onnosel hou nie.

Nellie: Nou wat daarvan as ek skeef was?

Janneman: Hoor daar, sy was skeef. Dan was die mense al die tyd reg. Ek voel nou soos 'n regte blerrie idioot.

Nellie: Janneman , jou taal!

Janneman: Wat is nou fout met 'blerrie'? Dit maak baie saak dat jy skeef is. Ek het vas geglo jy is nie skeef nie en toe kom klein Willempie en vertel my julle was skeef. Toe bliksem ek hom en moet nou net nie vir my sê ek moet hom gaan om

verskoning vra nie.

Nellie: Hoekom nie?

#### 6.4.6.3. Appellatiewe funksie

Volgens Keuris (1996:71) word die woord appellatief van appèl afgelei. Dit is om 'n beroep op iemand te maak. Die appellatiewe funksie is dus waar 'n spreker 'n hoorder na sy sienswyse probeer oorhaal. Keuris (*ibid*) gebruik as voorbeeld van hierdie funksie 'n gedeelte uit A.P. Brink (1976) se *Die hamer van die hekse* waar Placido Elsa oorhaal tot 'n bekentenis dat sy 'n heks is (pp.2-3):

Placido (*gaan haal 'n vel papier op sy tafel*): Ek het dit alles klaar hier uitgeskrywe. Jy moet net 'n merkie hierby maak. Ek sal self vir jou die merkie maak: as jy net bely. (*Sy skud haar kop onbegrypend*) Ek onderneem nou hier – ek gee jou my erewoord voor al die heiliges – as jy jou skuld bely, sal ek sorg dat jy vry hier uitgaan. Dat niks met jou sal gebeur nie. Miskien 'n kort pelgrimsreis na Keulen, om boete te doen. 'n Paar Ave Marias. Maar dis al, nie eens 'n geel kruis nie. (*Pouse*) Ek belowe jou dit. (*Langer pouse. Dan stil en dreigend.*) Maar as jy weier ...  
(...)

Placido: Dis jy wat aanhou om jousef te verset teen die liefdevolle arbeid van die kerk! Dis Satan wat jou verhard met die gawe van halsstarrigheid. As jy daarmee volhou, sal sy Emminensie dit uit jou laat uitbrand. Hoor jy my? Bely. Anders gaan jy brandstapel toe.

Eers probeer Placido met beloftes om Elsa te oorreed en as hy dan onsuksesvol is, dreig hy haar met die brandstapel. Sy standpunte vervul 'n appellatiewe funksie deurdat dit probeer om Elsa tot sy standpunt te beïnvloed.

In *Wieletjies van Geluk* (2008:23-24) probeer Nellie vir Lucy oorhaal om haar te vertel van hulle ma terwyl sy nog gelewe het, dit wat gebeur het na Nellie se dood:

Nellie: Ek weier om jou te antwoord. Lucy dit sal baie vir my beteken as jy dit wat jy kan onthou, wil vertel.

Vader Willie: Whitey het alles onderstebo gekeer.

Nellie: Lucy. Asseblief, ek sal baie graag wil weet.

Lucy: Julle lot kan haar vertel. 'Cut me out of this.' Ek wil nie van dinge praat wat ek nie wou hoor en sien terwyl ek gelewe het nie.

Nellie: Dit sal jou mos geen skade doen nie, veral nie in jou huidige toestand nie?

Lucy: Ek sal sê wat my 'down' gedoen het, maar ek wil nooit weer daaroor praat nie.

Nellie: Praat, ons luister.

#### 6.4.6.4. Emotiewe funksie

Keuris (1996:72) sê hierdie funksie vind mens by dialoog "waarin die spreker sy/haar eie emosies openbaar, byvoorbeeld in uitroepe" of emosionele dialoog. Keuris (*ibid*) gebruik Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986:49) as voorbeeld van hierdie funksie waar "Anna 'n enkele kreet" uiter "as haar man sy ontrouheid aan haar bieg (p. 49): Anna (*sag, maar soos 'n pynkreet deur die stilte. Dis nie vloek nie, dis 'n roep om hulp, 'n klein gebed*) Jesus!".

Aan die begin van *Wioletjies van geluk* (2008:8) se tweede bedryf praat Janneman met homself en sy uitbarsting vervul 'n emotiewe funksie:

Janneman: Hier is aapkop en Nellie maar waar is Ma? Agge nee, waar is my ma... (*Begin snik en sak op sy knieë*). Ou Ma, ek mis jou so verskriklik baie en nou is jy vir altyd weg, jy is nie eers hiér nie .... Hoekom moes jy so gou doodgaan? Jy het so ge-suffer aan die einde (*huil*). Theo is 'n regte rot, was nog altyd een en is een sy graf in ... aapkop! Ma weet as ek die sê gehad he,t sôu jy hiér gelê het nie.

'n Verdere goeie voorbeeld in *Wioletjies van geluk* (2008:25) is waar Lucy van die tragedies in haar lewe vertel:

Lucy: Ek was die enigste kind oor en moes die gelag betaal. Niemand weet waarvan ek nou gaan praat nie, maar dit is 'gospel truth'. Ek glo nie ek het enige redes om op hierdie stadium enigsins te lieg nie. Ma het my een nag gestuur om vir haar te gaan bier koop. Op pad terug het vier mans my verkrag ... (*snik*). Hulle het selfs die vermetelheid gehad om vir my te sê ek moet bly wees hulle vat nie my bier nie ... (*huil*). Dit was nie eers my bier nie... (*bedaar effens*). Na daardie dag het ek mans begin haat. Ek het Ma nie blameer nie. Sy wou net nog bier gehad het. Min mense weet hoe moeilik Ma geraak het as sy dronk was. Ek moes na haar walglike

sekseskapades luister en dan kom Whitey nog en bied my geld aan vir seks. Ek het menigmaal gekots daarvan ... (*begin weer huil*).

#### 6.4.6.5. Metalinguale funksie

Keuris (1996:72) beskryf: “(metalinguaal is ‘n samevoeging van *meta* wat *bo* beteken en *linguaal* wat dui op ‘taal’). ‘n Taaluiting wat dus ‘n metalinguale funksie bevat, dui op die taalgebruik van die karakter. Keuris (*ibid*)gebruik die volgende gedeelte van Bartho Smith se *Die Keiser* (1977:17) as voorbeeld van hierdie funksie:

Wewer: Dis spesiaal ontwerp om maksimum kinematiese funksionaliteit te verseker.

Kultuur: Kine-wat?

Wewer: Kinematies, u Edele. Afgelei van die Griekse woord kinematos wat beteken behorende tot beweging”.

In *Wioletjies van geluk* (2008:18) vind ‘n mens nog ‘n voorbeeld:

Janneman: Dit is nou nie vir julle om te besluit wie gaan en wie gaan nie. Ek grou net die kissies as uit en ‘wa-la’ ons is weg. Wat my betref, kan julle net hier bly. Ek het in elk geval nie vir julle twee hiernatoe gekom nie. Ek het vir Ma hiernatoe gekom sodat ek haar as by Pa kan gaan begrawe, want dit is die regte ding om te doen. Nou het aapkop die hele episode laat verdamp, want hy is mos nie deel van *homo sapiens* nie, hy is nog deel van *homo erectus* ... aapkop ... en ek praat nou nie van sy onderlyf nie. Ek dink daar is ‘n deel van sy anatomie daar wat weggekwyn het.

Theo: Dink jy nou jy is snaaks, professor?

Nellie: Wat bedoel jy?

Janneman: Ons is mense, *homo sapiens*, hy is nog daar waar die aap uitgevind het hy kan op sy agterbene regop loop. *Homo erectus* kom van die Latynse woord *erigēre* wat beteken ‘om regop te laat staan’. Kom ons los dit daar. Jy was mos mal oor die berge, maar ek vat jou boksie as saam, of jy dit nou ‘like’ of nie. Hierdie luis verdien om hier te vrot. ‘Enjoy’ (*Waa vir hom loop na een kruis, vroetel op die grond en kom met ‘n klein kisse te voorskyn en af.*)

Die metalinguale funksie hier verduidelik dus die fisiese betekenis van die taalgebruik.

#### 6.4.6.6. Poëtiese funksie

Keuris (1996:72) sê die poëtiese funksie “val veral op in uitinge wat onder andere beeldspraak gebruik, of ‘n besondere sintaksis of gebruik maak van ander literêre tegnieke”. Keuris (*ibid*) gebruik die woord “koggel” in Pieter Fourie se *Die Koggelaar* (1988) as ‘n goeie voorbeeld van hierdie funksie. “Koggel” beteken om die spot te dryf. “So, byvoorbeeld, beskou Boet vir God as ‘n koggelaar omdat Hy nie die droogte breek nie. Self koggel hy later vir God deur vir hom vir ‘n bril te kollekteer. Boet word self aan die einde gekoggel wanneer Knaplat en Anker die skaapmasker oor sy kop trek: “*Knaplat tel die masker op en trek dit oor Boet se kop. Hulle tel hom op en stap – twee koggelende draers – met die lyk van die verhoog af, (p 61)*” (*ibid*). “Koggel”, wat ‘n deurlopende motief is, wat selfs in die titel voorkom, word dus op verskillende maniere in die drama aangewend en geïnterpreteer.

By *Skroot* (Luwes 1999) word die titel ‘n poëtiese taalfunksie. Skroot word volgens die HAT (1991:993) beskryf as: “stukkies yster, lood, afval van metaal, gebruik as ‘n lading vir ‘n kartets (metaalbus met skroot en koeëltjies, wat uit kanonne en houthitsers geskiet is” (HAT 1991:530). Skroot was dus soms die ammunisie van ‘n ou kanon, die soort wat in die Anglo-Boereoorlog gebruik is. Dit het enige iemand getref, soos wat die vroue en kinders in die konsentrasiekampe van die Anglo-Boere oorlog getref is met die dood en siektes. Poëties kan hulle ook as stukkies afvalmetaal, -yster en -lood gesien word. ‘n Verdere poëtiese funksie in *Skroot* (1999:61) vind mens in toneel 5 wanneer die dominee deur die kaptein aangepor word om te bid en dan word die volgende gebed deur die dominee gedoen:

Onse Vader, die in de hemele zijt! Naam word geheiligd. Uw Koninkrijk kome. Uw wil geschiede, gelijk in de hemel, alzo ook op de aarde. Geef ons heden ons dagelijksch brood. En vergeef ons onze schulden, gelijk ook wij vergeven onzen schuldenaren ... (Hy raak bewoë.) Vergeef mij mijn vertijfeling ... en leid ons niet in verzoeking, maar verlos ons van den Boze, want Uw is het Koninkrijk, en de kracht, en de heerlijkheid in der eewigheid, Amen.

In die voorafgaande hoofstukke is die ontwikkeling van die drama en teaterteks deeglik bespreek. Daarna is die intellektuele oefeninge vir die voornemende dramaturg onder die loep geneem wat byvoorbeeld sy of haar genre en stylkeuse sou kon beïnvloed. Die rolle wat handeling, tyd, ruimte en dialoog in die strukturering en karakteruitbeelding in 'n teaterteks speel is deeglik bespreek. In die slothoofstuk word aangedui oor watter kennis en vaardighede die voornemende dramaturg behoort te beskik voordat 'n suksesvolle teaterteks die lig kan sien. Aandag word gegee aan die uitdagings wat die voornemende dramaturg in die gesig staar.

## 7 SLOTHOOFSTUK

### 7.1 OPSOMMING EN UITKOMSTE VAN DIE STUDIE

Hierdie studie wil nie van die aanname uitgaan dat 'n voornemende dramaturg nie 'n goeie teaterteks kan skryf sonder teoretiese kennis nie. Dit is egter hoogs onwaarskynlik dat enige voornemende dramaturg, wat géén kennis van die teatertheorie en/of blootstelling aan die lewende teateropvoerings sal slaag met sy/háár poging. Uit die voorafgaande hoofstukke is dit duidelik dat die moderne dramaturg voor die uitdaging staan om onder andere die ontwikkelingsgeskiedenis, die genre- en stylveranderinge van teater oor eeue te ken om met wetenskaplik gefundeerde insig en kennis nuwe teatertekste te skep. In die voorafgaande studie is kennis oor hierdie sake in die verskillende afdelings behandel. In hoofstuk een is die ontstaan en ontwikkeling van teater vlugtig behandel, waarna die metodologie, navorsingsontwerp en doelstelling van hierdie studie beskryf is.

Die studie toon aan dat daar wel riglyne vir die voornemende dramaturg by die skryf van teatertekste in ander tale as Afrikaans is, maar weinig kontemporêre riglyne vir die Afrikaanse dramaturg is in Afrikaans beskikbaar. Die voorafgaande studie vul hierdie gaping. Met nabetragting oor die sistematiese en volledige literatuurstudie wat oor die drama en teatertheorie by die skryf van 'n Afrikaanse teaterteks onderneem is aan die hand van Luwes (2005) se model, kan met veiligheid gesê word dat in hierdie doel geslaag is. Alhoewel Luwes se model onvoldoende is en nie alle fasette by die skryf van 'n teaterteks behandel nie, was dit 'n waardevolle hulp in die strukturering en samestelling van hierdie studie. Die metode wat gevolg is, het uitgeloop op sewe hoofstukke wat 'n duidelike riglyn vir die studie geskep het.

In hoofstuk 2 is die intellektuele oefeninge alvorens die fisiese skryfproses volgens Luwes (*ibid*) begin, behandel. Volgens hierdie model is die primêre faktore wat 'n invloed het by die skryf van 'n teaterteks eksterne geografiese

en tydgebonde sisteme. Hieronder ressorteer historiese tyd waarin die teks geskryf word, die land en gebied waaroor geskryf word, die nasionaliteit van die skrywer, etniese groeperings waaroor geskryf word en die gemeenskappe waaroor die teks handel. Hierdie faktore is ontleed en beskryf.

Die sekondêre stel belangrike faktore by die skryf van 'n teaterteks wat deur Luwes (*ibid*) se model uitgesonder word, is eksterne sosiale sisteme wat enige individu wêreldwyd beïnvloed. Hieronder ressorteer byvoorbeeld die moraliteit, gender, politiek, ras, geloof, ouderdom, kultuur, ensovoorts. van die karakters waaroor geskryf word. Hierdie aspekte was ook deeglik onder die loep geneem en bespreek.

Dit is belangrik vir die dramaturg om te besluit vir watter teikengroep hy 'n werk wil skryf. Hierdie aspek is verder omskryf met in agneming van watter intellektuele en emosionele impak die werk op die gehoor sal hê.

Hierna kan die kunstenaar volgens Luwes (*ibid*) se model besluit watter kunsvorm die beste sal wees om sy idee of konsep aan 'n gehoor oor te dra. Romberg & Donnely (1995) se *The student prince* is, byvoorbeeld, 'n teks wat by uitstek geskryf is vir 'n operette. Aan die hand van voorbeelde is hierdie aspekte behandel en die belangrikheid daarvan by die skryf van 'n teaterteks uitgelig.

Volgens Luwes (*ibid*) se model is die volgende stap by die skryf van 'n teaterteks om te besluit oor watter idee of konsep geskryf gaan word. Hier gaan dit oor die tema en onderwerpe waaroor geskryf kan word, asook die styl en omvang van die teks. Inligting omtrent moontlike temas en aspekte wat die tema kan bepaal, is ondersoek.

Redes en die idees vir die skryf vir 'n teaterteks is ondersoek en met voorbeelde toegelig. Hoe 'n teaterteks begin word en metodes tot karaktertekening is verder in die studie bespreek. Die werk van 'n dramaturg is dat hy/sy tyd en aksie kondenseer, karaktertrekke beklemtoon en

karaktertrekke gebeure in sy/haar skrywe persklaar karaktertrekke (Vergelyk Cassady en Cassady 1982:137). Daarna is ondersoek ingestel na wat 'n gehoor in terme van dialoog, handeling, emosie, boodskap en betekenis van 'n teaterstuk verwag. Beplanning oor die idee, intrige, karakterisering aksie, ensovoorts voor die skryfproses is behandel.

Die verskeie genres is in detail in hoofstuk 3 van hierdie studie bespreek.. Soos hierbo genoem, is dramatiese genre 'n literêre vorm waarin die dramaturg sy materiaal behandel. Hier gaan dit dikwels oor wat die dramaturg se uitkyk op die lewe is. Dit wys of die dramaturg pessimisties of optimisties in sy werk is en of hy die lewe in tragiese of komiese terme beskou en dit so in die teks uitbeeld. Hierdie uitkyk bepaal tot 'n mate die doel van die skrywer wat weer te make het met sy behandeling tot die onderwerp of tema. "Fundamentals of drama" op die Internet sluit hierby aan en noem dat Westerse teater tekste volgens hulle genre vorm beskryf word as 'n komedie, tragedie, melodrama, klug, tragikomedie of musiekblyspel. Hulle noem egter dat dit al hoe moeiliker raak om spesifieke genres in die moderne tye te definieer, want die tekste is dubbelsinnig en uniek. Nie alle teater tekste het dieselfde interne karakteristieke eienskappe nie en daarom gebruik kritici meer gedetailleerde kategorieë. Die twee belangrikste kategorieë wat die geskiedenis van teater egter beklemtoon, is tragedie en komedie (Internetbron, 2). Vir die dramaturg is 'n uitgebreide kennis omtrent genres noodsaaklik om om dit sodoende te kan toepas in die skrywe van 'n teater teks.

Die eerste genre wat behandel is, is die tragedie wat saam met komedie hulle oorsprong in die antieke Griekse geskiedenis het. Hierna is die tragedie verdeel in die verskillende vorme van klein- en groot-tragedie en bespreek. Aristoteles se invloed op die teaterwêreld met sy kritiek omtrent die tragedie in sy boek Poëtika (1991), wat seker die mees bespreekte kritiek omtrent die teater is, is genoem. Groot-tragedie is basies as die antieke Griekse vorm van tragedie beskou waar die held ondergaan weens 'n inherente fout in homself, maar oorwinning vind in sy vernietiging. Die klein-tragedie is

behandel as tragedie wat nie die grootse helde van die Grieke het nie en is ook gelyk gestel aan tragikomedie.

Hierna word die melodrama, wat slegs op vermaak ingestel, is behandel. Melodrama se doel is om te skok en sensasie te skep met slimstreke en buitengewone toevallighede. Bentley (1965:216-217) se standpunt en verduideliking dat melodrama die belangrikste genre is, is genoem, Cassady & Cassady, Hatlen, Cronje en Bentley se ontleding en aanmerkings is geplaas. Hierna is daar 'n kort bespreking van moderne tragedie sonder grootse helde en die rede waarom tragedie by die hedendaagse temperament nie 'n goeie domein het nie al word dit meer geredelik bekroon as die komedies.

Huishoudelike drama met sy alledaagse karakters en milieu is volgende aan die beurt. Die invloed van simbolisme op die huishoudelike drama is bygebring. Sosiale drama wat ook "kitchen sink"-drama genoem word, is beskryf as drama wat handel oor die banaliteit van alledaagse huislike gebeure. Die oorsprong van huishoudelike drama en literatuur is behandel en dat die oorsprong daarvan skilders was wat huishoudelike artikels uitgebeeld het.

Grudrama, wat verbind word met Griekse tragedie en dié se soortgelyke katarsis by die gehoor, is vlugtig beskryf. Die volgende genre in hierdie hoofstuk is die riller en sy definisie – 'n skielike gevoel van emosies, opwinding, afwagting en spanning, met opwindende dialoog met hoogte- en laagtepunte en soms 'n konstante dolle ritme – word kortliks behandel, asook die feit dat die filmmedium meer geskik is om die riller uit te beeld. Die riller se subgenres is ook gekondenseerd beskryf en behels die volgende: die misdaad-, sameswerings-, ramp-, erotiese, regs-, mediese, misterie-, politieke, psigologiese, wraak- en verkrachtings-, religieuse, bonatuurlike, tegnologiese, spioenasie- en aksie-avontuurrillers.

Die volgende groep genres wat behandel word, val onder komedie. Eerstens is al die verskillende vorms van komiese drama genoem en daarna word

komedie wat by Aristophanes in die antieke Griekse tydperk ontstaan het en eers werklik vorm aangeneem het in die Romeinse era, beskryf. Cassady & Cassady (1982:154) is van mening dat van alle dramatiese vorme die komedie die grootste verskeidenheid het. Komedie toon meestal 'n afwyking van die norm van die daaglikse lewe, maar handel tog dikwels oor alledaagse probleme en die kleinlikheid van die mens se dag-tot-dag-bestaan. In die meeste komiese situasies word karakters en handeling in oordrewe vorm uitgebeeld of, soos Aristoteles dit beskryf, erger as wat dit werklik is. Die doel daarvan is om ons te keer om 'n opgeblase idee van onself te koester en eerder gebalanseerd na onself te kyk. Verskillende standpunte van skrywers soos Cassady & Cassady, Bentley, Grebanier, Conradie, Cronje en Gough in verband met die komedie is weergegee. Hierna is die klug breedvoerig beskryf weer eens met die standpunte daaromtrent deur die skrywers Cassady & Cassady, Bentley, Grebanier en Cronje. Hierna is die subgenres van komedie, waaronder die romantiese, blou, swart, karakter, sameswering, observerende of waarnemende, improvisasie-, alternatiewe, fisieke, rekwisiete-, surrealistiese, gesigsuitdrukkinglose, aktuele, woordspel-, beledigings-, fiktiewe dokumentêre spottfilm, ineenkrimp-, skets-, sepie of situasie-, musiekkomedie en opstuurkomedie as soorte subgenres beskryf.

Soos reeds genoem, veroorsaak satire 'n gelag weens bespottings of beskimpings met die voorneme om menslike foute aan te spreek. In direkte satire praat die karakter in die eerste persoon met die leser/gehoor of met 'n karakter/antagonis wat die spreker se bespottings of beskimpings aanhelp, byvoorbeeld Alexander Pope se *Epistle to Dr. Arbuthnot* (Internetbron, 42). Indirekte satire gebruik 'n fiksionele vertelwyse waarin karakters sekere standpunte huldig wat hulle belaglik maak deur hulle eie handeling en dialoog, asook die verteller se ironiese kommentaar. In Jonathan Swift se *Gulliver's Travels* (1826) word die protagonis en verteller belaglik gemaak deur die trots wat hy het in sy Lilliputaanse titel van "Nardac". Indirek bespot Swift die Engelse adel met hulle ooreenkomstige titels van "Duke" en "Marquess" (Internetbron 43). Die verskillende vorme van satire wat bespreek en toegelig is, is Horatius-, Juvenalis-, Mannipeaanse en politieke

satire. Verspote klug met sy oordrewe geweld en aksies is vlugtig beskryf en laastens is die tragikomedie met insette deur Cronje, Lategan, Cassady & Cassady en Bentley bespreek.

Die voorafgaande studie oor genres het bevind dat Luwes se model tot hulp kan wees, maar dat méér gedetailleerde inligting oor méér genres vir die voornemende dramaturg uit die studie as keuses beskikbaar is.

In hoofstuk 4 is beskryf dat skryfstyl en 'performance'-styl twee geïntegreerde konsepte tydens die verhoogaanbieding is. Dramatiese styl word deur 'n verskeidenheid faktore beïnvloed. Dit word gevorm deur die metode wat gebruik word om dit aan te bied. Die manier wat dit beheer en uitgebeeld word, asook dekor, klank en beligting bepaal die styl waarin dit aangebied word. In hierdie studie is hoofsaaklik gekonsentreer op skryfstyl.

Soos genome is styl die woord wat gebruik word om 'n kenmerkende modus van uitdrukking in skryfstyl en die metode van aanbieding te beskryf. 'n Spesifieke styl is byvoorbeeld afkomstig van 'n sekere tydperk, of 'n ideologiese beweging soos feminisme, of van 'n spesifieke dramaturg soos Shakespeare. Die dramatiese style is verder in die voorafgaande in meer detail bespreek. Die ontwikkeling van nuwe style in die skryfkuns geskied volgens 'n duidelike tydlyn. Hierdie hoofstuk, gebaseer op Luwes (2005) se model, bied moontlik 'n aanduiding vir die dramaturg in sy keuse van watter styl wat moontlik die beste sal wees vir die idee of konsep waarvoor geskryf gaan word.

Die eerste styl wat bespreek is, is die klassisisme van die agtiende eeu wat 'n noue verbintenis het met die antieke Griekse teater. Hierna is neo-klassisisme aangeraak wat in die negentiende eeu gevolg het en in Frankryk ontstaan het. Soos bespreek, het die liriese ballades wat deur Wordsworth en Coleridge gepubliseer is in 1798 die einde van neo-klassisisme en die begin van die romantisisme beteken. Ook genoem is dat neo-klassisisme in die volgende tydperke ingedeel kan word nl. die Restourasietydperk (1660-1700) waarin Milton, Bunyan en Dryden die dominante figure was; die

Augustiese tydperk (1700-1750) waarin Pope die hoofinvloed was. Defoe, Richardson, Fielding en Smollett was die invloedryke figure in die roman gedurende die tydperk van Johnson (1750-1798) waarin Dr. Samuel Johnson die dominante figuur was. Neo-klassisisme het die uitkyk van die Renaissance, dat die mens inherent goed was, vervang met 'n uitkyk dat hy nie so goed was nie. Die romantisme is bespreek en daarna die realisme. Hatlen (1972:155) meen dat realisme aktualiteit in die teater suggereer, die indruk van die werklikheid skep, deur die uitbeelding van karakters wie se spraak en aksies die effek van die ware lewe probeer weergee. Realisme handel oor die “hier” en “nou”; dit is betrokke met detail; dit kopieer die ware feite; dit is 'n opsetlike keuse van die algemene; dit is 'n feitelike interpretasie van die lewe en kortliks die waarheid. Verder noem Hatlen dat realisme die toonaangewende vorm van teater die afgelope eeu of meer was. Die grootste rolspeler in die naturalisme, Zola, is hierna bespreek.

In die bespreking van simbolisme is genoem dat 'n paar bewegings gerebelleer het teen die hewige invloed van die realisme en die naturalisme. Hieronder was simbolisme, futurisme, dadaïsme en surrealisme. Die eerste hiervan was simbolisme. Ekspressionisme en absurdisme het ook probeer om die metodes en resultate van die realisme en naturalisme te verbeter. Hierdie verskillende style, met hulle invloed op die teater, is beskryf.

In hoofstuk 5 is die volgende belangrike elemente in die drama en die fasette daarvan behandel en bespreek: dramatiese handeling, tyd en ruimte, asook karakterisering.

Soos bespreek, is handeling alles wat die akteur in sy uitbeelding doen. Daar is innerlike en uiterlike handeling, maar “... dat alle handeling in die grond van die saak primêr innerlik is” (Cronje, 1971:50). Dit word eerstens innerlik verwerk voordat dit uiterlik manifesteer. Handeling wil deur uitbeelding iets betekenisvol sê. Drama is 'n skepping volgens die dramaturg se lewensiening. Malherbe (1940), Cronje (1971), Styan (1965), Hatlen (1972), Conradie (1968), Keuris (1996) en Grebanier (1961) se standpunte omtrent

handeling in die drama is beskou en neergepen. Keuris noem dat Aristoteles handeling as die belangrikste dramatiese element beskou.

Tyd, wat 'n bepalende faktor by die struktuur van 'n teaterteks is, is voorts in hierdie studie bespreek. Dit bepaal by die drama-/teaterteks die hoeveelheid karakters en lengte van die teks, die aantal en volgorde van gebeure, ensovoorts. Twee aspekte wat volgens Keuris (1996:37) baie belangrik is, is die "ewige hede" van die teks en "die onderskeid tussen opvoeringstyd/leestyd en fiksionele tyd". Volgens Keuris (1996:38-39) kan "ewige hede" beskryf word as dit wat op die verhoog gebeur en dat dit altyd in die teenwoordige tyd sal plaasvind, die tyd waarin dit waargeneem word. Selfs wanneer 'n mens lees, kry 'n mens die indruk dat die karakter nou (in die teenwoordige tyd) aan die woord is en nou optree.

Keuris (1996) se siening omtrent ruimte in die drama is bespreek. Keuris noem dat 'n opvoering in 'n bepaalde ruimte of plek plaasvind wat op die verhoog uitgebeeld word en wat die toeskouers direk waarneem. In teenstelling hiermee ontvang die leser van 'n teks inligting omtrent hierdie ruimte of plek deur 'n opeenvolgende of lineêre leesproses. Daar is twee tipes ruimte by 'n opvoering, nl. die fiksionele ruimte van die opvoering en die verhoogruimte. Dit mag wel voorkom asof daar 'n verskil tussen die ruimte van 'n teks en 'n opvoering is, maar die ruimtelike opvoeringsaspekte vind wel neerslag in die teks. Die ruimtelike aspekte word beïnvloed deur die verhouding tussen die dramateks en die opvoering. Ruimte is 'n beperkende faktor by 'n opvoering. Dit kan egter oorbrug word met klank en beligtingstegnieke. Met 'n kollig kan jy byvoorbeeld wisselende ruimtes suggereer.

Karakterisering is breedvoerig bespreek omdat dit een van die belangrikste elemente in die teaterteks is. Hier is genoem dat Aeschylus, die eerste belangrike Griekse dramaturg, van slegs twee karakters en 'n koor gebruik gemaak het. Grebanier (1961), (Hatlen 1972), Bentley (1965) en Conradie (1968) se siening omtrent karakter en intrige is in diepte bespreek. Hier is genoem dat die eienskappe van verskillende karakters in 'n teks nie net moet

verskil nie, maar in opposisie met mekaar moet staan. Die keuse van karaktereienskappe by die skryfproses is bespreek. Volgens Bentley (1965:41) word 'n dramaturg eerder vir sy karakters as vir sy intrige geprys. Hulle word werklike mense. Die alternatiewe beskrywing is geloofbare mense. Dit beteken dat die dramaturg sy/haar karakters moet ken; dit is hier deeglik bespreek. Vervolgens word bespreek dat die skrywer met sy/haar karakters moet kan identifiseer. Die wyse waarop handeling en dialoog kan help met karakterisering is ook deeglik bespreek. Die feit dat 'n gehoor se voorkennis en visuele inligting baie van 'n karakter verklap, is ook aangeraak.

Laastens is karakterisering deur dialoog en optredes van ander karakters teenoor 'n karakter genoem.

In hoofstuk 6 is genoem dat ander struktuurvorme, soos 'n sirkulêre struktuur (aangetref in die Teater van die Absurde) vir die doel van hierdie studie buite rekening gelaat is. Daar is egter op die tradisionele struktuur, soos dit in die meeste teatertekste na vore kom, gefokus.

Eerstens is die handelingsgeheel en sy invloed op die struktuur bespreek. Hierna is die feit dat daar fases binne die struktuur aanwesig is, behandel en dat daar kleiner handelingseenhede binne die fases teenwoordig is. 'n Uiteensetting van die fases, soos hulle binne die teks materialiseer, is in die volgende volgorde beskou en bespreek: die eksposisie of begin waar voorbereiding, progressie en spanning voorkom; verwikkeling (ontdekking of herkenning); klimaks van die intrige; afwikkeling en die slot.

Die volgende baie belangrike faktor wat bespreek is, is die intrige wat die struktuur bepaal. Hier is gekyk na die nabootsing van handeling en bevooroordeelings teenoor die intrige. Laastens is 'n in-diepte studie gemaak van dialoog wat die belangrikste boustene van die teaterteks is. Daar is gekyk na die vlakke van gesprekvoering, spraakritmes en hulle emosionele waarde, die taal van drama, woordvolgorde en die lengte van die spreekbeurt. Laastens is Keuris se siening van die funksie van taaluiting met die verskillende genoemde soorte, nl. referensiële, fatiese, appellatiewe,

emotiewe, metalinguale en die poëtiese funksies, bespreek. Indien hierdie totale studie beoordeel word, kom die navorser tot die gevolgtrekking dat al die noodsaaklike informasie, wat nodig is om 'n teaterteks te skryf, wel in Afrikaans beskikbaar is. Integrasie van dramatologiese teorieë en praktiese riglyne vir die skryf van teatertekste in Afrikaans is egter nie so geredlik beskikbaar nie. Vandaar die noodsaak van hierdie studie. Indien 'n voornemende dramaturg in Afrikaans oor riglyne beskik wat in sy eie taal geskryf is, sou hy/sy dit baie makliker kon toepas.

Daar kan tot die slotsom gekom word dat Luwes se model wel riglyne by die skryf van 'n teaterteks kan verskaf, maar dat veral kennis van Keuris en Grebanier se teorieë veel kan bydra by die praktiese skryf van die teaterteks. Laastens is die mening van die navorser dat grondige kennis van dramateorie ook noodsaaklik is om as akademiese onderbou te dien voordat 'n voornemende dramaturg die pen opneem.

## 8. BIBLIOGRAFIE

### 8.1 BOEKE

Adamcwezki, Z. 1963. *The tragic protest*. The Hague: Marthinus Nijhoff.

Adamov, A. 1962. *Two plays*. London: Calder.

Adema H. 1994 *Lanseloet van Denemarken; gevolgd door Die hexe* .  
Leeuwarden: Taal & Teken.

Aeschylus. 1976. *Agamemnon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Aeschylus. 1923. *The Choëphoroe (Libation-bearers)*. London: Allen & Unwin.

Aeschylus. 1985. *Prometheus bound*. Cambridgeshire: Cambridge University Press.

Albee, E. 1960. *The Zoo Story, the Death of Bessie Smith, The Sandbox*  
New York: Coward McCann.

Altenbernd, L. & Lewis, L. L. 1966. *A handbook for the study of drama*.  
London: Coillier-MacMillan Limited.

American heritage dictionary. 1969. New York: American Heritage Publishing Co.

Anderson, M. 1957. *The Bad Seed*. Dramatists Play Service: New York.

Aragon, L. 1994. *Paris Peasant*. Cambridge, Massachusetts: Exact Change.

Archer, W. 1960. *Play-making: A Manual of Craftsmanship*. New York: Dover Publications Inc.

Aristophanes. 1894. *The Birds* Cambridge: University Press.

Aristophanes. 1967. *The Acharnians*. Cambridge : Univ. press.

Aristoteles. 1991. *Aristoteles Poetika: vertaling en uitleg van betekenis*.  
Johannesburg: Perskor.

Asimov, I. 1993. *I Robot*. Oxford: Oxford University Press.

Aylen, L. 1964. *Greek tragedy and the modern world*. London: Methuen and  
Co. Ltd.

Baldacci, D. 2010. *True Blue*. London: Pan Macmillan.

Barnard, C. 1977. *Taraboemdery*. Kaapstad: Tafelberg.

Bayne, R. 1897. *Arden of Feversham*. London: Dent.

Beckett, S. 1958. *Endgame : A Play In One Act Followed By Act Without  
Words*. London: Faber and Faber.

Beckett, S. 1965. *Waiting for Godot : a tragicomedy in two acts*. London:  
Faber and Faber.

Behrman, S. N. B. 1963. *Biography: a comedy in three acts*. New York:  
Samuel French Inc.

Bentley, E. 1965. *The Life of the Drama*. London: Methuen & Co Ltd.

Bentley, E. 1987. *Thinking About the Playwright: Comments From Four  
Decades*. Evanston: Northwestern University Press.

Berkeley, A. 1932. *Before the Fact*. London: Gollancz.

- Bermel, A. 1977. *Artaud's theatre of cruelty*. New York: Taplinger Pub. Co.
- Beukes, G. J. 1952. *As ons twee eers getroud is*. Pretoria: J. L. Van Schaik.
- Beukes, G. J. 1945. *Laat die kerse brand; en ander eenbedrywe*. Pretoria : Van Schaik.
- Beukes, G. 1982. *Kollig, vyf eenbedrywe*. Kaapstad: Tafelber-uitgewers Bpk.
- Biot, A. 1986. *The First Book of Grabinoulor*. Dublin: Dalkey Archive Press.
- Blake, W. 1929. *William Blake* New York: Haskell House Publishers Ltd.
- Blake, W. 1966. *Blake's Contrary States*. New York: Cambridge University Press.
- Bothma, V.T. 2008. *Die wieletjies van geluk*. Ongepubliseerde teks, sien addendum 9.2.
- Bradbury, R. 2011. *Fahrenheit 451*. London Simon & Schuster.
- Breton, A. 1924. Manifesto of Surrealism. Released to the public on January 27th 1925 <http://www.seaboarcreations.com/sindex/manifestbreton.htm> (Afgelaai op 15/6/2012)
- Brink, A. P. 1966. *Die mooiste verhale uit die Arabiese nagte / Arabian nights*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, A. P. 1976. *Die hamer van die hekse: 'n drama in ses episodes* Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Brown, D. 2004. *The Da Vinci Code*. New York: Doubleday.
- Burgess, A. 1983. *A Clockwork Orange*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books.

Burroughs, W. S. 1984. *Naked Lunch*. New York: Grove Press.

Camus, A. 1942. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York : Random House.

Carroll, L. 1865. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: MacMillan.

Carroll, L. 1871. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. London: MacMillan.

Cassady, M. & Cassady, P. 1982. *Theatre a View of Life*. New York: CBS College Publishing.

Cervantes, S. M. 1950. *The Adventures of Don Quixote*. Harmondsworth: Penguin.

Chekov, A. P. 1965. *Uncle Vanya and The Cherry Orchard*. London: Oxford University Press.

Chekov, A. P. 1949. *Three sisters and other plays*. London: Chatto and Windus.

Christie, A. 1954. *Mouse Trap* New York: French.

Claudell, P. 1935. *The tidings brought to Mary (L'annonce faite à Marie)*. Washington D,C.: H. Regnery Co.

Clancy, T. 2010. *The Hunt for Red October*. New York: HarperCollins Publishers.

Colbert, S. 2009. *I am America (And So Can You!)*. London: Virgin publishers.

Collins English Dictionary 2005. Glasgow: Harper Collins Publishers.

*Columbia Encyclopedia, Sixth edition* (electronic resource). 2004. New York: Columbia University Press.

Connely, M. 1968. *Voices Offstage: A Book of Memoirs*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Conradie, P.J. 1968. *Hoe om 'n drama te ontleed* Pretoria: Academica.

Cook, R. 2003. *Coma*. Knox: Center Point Pub.

Corneille, P. 1988. *Le Cid*. London: Grant & Cutler.

Crichton, M. 2012. *Jurassic Park*. New York: Random House Publishing Group.

Crommelynck, F. 2006. *The Magnificent Cuckold*. Los Angeles: Grand Street Books.

Cronje, G. 1971. *Die drama as speelstuk*. Johannesburg: Voortrekkerpers.

Dali, S. 1993. *The Secret Life of Salvador Dali*. New York: Dover.

De Balzac, H. 1885. *Le Père Goriot* Cambridge: Cambridge University Press.

De Klerk, W. A. 1971. *Die jaar van die vuur-os*. Kaapstad: Tafelberg uitgewers.

De Klerk, W. A. 1957. *Die jammer hart*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.

Defoe, D. 1889. *The True-born Englishman*. London: Routledge.

De Wet, R. 1991. *Vrystaat-trilogie*. Pretoria: HAUM-Literêr.

- Du Plessis, P. G. 1980. *Siener in die suburbs*. Pretoria: Academica.
- Du Plessis, P. G. 1985. *Vereeniging, vereniging*. Kaapstad: Tafelberg.
- Du Plessis, P. G. 1977. *'n Seder val in Waterkloof*. Kaapstad: Tafelberg.
- Dürrenmatt, F. 1968. *Perspectives on drama*. New York: Oxford University Press.
- Dürrenmatt, F. 1994. *The Visit*. New York: Grove Press.
- Elbee, E. 2003. *The Goat*. New York: Dramatists Play Service.
- Eliot, T. S. 1958. *Cocktail Party : A Comedy*. London: Faber and Faber.
- Ellis, B. E. 2011. *American Pshyco*. Johannesburg: Pan MacMillan.
- Encyclopaedia Britannica. 2011 & 2012. ([www.Britannica.com/Ebchecked/topic/.../domestic-tragedy](http://www.Britannica.com/Ebchecked/topic/.../domestic-tragedy)) (Afgelaai 2/6/2011).
- Encyclopaedia Britannica. (Volume 8) 1971. London: William Benton.
- Endepols H. J. J. 1940 *Vijf geestelijke toneelspele der middeleeuwen* Amsterdam: "Elsevier".
- Esslin, M. 1965. *Absurd drama*. Harmondsworth : Penguin books.
- Euripides. 1917. *Alcestes*. London: Allen & Unwin.
- Euripides. 1974. *Hippolytus*. London: Oxford University Press.
- Fagan, H. A. 1972. *Ousus; Toneelstuk in drie bedrywe*. Kaapstad: Tafelberg.
- Flaubert, G. 1976. *Madame Bovary*. London: Arnold.

- Fleming, I. 2010. *From Russia with Love*. Harmondsworth: Penguin.
- Fourie, C. 1985. *Moeders en dogters*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Fourie, P. 1986. *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Fourie, P. 1988. *Die Koggelaar*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Fourie, P. 2003. *Koggelmanderman*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Fourie, P. 1980. *Mooi Maria*. Johannesburg: Perskor.
- Fourie, P. 1986. *Tienuur maak die deure oop*. HAUM-Literêr.
- Forster, E. M. 1927. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- Forsyth, F. 1972. *Day of the Jackal*. Boston: G. K. Hall.
- Friis, J. 2002. *Koggelmander in Philippolis bevrug*. Die Volksblad, 4 Desember: 7.
- Fuller, C. 2000. *A Soldier's Play*. New York: Samuel French Inc.
- Galsworthy, J. 1928. *Plays: First series: The silver box, Joy, Strife*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Gassner, J. 1954. *Masters of the Drama*. New York: Dover Publications Inc.
- Genet, J. 1954. *The Maids: a play*. New York: Grove Press.
- Gibson, W. 2002. *The Miracle Worker*. New York: Pocket Books.
- Golding, W. 1962. *Lord of the Flies*. London: Faber & Faber.

Grebanier, B. 1961. *Playwriting: How to write for the theater*. New York: Harper & Row.

Grisham, J. 2011. *The Litigators*. United Kingdom: Hodder & Stoughton General Division.

Grosskopf, J. F. W. 1926. *As die tuig skawe*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Grosskopf, J. F. W. 1941. *Die klipdolk en ander kort-spele*. Pretoria: J. L. Van Schaik.

Grossvogel, D. I. 1979. *Mystery and its fictions : from Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Grove, A. P. & Botha E. 1966. *Handleiding by die studie van die letterkunde*. Kaapstad: Nasou.

Grovè, A. P. (2004). *Fyn net van die word*. Kaapstad: Nasionale opvoedkundige uitgewery beperk.

Grovè, H. 1965. *Die onwillige weduwee*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Hall, J. 1863. *The works of the Right Reverend Hall*. Oxford: Oxford University Press.

Hamilton, P. 1975. *Angel street: a Victorian thriller in three acts*. London: Constable.

Hansberry, L. 2011. *Raisin in the Sun*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

HAT: 1988. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg: Perskor

Hatlen, T.W. 1981. *Orientation to the Theater*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Hedges, I. 1983. *Languages of revolt : Dada and surrealist literature and film*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Heller, J. 1964. *Catch-22*. London: Corgi Books.

Herrick, M. T. 1962. *Tragicomedy: It's origin and development in Italy, France and England*. Urbana: University of Illinois Press.

Hitchcock, A. 1970. *Ghostly Gallery*. London: Penguin Books.

Hitchcock, A. 1961. *Haunted Housefull*. New York: Random House.

Hitchcock, A. 1973. *The Crooked Cat*. London: Armada.

Homer, 1937. *Odysseus*. New York: Houghton, Mifflin & Co.

Hooft, P. C. & Stoet F. A. 1905. *Granida*. Zutphen: Thieme Uitgevers.

Hugo, V. 1969. *Cromwell*. Englewood-Cliffs: Prentice-Hall.

Hugo, V. 1982. *Hernani and Ruy Blas*. London: Grant & Cutler.

Huxley, A. 1977. *Brave New World*. London: Chatto & Windus.

Ibsen, H. 1950. *Brand*. Amsterdam: Meulenhoff.

Ibsen, H. 1985. *A Doll's House*. London : Methuen.

Ibsen, H. 1935. *Ghosts, The Warriors of Helgeland (and) An Enemy of the People*. London: Dent.

Ibsen, H. 1964. *Ghosts, A Public Enemy, When We Dead Wake*. London: Penguin Books.

Ibsen, H. 1974. *Hedda Gabler*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Ibsen, H. 1966. *Peer Gynt : A Dramatic Poem* Harmondsworth: Penguin.

Ibsen, H. 1968. *The Master Builder*. London: Methuen.

Ibsen, H. 1968. *The Wild Duck*. London: Methuen.

Ionesco, E. 1973. *Macbett..* Paris : Gallimard.

Ionesco, E. 1962. *Rhinoceros ; The Chairs ; The Lesson*. Middlesex: Penguin.

Isamov, I. 1950. *I Robot*. New York: Gnome press.

Jarry, A. 1923. *Gestes Et Opinions Du Docteur Faustroll Pataphysicien*. Paris: Stock.

Jarry, A. 1984. *The Ubu Plays Jarry, Alfred, 1873-1907*. London: Methuen.

Johnson, S. 1946. *London: a poem*. London: London County Council Central School of Arts and Crafts.

Joubert, E. 1995. *Poppie, die drama*. Kaapstad: Tafelberg uitgewers.

Joyce, J. 1936. *Exites*. London: Cape.

Keuris, M. 1996. *Die Dramateks : 'n Handleiding*. Pretoria: Van Schaik Akademies.

King, S. 1979. *The Dead Zone*. New York: The Viking Press.

Kitto, H. D. F. 1961. *Greek tragedy. A literary study*. London: Methuen and Co. Ltd.

Kleist, H. 1914. *Prince Friedrich von Homburg*. London: MacMillan and Co. Ltd.

Krige, U. 1962. *Eluard en die surrealisme*. Kaapstad: H.A.U.M.

Krige, U. 1956. *Die goue kring*. Kaapstad: Balkema.

Krige, U. 1970. *Die ryk weduwee*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Lategan, F. V. 1956. *Die Kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans*. Bloemfontein: Nasionale Boekhandel Bpk.

Leipoldt, C. L. 1938. *Die heks; 'n toneelstuk in een bedryf*. Kaapstad, Bloemfontein en Port Elizabeth: Nasionale pers.

Leipoldt, C. L. 1974. *Die Laaste Aand; 'n Toneelstuk In Drie Bedrywe*. Kaapstad: Tafelberg.

Leiris, M. 1990. *Aurora* New York: Atlas publishing.

Lessing, G. E. & Schröter, F. 2010. *Lessing's Hamburgische Dramaturgie: Für Die Oberste Klasse Höherer Lehranstalten und Den Weiteren Kreis Der Gebildeten*. Charleston, South Carolina: BiblioBazaar.

Lewis, C. S. 2001. *The Screwtape Letters: From a senior devil to a junior one*. New York: HarperCollins.

Lillo, G. 1965. *George Barnwell, The London Merchant*. London: Arnold.

Lorca, F. G. 1988. *Poet in New York*. New York: Noonday Press.

Lorca, F. G. 1983. *The Public; And Play Without a Title*. New York: New Directions Books.

Lorca, F. G. 1989. *Once five years pass and other dramatic works*. New York: Station Hill Press.

Louw, N.P. van Wyk. 1966. *Germanicus*. Pretoria: Akademica.

Louw, N.P van Wyk. 1963. *Koning een-oog*. Kaapstad: Tafelberg uitgewers.

Lucas, F. L. 1946. *Tragedy, in relation to Aristotle's poetics*. London: The Hogarth Press.

Ludlum, R. 2009. *The Aquitaine Progression*. London: Orion.

Ludlum, R. 1984. *The Chancellor Manuscript*. New York: Random House Publishing Group.

Luwes, N. 2005. *Hoe om 'n teaterteks te skryf* Sien addendum 9.1.

Luwes, N. 1993. *Ipekonders: 'n komedie / deur Nico Luwes*. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Departement Drama- en Toneelkunde.

Luwes, N. 2000. *Piet se tante / komedie verwerk deur Nico Luwes*. Johannesburg: Dalro.

Luwes, N. 1998. *Skroot: 'n historiese oorlogsdrama* Ongepubliseerde teks, Sasolbiblioteek, UV, Bloemfontein.

Luwes, N. J. 2002. *Waaioek- Vinkel en Koljander*. Johannesburg: Dalro.

Luwes, N. 2005. *Zollie*. Dainfern: Praag.

Mack, D. 2008. *Se7en*. Horsham: Zenscope Entertainment.

Maeterlinck, M. 1919. *The Blue Bird : A Fairy Play In Six Actes*. London: Methuen.

Maeterlinck, M. 2009. *The Intruder*. Charleston, South Carolina: Bibliazaar.

Malherbe, F. E. J. 1940. *Aspekte van Afrikaanse literatuur. Studies van belangrike werke*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.

Matthews, J. H. 1974. *Theatre in Dada and Surrealisme*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.

Mikro. 1946. *Die wildsboudjie*. Geskryf vir amateuropvoering en nie publikasie.

Miller, A. 1987. *Death of a Salesman*. Johannesburg, MacMillan.

Millet, F. B. & Bentley G. E. 1963. *The art of the drama*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc.

Milton, J. 1920. *Samson Agonistes*. Cambridge: Cambridge University Press.

Molière. 1959 *Imaginary invalid : a play in three acts* London: French.

Molière. 1974. *Die Vrek <L'avare> Van Dijk, A. F. H.* Johannesburg: DALRO.

Molière. 1977. *Tartuffe*. London: Arnold.

Nabokov, 1981. *V. V. Lectures on Russian literature, Volume 1*. New York: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark.

Opperman, D. J. 1954. *Periandros van Korinthe*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Orwell, G. 1950. 1984. New York: New American Library.

- Orwell, G. 1972. *Animal Farm*. London : Heinemann.
- Osborne, J. J. 2006. *Look Back in Anger: a play in three acts*. Vancouver: Criterion Books.
- Osborne, R. 1992. *Basic Instinct*. New York: Penguin.
- Oxford Companion to the theatre*. 1951. Oxford : London: University Press.
- Patterson, J. 2007. *Thriller: Stories to Keep You Up All Night*. London: Harlequin Mills & Boon, Limited.
- Pinter, H. 1965. *The birthday party*. London: Methuen.
- Pirandello, L. 1986. *Six Characters in Search of an Author*. London: Heinemann.
- Pirandello, L. 1969. *Henry IV; The rules of the game: Right you are! <if you think so*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin books.
- Pope, A. 1714. *The Rape of the Lock*. London: Bernard Lintott.
- Potts, I. J. 1963. *Comedy*. London: Hutchinson University Library.
- Proust, M. 2003. *In Search of Lost Time: The Way by Swann's*. New York: Penguin.
- Racine, J. 1983. *Phaedre*. London, Grant & Cutler.
- Read, J. 2000. *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*. Manchester: Manchester University Press
- Rice, E. 2011. *The Adding Machine*. London: Samuel French Trade.

Rodenbach, A. 1957. *Verzamelde Werken*. Tielt: Lannoo.

Romberg, S. & Donnelly D. 1995. *The student prince (vocal score)*. Los Angeles: Alfred Publishing Company, Incorporated.

Ross, J. A. 1940. *Euripides, digter en denker; met 'n vertaling van sy Hippolytus*. Amsterdam: Swets en Zeitlinger.

Rubin, M. 1999. *Thrillers*. Cambridge: University Press.

Sartre, J. P. 1956. *Being And Nothingness; An Essay On Phenomenological Ontology*. New York: Philosophical library.

Schiller, F. 1980. *Die Rauber: Ein Schauspiel*. Paderborn: Schöningh.

Scot, W. 1824. *The Works of Jonathan Swift*. Edinburgh: James Ballantyne & Co.

Shaffer, A. 1981. *Sleuth*. London: Marion Boyars Publishers.

Shakespeare, W. 1979. *Anthony and Cleopatra*. London: Longman.

Shakespeare, W. 1963. *As You Like It*. London: Longmans.

Shakespeare, W. 1962. *The Comedy of Errors*. London: Methuen.

Shakespeare, W. 1983. *Hamlet*. London: MacMillan.

Shakespeare, W. 1963. *King Lear*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shakespeare, W. 1985. *Macbeth*. London: Macmillan.

Shakespeare, W. 1922. *Measure for Measure*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Shakespeare, W. 1983. *A Midsummernight's Dream*. London: MacMillan.
- Shakespeare, W. 1938. *Much ado About Nothing*. Hammondsworth: Penguin Books.
- Shakespeare, W. 1957. *Othello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. 1963. *Romeo and Juliet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. 1981. *The Tempest*. Cape Town: Maskew Miller.
- Shakespeare, W. 1967. *Twaalfde Nag*. Kaapstad: H.A.U.M.
- Shakespeare, W. 1964. *Twelfth Night; or, What You Will*. New York: Dover publ.
- Shakespeare, W. 1906. *Troilus and Cressida*. London: Methuen.
- Shaw, G. B. 1939. *Saint Joan; a chronicle play in six scenes and an epilogue*. London: Constable.
- Simon, N. 1964. *Barefoot in the Park*. London: Random House.
- Small, A. 1975. *Kitaar my kruis*. Kaapstad: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschakappij.
- Small, A. 1965. *Kanna hy kô huistoe: 'n drama*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smith, B. 1971. *Christene*. Kaapstad: Tafelberg.
- Smith, B. 1977. *Die Keiser*. Johannesburg: Perskor,
- Sophocles. 1906. *Antigone*. Oxford: Clarendon Press.

Sophocles. 1990. *Electra*. London: Faber & Faber.

Sophocles. 1986. *Oedipus Rex*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sophocles. 1920. *The Oedipus Tyrannus*. Cambridge: Cambridge univ. Press.

Stein, G. 1946. *Three Lives*. London: Puskin Press.

Stoker, B. 1983. *Dracula*. Oxford: Oxford University.

Stoppard, T. 1967. *Rosencrantz And Guildenstern Are Dead*. London: Faber & Faber.

Strindberg, A. 1958. *Three Plays: The Father, Miss Julia, Easter*. Harmondsworth, Middlesex:, Penguin Books.

Strindberg, A. 1962. *Twelve Plays*. London: Constable.

Stuart, D. C. 1960. *The development of dramatic art*. New York: Dover Publications Inc.

Styan, J. L. 1962. *The dark comedy. The development of modern comic tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Styan, J. L. 1965. *The Dramatic Experience. A Guide to the Reading of Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Swift, J. 2005. *A Modest Proposal*. Los Angeles: Bukamerica Inc.

Swift, J. 2003. *Directions to Servants*. Chicago: Hesperus Publishers.

Swift ,J. 2007. *Gullivers Travels*. North Charleston: Booksurge Llc.

Tardieu, J. 1968. *The Underground Lovers*. London: Allen & Unwin.

Thompson, A. R. 1942. *The anatomy of drama*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Valéry, P. 1975. *La genese de la jeune parque de Paul Valery; essai de chronologie*. Paris: Lettres Modernes Minard.

Van der Kun, J. I. M. 1938. *Handelings-aspecten in het drama*. Nijmegen: J. L. Berkhout.

Van der Merwe H. J. J. M. 1969 *Mariken van Nieumeghen* Pretoria: van Schaik.

Verhagen, B. 1963. *Dramaturgie*. Amsterdam: Moussault.

Villiers de l'Isle-Adam, A. 1900. *Axèl*. Paris: Société française d'éditions d'art.

Vitrac, R. 1946. *Les mysteres de l'amour*. Paris: Gallimard.

Vitrac, R. 1929. *Victor; Ou, Les Enfants Au Pouvoir; Drame Bourgeois En Trois Actes*. Paris: Denoel.

Von Goethe, J. W. 1902. *Faust*. New York: G. Schirmer.

Wedekind, F. 1995. *Spring awakening*. London: Faber.

Wesker, A. 1964. *The Wesker trilogy: Chicken soup with barley, Roots (and) I'm talking about Jerusalem*. London: Penguin Books.

Williams, T. 1976. *Rose Tattoo, Camino Real; Orpheus Descending*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Williams, T. 1959. *The Sweet Bird of Youth; A Streetcar Named Desire; The Glass Menagerie*. Harmondsworth: Penguin.

Williams, T. 1978. *Where I live: selected essays*. New York: New Directions Publishing Corporation.

Wilde, O. 1986. *The Importance Of Being Earnest And Other Plays*. London: Penguin.

Wilder, T. 1964. *Our Town*. London: Longmans.

Wilson, E. 1945. *Axel's castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930*.

New York (and) London: Scribner's.

Wilson, R. 1974. *A Letter for Queen Victoria: An Opera in 4 Acts : Une Lettre Pour la Reine Victoria : Un Opéra en 4 Actes*. Paris: Presses de l'Université de Paris.

Worland, R. 2007. *The Horror Film: An Introduction*. Malden U.S.A.: Blackwell Publishing.

Yeats, W. B. 2010. *The Countess Cathleen*. Fairford: The Echo Library.

Zola, E. 1924. *Erasmus se erfgename: blyspel in drie bedrywe*. Pretoria: Van Schaik.

Zola, E. 2001. *Truth*. New York: Prometheus Books.

## **8.2 ONDERHOUDE**

Bothma, V. 1964. *Onderhoud met A.T. Spies (Caveman)*. Kestell, 4 Maart.

Bothma, V. 2007-2012. *Onderhoude met N.J. Luwes*. Dramadepartement, Vrystaat Universiteit.

### 8.3 INTERNET

**NOTA:** Wikipedia internetbronne is volgens normale akademiese navorsing nie altyd aanvaarbaar nie. Die navorser wys egter daarop dat sekere inligting en oor bv. films en TV-reekse slegs op Wikipedia beskikbaar is en in die bibliografie opgeneem is.

#### 8.3.1 Internet web-bronne

**Nota:** In die teks word die Internetbronne volgens die nommer soos onder aangedui.

1. *Ancient Greece - The Greek Timeline*. ([www.schoolsliaison.org.uk/kids/access/greek/timeline\\_greece.htm](http://www.schoolsliaison.org.uk/kids/access/greek/timeline_greece.htm) Cached -) [Afgelaai op 2/6/2011].
2. Dlibrary. *Form and Style*. ([dlibrary.acu.edu.au/staffhome](http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome)) [Afgelaai 8/2/2012].
3. *Horace Walpole*. ([http://en.wikiquote.org/wiki/Horace\\_Walpole](http://en.wikiquote.org/wiki/Horace_Walpole)) [Afgelaai 8/2/2012].
4. Britannica. *Domestic Tragedy*. ([www. Britannica.com/Ebchecked /topic//domestic-tragedy](http://www.Britannica.com/Ebchecked/topic//domestic-tragedy)) [Afgelaai 2/6/2011].
5. Englishbaby. *Social Drama*. ([www.englishbaby.com/vocab/word/4349](http://www.englishbaby.com/vocab/word/4349)) [Afgelaai 2/6/2011].
6. *Kitchen-sink* ([www .talktalk .co .uk / reference / encyclopaedia /.../ m0097418 . html](http://www.talktalk.co.uk/reference/encyclopaedia/.../m0097418.html)) [Afgelaai op 5/5/2012].

7. Osborne, J. *The many Lives of the angry young man*.  
(Amazonwww.amazon.com› Arts & Photography › Performing Arts › Theater)  
[Afgelaai op 7/5/2012].
8. *Kitchen Sink School*. (1992) | Glossary | art design café (www .  
artdesigncafe . com / kitchen - sink-school-1992) [Afgelaai op 7/5/2012].
9. *Discovering Dramatic Horror*. (www. Simegen .com/ writers /dissections/.../  
dissections\_page\_10.html). [Afgelaai op 20/6/2011]
10. *Thriller: Genre*. ([http://www.tutorgig.info/ed/Thriller\\_genre](http://www.tutorgig.info/ed/Thriller_genre)) [Afgelaai op  
5/5/2012].
11. *Chris T Rizzi Blog*. ([chris-rizzi-media.blogspot.com/.../1-research-typical-synopsis.html](http://chris-rizzi-media.blogspot.com/.../1-research-typical-synopsis.html)) [Afgelaai op 6/12/2011].
12. *A Thrilling Genre; Thriller Novels and Subgenres*. ([http : // www .  
writersrelief . com / blog / tag/legal-thriller/](http://www.writersrelief.com/blog/tag/legal-thriller/)) [Afgelaai op 8/5/2012].
13. *Thriller: Genre*. ([blogs.thegrangeschool.net/06beesn / 2011/02 /18/ thriller  
-genre/](http://blogs.thegrangeschool.net/06beesn/2011/02/18/thriller-genre/)) [Afgelaai op 8/5/2012].
14. *The Difference Between A Courtroom Drama and A Legal Thriller*.  
([http://www. ccmambretti.com /Courtroom\\_Drama.html](http://www.ccmambretti.com/Courtroom_Drama.html)) [Afgelaai op  
9/5/2012].
15. *Comedy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/ Comedic \\_genres](http://en.wikipedia.org/wiki/Comedic_genres)) [Afgelaai op  
6/11/2011].
16. *Black Comedy*. ([http://www.en.wikipedia.org/wiki/Black\\_comedy](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Black_comedy))  
[Afgelaai op 6/11/2011].
17. *Larry the Cable Guy*. ([http://en.wikipedia.org /wiki /Larry\\_ the\\_ Cable  
\\_Guy](http://en.wikipedia.org/wiki/Larry_the_Cable_Guy)) [Afgelaai op 9/11/2011].

18. *Character Comedy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Character\\_comedy](http://en.wikipedia.org/wiki/Character_comedy)) [Afgelaai op 2/6/2011].
19. *Physical Comedy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Physical\\_comedy](http://en.wikipedia.org/wiki/Physical_comedy)) [Afgelaai op 15/11/2011].
20. *Carrot Top*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Carrot\\_Top](http://en.wikipedia.org/wiki/Carrot_Top)) [Afgelaai op 20/6/2011].
21. *Prop Comedy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Prop\\_comedy](http://en.wikipedia.org/wiki/Prop_comedy)) [Afgelaai op 21/2/2012].
22. *Surreal Humour*. ([http://en.Wikipedia.org/wiki/Surreal\\_humour](http://en.Wikipedia.org/wiki/Surreal_humour)) [Afgelaai op 22/2/2012].
23. *Deadpan*. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Deadpan>) [Afgelaai op 22/2/2012].
24. *The News Quiz*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_News\\_Quiz](http://en.wikipedia.org/wiki/The_News_Quiz)) [Afgelaai op 22/2/2012].
25. *Cringe Comedy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Cringe\\_comedy](http://en.wikipedia.org/wiki/Cringe_comedy)) [Afgelaai op 22/2/2012].
26. *Sketch Comedy*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Sketch\\_comedy](http://en.wikipedia.org/wiki/Sketch_comedy)) [Afgelaai op 22/2/2012].
27. *Sitcom*. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Sitcom>) [Afgelaai op 22/2/2012].
28. *Musical Comedy*. (<http://www.answers.com/topic/musical-theater>) [Afgelaai op 22/2/2012].
29. *The Lonely Island - Lazy Sunday*. ([www.thelonelyisland.com/video/lazy-sunday](http://www.thelonelyisland.com/video/lazy-sunday)) [afgelaai op 6/5/2012].

30. *Monty Python's Flying Circus*. ([http://www.en.wikipedia.org/wiki/Monty\\_Python's\\_Flying\\_Circus](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Monty_Python's_Flying_Circus)) [Afgelaai op 20/6/2012].
31. *Satire*. (<http://www.en.wikipedia.org/wiki/Satire>) [Afgelaai op 2/7/2011].
32. *Ig Nobel Prizes - Improbable Research*. (<http://www.improbable.com/ig/>) [Afgelaai op 23/2/2012].
33. *Slapstick*. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Slapstick>) [Afgelaai op 25/7/2011].
- 34 *Home | Looney Tunes*. ([looneytunes.kidswb.com/](http://looneytunes.kidswb.com/) - United States) [Afgelaai op 7/5/2012].
35. *Clew's reviews: a book log: Axel's Castle*, Edmund Wilson. ([www.tenhand.com/clew/blog/archives/000734.html](http://www.tenhand.com/clew/blog/archives/000734.html)) [Afgelaai op 20/6/2012].
36. *Classicism*. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Classicism>) [Afgelaai op 5/6/2011].
37. *Neoclassicism*. ([en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_theatre#Neoclassical\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_theatre#Neoclassical_theatre)) [Afgelaai 23/2/2012].
38. *Neo-Classical ideals represented in Moliere's Tartuffe* ([www.megaessays.com/viewpaper/85352.html](http://www.megaessays.com/viewpaper/85352.html)) [Afgelaai 23/2/2012].
39. *Balzac, Honore de* ([http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Honore\\_de\\_Balzac](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Honore_de_Balzac)) [Afgelaai op 23/2/2012].
41. *Symbolism – Symbolist Theatre*. ([science.jrank.org/pages/.../Symbolism-Symbolist-Theater.html](http://science.jrank.org/pages/.../Symbolism-Symbolist-Theater.html)) [Afgelaai 27/2/2012].

42. *Symbolism*. ([en.wikipedia.org/wiki/Symbolism\\_\(arts\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_(arts))) [Afgelaai op 27/2/2012].

43. *Surrealism*.

(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/575336/Surrealism>) [Afgelaai op 7/5/2012].

44. *Surrealist Books*. (<http://www.surrealism-plays.com/surrealist-books.html>) [Afgelaai op 27/2/2012].

45. *The Breasts and Suc scripts*. ([ebwallywww.ebwally.com/wp-content/uploads/.../Breasts-and-Suc-scripts.doc](http://ebwallywww.ebwally.com/wp-content/uploads/.../Breasts-and-Suc-scripts.doc)) [Afgelaai op 7/5/2012].

46. *Salvador Dali Quotes* ([www.goodreads.com/quotes/show/21302Cached](http://www.goodreads.com/quotes/show/21302Cached)) [Afgelaai op 8/12/2011].

47. *Theatre of the Absurd*. ([en.wikipedia.org/wiki/Theatre\\_of\\_the\\_Absurd](http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Absurd)) [Afgelaai op 28/2/2012].

48. *Dadaism*. ([en.wikipedia.org/wiki/Dada](http://en.wikipedia.org/wiki/Dada)). [Afgelaai op 29/2/2012].

49. *Sparknotes: Robert Browning's Poetry*.

(<http://www.sparknotes.com/poetry/browning/section3.rhtml>) [Afgelaai op 7/3/2012].

50. *The World In A Grain ... Of Sand*. ([www.theworldinagrain.com/?p=6](http://www.theworldinagrain.com/?p=6)) [Afgelaai op 7/3/2012].

51. *Aspoestertjie*. ([www.kleuters.co.za/index.php?destination=kinderstories](http://www.kleuters.co.za/index.php?destination=kinderstories)) [Afgelaai op 7/3/2011]

52. *Democritus said*. ([www.anvari.org/.../58965\\_democritus-said-words-are-but-the-shado...](http://www.anvari.org/.../58965_democritus-said-words-are-but-the-shado...)) [Afgelaai op 14/3/2012].

53. *Chris Rock*. ([www .mustsharejokes .com/page /Chris + Rock + Jokes](http://www.mustsharejokes.com/page/Chris+Rock+Jokes)) [Afgelaai op 30/3/2012].

54. Greek Theatre ([academic.reed.edu/humanities/110tech/theater.html](http://academic.reed.edu/humanities/110tech/theater.html) Cached) [Afgelaai op 7/5/2012].

55. *Glencoe–History of Theatre*. ([http :// www. glencoe. com/theatre/Timeline /timeline\\_content.html](http://www.glencoe.com/theatre/Timeline/timeline_content.html)) [Afgelaai op 11/6/2012].

56 *Commedia dell'arte*. ([www.commedia-dell-arte.com/](http://www.commedia-dell-arte.com/)) [Afgelaai op 11/6/2012].

57. *HistoryWorld theatre timeline*. ([www.historyworld.net/timesearch/default.asp?...Theatre...Theatre](http://www.historyworld.net/timesearch/default.asp?...Theatre...Theatre)) [Afgelaai op 11/6/2012].

58. *Introduction to Theatre – Roman*. [Theatrenovaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/roman .htm](http://theatrenovaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/roman.htm) Cached – Similar [Afgelaai op 7/5/2012].

59. *Theatre of the absurd*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre\\_of\\_the\\_Absurd](http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_the_Absurd)) [Afgelaai op 18/6/2012].

60. *Anti-Realism in the Theatre*. ([www.wayneturney.20m.com/antirealism.htm](http://www.wayneturney.20m.com/antirealism.htm) Cached – Similar) [Afgelaai op 7/5/2012].

61. *Making 'Baby Grand' the novel*. (<http://makingbabygrand.com/glossary/>) [Afgelaai op 20/6/2012].

62. *Rape and revenge film*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Rape\\_and\\_revenge\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Rape_and_revenge_film)) [Afgelaai op 20/6/2012].

63. *Ribaldry*. ([en.wikipedia.org/wiki/Ribaldry](http://en.wikipedia.org/wiki/Ribaldry)) [Afgelaai op 21/6/2012].

64. *Types of Satire*. (Find Your CreativeMusedavehood59.wordpress.com /2010/01/02/types-of-satire) [Afgelaai op 20/6/2012]

65. *Your dictionary. Spoof* (<http://www.yourdictionary.com/spoof?>) [Afgelaai op 21/6/2012].

66. *Urban dictionary*.

(<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mocumentary>) [Afgelaai op 21/6/2012].

67. *Insult comedy*.

(<http://comedians.about.com/od/glossary/g/insultcomedy.htm>) [Afgelaai op 21/6/2012].

68. *The Official Jerry Lewis Comedy Museum and Store*.

([www.jerrylewiscomedy.com/](http://www.jerrylewiscomedy.com/)) [Afgelaai op 22/6/2012].

69. *Divine Comedy* (F:\Essays 'Divine comedy' by Julian Gough Prospect Magazine May 2007 issue 134.htm) [Afgelaai op 9/2/2012].

70. *Romantic Comedy* (<http://www.answers.com/topic/romantic-comedy-1>) [Afgelaai op 6/11/2011].

71. *Comedy* ([encyclopediaen.wikipedia.org/wiki/Comedy](http://encyclopediaen.wikipedia.org/wiki/Comedy)) [Afgelaai op 10/10/2012].

72. *Futurism* ([encyclopediaen.wikipedia.org/wiki/Futurism](http://encyclopediaen.wikipedia.org/wiki/Futurism)) [Afgelaai op 10/10/2012].

### 8.3.2 Films

1. *The Chancellors Manuscript* (Onvoltooid: Beplan vir 2014). (<http://www.imdb.com/title/tt0461652/>). [Afgelaai op 8/5/2012].

2. *Se7en I* (1995). ([www.imdb.com/title/tt0114369](http://www.imdb.com/title/tt0114369)). [Afgelaai op 8 Feb 2012].
3. *Twister* (1996). ([www.imdb.com/title/tt0117998](http://www.imdb.com/title/tt0117998)). [Afgelaai op 20 Jul 2011]
4. *Basic Instinct* (1992). (<http://www.imdb.com/title/tt0103772/>). [Afgelaai op 20 Jul 2011].
5. *The Client* (1994). (<http://www.imdb.com/title/tt0109446/>). [Afgelaai op 20 Jul 2011]
6. *Extreme Measures* (1996). ([www.imdb.com/title/tt0116259](http://www.imdb.com/title/tt0116259)). [Afgelaai op 20 Jul 2011].
7. *Flightplan* (2005). (<http://www.imdb.com/title/tt0408790/>). [Afgelaai op 20 Jul. 2011].
8. *Day of the Jackal* (1973). ([www.imdb.com/title/tt0069947/](http://www.imdb.com/title/tt0069947/)). [Afgelaai op 9 Feb 2012].
9. *Suspicioni* (1941). ([www.imdb.com/title/tt0034248/](http://www.imdb.com/title/tt0034248/)). [Afgelaai op 20 Jul 2011].
10. *The Last House on the Left* (2009). (<http://www.imdb.com/title/tt0844708/>). [Afgelaai op 9 Feb 2012].
11. *The Da Vinci Code* (2006). ([www.imdb.com/title/tt0382625/](http://www.imdb.com/title/tt0382625/)). [Afgelaai op 9 Feb 2012].
12. *The dead Zone* (1983). ([www.imdb.com/title/tt0085407/](http://www.imdb.com/title/tt0085407/)). [Afgelaai op 9 Feb 2012].
13. *I Robot*. (2004). ([www.imdb.com/title/tt0343818/](http://www.imdb.com/title/tt0343818/)). [Afgelaai op 9 Feb 2012].

14. *Hot Shots*. (1991). ([www.imdb.com/title/tt0102059/](http://www.imdb.com/title/tt0102059/) Hot Shots 1991) [Afgelaai op 22/2/2012].
15. *Ace Ventura: Pet Detective* (1994). ([www.imdb.com/title/tt0109040/](http://www.imdb.com/title/tt0109040/)) [Afgelaai op 18/4/2012].
16. *Annie Get Your Gun* 1950). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0042200/](http://www.imdb.com/title/tt0042200/)Cached – Similar) [Afgelaai op 7/5/2012].
17. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966). ([www.imdb.com/title/tt0060438/](http://www.imdb.com/title/tt0060438/)Cached - Simila) [Afgelaai op 7/5/2012].
18. *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0017075/](http://www.imdb.com/title/tt0017075/)) [Afgelaai op 7/5/2012].
19. *Awake* (2007). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0211933/](http://www.imdb.com/title/tt0211933/)) [Afgelaai op 8/5/2012].
20. *Snake Eyes* (1998). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0120832/](http://www.imdb.com/title/tt0120832/)) [Afgelaai op 8/5/2012].
21. *JFK* (1991). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0102138/](http://www.imdb.com/title/tt0102138/)) [Afgelaai op 9/5/2012].
22. *The Silence of the Lambs* (1991). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0102926/](http://www.imdb.com/title/tt0102926/)Cached – Similar) [Afgelaai op 9/5/2012].
23. *The Score* (2001). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0227445/](http://www.imdb.com/title/tt0227445/)) [Afgelaai op 9/5/2012].
24. *Entrapment* (1999). (IMDb[www.imdb.com/title/tt0137494/](http://www.imdb.com/title/tt0137494/)) [Afgelaai op 9/5/2012].

25. *The Usual Suspects* (1995). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0114814/) [Afgelaai op 9/5/2012]
26. *The Day After Tomorrow* (2004). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0319262/) [Afgelaai op 9/5/2012].
27. *Coma* (1978). IMDbwww.imdb.com/title/tt0077355) [Afgelaai op 8/5/2012].
28. *Jacob's Ladder* (1990). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0099871/) [Afgelaai op 9/5/2012].
29. *The Party* (1968). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0063415/) [Afgelaai op 18/6/2012].
30. *Dirty Harry* (1971). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0066999/) [Afgelaai op 20/6/2012].
31. *The French Connection* (1971). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0067116/) [Afgelaai op 20/6/2012].
32. *Thelma & Louise* (1991). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0103074/) [Afgelaai op 20/6/2012].
33. *The Hunt for Red October* (1990). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0099810/) [Afgelaai op 20/6/2012].
34. *Goldfinger* (1964). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0058150/) [Afgelaai op 20/6/2012].
35. *Dr. No* (1962). (IMDbwww.imdb.com/title/tt0055928/) [Afgelaai op 20/6/2012].

36. *From Russia with Love* (1963). ([IMDbwww.imdb.com/title/tt0057076/](http://www.imdb.com/title/tt0057076/)) [Afgelaai op 20/6/2012].

37. *Jurassic Park* (1993). ([IMDbwww.imdb.com/title/tt0107290/](http://www.imdb.com/title/tt0107290/)) [Afgelaai op 20/6/2012].

38. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the bomb* (1964). ([www.imdb.com/title/tt0057012/](http://www.imdb.com/title/tt0057012/)). [Afgelaai op 21/6/2012].

39. *This Is Spinal Tap* (1984). ([IMDbwww.imdb.com/title/tt0088258/](http://www.imdb.com/title/tt0088258/)) [Afgelaai op 21/6/2012].

### 8.3.3 TV-reekse

1. *Coronation street*. ([www.itv.com/coronationstreet/-United Kingdom](http://www.itv.com/coronationstreet/-United%20Kingdom) Cached–Similar). [Afgelaai op 20 Jul 2011].

2. *Curb Your Enthusiasm* ([www.imdb.com/title/tt0264235/](http://www.imdb.com/title/tt0264235/)) [Afgelaai op 15/2/2012].

3. *Whose Line is it Anyway* ([www.imdb.com/title/tt0163507/](http://www.imdb.com/title/tt0163507/)) [Afgelaai op 15/2/2012].

4. *Thank God You are Here* ([www.imdb.com/title/tt0983782/](http://www.imdb.com/title/tt0983782/)) [Afgelaai op 15/2/2012].

5. *A One Night Stand With Sean*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Sean Hughes \(comedian\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sean_Hughes_(comedian))) [Afgelaai op 20/11/2011].

6. *The Goon Show*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Goon\\_Show](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Goon_Show)) [Afgelaai op 22/2/2012].

7. *8 Out of 10 Cats*. ([www.imdb.com/title/tt0465315/](http://www.imdb.com/title/tt0465315/)) [Afgelaai op 22/2/2012].

8. *Late Show With David Letterman*.  
([www.imdb.com/title/tt0106053/trivia](http://www.imdb.com/title/tt0106053/trivia)) [Afgelaai op 22/2/2012].
9. *Have I Got News For You*. ([www.imdb.com/title/tt0098820](http://www.imdb.com/title/tt0098820)) [Afgelaai op 22/2/2012].
10. *Monty Python's Flying Circus*. ([www.imdb.com/title/tt0063929/](http://www.imdb.com/title/tt0063929/)) [Afgelaai op 22/2/2012].
11. *The Simpsons*. ([www.imdb.com/title/tt0096697/](http://www.imdb.com/title/tt0096697/)) [Afgelaai [3/2/2012].
12. *The Rick Mercer Report*.  
([www.cbc.ca/mercerreport/videoplayer2.html](http://www.cbc.ca/mercerreport/videoplayer2.html)) [Afgelaai op 5/5/2012].
13. *The Daily Show with John Stewart*.  
(<http://www.imdb.com/title/tt0115147/>) [Afgelaai op 23/2/2012].
14. *Tom and Jerry*. (TV-reeks 1965–1972)  
IMDb [www.imdb.com/title/tt0274294/Cached](http://www.imdb.com/title/tt0274294/Cached) – Similar [Afgelaai op 7/5/2012].
15. Uys, P. 2012. *Pieter-Dirk Uys to Stage Once-Off Performance of Adapt or Dye*. (<http://umuzi.bookslive.co.za/blog/2011/07/27/pieter-dirk-uys-to-stage-once-off-performance-of-adapt-or-dye/>) [Afgelaai op 29/5 2012].
16. *The Black Adder*. (TV-reeks 1982)  
IMDb [www.imdb.com/title/tt0084988/CachedSimilar](http://www.imdb.com/title/tt0084988/CachedSimilar)) [Afgelaai op 15/6/2012].
17. *"1st Amendment Stand Up" Martin Lawrence Presents the 1st*  
([www.imdb.com/title/tt0979964/](http://www.imdb.com/title/tt0979964/)) [Afgelaai op 21/6/2012].
18. *Two and a Half Men*. (TV-reeks 2003)  
(IMDb [www.imdb.com/title/tt0369179/](http://www.imdb.com/title/tt0369179/)) [Afgelaai op 21/6/2012].

- 19 *Oupa en Ouma Sit op die Stoep*. (TV-reeks 2012)  
(IMDbwww.imdb.com/title /tt2362437/) [Afgelaai op 21/6/2012].
20. *The Flintstones*. (TV-reeks 1960–1966)  
(IMDbwww.imdb.com/title/tt0053502/) [Afgelaai op 21/6/2012].
21. *Mr. Bean*. (TV-reeks 1990–1995) (IMDbwww.imdb.com/title/tt0096657/)  
[Afgelaai op 21/6/2012].
22. *The Three Stooges Show*. (TV-reeks 1960–1972)  
(IMDbwww.imdb.com/title/tt0850645/) [Afgelaai op 21/6/2012].
23. *The Laurel and Hardy Show*. (TV-reeks 1986).  
(IMDbwww.imdb.com/title/tt0390734/) [Afgelaai op 22/6/2012].
24. *Bob Odenkirk*. (IMDbwww.imdb.com/name/nm0644022/) [Afgelaai op 22/6/2012].

## 9 ADDENDA

9.1 Luwes, N. J. 2005. *Hoe om 'n teaterteks te skryf*. (Klasnota. Dept. Drama en Teaterkuns . UV).

9.2 Bothma, V. T. 2008 *Wieletjies van geluk*. (Ongepubliseerde teaterteks: Beskikbaar by die navorser).

## 9 ADDENDA

### 9.1 HOE OM 'N TEATERTEKS TE SKRYF

Prof Nico Luwes

---

#### 1. INTELLEKTUELE OEFENINGE

Eksterne geografiese en tydgebonde sisteme wat teatertekste sal beïnvloed				
Historiese tyd	Land en lokaliteit	Nasionaliteit	Etniese groeperings	Gemeenskappe

Skryf waarvan jy kennis dra, ondervind het en gesien het

Sosiale sisteme wat die individu en gemeenskap sal beïnvloed

Moraliteit	Gender	Politiek	Finansies	Ras	Geloof	Ouderdom	Kultuur ens.
------------	--------	----------	-----------	-----	--------	----------	--------------

Die bostaande eksterne faktore beïnvloed besluite wat gemaak word deur:

Dramaturg	Produksiebestuurder leser/regisseur	Akteurs	Kritici	NB. Gehore
-----------	--	---------	---------	------------

Ken jou teikenmark waarvoor besluite geneem word

NEEM 'N BESLUIT: IDEE OF KONSEPT (ABTRAKTE IDEE BV. *ROMEO EN JULIET*)

Tema/idee/ kwessie	Styl waarin geskryf gaan word	Formaat van opvoering (omvang)	Taal
-----------------------	-------------------------------------	-----------------------------------	------

Beste kunsvorm vir die idee

Film of video/	Spotprent?	Skildery?	Beeldhouwerk ?	Dans?
Instrumentele musiek	Sang	Literatuur	Musiek?	Opera?
	Prosa?	Drama	Digkuns?	

Watter tipe literêre genre sal die beste wees vir die konsep?

Tragedie?			Gemeng?	Komedie?		
Tragedie	Sosiaal	Horror	Insluitende verskeie of alle elemente of genres	Romanties	Sosiaal	Sentimenteel
Melodrama	Thriller	Ens.		Situasie	Persoons	Satire

Watter tipe styl van opvoering sal die beste wees vir die konsep?

Realisme	Versus/en/of	Stilisties
----------	--------------	------------

Wat in ag geneem moet word

Realisme	Fondse beskikbaar	Plekke waar opgevoer gaan word (Teater of oop spasies)	Artistieke vlak	Gaan die opvoering toer
----------	----------------------	---	--------------------	-------------------------------

Hierdie was die denkproses voordat jy in die verkeerde rigting begin. Nou moet jy weet wat jy wil sê en wat om in ag te neem. Konsidereer nou die middele tot beskikking vir die skryf van die teaterteks of begin met 'n werkswinkel.

## 2. DIE KREATIEWE PROSES

### 1. JOU ABSTRAKTE IDEE OF KONSEP

(Wat wil jy sê omtrent wat? Wat moet herstel of verander word?)

Maak 'n duidelike stelling omtrent die fokus van die teaterteks ????? en verduidelik (nie die intrige of die storie nie)

Om in staat te wees om jou kwessie reg te stel het jy 'n storie of intrige met karakters iewers in tyd nodig.

'n Geskrewe of werkswinkel teaterteks het die volgende interne sisteme wat oorweeg moet word:

Aksie/handeling	In ruimte	In Tyd	met karakters
Intern of ekstern?	Een of meer gebruike binne ruimte	Histories?	Nasionaliteit
Bedrywe/tonele?	Fisiese gevestigde verhoogstel(le)?	Ware tyd?	Moraliteit
Handelingseenhede?	of geïmpliseer?	geïmpliseer met verskuiwings	Ouderdom
		Chronologies?	Gender
		Terugflitse?	Ras
		Flitse in die toekoms	Gebied
		Seisoen?	Taal/ dialek?
		Tyd van die dag?	Emosionele toestand
			Intellektuele toestand
			Persoonlikheid/ hoekom?
			Geskiedenis

			Persepsie oor die kwessie
--	--	--	---------------------------

Beplan, maak notas en maak voorsiening vir moontlike veranderinge om die persepsies rondom die kwessie te intensiveer en om die struktuur te versterk deur 'n unieke storie met kontrasterende karakters te skryf.

Hoe sal ek die bogenoemde in die geskrewe teks aantoon en hoe kan die direkteur die bogenoemde aantoon?

Aksie/handeling	In ruimte	In Tyd	Met karakters
Beskrywing binne die teks in Italics	Beskrywing binne die teks in Italics	Beskrywing binne die teks in Italics	Beskrywing binne die teks in Italics
<i>(Piet hardloop nader)</i>	Beskryf die stel en die gebruik daarvan	Beskryf die stel (modern? histories?)	Fisiese voorkoms
Jo ( <i>staan op</i> ): Hallo.	Klank	Klank/musiek	Ouderdom
Piet: Kom hier!	Kostuums	Kostuums	Grimering
<i>(Piet klap hom)</i>	Rekwisiete	Rekwisiete	Kostuums
Ligte uit/Verduistering	Ligte	Ligte: Dag of nag? Seisoen(e)?	Gewoontes/ mannerisms
	Karakters sê waar hulle is	Karakters sê wat die tyd is	Wat karakters omtrent hom/haar self sê
	Ander karakter sê waar hulle is	Ander Karakter sê wat die tyd is	Eie aksies/handeling. Jy is wat jy doen op 'n verhoog!
	Projeksies ens.	Projeksies ens.	Wat ander sê!



Nou weet ons die huiswerk is gedoen en die skryfwerk kan begin in 'n gestruktureerde formaat die WAT moontlik kan verander soos jy aangaan, maar dan weet jy hoekom! So lank as jy net nie 'n totaal nuwe wending begin nie!

## 2. INTRIGE (STORIELYN)

Nou weet jy Waaroor Waar Wie Wanneer WWWWWYou now know WWWWW!

- Waaroor dit alles gaan (Konsep/idee)
- Waar dit plaasvind – en hoekom!
- Wie is die karakters binne dit – en hoekom!
- Wanneer in die geskiedenis, seisoen, tyd van die dag of nag vind dit plaas – en hoekom!

OK! WAT gebeur met WWWWW?

DRAMA IS AKSIE/HANDELING! JY KAN BEGIN OM DIE INTRIGE SE RAAMWERK TE BEPLAN VOORDAT JY DIE DIALOOG BEGIN SKRYF.

WENK 1. Struktureer gebeure met Dramatiese Kontras

Toneel 1. Titel van die toneel (alles is onder beheer) Die bekendmaking van die hoofkarakter, plek ens.					
Waar? Oop veld	Oop	Seisoen	Tyd	Waaroor gaan dit?	Wie
Projeksie van berge. Gras op die verhoog. Boom eenkant van die verhoog. Koeie onder, 'n afstand weg		Hoe? Somer (sterk warm lig)	5 namiddag HOE? verhoog raak donkerder gedurende die toneel	Beeswagtertjie, <input checked="" type="checkbox"/> Piet, is veronderstel om beeste na die kraal toe te bring Sy vriend Johannes sluit by hom aan, hulle begin praat oor hul drome wanneer hulle eendag	Piet eet brood terwyl hy op die gras sit. Hy het 'n kombors om sy skouers soos 'n beeswagtertjie en dra 'n kiere. Hy is rustig en lui. Sy ma roep hom <b>van buite die verhoog.</b> Hy moet die

			grootmense is. Piet wil studeer, maar daar is geen geld nie. John vertel hom daar is geld in die kerk daar naby en aan die einde van die toneel besluit hulle om die geld te gaan steel.	beeste kraal toe bring. Johannes ontmoet hom later.
--	--	--	--	---

Toneel 2. Titel van die toneel (Konflik bu7y die huis) Bekendmaking van ander karakters...komplikasie en intensifisering van dramatiese handeling ens.				
Waar?	Seisoen	Tyd	Waaroor gaan dit?	Wie
Binne die huis. HOE? 'n Kers brand op die klein kombuis tafel. Nuus op die radio is hoorbaar vanaf die kamer langsaan. Horlosie tik	Someraand donderstorm HOE? Kriekie buite Hond blaf buite Donder en weerlig	Laatnag Moeder kla dat Piet nie terug is nie en dit is reeds 11uur. Horlosie wys die tyd ens.	Piet het nie huis toe gekom nie. Een koei is weg. Die pa en ma wag totdat hy terug kom en 'n bakleiery begin oor die koei wat weg is en dat hy afwesig was. Piet lieg vir hulle en sê die pa is verkeerd en dat	Pa 55 is geklee soos 'n plattelandse boer , hy rook 'n pyp. 'n Streng man met 'n baard en kragtige bewegings. Die ma 40 en geklee in tradisionele drag.

			<p>hy nie beeste kan tel nie. Dit veroorsaak 'n groot geveg oor respek. Die ma is simpatiek, maar die pa streng. Piet begin huil want hy wil studier. Die toneel eindig met die pa wat vir Piet sê hy sal hom uit die skool hou totdat die koei gevind is. Na 'n heftige woordewisseling gaan slap hulle. 'n Hond blaf wild vir iemand buite.</p>	<p>Simpatiek teenoor die seun en probeer om die ontstelde pa te kalmeer. Piet is nog steeds geklee in die klere van die vorige toneel maar is nat gereën. Hy is bang vir sy pa.</p>
--	--	--	---	---

Toneel 3. Titel van die toneel (Hulle word gevang. Intensifisering van dramatiese handeling/aksie. Krisis.				
Waar?	Seisoen	Tyd	Waaroor gaan dit?	Wie
Buite die kerk. Nag. HOE? Kerslig skyn Vanaf buite die verhoog loodglasvensters.	Someraand donderstorm HOE? Uil, krieke en veraf reën wat gehoor word.	Laatnag Kerkklok lui 12 uur	Piet en Johannes beweeg verby 'n geprojekteerde venster.	Piet en Johannes

(ligprojeksie van kleur)	<p>Donder en weerlig. Later die klank van glas wat breek en 'n alarm wat daarna afgaan.</p> <p>Later 'n polisie sirene en die blou lig van hul kar op die verhoog.</p>		<p>Johannes vat 'n klip en breek die venster. Alarm gaan af. 'n Hond blaf aanhoudend vir hulle vanaf die binnekant Die dominee kom uit en vang vir Piet maar Johannes hardloop Die Polisie kom en Piet pleit by die dominee maar die polisie vat hom weg.</p>	
--------------------------	--	--	---	--

Toneel 4. Titel van die toneel (Wat gaan gebeur) Klimaks.				
Waar?	Seisoen	Tyd	Waaroor gaan dit?	Wie
In 'n klein dorpie se hof. HOE? Tafel vir die magistraat en die hofordonnans Polisieman by die deur. 'n	Koue oggend HOE? 'n Effense wind en die mense praat saggies buite.	Oggend. 'n Amptenaar kom binne en kondig die tyd aan 'Dit is elf uur. Die hof gaan in sessie en <i>please rise</i> '	Die hoftoneel. Piet word gevra om te pleit. Die magistraat vra Piet uit oor sy gedrag. Piet verduidelik dat	Die pa 55 netjies geklee. Beskaamd. Ma 40 netjies geklee en ook beskaamd. Piet geklee in ou skoolklere. Bang

<p>paar stoele en 'n bank vir Piet. Horlosie wat tik.</p>			<p>hy 'n fout gemaak het maar dat hy beïnvloed was deur Johannes. Die ouers vra om vergifnis omdat niks gesteel is en die magistraat lewer 'n vonnis van 'n ernstige waarskuwing. Almal is dankbaar en verlaat die vertrek.</p>	<p>maar eerlik. Johannes baie skugter en bang. Magistraat, 'n groot man met 'n sterk stem. Streng aan die begin maar sy stemtoon raak vaderlik met die vonnisoplegging. Polisieman: in uniform en kalm. Algemene lede van die publiek. Respekvol en heuglik na die vonnisoplegging.</p>
---	--	--	---	---

Toneel 5. Titel van die toneel ('n Les was geleer) Die einde				
Waar?	Seisoen	Tyd	Waaroor gaan dit?	Wie
<p>Binne die huis. HOE? Selfde as toneel 2. Piet se ouers in die kombuis.</p>	<p>Someraand. HOE? Skape en hoenders is van die buitekant hoorbaar.</p>	<p>Ma maak koffie en tee en roep die pa 'Dit is vieruur, kom drink jou tee'.</p>	<p>Die familie is weer byeen, Piet besef dat hy verkeerd was en pleit by die ouers. Hulle doen wat ouers doen en vergewe hom. Piet belowe dat</p>	<p>Pa 55 geklee soos plattelandse boer en rook 'n pyp. Ma geklee in tradisionele drag. Simpatiek teenoor die seun en</p>

			hy die weë van sy ouers om hom as 'n goeie burger op te voed sal respekteer. Einde van die toneel. Die pa sien die vermiste koei met 'n kalf die kraal binne kom . Laaste spreekbeurt is waar die pa van die kalf na sy seun kyk en sê: 'Eendag sal dit 'n trotse bul wees'.	dankbaar teenoor die pa omdat hy verstaan.. Piet is nog steeds geklee in die klere van die vorige toneel wat nou droog is. Nederig en dankbaar aan die einde.
--	--	--	--	---

Neem kennis! Jy kan die tonele rond skuif en met die laaste toneel begin en die opvoering in die verlede laat plaasvind. Nadat jy jou raamwerk het, skryf een toneel 'n dag. As jy nie te vrede is nie kan jy altyd een of twee tonele later herskryf om bestaandes te vervang. Miskien wil jy tonele byvoeg? Verander met hartelus soos jy vorder. Hou net in gedagte dat die 'morele les' of Konsep (idéé) vorm die fokus van die teks.

Indien jy 'n nuwe idee langs die skryfproses vind kan dit dalk 'n idee wees vir 'n toekomstige teaterteks. Voorspoed met die skrywe!

Prof Nico Luwes

## 9.2 DIE WIELETJIES VAN GELUK (Vic Walker alias Vic Bothma)

**Tyd:** Enige tyd die afgelope vyftig jaar.

**Plek:** Enige stad of groot dorp en waar daar begraafplase en berge is.

**Ruimte:** 1) Sandsteen Holkrans. 2) Berg. 3) Begraafplaas

**Janneman** - Hy is die hoofkarakter, in sy vroeë vyftigerjare, wêreldwys en 'n boemelaar. Hy leef op straat. Hy is intelligent maar het 'n plofbare en kort humeur. Hy was die oudste seun en gewoon daaraan om leiding te gee. Hy het nie respek vir outoriteit nie behalwe die wet soms. Hy blameer sy familie vir sy dilemma in die lewe asook sy leefstyl en gemoedstoestand.

**Vader Willie** - Die patriargale figuur met 'n roekelose disposisie gedurende sy leeftyd veral wat betref sy gesin. Hy is die enigste wat Janneman nog kan help omdat hy aandele by sy eerste vrou gesteel het in 'n poging om iets vir sy kinders na te laat om hulle te vorentoe te help in die lewe. Hy is 'n gees.

**Nellie** - Sy is die oudste kind van Vader Willie en Moeder Petru. Sy het van die twee-en-twintigste verdieping geval deurdat sy op die balkonmuurtjie geloop het na 'n rusie tussen haar en haar lesbiese vriendin. Per ongeluk het sy haar balans verloor. Sy is hardkoppig en gewoon daaraan om haar sin te kry en gewoon daaraan om die leier te wees. Sy is oorlede terwyl haar broers nog klein was en haar halfsuster en halfbroer nog nie gebore was nie en voordat haar ouers geskei het weens haar pa se gevangenskap. Sy is 'n gees.

**Theo** - Hy is Janneman se jonger broer wat in 'n motorongeluk in 'n tunnel oorlede is. Hy het homself na skool van sy familie gedistansieer want hy het homself beter geag as hulle en was dan ook die enigste wat 'n graad aan universiteit voltooi het. Hy is totaal

die teenoorgestelde karakter as sy broer Janneman. Veelbesproke en geensins 'n bakleier soos sy broer nie. Hy haat sigarette en drank. Hy is 'n gees.

**Lucy** - Sy is Moeder Petru en haar tweede man, Whitey se buite-egtelike dogter. Sy is deur vier mans verkrag as 'n jong tiener en boonop was haar pa 'n mislukking vir die lewe. Alkoholis, pilverslaafde en gedurig werkloos. Dié omstandighede het 'n haat jeens mans in haar ontketen. Sy het ook 'n kort humeur en is baie sinies teenoor almal in haar omgewing. Sy het baie eensaam grootgeword en pleeg op 'n baie vroeë ouderdom selfmoord omdat haar lesbiese vriendin haar verlaat het en dié was heel moontlik haar enigste vertroueling en laaste bastion in die lewe.

**Pieter** - Hy is Vader Willie en sy tweede vrou Diana, sy eerste vrou se suster, se oudste en enigste kind. Hy is 'n gewontemisdadiger en is meer agter tralies as daarbuite. Hy het meeste van sy lewe in institusies vir mense soos hy deurgebring waar hy al die verkeerde gewoontes aangeleer het. Met 'n agtergrond soos wat hy het kon dit ook nie anders nie.

**Jake** - Een van Janneman se drinkebroers en miskien sy enigste vriend wat af-en-toe by hom kom kuier en 'n drankie saam met hom geniet. Hy is 'n deeltydse werker wat ook maar op die broodlyn lewe.

## EERSTE BEDRYF

*Op die verhoog lê 'n middeljarige langerige man met sy kop teen 'n stomp. Hy is geklee in verslete klere met 'n verweerde slaprandhoed op sy kop, sy hare is grys en langerig en hy het 'n onversorgde baard en snor. Dit is vroegdag net na sonop. Sy agtergrond is 'n geprojekteerde boemelaarsden. Daar is 'n vuurmaakplek met geen vuur, komberse in die ruwe vorm van 'n bed, 'n paar swartgebrande potte en 'n pan staan rond. Tussen twee kru pale is 'n tou gespan met 'n klompie verslete klere wat daaroor hang. Verder is daar nog 'n paar stompe wat dien vir sitplek met 'n rof gevormde tafel van takke tussen hulle. Morrend gesels hy met homself.*

Janneman: Hel maar ek is dors. As ek maar net 'n paar 'coins' gehad het. 'n Man moet eet... Nee, 'n man moet drink, eet maak net die blierie tanne stomp. (*sit stadig orent*) Ek wens ek het daai dêm bottelstoor gehad waarvan my pa altyd gepraat het...Daai een wat jy nét Sondae oopgemaak het en dit om die 'empties' uit te gooi...My arme kop (*hou sy kop vas*). Ek is maar net 'n arme boemelaar, mense is veronderstel om my jammer te kry...Ghu...jammer, dit kry jy nét in 'n woordeboek, nie op hierdie godverlate plek wat hulle aarde noem nie...Maar dis reg, eeendag gaan hulle voor die Oubaas staan met hulle kamma 'sad smiles' en Hom probeer vertel wat se goeie tjommies hulle nou eintlik van die oubaas was. Hoe hulle dan nou elke Sondag in die kerk was en hoe hulle die tiendes vir die diaken gegee het sodat die dominee darem ten minste 'n Merc kan ry. En hoe hulle nooit die buurmense gespyker het nie en, en, en tot die ontelbare keer...En die Oubaas gaan vir die klomp blinkes sê: 'Ek ken julle nie'. Jy weet mos, hulle polish daai agterente van hulle blink-blink op die voorste gestoeltes van die kerk...Ek sal sommer ou Niek aspris gaan join net om in die klomp blinkes se ore te skreeu 'sorreee ek kan jou nie help nie'. Dis mos al wat jy hoor, 'sorree ek kan jou nie help nie, kry vir jou 'n werk'... Werk. Wat is dit? Kan 'n mens dit eet?... As 'n ou ballie soos ek nou konsuis 'n joppie kry dan werk hy vir die binnekant van die washer. So wat is die 'odds' dan vra ek maar liewer. Vra is vry en weier daarby.

Gelukkig is daar nog arm mense met goeie harte. (*Tel 'n leë 5liter wynboks open hou dit in 'n saluut-*) Heil Bacchus my maat, jy is die koning van die boemelaars en veral myne...Wat sê die prediker? Gee drank vir die arm mense sodat hulle, hulle swaarkry en armoede kan vergeet...maar, dink jy nou die mensdom lees Salomo. 'Not a chance' die TV praat baie meer waarheid as die slimste en wysste man wat ooit gelewe het. Gaan lees Spreuke 31! Toe, lees hom! Dan sal jy sommer agterkom drank is nie vir blinkgatte soos julle nie want julle gaan armgatte soos ek en Jake benadeel...Vlieg hel toe man! *Gaan lê weer en begin na 'n rukkie in 'n heel anders en bedaarde toon praat*). Wat help dit om uit te 'freak' niemand gee dop weg nie want almal suip, (*sit vinnig regop*) dis hoe simpel dit is. Dan maak die arme poepolle asof hulle dit nie doen nie. Ek wonder hoe gaan dié lot in die hemel kom. Seker inbreek, of nee, hulle gaan ou Petrus seker probeer 'bribe' met 'n dop of 'n stukkie biltong of so. Dis mos hulle 'style', geld praat nie, dit skreeu soos 'n atoombomsirene...Waaroor 'moan' ek? Ek is die een wat sy brein elke dag met drank vernietig. 'n Dronkgat sal nooit iets besit nie, nee, hy kan nie reguit dink nie en sy voete is reguit op pad na sy volgende dop toe. As ek dit nou nog nie weet nie sal ek boggerol in hierdie godverdomme lewe weet nie... (*staan op*) Op die ou einde gaan alles oor geld. Dit maak nie saak wat ek sê of doen nie geld bly die baas. As jy nie ponde en dollars het nie dan wil jou eie broer jou nie ken nie. Nie dat ek my eie broer wou ken nie. Die donner kon nie eers 'n dop saam met my drink nie. Wat is die kans dat 'n vrou jou wil ken as jy bankrot is. Dubbel nil zero, dis wat. As sogenaamde bankrotskap, armoede en rusie by die voordeur inval dan 'turbocharge' sogenaamde liefde by die agterdeur uit. Wat is liefde? Ou Jakes sê dis twee 'fools' wat 'n derde een bou. Ek dink hy's honnerd persent reg veral as ek so terugkyk na al my sogenaamde liefdes in die lewe. Al wat ek kan wys is 'n klomp kinders of 'fools' by 'n klomp groter 'fools' van vroumense...Bliksem!.. hierdie babbelaas is besig om my vrek te maak...Lat 'n mens so stoepit kan wees om die hele dag om te sukkel om 'n paar sjieling in die hande te kry dan suip jy dit uit net om 'n moerse hoofpyn te kry en moenie praat van die spuitpoep en al die anner klagtes nie (*daar is veraf donderweer nog 'n ou man verskyn op die*

*verhoog, hy het 'n vuil oorpak aan en dra 'n net so vuil rugsak*). Ja, laat dit kom reën miskien help dit vir hierdie babbelaas. Miskien moet ek bietjie water in die sisteem kry dit sal my dalk net weer gesuip maak.

Jake: Janneman jy lieg, jy is dan nog gesuip.

Janneman: Kyk nou net wat het die kat hier ingedra, waar kom jy vandaan my bra?

Jake: Van die 'job' af, jy kan mos sien hoe lyk ek (*wys sy vuil hande*).

Janneman: Maar dan het jy mos 'n ou sjielinkie of twee. Ek hoop jy het jou enigste 'brother in arms' darem onthou.

Jakes: Nou wat laat jou dink ek sal jou vergeet? (*haal 'n bottel drank uit sy sak*).

Janneman: My maat, my maat van sink en ysterplaat (*vat die bottel by hom*) 'For you I'll killa da bull and for your sister I will kill you' (*hou die bottel omhoog*) Al kos 'n dop 'n duisend rand bly dit 'n 'bargain'.

Jake: Voor jy nou aan die suip gaan krap eers jou paar goete bymekaar laat ons na jou ma en pa se grafte toe gaan. Andy het my eers weer volgende week nodig so, laat ons waai.

Janneman: My broer, ons het nog nie die voorvaderding mooi uitgesort' nie. As jy verstaan hoe vodde my familie is dan sal jy verstaan hoekom ek nou nie juis lus is vir hulle nie al is hulle besig om 'daisies' boontoe te druk.

Jake: Man, kyk vir Thabo, vandat hy dit uiteindelik gedoen het gaan die man vorentoe. Skielik het die man 'n 'girl' en selfs 'n mouter.

Janneman: Jake'sie my maat jy ken nie my familie nie en ek is nou nie lus om my hele dag op te neuk deur jou die hele simpel verhaal te vertel nie.

Jake: Los net die bottel uit! Annars gaan jy net 'n klomp tjol kwytraak.

Janneman: En wat laat jou dink ek gaan jou die hele droewige verhaal vertel.

Jake: Vertel my, dan kan jy die dop oopmaak (*hou sy hand uit vir die botte*).

Janneman: (*ruk die bottel vinnig agter sy rug in*) Dit sal die bleddie dag wees. Jy het hom dan klaar vir my gegee. Nou wil jy hom terug vat. 'You've got a snowball's chance in hell' my maat.

Jakes: Aag komaan, wat sit jy nou eintlik en doen behalwe om jammer vir jouself te voel. Jy kan my mos nou net sowel die storie van jou 'fêndêmilie vertel. Jy sal mos nou nie vrek daarvan nie.

Janneman: Kom ek vertel jou dan maar as jy lag moer ek jou. Is dit 'n 'deal'?

Jakes: Jy is liggeraak huh? Vertel man ek sal nie lag nie 'njannies koepêla'.

Janneman: Ek het 'n eie broer en suster gehad, toe gaan my pa tronk toe en my ma kry 'n kind by 'n ander dom daggaroker. En toe bou hulle wragtig nog een maar die is toe 'n alkohol foetus 'shame'. My pa trou toe my ma se suster toe hy die tronk uitkom, 'unbelievable' as jy stoepit is moet jy maar 'suffer'. Hy kry 'n seun by haar, sy verneuk hom en kry 'n kind by 'n dokter. Ons het nog nie eers begin nie en ek is klaar lus om nie verder te gaan nie.

Jakes: Moet nou nie kleinkoppie trek nie, gaat aan!

Janneman: Die ergste is dat al hierie hoerkinders dra my van. Die waarheid is egter, daar is 'n eie boetie en sussie,'n driekwart boetie, 'n halfsussie en 'n nefie of kwartboetie wat ook kamstig my boetie is. Deurmekaar nê? Katkots in 'n konkryt 'mixer' is 'n 'understatement'. Die ergste van alles is almal het gevrek behalwe ek en die driekwart boetie en sy boetie, dis nou die slapgatnefie sien. Die driekwart boetie is blykbaar meeste van die tyd in die tronk en sy boetie of my slapgat nefie is 'n 'drug addict'. Dan kom ons by my pa en ma. Pa in die tronk en ma altyd dronk, een van daai mislike gevalle. My pa kon nog gaan maar my ma. My bra, ek het meer stront as plesier met haar gehad. Die ander kinders het weggehardloop ek was die een wat haar dramas in die lewe moes 'face'. As sy eers 'n dop ingehad het was dit nag, pik gietswart donker nag my maat. Jy het nie met haar geredeneer nie, jy het haar net opgetel oor jou skouer gegooi en gesorg dat sy in die bed kom voordat sy verder skade aanrig. En dit gewoonlik by vreemde mense se plek. Selfs op skool het die mense my uit die koshuis kom haal en my gesmeek om net my ma by hulle plek te kom verwyder...As jy nou na hierdie deurmekaar storie luister, is dit nie logies dat my lewe 'n flop uitgedraai het nie?

Jakes: Ek het al gehoor van sulke families in die stad maar nie hier in die dorpe nie. My broer wat het gemaak dat jou familie so is?

Janneman: Brandewyn het nie brieke nie en rum het nie 'reverse' nie en moenie daai wielietjies van geluk vergeet nie. My broer, familie is 'n ding wat jy net een maal 'n jaar moet sien en dit is op 'n 'black and white' foto', en as jy hulle klaar gesien het dan brand jy die foto.

Jakes: Thabo se mense, die Basoetoe, se tradisie sê: as dit swaar gaan met jou moet jy jou voorvaders se grafte gaan kuier dan sal jou lewe regkom. Ek glo dit, so kom ons 'move'.

Janneman: Daar is nie 'n manier nie. Familie kan reguit hel toe vlieg, ek gaan nie

soontoe nie. Ek bly net hier.

Jakes: Jy's 'n aap man. Gee my bottel dop terug! Dit was vir die pad bedoel en nou het jy dit nie meer nodig nie (*gryp die bottel en 'n stoeiery ontstaan*)

Janneman: Jou hol op 'toast' man, jy kan mos nie 'n man iets gee en dit dan wil terug gryp nie.

Jakes: Ek het dit met my eie geld gekoop. Waar is jou pond? (*die stoeiery gaan nog steeds voort*).

Janneman: Jy is die een met die 'job' en die pond gaan koop jou eie! Hierdie is myne (*ruk die bottel uit Jake se greep en staan vinnig eenkant toe*). As jy aanhou neuk ek jou nou met hierie bottel oor daai leë kop van jou!

Jakes: Dis myne ek het dit gekoop.

Janneman: Dis nou myne. Ek sê baie baie dankie. Ek sê baie baie dankie.

Jakes: Jy's 'n skelm dief (*draai om en begin wegloop*). Ek hoop jy kry pyn op die maag, wurm, en vlieg reguit hel toe... gemors! (*af*)

Janneman: Voetsêk jou simpel idioot!...(loop verergd heen en weer) Bliksem, nou moet ek allenig gaan...Donner!

(*ligte af*)

## TWEEDE BEDRYF

*Dit is laatnag en volmaan. Die ouerige man van die eerste bedryf verskyn op die verhoog met 'n verslete rugsak op sy rug waaraan 'n net so verslete opgerolde slaapsak vasgemaak is, hy stap na twee kruise min of meer in die middel van die éverhoog, stop, sit sy rugsak neer en kyk om hom rond. Die agtergrond is berge wat op 'n skerm geprojekteer is.*

Janneman: Hoe my aapkop broer hierdie godverlate plek kon uitsoek om my ma en suster se asse te kom begrawe gaan die verstand te bowe. Hier is dan niks, dit is net berge en nogmaals berge en die boggerols groei net so hoog. (*Wys met sy hand*). Ek hoop van harte ek word nie in so 'n verlatenheid begrawe nie. (*Kyk weer om hom rond*). Dit is 'n godskreierende skande. (*Stap tot by die kruise*) Hier is aapkop en Nellie maar waar is ma? Agge nee waar is my ma... (*Begin te snik en sak op sy knieë*). Ou ma, ek mis jou so verskriklik baie en nou is jy vir altyd weg, jy is nie eers hiér nie... Hoekom moes jy so gou doodgaan? Jy het so ge'suffer' aan die einde (*huil*) Theo is 'n regte rot, was nog altyd een en is een sy graf in.....aapkop! Ma weet as ek die sê gehad het sôu jy hiér gelê het nie. (*Daar is 'n suisgeluid van wind en dan.*) Wie roep my? Ek glo dit nie, hier is dan niks of niemand nie (*kyk verskrik rond*) Hierie plek spook en dan kom ek nog op 'n volmaan hiernatoe. Ek moet my blerrie kop laat lees (*luister aandagtig met een hand bak by sy oor*). Dit spook wragtig hier (*begin beweeg met die doel om weg te hardloop maar gaan staan plotseling doodstil*). My suster, dit kan nie wees nie. Ek kom hiernatoe en dink ek gaan net 'n gebedjie of so opsê en dan gaan dit beter met my gaan, nou praat 'n gees met my. Nee, nee! Ek is besig om van my trollie af te gaan. Dit moet al die Zorba's en papsakke wees wat nou begin praat. Moét wees, dis al. (*retireer stadig*).

Nellie: (*verskyn in 'n wit gewaad*) Janneman ken jy nie meer jou eie suster nie? Kan jy

nie onthou dat julle my hier kom begrawe het nie?

Janneman: Nellie jy is spierwit en dan is dit nog volmaan. Nee dit kan nie wees nie dit moet die eensaamheid wees. Dit is hierdie plek. Ek het nog altyd gesê Theo was mal en hier is die bewys. Hy kan nie eers my ma se as begrawe nie. Nee, nee hier beter ek spore maak anders land ek nog netnou in 'n malhuis en hulle donner die sleutel weg.

Nellie: Janneman, jou taal!

Janneman: O genadetjie tog sy is rêrig hier, soos in rêrig, rêrig. Dit kan nie wees nie...maar...

Nellie: Geen maars nie, ek mag dalk 'n gees wees maar jy droom nie. Het ma jou nooit vertel dat as jy iemand in ons familie se graf besoek dan kan jy met so 'n dooie se gees kommunikeer?

Janneman: Nee! Nee! Dit is twak hierie, ek glo dit nie (*sê dit sonder selfgeloof*)

Nellie: Kan jy nog steeds nie die begrafnis onthou nie?

Janneman: Ek onthou alles veral die meisiekind wat so tekere gegaan het dat mens sou sweer sy het die helfte van haarself verloor het...kan nou nie haar naam onthou nie (*draai sy kop skeef*) Ja, Renata, dis reg maar beste vriend klink nie vir my reg nie. Sy het so tekere gegaan mens sou sweer die twee van julle was skeef. Wag, wag, wag. Waar is ma? Hoekom lê sy nie hier nie?

Nellie: Julle idiote het haar mos nie kom begrawe nie, nee, julle het net haar as hier kom strooi. Nou het die wind haar weggewaai en niemand sal weet waar sy is nie.

Janneman: Praat met jou Einstein broer nie met my nie.

Nellie: Wat bedoel jy met skeef?

Janneman: Dat julle bymekaar geslaap en dingetjies gedoen het.

Nellie: Watse dinge doen?

Janneman: Moet nou nie vir jou onnosel hou nie.

Nellie: Nou wat daarvan as ek skeef was?

Janneman: Hoor daar, sy was skeef. Dan was die mense al die tyd reg. Ek voel nou soos 'n regte blerrie idioot.

Nellie: Janneman , jou taal!

Janneman: Wat is nou fout met blerrie? Dit maak baie saak dat jy skeef is, ek het vas geglo jy is nie skeef nie en toe kom klein Willempie en vertel my julle was skeef. Toe bliksem ek hom en moet nou net nie vir my sê ek moet hom gaan om verskoning vra nie.

Nellie: Hoekom nie?

Janneman: Ek kan nou nie 'exactly' sy tanne vir hom terug gee nie en wat gebeur as hy'n klomp van sy tjommies kry om al my tanne uit te slaan? Nie lat daar veel oor is nie.

Nellie: Hy sal nie, soos ek kan onthou was hy verskriklik bang vir jou omdat jy so onredelik kon raak as jy kwaad word en dit sommer vir enige bakatel. Ek weet ek is reg ek was jou suster en het onder een dak saam met jou grootgeword.

Janneman: Hoe kan jy reg wees as jy twee en twintig verdiepings ver spring om tamatiesous van haarself op die 'pavement' te maak? Het jy nie geweet mense kan nie vlieg nie of was jy gesuip? Nee ek dink jy was gerook of vol LSD, toe verbeel jy jou jy is 'n engeltjie, maar toe vlieg jy soos 'n klip en val soos 'n FL vol water.

Nellie: Janneman!

Janneman: Is FL nou ook 'n vloekwoord?

Nellie: Dit is my saak en dit het niks met jou uit te waaie nie.

Janneman: Jy is verkeerd en jy weet dit. Ons almal het jou liefgehad en toe moet ons met die skande sit dat jy selfmoord gepleeg het en boonop skeef is en dan is jy nog reguit op pad hel toe ook.

Nellie: Hoe kan jy so iets vir jou eie suster sê? Jy weet in elk geval nie wat presies gebeur het en presies waarom nie.

Theo: (*verskyn op die verhoog, hy is netjies geklee*) Vertel hom Nellie. Hy is maar net verkeerd soos altyd.

Janneman: Agge nee, hier is ou aapkoppie ook net om sy vrot eiertjies te kom lê en my hoogs die moer in te maak, soos gewoonlik.

Theo: Waar was jy nou al ooit reg? Vertel ons dat ons ook kan weet.

Nellie: Kan julle twee nie vrede maak en uiteindelik mekaar ordentlik behandel nie? Dit kan tog nie so moeilik wees nie.

Theo: Wat? Ek en hy saamwerk? Dit wil ek nog sien. Ons was kat en hond gebore met Janneman die brandsiek hond natuurlik. Kyk hoe lyk hy.

Janneman: Vlieg moertoe man! Jy het nog nooit 'n goeie word vir my gehad nie.

Theo: Hoekom? Jy het nog altyd gedink jy is beter as ek maar wie het 'n graad? Ek wens jy wil net verdwyn want jy is nie die moeite werd om te ken nie. Jy met jou meerderwaardigheid waarvoor daar absoluut geen rede is nie.

Janneman: Man ek het 'n beter graad as jy hulle noem dit 'n ruggraat iets wat jy nog nooit gehad het nie. Jellievis.

Nellie: Julle is altwee op pad hel toe. Julle is veronderstel om die anderkant ook in te sien en ander persone se beter kante te probeer raaksien. Ek was my hande in onskuld omtrent julle twee.

Theo: Ek het probeer toe ek nog gelewe het maar dit het my so innerlike wroeging gegee dat dit indirek die oorsaak van my dood was omdat ek nie op my bestuursvermoë gekonsentreer het nie. Nellie jy vra my om die onmoontlike te doen.

Janneman: Aapkop, jy lieg! Jou ou donsdosie wou jou los toe kon jou jellievis ruggraatjie dit nie hanteer nie toe ry jy maar in 'n lorrie vas. Dit in 'n tunnel sodat niemand niks kan bewys nie.

Theo: Snert! Absolute louter snert! Wie vertel jou sulke leuens.

Janneman: Pa het so gedink en e kook. Sy het nie 'n enkele traan gestort op jou begrafnis nie. 'n Mens hoef nie te wonder hoekom daar ewe skielik 'n nuwe testament opgestel was kort voor jou dood nie. Een ding was egter snaaks.

Hoekom wou jy nou juis hier begrawe word. Het jy gedink dit gaan opmaak vir die versuim om ma te begrawe het? Aapkop.

Theo: Jy en pa het dalk 'n goeie rapport gehad maar hy het nie getel nie, hy het nooit gewys dat hy vir ons kinders omgee nie.

Janneman: Weet jy hoekom het jy jou agterent gesien in die lewe? Jy het nie 'n krieseltjie omgee vir jou ouers nie. Jy laat my skoon skuldig voel vir jou part.

Theo: Jy het hom definitief nie geforseer om tronk toe te gaan nie en dat hy nadat hy ontslaan was net vir drank en dagga geleef het nie. Één, dat hy 'n werklik onbevoegde pa vir sy kinders was nie.

Janneman: Aapkop! Jy het die bobbejaan aan sy poepstring beet. Pa was miskien roekeloos en verwaand maar hy bly jou pa. Was jy al ooit toegesluit. Het jou kinders, jou vrou en die hele blerrie mensdom jou ooit versies daaromtrent. Nee, want al wat aapkop perfek kan doen is om ander te oordeel. Daar is 'n moerse lot wat jy nie van pa weet nie want jy was maar nog altyd stoepit verby!

Theo: Jy is veronderstel om 'n voorbeeld te stel want jy is die oudste broer, maar al wat jy kan doen is om soos 'n besetene tekere te gaan.

Janneman: (*stap tot teenaan Theo*) Hoe stel jy voorbeelde as jy soos 'n weggooihond in die straat en veld moet slaap?

Theo: 'Shame' en wie se skuld is dit?

Janneman: Kom ek vertel jou aapkop. Ek het nooit enige ondersteuning van niemand gehad nie en veral nie van my eie familie nie, hulle was 'n Frankenstein riller. Jy

was natuurlik Frankenstein homself. Onthou jy ek het jou gebel om my te help? Onthou jy jou reaksie.

Theo: Jy droom seker. Jy het altyd net gekry en gekry. Ma het jou altyd net die beste gegee.

Janneman: Kan jy onthou hoe lank jy op universiteit was en hoe lank jy nie net ma en pa gemelk het nie, maar tot vreemdes wat jou kamstig jammer gekry het. Ja, ek het gekry en gekry, al die stront wat ek by die huis moes opvreet. Ek droom, ha-ha. Jou ma het 'n 'pil addict' en volslae alkoholis geraak, aapkop. Sy het boonop 'n skildklierprobleem gehad. Na een of twee doppe het sy die kluts helemal kwyt geraak. Niemand het 'note' gevat want sy was dan so beeldskoon.

Theo: 'n Pilverslaafde? Jy lieg!

Janneman: Tot in die ouetehuis, waar aapkop haar gaan staan en inprop het, het hulle haar hande vol pille gevoer. En niemand sou weet waarvoor nie.

Theo: Janneman is jy seker jy yl nie nou nie?

Janneman: Jy weet, ek is nie meer lus om my moer vir jou te 'strip' nie ek wil jou net met trane in my 'navyblue eyes' vra moenie oordele vel oor dinge waarvan jy nie 'n halwe 'clue' het nie. As-u-blijf tog.

Theo: Ek weier om te glo wat ek so pas gehoor het. Jy praat nie dalk van pa nie?

Janneman: Pa mag dalk 'n leeu-eaandeel in ma se malligheid gehad het maar hy was nie halfpad so mal soos ma nadat sy uit die bus uitgeval het. Al was hy so mal om met haar kranksinnige suster te gaan trou en deur dit te doen ons as gesin wreed te beëindig.

Theo: Ek onthou ook sy malligheid.

Janneman: Ja, ek weet en ek wonder watter bydrae dit gelewer het tot jou oordrewe haat van my en die totale vernietiging van my studieloopbaan!

Theo: Wil jy nou weer begin?

Nellie: Nee, asseblief tog ek vra uit die diepte van my hart, nie weer nie.

Janneman: (*begin lag*) Uit die diepte van my hart. Watter hart? Jou koshuishart (*wys na onder*). Kom ons verander die gesprek. 'Holy cow' Nellie, maar jy is darem 'touchy' oor hierdie koekstamp besigheid.

Nellie: (*driftig*) Koekstamp besigheid?

Janneman: Is dit nie wat twee lesbiërs doen nie of kan ons dit sommer masturbasie noem? Nellie kom ons vergeet dit, laat ek en jy 'n 'move on' na pa se graf toe kry.

Nellie: Vergeet daarvan!

Janneman: 'Chill' man, laat ons waai.

Nellie: En wat van Theo?

Janneman: Na wat hy my aangedoen het verdien hy om vir die res van tyd hier te lê en vrot.

Theo: Dis so tipies 'mister big dick'. Sal jy met jou gewete kan saamleef, nie dat ek dink jy het een nie want jou brein is vernietig deur drank en dagga.

Janneman: En joune omdat jy 'n kleintottie sindroom het, 'little dickhead'.

Theo: Jy is stapelgek!

Janneman: En jy is 'n stuk stront wat dink hy is 'n eerste klas drol wat dink hy ruik na laventel. Ma moes jou doodgelê het toe jy nog 'n 'baby' was of sy moes jou sommer versuip het.

Theo: Jy gaan so tekere oor ma se pil en drankgewoontes, wat van jou eie gesuipery?

Janneman: Aapkop jy was die slagpat wat nie eers 'n paar biere saam met 'n paar pêle kon drink nie.

Theo: Alkohol is vir morone wat nie weet wat om met hulle tyd te doen nie dan versuip hulle die goeie binne hulle met alkohol. Hoekom dink jy verafsku ek drank en sigarette so?

Janneman: Jy haat dit so dat jy jou ma en pa se voortydige sterftes veroorsaak het met jou onredelike ongevoeligheid. Hoe kan jy iemand se sigarette en drank van hulle weerhou nadat hulle meer as veertig jaar daaraan verslaaf is, Geen liggaam kan dit hanteer nie dit gaan gewoonlik in 'n toestand van skok en eindig met die persoon se dood weens 'n hart verwante gevolg.

Theo: O, nou is jy sommer 'n mediese kenner.

Janneman: Aapkop, wat weet jy? Jy weet 'sweet blow' boggerol. Jy is 'n dêm idioot!

Theo: Hoor hoor, professor Janneman is aan die woord.

Janneman: Jy is 'n regte lae agterbakse luis, jou 'style' is van agter af, 'asshole'!

Theo: Jy het besluit om die universiteit in jou eerste jaar te los.

Janneman: Bravo! Jy het geweet wat kom jou lae luis. Jy het geweet ek sal onder geen omstandighede 'n onderwyser word nie toe gaan beïnvloed jy ma met die hulp van 'dud' Lee, Whitey om nie verder vir my studies te betaal nie en ek moet 'n onderwysbeurs vat om verder te kan studeer. Dit is mos onregverdig dat daar vir Janneman betaal word maar arme idioot Theo moet 'n onderwys beurs vat. Jy het my universiteitsloopbaan finaal beëindig.

Theo: Is jy dan te goed om 'n onderwyser te word?

Janneman: (*briessend*) Aapkop!! As ek geweet het ek gaan nooit weer kan aansoek doen vir 'n beurs nie het ek maar aangehou studeer en eers die volgende jaar 'n verandering gemaak, maar ek het dit nie geweet nie! Hoe moet 'n sewentienjarige snotneus weet waaroor 'varsity' gaan as niemand hom vertel nie?

Theo: Siestog, arme Janneman.

Janneman: Aapkop! Jy sal vandag hoor wat ek te sê het. Toe gaan jý en vat die onderwysbeurs net om vir die hele wêreld te wys jy is beter as jou broer. Gaan kry vir jou 'n ryk gegradueerde donsdosie op universiteit terwyl ek met die lae klas hoere en slette moet meng.

Theo: Maar dit is onregverdig dat jón studies betaal word en ek moet 'n beurs vat.

Janneman: (*praat met die gehoor*) Kan julle sien hoekom ek hierdie man met elke greintjie binne my haat. Ek het pryse vir onderskeidings op skool gewen, iets wat hierdie gemors nooit in staat toe was nie. Dis 'n godswonder dat hy 'n graad

behaal het. Daarom is hy hiper jaloers op my is (*loop briesend rond*)... Erken hier voor Nellie wat jy gedoen het.

Theo: Wat met jou gebeur het, het jy dubbeld en dwars verdien, Altyd die slimste, sterkste, mees intelligentste met 'n arrogansie wat jou wil laat kots daarvan.

Janneman: Ek wens jy het nog geleef. Ek sou jou ballas in 'n 'vice' gesit het en met elke klein draai sou ek gesê het 'onthou jy nog'.

Theo: Ten minste was ek nooit wat jy nou is nie, lieplapper, werkloos en 'n bedelaar.

Janneman: Aapkop! Waar was julle ander toe ek ma se stront moes uitsorteer? Weg, verdamp soos mis voor die son.

Theo: Ek het haar geld gestuur. Wat het jy bygedra? Net mooi niks nie.

Janneman: 'Balls' aapkop. Jy het jou miserabele klompie randjies gestuur om jou miserabele gewetetjie te sus. Dan stuur jy nie eers genoeg nie sodat ma koerantpapier zolle moet draai terwyl aapkop in die vette van die land rol. Elke keer wat sy by jou gaan kuier het, toe sy nog 'n kar gehad het, dan is dit net hierdie kaarte 'Jy kan vanaand hier slaap maar more is jy weg'. Wanneer jy op pad see toe was na 'n 'luxury holiday' het jy reg by haar dorp verby gery en kon jy nie eers 'n koppie tee by haar gaan drink nie. Watter soort mens doen dit aan sy eie ma? Dan gaan sit jy haar nog teen haar wil in 'n tronk waar sy haar dood moes rook aan koerantpapier zolle.

Theo: Jy is reg, ek het julle as benede myself geag maar ek het nie geweet ma het 'n mediese probleem gehad nie.

Janneman: Ek sien jy het darem so bietjie breins intussen bygekry.

Theo: Vlieg maan toe!

Janneman: Nellie, kom ons waai.

Nellie: As Theo nie saam gaan dan wil ek nie gaan nie.

Janneman: Dit is nou nie vir julle om te besluit wie gaan en wie gaan nie. Ek grou net die kissies as uit en 'wa-la' ons is weg. Wat my betref kan julle net hier bly. Ek het in elkgeval nie vir julle twee hiernatoe gekom nie. Ek het vir ma hiernatoe gekom sodat ek haar as by pa kan gaan begrawe want dit is die regte ding om te doen. Nou het aapkop die hele episode laat verdamp want hy is mos nie deel van *homo sapiens* nie, hy is nog deel van *homo erectus*, aapkop, en ek praat nou nie van sy onderlyf nie. Ek dink daar is 'n deel van sy anatomie daar wat weggekwyn het.

Theo: Dink jy nou jy is snaaks, professôr?

Nellie: Wat bedoel jy?

Janneman: Ons is mense, *homo sapiens*, hy is nog daar waar die aap uitgevind het hy kan op sy agterbene regop loop. *homo erectus* *erectus* kom van die Latynse woord *ērigēre* wat beteken 'om regop te laat staan'. Kom ons los dit daar, jy was mos mal oor die berge maar ek vat jou boksie as saam, of jy dit nou 'like' of nie. Hierdie luis verdien om hier te vrot. 'Enjoy' (*waai vir hom loop na een kruis voetel op die grond en kom met 'n klein kisse te voorskyn en af*)

(Ligte uit)

## DERDE BEDRYF

*Dit is volmaan. Dit is gedeeltelik bewolk en die wolke beweeg soms voor die maan in. Vader Willie in 'n wit gewaad staan en praat met homself. Janneman en Nellie verskyn op die verhoog maar bly eenkant staan. Daar staan twee kruise. Janneman is nog steeds geklee is in dieselfde uitrusting as waarin die gehoor hom leer ken het. Oor sy skouer hang sy verslete rugsak en slaapsak, hy haal die rugsak af en sit dit op die grond neer en gaan sit daarop. Die skerm in die agtergrond vertoon 'n geprojekteerde beeld van 'n begraafplaas.*

Vader Willie: Ek het my gesin soveel skade berokken. My arme vrou Petru en ons kinders, sal hulle my ooit vergewe. Dan was daar die episode met my vrou se suster Diana dit het ons finaal vernietig, maar hoe kon ek dit verhoed het. Dit was amper onmoontlik. Ek moet egter erken dat na Petru het ek net vir my rookgoedjies en drank gelewe. Dit is regtig nie die manier om 'n lang lewe te verseker nie (*kyk op en sien vir Janneman*). My seun, my seun, jy het uiteindelik gekom. Wat 'n blye dag. Wat het jou so lank geneem?

Janneman: (*staan op*) Pa ek glo nie jy wil weet nie.

Vader Willie: My seun ek weet jy blameer my dat ek 'n slegte pa vir julle was, maar jy bly my kind. Ek wil graag jou kant van die storie hoor ek het nooit belang gestel om dit te hoor nie. Ek hoop van harte ons kan tot vrede en vriendskap met mekaar kom.

Janneman: Pa, as ek vandag die waarheid hier begin praat gaan ons 'n oorlog hê, maar ek gee nie om nie. Miskien is dit hoog tyd, ek kry dalk nooit weer die kans nie.

Vader Willie: Ek het baie foute gemaak, maar wat julle kinders betref is die grootste

foute gemaak nadat jou ma my gelos het sy het julle regtig benadeel. So, ek was nie die enigste wat foute gemaak het nie.

Janneman: Ma het dalk haar foute met ons opvoeding gemaak maar jy was die een wat vrot was reg van geboorte af (*nog 'n persoon in 'n wit gewaad verskyn*). Selfs hierdie halfsuster gemors, verskoning vir 'n mens, kan op jou geblameer word (*wys na die nuwe figuur*).

Lucy: Maar jy lieg dat die vlooie op jou kop ontplof! Halfsuster!

Janneman: Luister teef, jy kon nooit my pa se kind gewees het hy was in die tronk toe jy gebou is. Ma het gesê jy is 'n 'premature baby' en dat jy pa se kind is. In haar dronkenskap het sy daardie leuen bly lewe tot aan die einde van haar tyd.

Vader Willie: Vertel ons van jou ma se foute.

Janneman: Ma het dalk haar 'fair share' foute gemaak, maar pa vertel hier voor almal van ons dat jy nie agter elke los rokkie aangehardloop het nie. Eers 'dazzle' jy hulle op die dansvloer dan sleep jy hulle bed toe.

Vader Willie: ek ontken dit nie, drank is harde en wrede meester.

Nellie: Pa jy soek net verskonings toe ma uitvind wat se vark jy is toe is dit te laat want toe is ek op pad.

Vader Willie: Ek ken foute en tekortkominge en ek is ten volle bereid om eerlik omtrent myne te wees indien julle bereid is om eerlik omtrent julle ma se foute te wees.

Janneman: Pa, jy dink my ma se grootste fout was Whitey en hulle kinders. Kom ek

vertel jou wat haar grootste fout was. Onthou jy hoe jy haar verlowing met Dwayne opgebreek het. Jy met jou V8-karre en jou 'tailormade suits'. Jy het heuning om haar mond gesmeer en die wol oor haar oë getrek net vir haar om uiteindelik uit te vind jy het nie die vaagste benul waarom liefde gaan nie. Die manier waarop jy dit gedoen het skreeu ten hemele. 'Drop' haar voor Dwayne se deur met 'as jy nie terug is in vyf minute ry ek'. Ma moes as 'n onervare negentienjarige 'n besluit oor haar hele lewe in vyf minute maak. Daar gaan maak sy die grootste fout van haar lewe en dit net as gevolg van jou sogenaamde 'glamour'. Sy het die beste man in haar lewe verruil vir 'n flop. Sy het hom weer jare later ontmoet en hom gevra hoekom hy nooit getrou het nie. Sy antwoord was dat hy nooit weer iemand ontmoet het wat hy so lief kon kry as my ma nie. Pa, jy het 'n 'bullet' tussen die oë verdien. Weet jy dit?

Vader Willie: As sy my nie verklap het by die polisie deur haar onnoselheid het hulle my dalk nooit uitgevang nie. Selfs al het hulle my gevang en sy het vir my gewag sou sy goeie man gekry het. Ek weet ek het baie verkeerde dinge gedoen, maar dit is wat gebeur deur drank en verkeerde vriende.

Janneman: Daar is net een ding wat ek glad nie verstaan nie. Hoekom gaan karre steel. Het jy nooit aan die gevolge gedink nie of was ons maar net vervangbaar.

Vader Willie: Onthou jy dat jou oupa 'n ryk man was?

Janneman: Nou wil jy ons vertel dat jy wou ryk word deur karre te steel! Jy sou dit nooit geword het nie met al jou hoere en 'parties' nie. Vertel ons liever wat jy gedoen het terwyl jy karre gesteel het. Dan is dit ook nie genoeg nie, jy moet so waaragtig met daai feeks uit die hel, Diana, gaan trou. As jy dit nie gedoen het nie was daar geen vertraagde 'lightie' in 'n gestig en het ek nooit my vrou verloor as gevolg van hierdie lesbiese hoer nie!

Lucy: 'Siestog' nog steeds omgekrap oor jou pragtige ou vroujie. 'We only smooched each other to bits'.

Janneman: Vok jou in hoofletters jou bliksemse snotneus teef!

Nellie: Janneman nou gaan jy oorboord.

Janneman: Wie het oorboord gegaan? Ma het my selfs twee valiums gegee net voor ek stad toe gery het want ek het gekla oor seer oë. Resultaat, afgeskryfde kar.

Lucy: Nou hoekom drink jy dan die valiums as jy nie weet wat dit is nie?

Janneman: Ek wens jou gat begin jeuk en jou vingers verander in vishoeke.

Lucy: En nou leef jy soos 'n straatbrak, (*sarkasties*) my hart bloei vir jou.

Janneman: Luister hier jou stuk vrot diepsee kreefkak! Dit is hoe lag jy is, ver benede seespieël. As jy nou nog lewendig was het ek jou so hard geklap dat die snot drie keer om jou kop gedraai het.

Nellie: Hierdie raak te veel vir my ek gaan rus.

Lucy: Jy het maar ook nie veel 'guts' nie. Die oomblik as dinge bietjie taai raak dan hardloop jy sommer weg.

Nellie: Moenie dat ek my humeur vir jou verloor nie. Jy gaan nie daarvan hou nie.

Lucy: Ons mag dalk altwee 'gay' wees , maar jy praat nie op my hand nie!

Nellie: Ek is bly ek het jou nooit leer ken nie. Johnny is reg, jy is 'n klein snotneus teef.  
Snotneusie het jy my gehoor?

Lucy: (*storm op haar af*) Ek sal jou wys wie is snotneusie (*hulle gryp mekaar aan die hare*).

Janneman: Pa help! Ek kan nie, ek is nie 'n gees nie!

Vader Willie: Ek weet nie hoe nie.

Janneman: Jy is 'n regte blerrie moffie, kan nie eers 'n duik in 'n nat drol slaan nie.  
Help vir Nellie en leer die klein teef 'n ma se les.

Lucy: Ek sal jou wys wie is die teef hier rond! Wie is snotneus nou?! Huh?! Jy sal my  
weer 'try' ek sal jou Jupiter toe pos, teef! (*hulle los mekaar*).

Nellie: Ek glo dit nie. My eie suster?

Vader Willie: Dit is wanneer moeders drank misbruik dat jy sulke kinders kry.

Lucy: Ek is nie meer lus vir julle spul nie. Nie een van julle het al ooit iets vir my beteken  
of my probeer help nie, nie eers ma nie. Sy was meeste van die tyd so dronk jy  
kon nie eers met haar praat nie.

Janneman: Ek dink Nellie sal graag wil hoor daarvan sy het ma nooit so geken nie.

Lucy: Almal weet sy was 'n dronkgat wat meer wil sy weet?

Janneman: So asof jy nooit gesuip het nie.

Lucy: Ek het nie kinders gehad o moor te 'worry' nie.

Janneman: En ook geen mans.

Lucy: Ek hou my nie met aids op nie.

Janneman: Snotneus praat nou!

Vader Willie: Moet nou net nie dat hierdie weer in nog 'n sinnelose geveg ontaard nie.  
Weet julle wat dit vir ons almal sal beteken om mekaar te vergewe?

Nellie: Pa is reg. As ons almal die voordele kan insien deur mekaar te vergewe kan ons,  
ons verskillende weë gaan sonder dat daar enige iets is wat ons sal terug hou  
van 'n ewige lewe.

Janneman: Ewe skielik is ons heilig. Wat het gebeur? Het jy 'n non kort voor jou dood in  
'n komkommerland beetgehad?

Nellie: Ek weier om jou te antwoord. Lucy dit sal baie vir my beteken as jy dit wat jy kan  
onthou wil vertel.

Vader Willie: Whitey het alles onderstebo gekeer.

Nellie: Lucy. Asseblief ek sal baie graag wil weet.

Lucy: Julle lot kan haar vertel. 'Cut me out of this'. Ek wil nie van dinge praat wat ek nie  
wou hoor en sien terwyl ek gelewe het nie.

Nellie: Dit sal jou mos geen skade doen nie? Veral nie in jou huidige toestand nie?

Lucy: Ek sal sê wat my 'down' gedoen het, maar ek wil nooit weer daaroor praat nie.

Nellie: Praat ons luister.

Lucy: Ek was die enigste kind oor en moes die gelag betaal. Niemand weet waarvan ek nou gaan praat nie, maar dit is 'gospel truth'. Ek glo nie ek het enige redes om op hierdie stadium enigsins te lieg nie. Ma het my een nag gestuur om vir haar te gaan bier koop. Op pad terug het vier mans my verkrag...(snik). Hulle het selfs die vermetelheid gehad om vir my te sê ek moet bly wees hulle vat nie my bier nie...(huil). Dit was nie eers my bier nie...(bedaar effens). Na daardie dag het ek mans begin haat. Ek het ma nie blameer nie. Sy wou net nog bier gehad het. Min mense weet hoe moeilik ma geraak het as sy dronk was. Ek moes na haar walglike seks eskapades luister en dan kom Whitey nog en bied my geld aan vir seks. Ek het menige maal gekots daarvan...(begin weer huil).

Nellie: (*naby trane*) My arme sussie. Wat het hulle aan jou gedoen? Hoe maak mens dit weer reg? Ek is so jammer, ek het regtig nie geweet nie.

Lucy: (*snikkend*) Wie kon my enigsins help? Ek het probeer om dit te vergeet maar ek kon dit nooit regkry nie.

Nellie: Sus, kom hier (*omhels haar*)

Lucy: (*kom tot bedaring*) Pa ek is nou ma se grootste fout. Wie is my regte pa? dit jy of is dit nie?

Vader Willie: Ek moet bieg, dit is definitief nie ek nie.

Lucy: Wat moet ek jou noem, oom of pa?

Vader Willie: Al die jare het ek probeer om pa vir jou te staan maar ek het jou pynlik gefaal. Noem my pa want jou biologiese pa was nog minder 'n pa vir jou.

Janneman: Pa is ek en Theo werklik jou kinders?

Vader Willie: Janneman gaan kyk in 'n spieël, jy ruk alles nou gewelddadig uit verband uit. Ek en jou ma het wel foute gemaak maar ek het haar altyd soos 'n dame behandel.

Janneman: Maar nie soos jou vrou nie. Jy het met ander vrouens in ons eie huis geslaap. Ma het my vertel van die aand wat sy jou met een gevang in die spens gevang het, sy was boonop getroud. Was dit nie vir die geklêng van twee panne wat julle die heel tyd teen mekaar gestamp het nie, het sy jou nooit gevang nie. Erken aan almal hier jy was 'n opperste vark!

Nellie: Janneman ek dink jy kan kalmeer. Ons almal weet dit.

Vader Willie: Ek weet wat ek gedoen het en my grootste fout was om Diana te trou, maar waarom het jou ma so platkop soos Whitey gaan trou?

Janneman: Vertel jy my wat moes sy met ons twee kinders doen? Sy het geen kwalifikasie gehad, geen inkomste en dan weier jy om ons te help. As dit nie vir Whitey was nie het ons in die weeshuis geland.

Vader Willie: Ek sou dit nooit toegelaat het nie. Die enigste probleem was dat sy nooit wou toelaat dat ek agter julle kinders mag kyk nie, wees eerlik.

Janneman: Dink jy vir een oomblik sy sou toelaat dat haar mal suster agter ons kyk?

Vader Willie: Wat my betref wat sou die verskil gewees het of julle nou by Diana of by jou ma gewees het.

Nellie: Selfs in die natuur gooi 'n ma nie sommer haar kinders weg nie. Hoekom sou sy?

Vader Willie: Sy sou julle nie weggegooi het nie. Julle sou nog steeds vir haar gekuier het soos wat julle vir my gekuier het.

Janneman: Na tien jaar saam met daai gifpuisie Diana het jy haar nog steeds nie leer ken nie. Sy sou probeer om ons kinders vir haarself toe te eien en ons so ver van ons ma weg te hou het as moontlik.

Vader Willie: Ek sou dit nie toegelaat het nie.

Janneman: Jy lieg, jy het agter haar aangehardloop soos 'n klein skootbrakkie, plus sy het jou styf om haar pinkie gedraai gehad. Sy het haar kloue al in haar finale skooljaar in jou ingehark.

Vader Willie: Janneman jy maak 'n berg van 'n molshoop.

Janneman: 'n Berg van 'n molshoop!? Jy het 'n kar gerol met ma en daai klein feeke binne-in. Sy het sommer voor ingeklim en ma moes agter in die klein mini-'panelvan' inwurm. Sy het jou been gevryf toe sy gedink het ma kyk nie. Jy het niks gedoen nie en het dit blykbaar geniet. Dit meen sy het jou gehad en die bakleiery en ongeluk wat gevolg het was definitief jou skuld. Diana het niemand se gevoelens ontsien nie. Sy was elf jaar jonger as ma, 'drop dead beautiful' en 'spoiled rotten'.

Nellie: Sy kon nie mooier as ma gewees het nie.

Janneman: Onthou sy was elf jaar jonger en dit was ook die rede hoekom jy haar gevat het pa. Jy het ma inge'trade' vir 'n jonger 'model'.

Vader Willie: Glad en geheel nie. Met my ontslag uit die gevangenis was ek en jou ma geskei en was sy deurmekaar met ander mans, veral Whitey. In 'n poging om haar jaloers te maak het ek Diana gevra om voor te gee asof sy dolverlief is op my. Net toe dit lyk asof dit begin werk toe draai Diana om en sê sy is verwagting en dat sy nie meer toneel speel nie maar dat sy werklik lief is vir my.

Janneman: Pa het jy nog nooit in die Bybel gelees dat 'n man nie met sy vrou se suster gemeenskap mag hê nie. Dit veroorsaak vyandskap binne 'n familie en dit is presies wat gebeur het. Terselfdertyd het dit ons almal se toekoms geruïneer. (*'n jong man met kort hare verskyn op die verhoog. Oor sy skouer dra hy 'n blêrkas wat musiek teen 'n geweldige volume uitblêr en in sy hand dra hy 'n rugsak. Hy is in denims en 'n T-hemp geklee*) Sit af daardie geraas dit klink soos 'n klomp katte op 'heat'!

Lucy: Ek glo dit nie. Wat soek hy hier.

Janneman: (*ter syde*) ek ken die verskil tussen kak en pampoens en hierdie is beslis nie pampoens nie... Wat soek jy hier bobbejaan?

Peter: (*sit sy blêrkas af en sit hom dan op die verhoog neer*) Klink my iemand is nog steeds gespin' oor sy 'wreck' van 'n 'mobile' en sy 'secondhand ghit'.

Janneman: Jy beter katvoet loop vandag ek vee netnou die vloer met jou.

Lucy: Wat kom maak jy hier jou simpel idioot? Kon jy nie op 'n ander dag hiernatoe gekom het nie?

Peter: Jy wil 'n 'bro' 'tune' hy's simpel huh?

Lucy: Jy is nie net simpel nie, jy is sommer plein kommen en 'brainless'.

Peter: 'Cherry' jy's simpel en seker nog op 'n 'mission' gedink jy kan Tarzan en Jane in die 'jungle' speel, maar al wat jy toe 'score' is 'n 'rope around da neck' en 'permanent brain damage'.

Janneman: Wie is die dronkgat en daggakop hier rond?" Hoeveel jaar was in die tronk hierie keer.

Peter: Wie's ook boep toe vir zol?

Lucy: Moet ek jou weer vra wat soek jy hier? Skuim?

Peter: 'n 'Bro' het net sy tannie se 'ashes' kom 'dump' in die toppie se 'grave'. Hy was haar eerste 'husband,after all'.

Janneman: Haar wat?

Peter: Haar 'husband', jou tannie wou hom nie meer gehad het nie toe 'score' my tannie hom.

Janneman: Jy meen sy het hom gesteel. Luister hier man jou ma is 'n 'useless' tweedehandse slet. Sy het presies geweet hoekom my ma my pa moes skei anders het my oupa haar die straat ingejaag.

Peter: 'Tune' die 'bro' hoekom het die ou ballie nie eers een word ge'tune' toe my tannie hom ge'score' het?

Janneman: Hy het geweet dit sal hom wragtig niks help om haar te probeer keer nie.

Lucy: Waar is sy?

Peter: Sy het julle ge'notch' en agtergebly. Sy wil nie met julle 'kind mix' nie.

Janneman: Waar is die teef se as?

Peter: (*druk sy rugsak teen hom vas*) Julle sal dit nie 'touch' nie.

Janneman: Ek het seker gemaak die 'bitch' was nie op my pa se begrafnis nie. Sy was hom nie eers amper werd nie. Tronk gemors jy kan jou kissie hoer stront vat en laat jou voete raas. Ek was eerste hier met my suster se as.

Peter: Dis nie vir julle om te 'tune' wie word by die toppie ge'dump' en wie nie. Dis vir die toppie om te 'tune'. Toppie 'dig' jy my tannie by jou of nie?

Lucy: Ons kerk glo nie aan bigamie nie. Laat jy 'n 'move on' kry.

Peter: My tannie is nog steeds ge'hitch' met die toppie. Dis vir hom om te 'tune'.

Janneman: Wat het sy vir hom gevoel toe sy met elke Tom, Dick en Harry gehoer het. Selfs 'n kind by 'n Sjinees gehad. Die het sy weggegee, blerrie hoer!

Peter: 'At least' het sy nie haar possie opge'screw' met haar kinders soos julle tannie nie.

Lucy: Jou ma was 'n stoepit hoer. Dink jy ek en my broer Blackie het ons huis opgeneuk?

Peter: 'Bitch' jou tannie kon nooit weer die toppie terug 'score cos of da two of you'.

Lucy: As jy nie skielik jou groot bek toemaak nie vra ek Janneman om hom vir jou toe te bliksem.

Janneman: As pa praat, bliksem hom. Ek het nie hiernatoe gekom om deur 'n stuk tronkskuim gedwarsboom te word nie. Tronk gemors jy het twee keuses, een, jy vat jou boksie hoer stront en maak 'n 'bee line' weg hiervan af of ek vat daai boksie en ek gaan 'dump' hom in daai groot blou dam wat hulle die see noem.

Peter: Jy 'scheme' jy is die 'main peanut', dis vir die toppie om te 'tune'.

Janneman: Ek het klaar besluit en wat gaan jy daaromtrent doen 'midget'?

Peter: 'It is not your decision at all'!

Nellie: Soos ek luister is ek nie bereid om 'n graf met hierdie nikswerd vrou te deel nie. Sy het basies my ma geforseer om hierdie sogenaamde Whitey te trou en daarmee haar en haar kinders se toekoms in te boet.

Janneman: Jou ma was 'n hoer wat ons gesin opgedonner het. Sy kan reguit hel toe neuk en nooit omkyk. Dit is waar sy hoort die hoer!

Peter: Jy sal nie my ou tannie so 'wietie' nie.

Lucy; Man jy is 'n nikswerd krimineel, boggerof hier!

Peter: En jy 'lesbian drug addict'.

Janneman: Jy beter jou 'trap' skielik toeklap of ek sit jou terug in die tronk.

Peter: Oh nou is jy 'all of a sudden da law'.

Janneman: Ja, ek gee jou een bambino 'special' op daai 'vacuum'kop van jou en moer jou kop binne jou borskas in sodat jy deur jou ribbes moet kyk.

Lucy: Janneman, donner hom en kry klaar ons het hom nie hier nodig nie.

Peter: 'Hold it'! My tannie het die toppie gedig.

Janneman: Jou mal ant Tillie se woer-woer man. Hom liefgehad? Sy het nooit eers die word gelees nie want sy is te stoepit om te lees. Hoeveel keer moes ek en Theo hom uit die polisieselle gaan haal as gevolg van haar hoer liegstories.

Lucy: Wys jou die 'lowlifes' wat hulle is.

Peter: Ek raak nou 'fed-up' met julle 'beter than thou bullshit' (*kom met 'n mes te voorskyn*).

Janneman: My met 'n mes steek. Dit wil ek nog sien (*storm op Peter af, Peter draai om en hardloop van die verhoog af*). Ja dis al wat jy kan doen jou geel gat, en dis om weg te hardloop. Moenie terugkom vir jou blêrboks nie. Jy het my nog nooit vir my ghitaar en my kar betaal nie en die ding is nie eers my ghitaar werd nie.

Peter: (*skreeu aan buitekant van die verhoog*) 'Please bro' gee my net my tannie se 'ashes' ek wil haar ook gaan 'visit'.

Janneman: Ek sê jou wat ek sal haar as in 'n gat in die grond gaan uitgooi waar jy my kar en ghitaar afgeskryf het. Miskien leer jy om te bid en om verskoning te vra.

Belangriker nog, dalk probeer jy om die skade te betaal. Jy beter nou net skielik die 'disappearing trick' van Moses doen of ek kom help jou om die geeste te 'join'.

Nellie: Pa is jy nie nou hartgebroke nie en is jy nou doodstil omdat die 'odds' teen jou is?

Vader Willie: Jou ma was my regte vrou. Hoe moes ek nou geweet het Diana gaan verwagkend raak?

Nellie: Pa het jy nog nooit van kondome gehoor nie?

Vader Willie: Jy was nie so lank soos ek in die tronk nie en jy sal nooit weet wat dit is om deur die teenoorgestelde geslag vermy te word nie. Diana het gesê sy is op die pil.

Lucy: Daai goed werk nie altyd nie. Ek weet van 'n paar 'shotgun marriages' wat dit veroorsaak het.

Nellie: In pa se verdediging moet ek sê dat indien ma nie met Whitey deurmekaar geraak het nie was daar dalk nooit 'n probleem nie.

Vader Willie: Ons is almal mense en ons maak almal foute. Niemand is volmaak nie.

Janneman: Pa, jou foute het veroorsaak dat drie van jou kinders voor hulle tyd dood is en dat ek soos 'n straatbrak moet leef.

Lucy: Hoekom het ma verwagkend met my geraak? Kan ek nie ook vra waarom sy nie kondome gebruik het nie.

Janneman: Ja wel, brandewyn het nie brieke nie en rum het nie 'reverse' nie.

Vader Willie: Ek is die skuldige indien ek nie begin het met motordiefstal sou ons lewens nie die verkeerde rigting ingeneem het nie. Kan julle my ooit vergewe?

Nellie: Die beste is ons moet almal mekaar vergewe. Ek weet net nie of Janneman vir Lucy en Theo gaan vergewe nie. Wanneer Janneman ons verlaat en hy die ewige met die tydelike verwissel gaan ons dalk nooit weer die kans kry om ons verskille met mekaar uit te sorteer nie. Hoor jy my Janneman?

Vader Willie: Jy moet die strydbyl begrawe my seun.

Lucy: Jy moet na jou pa luister.

Vader Willie: Lucy jy is miskien nie van my bloed nie , maar as ek meer aandag aan jou gegee het jy dalk 'n baie beter lewe gehad. Kan jy my vergewe?

Lucy: Ek kan (*met 'n snik*) as jy my pa gaan bly ( *hulle omhels mekaar*).

Vader Willie: Waar is julle ander? (*hulle omhels met Janneman wat eenkant staan*).

Nellie: Ek dink dit is tyd om met 'n tevrede hart te gaan rus.

Vader Willie: Gaan rus julle ek wil nog met Janneman gesels (*almal af behalwe Janneman en Vader Willie*). Janneman ek voel nou goed dit is net jy wat my nog pla. Jy is die enigste een wat nog nie vergewe het nie.

Janneman: Dit is nie so maklik om mense te vergewe wat sonder rede geen respek vir jou gehad het nie. Hulle invloed in jou lewe laat jou dan op die ou einde soos 'n

wilde dier leef en moenie vir my sê dit is as gevolg van my eie swak keuses wat dit gebeur het nie.

Vader Willie: Ek sê nie so nie, maar...

Janneman: As jy en ma kontrole oor julle wieletjies gehad het dinge heel anders verloop. Oor Lucy en Theo wil ek glad nie praat nie hulle gee my sommer 'n 'battery acid' smaak in my mond!

Vader Willie: Kalmere my seun, jy moet hulle vergewe.

Janneman: Dit gaan my nou nie uit die donnerse strate uithaal as ek hulle nou sommer vergewe nie.

Vader Willie: Geld sal.

Janneman: (*sarkasties*) En dit gaan nou in groot sakke uit die hemel uit val.

Vader Willie: Terwyl ek besig was met motordiefstal het ek aandeel begin koop met die idee om julle kinders 'n erforsie na te laat om julle lewens in orde te kry.

Janneman: Ja ja, jy praat natuurlik van 'n mislike ou paar randjies.

Vader Willie: Jy mag dalk verbaas wees. Onthou hierdie aandele was gekoop toe 'n rand nog 'n pond werd was.

Janneman: (*opgewonde*) Sê net hoeveel geld.

Vader Willie: Kort voor my dood het die waarde gestyg na amper 'n miljoen rand en dit was meer as twintig jaar gelede.

Janneman: (*in ekstase*) 'n Miljoen rand, jy lieg vir my.

Vader Willie: Ek sal dit sê met my hand op die Bybel.

Janneman: Waar? Waar kry ek hierdie aandele?

Vader Willie: Op jou ouma se ou plaas. Ek het dit in die 'longdrop' toegebou. Ons het dit toegemaak toe ouma 'n modern toilet in die huis gekry het.

Janneman: Maar daai plek is jare lank al 'n bouval.

Vader Willie: Kort voor my dood het hulle 'n vendusie kraal daar gebou maar die ruïnes moet nog daar wees.

Janneman: Hulle moét nog daar wees.

Vader Willie: Waar jy die emmer agter uitgehaal het, het ek dit in 'n 'canned fruit' bottel wat geseël is met byewas toegepleister. Gaan haal hulle en kry jou lewe weer op dreef. Ek glo jy sal anders oor dinge begin dink en voel. Kom kuier asseblief weer en dink aan Theo en Lucy (*Vader Willie af terwyl Janneman besig is om oorwinningskrete te skreeu en al in die rondte in ekstase te loop*).

(*ligte uit*)

*Dit is oggend. Janneman lê op die verhoog onder sy verslete komberse. Die dekor is dieselfde as met die eerste bedryf. Die bottel drank wat hy by Jakes gekry het is leeg en hy hou die leë bottel vas.*

Janneman: (*kom sukkelend orent*) Dooie bliksem, 'n trein het my getrap...Ek lieg, 'n Boeing het op my geland (*Jakes kom in*) Jakes jou blerrie 'grease monkey' wat die hel het jy in hierdie bottel gegooi? 'Forefather's ghost juice' of is dit spookpis.

Jakes: Wat anders, al weer gesuip. Kom, kom ons moet beweeg. Jou ma en pa se grafte is ver.

Janneman: Jy is 'n bra. Ek het geweet jy sal terugkom.

Jakes: Jy kan nie die hele dag lê en poep ruik nie, ons moet roer.

Janneman: En wie sê vir jou ons gaan 'forefathers' toe?

Jakes: Ek sê so. Jy wil tog nie 'n boemelaar vir die res van jou lewe wees nie?

Janneman: 'May be, may be not', maar ek het nuus vir jou. Ons gaan nie 'forefathers' toe nie ons gaan na 'n 'forefather' se huis of bouval.

Jakes: Klink my jy het op jou kop geval laas nag en toe haal hulle 'n paar lepels breins uit.

Janneman: Thabo is dalk net reg, miskien gaan alles nou 'shap' wees my bra. Dalk is die ou toppie reg. Ek het altyd gedink hy maak jokes as hy van die wieletjies van geluk praat, maar kom ons gaan kyk.

Jakes: Ek gee jou nie weer drank nie. Jy raak heeltemal koekoes. En wat is die wieletjies van geluk nou eintlik.

Janneman: (*spring onder sy komberse uit en gryp Jakes aan die skouers*) Daai dêng wat die kênners brêng. Daai ding tussen jou bene (wys) wat jou familie gee en jy

het nie keuses nie. Jy moet maar vat wat jy kry al is dit sulke boggerops as wat ek gekry het. Kom ons gaan kyk.

Jakes: Waarheen nou? Wat is jou 'move'?

Janneman: (*gryp sy komberse en gooi dit oor sy skouer en vat Jakes om die skouer met een arm en begin stap*) Dis 'n lang storie. Ek sal jou langs die pad vertel...Dink nou net. My 'luck' gaan uit 'n plaas kakhuis kom (*af*).

*(Finale verdonkering)*