



**'N KWALITATIEWE EVALUASIE VAN
'N GEHOOR SE RESEPSIE MET
BETREKKING TOT SIMBOLIEK
TYDENS 'N TONEELOPVOERING VAN
TENNESSEE WILLIAMS SE
A STREETCAR NAMED DESIRE.**

DANIËL ERASMUS VAN NIEKERK

Verhandeling voorgelê om te voldoen aan die vereistes vir die graad

***Magister Artium
(Drama- en Toneelkunde)***

in die
Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
aan die
Universiteit van die Oranje-Vrystaat

Studieleier: Mnr. N. J. Luwes

BLOEMFONTEIN

Mei 1997

UOVS - SASOL-BIBLIOTEEK



199705282201220000019

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHED E UIT DIE
BIBLIOTEEK VERWYDER WORD NIE

*Dank en erkenning word hiermee betuig aan
die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling
vir finansiële bystand, waarsonder hierdie studie
nie moontlik sou wees nie.*

VERKLARING

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad Magister Artium aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van outeurs-reg op die verhandeling ten gunste van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat.



D. E. van Niekerk

Mei 1997

Universiteit van die
Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

25 MAR 1998

UOVS SASOL BIBLIOTEEK

T 792.014 NIE

Opgedra aan my ouma:
Maria Magdalena Johanna Kotzé van Niekerk
(3.10.1898 – 28.12.1942)

DANKBETUIGINGS

Hiermee wil ek graag die volgende persone en instansies bedank sonder wie se hulp hierdie studie nie moontlik sou wees nie:

- * My studieleier, mnr. Nico Luwes, hoof van die Departement Drama- en Toneelkunde aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, vir sy entoesiasme, kundigheid en kritiese denke. Maar boweal vir sy vriendskap en mentorskap die afgelope tien jaar.
- * Die Dramadepartement aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat vir die geleentheid om *A Streetcar Named Desire* op te voer met behulp van hul fasiliteite en studente.
- * Aan elke akteur, aktrise en tegniese persoon wat meegewerk het om die opvoering van *A Streetcar Named Desire* 'n sukses te maak.
- * Dr. Eli Bitzer van die BAO aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat vir hulp met die opstel van die vraelys.
- * Mev. Dora du Plessis vir geduld met tegniese en taalversorging.
- * My ouers vir bemoediging, vertrouwe en geloof.
- * My familie en vriende vir liefde, bemoediging en vriendskap.
- * My Skepper en God.

Niel van Niekerk
BLOEMFONTEIN
Mei 1997

INHOUDSOPGAWE

Hoofstuk 1

PROBLEEMSTELLING EN MOTIVERING

1.1	INLEIDING	1
1.2	MOTIVERING	1
1.3	DOELSTELLING	4
1.3.1	Algemene doelstellings	4
1.3.2	Spesifieke doelstellings	4
1.4	STRUKTURERING	4

Hoofstuk 2

SEMIOTIEK

2.1	INLEIDING	7
2.2	'N BONDIGE HISTORIESE ONDERSOEK NA DIE SEMIOTIEK	8
2.3	WAT IS SEMIOTIEK?	8
2.4	DIE SEMIOTIESE "TEKEN"	12
2.5	DIE ROL VAN DIE GEHOOR	14
2.6	DIE RESEPSIETEORIE	17
2.6.1	'n Bondige historiese agtergrond van die resepsieteorie en die "reader-response theory"	18
2.6.2	Definisie van die "reader-response theory"	18
2.7	SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING	21

Hoofstuk 3

'N KORT HISTORIESE ONDERSOEK NA SIMBOLISME

3.1	INLEIDING	22
3.2	DEFINISIES VAN SIMBOLIEK	23
3.3	DIE VERSKIL TUSSEN SIMBOOL, IKOON EN INDEKS	30
3.4	DIE SIMBOLISTIESE BEWEGING	32
3.5	DIE VERSKIL TUSSEN LITERÊRE EN TEATERSIMBOLIEK	35

Hoofstuk 4

'N LITERÊRE ONTLEDING VAN DIE SIMBOLIEK IN TENNESSEE WILLIAMS SE "A STREETCAR NAMED DESIRE"

4.1	SIMBOLIEK IN WILLIAMS SE LEWE	38
4.2	DIE ROL WAT DIE GEHOOR/LESER VERVUL IN TERME VAN DIE BETEKENISVERGEMEENSKAPLIKING VAN DIE OPVOERING	40
4.3	SIMBOLIEK IN DIE TITEL	42
4.4	SIMBOLIEK IN DIE TEMA(S)	43
4.5	SIMBOLIEK IN DIE DIDASKALIA	46
4.5.1	Die simboliek in die dekor	46
4.5.2	Die simboliek in die rekwisiete	51
4.5.3	Die simboliese waarde van kostuums en kleurgebruik	53
4.5.4	Die simboliek in die spel van lig en donker	55
4.5.5	Die simboliese waarde van klankaanduidings in die didaskalia	58
4.5.6	Die simboliek in tydsgebruik en tydsverloop	60
4.5.6.1	Ontsnapping van tyd, retrospeksie en toekomsverwagtings	60
4.5.6.2	Tyd as realiteitskarakter in die drama	60
4.5.6.3	Tydperk	61
4.6	SIMBOLIEK IN DIE INTRIGE	62
4.7	SIMBOLIEK IN DIE STRUKTUUR	64
4.8	SIMBOLIEK SOOS GEREFLKTEER DEUR DIALOOGGEBRUIK, HANDELING EN KARAKTERISERING	65
4.8.1	Blanche DuBois	65
4.8.2	Stanley Kowalski	70
4.8.3	Stella DuBois/Kowalski	74
4.8.4	Mitch	76
4.8.5	Eunice Hubble	77
4.8.6	Steve Hubble	78
4.8.7	Pablo	79
4.8.8	Die jong kollekteerder	79
4.8.9	Die dokter	80
4.8.10	Die verpleegster	80
4.8.11	Die Negervrou	80
4.8.12	Die Meksikaanse vrou	81
4.8.13	Die verkoper	81
4.9	SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS	81

Hoofstuk 5

REGIEVERSLAG OOR DIE GEBRUIK VAN ENKELE SIMBOLE TYDENS DIE REGIEPROSES VAN "A STREETCAR NAMED DESIRE"

5.1	INLEIDING	83
5.2	DIE DIALOOG	84
5.3	REKWISIETE	86
5.3.1	Vaste rekwisiete	86
5.3.1.1	Sofa of buitebed	86
5.3.1.2	Tafel	87
5.3.1.3	Gordyn	88
5.3.2	Los rekwisiete	89
5.3.2.1	Die Chinese lantern	89
5.3.2.2	Die bierbottel	89
5.3.2.3	Die begrafnisblomme	90
5.4	DIE DEKOR: DIE VASTE STRUKTURE	91
5.4.1	Die ruimtes	91
5.4.1.1	Die buiteruimtes/-wêreld	91
5.4.1.2	Die binneruimtes/-wêreld	92
5.4.1.3	Die kleur	92
5.5	KOSTUUMS	93
5.6	BELIGTING	95
5.7	KLANKEFFEKTE	97
5.8	KOMPOSISIE	99
5.8.1	Blanche se binnekoms	99
5.8.2	Mitch en Blanche onder die lig	100
5.8.3	Die verkragtingstoneel	100
5.9	SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING	101

Hoofstuk 6

'N ONDERSOEK EN TOEPASSING VAN DIE EMPIRIESE EN KWALITATIEWE NAVORSINGSPROSESSE IN DIE STUDIE

6.1	INLEIDING	102
6.2	KWALITATIEWE EN KWANTITATIEWE NAVORSINGSMETODES	103
6.3	KWALITATIEWE NAVORSING: TEORETIESE PERSPEKTIEWE	104
6.3.1	Kenmerkende eienskappe van kwalitatiewe navorsing	104
6.3.2	Teoretiese sensitiwiteit en ingesteldheid van 'n kwalitatiewe navorser	105
6.3.3	Objektiwiteit en subjektiwiteit van kwalitatiewe navorsing	105
6.3.4	Betroubaarheid en geldigheid van kwalitatiewe navorsing	106

6.3.5	Metodes van data-insameling	107
6.3.6	Fokusgroepe	109
6.3.7	Data-analising	109
6.4	NAVORSINGSONTWERP VAN DIE KWALITATIEWE EN KWANTITATIEWE NAVORSING OOR DIE GEHOOR SE RESEPSIE VAN SIMBOLIEK IN TENNESSEE WILLIAMS SE "A STREETCAR NAMED DESIRE"	110
6.4.1	Metodes van data-insameling	110
6.4.2	Seleksie van deelnemers en fokusgroepe	112
6.4.3	Objektiwiteit van die navorser	112
6.4.4	Data-analise	113
6.4.5	Betroubaarheid en geldigheid	115
6.4.6	Beperkinge van die studie	115
6.5	DIE NAVORSINGSPROSES	116
6.5.1	Agtergrondinligting en besonderhede van die deelnemers en fokusgroepe	116
6.6	VERSLAG VAN NAVORSINGSBEVINDINGS	117
6.6.1	Die standaard 8-fokusgroep	117
6.6.1.1	Beligting	118
6.6.1.2	Dekor	118
6.6.1.3	Dialog	119
6.6.1.4	Handeling	119
6.6.1.5	Klankeffekte	119
6.6.1.6	Kostuums	120
6.6.1.7	Kleurgebruik	120
6.6.1.8	Komposisie	121
6.6.1.9	Rekwisiete	122
6.6.1.10	Samevatting	122
6.6.2	Eerstejaarstudentegroep	123
6.6.2.1	Beligting	123
6.6.2.2	Dekor	124
6.6.2.3	Dialog	124
6.6.2.4	Handeling	125
6.6.2.5	Klankeffekte	125
6.6.2.6	Kostuums	125
6.6.2.7	Kleurgebruik	126
6.6.2.8	Komposisie	126
6.6.2.9	Rekwisiete	126
6.6.2.10	Samevatting	127

6.6.3	Die derdejaarsgroep	127
6.6.3.1	Beligting	128
6.6.3.2	Dekor	128
6.6.3.3	Dialog	129
6.6.3.4	Handeling	129
6.6.3.5	Klankeffekte	129
6.6.3.6	Kostuums	130
6.6.3.7	Kleurgebruik	130
6.6.3.8	Komposisie	131
6.6.3.9	Rekwisiete	131
6.6.3.10	Samevatting	131
6.6.4	Teatergangergroep bo dertig	132
6.6.4.1	Beligting	132
6.6.4.2	Dekor	133
6.6.4.3	Dialog	133
6.6.4.4	Handeling	133
6.6.4.5	Klankeffekte	134
6.6.4.6	Kostuums	134
6.6.4.7	Kleurgebruik	134
6.6.4.8	Komposisie	135
6.6.4.9	Rekwisiete	135
6.6.4.10	Samevatting	135
6.7	SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING	136
<i>Hoofstuk 7</i>		
	GEVOLGTREKKING	139
	BIBLIOGRAFIE	144
ADDENDUMS		
A:	Grondplan van die dekorstel	149
B:	Blanche se binnekoms	150
C:	Mitch en Blanche onder die lig	151
D:	Die verkragtingstoneel	152
E:	Kort vraelys: Simboliek in "A Streetcar Named Desire"	153
F:	Program van "A Streetcar Named Desire"	156
	OPSOMMING	157
	ABSTRAK	159

LYS VAN TABELLE

TABEL

1	Gemiddelde waardes deur st. 8-fokusgroep toegeken	117
2	Gemiddelde waardes deur eerstejaarstudentegroep toegeken	123
3	Waardes deur die derdejaarsgroep toegeken	127
4	Gemiddelde waardes deur die teatergangergroep bo dertig toegeken	132
5	Gemiddelde numeriese waardes aan verskillende aspekte toegeken	136

PROBLEEMSTELLING EN MOTIVERING

1.1 INLEIDING

Die voorliggende studie ondersoek die wesenswaard van simboliek en die gehoor se resepsie/ontvangs met betrekking tot simboliek tydens 'n toneelopvoering van Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire*, sowel as 'n kwalitatiewe evaluering van die proses as geheel. Die doel van die navorsing is om wetenskaplik te bepaal in watter mate teatersimboliek, wat op die literêre simboliek gebaseer is, (suksesvol) deur die gehoor geresepteer/gedekodeer word.

In hierdie studie word gekonsentreer op die proses van oordrag van simboliek vanuit die teks na die gehoor deur middel van die verhoogopvoering. Daar word nie gepoog om 'n volledige verduideliking van die semiotiek en die resepsieteorie te gee nie, maar slegs gefokus op die praktiese proses van die oordrag van simboliek en betekenisvergemeenskapliking.

1.2 MOTIVERING

Martin Esslin (1982:10) ondersoek die betekenisomvang van sekere van die elemente van teater soos byvoorbeeld kostuum, komposisie, dekor, klank, beligting en die akteur op die eindproduk, naamlik die toneelopvoering. Hierdie bevraagtekening help om die fokus op die hoofmotivering van die betrokke studie te verskerp.

When I first came across the beginnings of the new scholarly literature on the semiology and semiotics of the theatre and film I felt rather surprised to discover that I had been talking "prose" all my life. For in my practical work as a director of drama these were precisely the questions that had always occupied me in making innumerable practical choices which constitute the work of a director: what kind of costume should this character wear? Should he sit or stand while speaking these lines? If I cut this speech what element of meaning will be lost?

Nie net word die invloed van hierdie elemente in die studie bevraagteken en deur middel van kwalitatiewe navorsingsmetodes wetenskaplik getoets nie, maar aanbevelings sal gedoen word hoe om hierdie komplekse proses van betekenisvergemeenskapliking tussen die dramaturg en die gehoor te evalueer. Dit blyk moontlik om aanbevelings te doen na aanleiding van die resultate van die kwalitatiewe navorsingstoetse wat op die verskillende fokusgroepe uitgevoer is, en dus in die praktyk getoets is. Geen absolute gevolgtrekking sal egter gedoen kan word nie, omdat hierdie studie hoofsaaklik op die *proses* fokus en slegs die verskillende fokusgroepe se respons weerspieël. Getrou aan die aard van kwalitatiewe navorsing word daar dus nie in die studie gepoog om 'n hipotese te bewys nie. Die studie poog om as basis te dien vir verdere navorsing wat in hierdie komplekse veld van betekenisvergemeenskapliking gedoen kan word.

In verband met betekenisvergemeenskapliking voer Esslin (1982:10) aan:

... to approach dramatic performance as an enterprise involving the use of a large number of signs and sign-systems and to clarify the role each of these elements plays in creating the ultimate meaning of the performance thus clearly is an extremely serviceable and helpful tool both for the practitioner of drama and the member of the public who wants to be critically aware of what he has been seeing and experiencing.

Na aanleiding van hierdie woorde van Esslin is dit duidelik dat hierdie studie van die uiterste belang is en dat verder gedelf moet word na wetenskaplik verantwoordbare betekenisoordraagbare tekens en simbole tydens 'n opvoering, en watter rol(le) hierdie ikone, indekse en simbole tydens hierdie komplekse proses vervul. Alhoewel daar as teenvoeter vir hierdie argument aangevoer kan word dat dit 'n uitsers komplekse en individualistiese studie is, toon Esslin (1982:14) se argument wanneer hy die rol wat drama in die samelewing speel opsom, dat hierdie perspektief ongeldig blyk te wees:

Drama has become one of the principal means of communication of ideas and, even more importantly, modes of human behaviour in our civilisation: drama provides some of the principal role models by which individuals form their identity and ideals, sets patterns of communal behaviour, forms values and aspirations, and has become part of the collective fantasy life of the masses.

Dit is dus essensieel dat daar wetenskaplik vasgestel word watter boodskappe drama- en toneelopvoerings kan oordra en watter boodskappe nie deur middel van hierdie dissipline(s) suksesvol oorgedra kan word nie. Omdat drama so 'n wye funksie kan verrig, is navorsing dus nodig oor hoe dit boodskappe formuleer en oordra, watter tegnieke gebruik kan word om die mees effektiewe betekenisoordraging na die gehoor moontlik te maak, en hoe die gehoor hierdie boodskappe verstaan, interpreteer of dekodeer. Verder moet ook gekyk word of dit 'n doelbewuste kommunikasieproses is en of kommunikasie toevallig geskied, asook hoe hierdie kommunikasie-oordragingsproses verbeter kan word om die beste moontlike absorpsie van inligting te verseker.

Soos reeds genoem, sal die bogenoemde vrae eers in opvolgstudies beantwoord kan word, omdat hierdie studie slegs poog om die proses en werkswyse te beskryf wat in hierdie studie gevolg is. Aandag is veral gegee aan nie-verbale faktore wat 'n toneelopvoering onderskei van 'n literêre teks.

Volgens Knapp (1972:12), Leathers (1976:15) en Mehrabian (1968:51-52) is al die nie-verbale faktore tydens 'n toneelopvoering van baie groter belang as die verbale eksponente. Die verbale en nie-verbale faktore tydens 'n toneelopvoering word later in hoofstuk 3 bespreek, wanneer daar na die verskille en/of ooreenkomste tussen literêre en teatersimbole gekyk word. In terme van dié studie is hierdie proses uiters noodsaaklik aangesien dit deel vorm van die kern van die studie, naamlik hoeveel van die simbole wat die dramaturg, in hierdie geval Williams, in die teks van die drama "inskryf" en die regisseur en akteurs deur middel van verbale en nie-verbale faktore tydens die toneelopvoering aan die gehoor oordra, en die mate wat die teikengroepe, dit wil sê die gehoorlede, betekenis suksesvol al dan nie resepteer.

Dit versterk die noodsaaklikheid van hierdie, en soortgelyke studies om hierdie nie-verbale, sowel as verbale elemente, meer effektief en wetenskaplik te ondersoek en toe te pas. Die studie kan dan ook as raamwerk dien vir verdere navorsing in simboliek en die oordragingsproses van simboliek tydens 'n toneelopvoering.

1.3 DOELSTELLING

1.3.1 Algemene doelstellings

Die studie wil bepaal in watter mate simboliese betekenis van die dramaturg en die regisseur deur 'n gehoor suksesvol geëvalueer en geresepteer word. Slegs individuele terugvoering deur middel van koerantresensies oor betekenisoordraging word gewoonlik ontvang. Die studie spreek hierdie probleem aan en poog om die prosesse waarvolgens hierdie kommunikasie plaasvind, deur middel van 'n breër evalueringsmetode, naamlik die fokusgroepe wat daargestel is, te beskryf.

1.3.2 Spesifieke doelstellings

- 'n Beperkte oorsig van die semiotiek en resepsieteorieë wat noodsaaklik is om die studie te volvoer.
- 'n Bondige historiese ondersoek na die oorsprong, kenmerke, funksies en definisies van simboliek/symbolisme word uitgevoer.
- 'n Intensiewe studie word uitgevoer om voorbeelde van die literêre simboliek in Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire* te bepaal.
- 'n Toneelmatig-gefundeerde regieverslag oor enkele van die simbole wat deur die regisseur in die aanbieding van die bogenoemde drama betreffende aspekte soos dekor, kostuums, komposisie en kleurgebruik aangewend is, word verduidelik.
- Die kwalitatiewe navorsingsmetodes word kortliks ondersoek en die toepassing daarvan wat in die studie gebruik is, word verduidelik.
- 'n Evaluering van resultate van die verskillende fokusgroepe se resepsie van die simboliek tydens die opvoering sluit die studie af.

1.4 STRUKTURERING

In hoofstuk 1 word hoofsaaklik gekyk na die omvang wat die studie aanneem. In hierdie afdeling van die studie word aandag geskenk aan motivering vir die studie, 'n beskrywing van die hoofdoelstellings en die struktuur wat die studie sal aanneem.

In hoofstuk 2 word 'n bondige ondersoek gedoen na die semiotiek en resepsieteorie, en hoe dit in die studie toegepas is. Hierdie studie is noodsaaklik om die konsep van betekenis-oordraging en vergemeenskapliking van die simbool in die teater te kan begryp en ondersoek in te stel na die proses wat hier plaasvind.

Hoofstuk 3 kyk indringend na die aard van literêre simboliek. Aspekte wat besondere aandag verdien, is die volgende:

- 'n Ondersoek na die verskillende definisies van simboliek/simbole/symbolisme.
- Die posisie wat die simbolistiese beweging in die teater beklee en 'n duidelike onderskeid tussen die beweging en die simbool as sodanig.
- Die verskille en/of ooreenkomste tussen teater- en literêre simboliek.
- 'n Persoonlike “werksdefinisie” van simboliek soos dit in die res van die studie toegepas word.

Hoofstuk 4 behels 'n literêre ontleding van simboliek in Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire*. Daar word onder meer veral aandag geskenk aan die simboliek in die titel van die drama, in die hooftemas, die intrige en die struktuur. Verder word die simbole in die didaskalia van die drama ondersoek.

Die toepassing van simboliek, soos deur die dialooggebruik en karakteruitbeelding gereflekteer, word ook op bykans elke karakter in die teks toegepas.

Hoofstuk 5 behels 'n regieverslag oor die gebruik van enkele simbole soos deur die navorser tydens die regieproses van die besondere drama toegepas. Die simboliek in aspekte soos dekorontwerp, die skepping van binne- en buiteruimtes, asook die gebruik daarvan, word hier ondersoek. Die gebruik van simbole in aspekte soos kleur, vaste en los rekwisiete, kostuums, klank en beligting word in hierdie hoofstuk uiteengesit. Terselfdertyd word daar ook na die simboliek in die komposisie van enkele dramatiese momente verwys.

Hoofstuk 6 het ten doel om kortliks lig te werp op die kwalitatiewe navorsingsmetode wat gevolg is. 'n Uiteensetting word gegee van die kwalitatiewe verslaggewingsmetodes wat met die verskillende teikengroepe gevoer is. Die opstelling van die vraelyste wat deur die groepe ingevul is, asook die keuse en samestelling van die verskillende fokusgroepe, word onder die loep geneem. Die resultate van die proses van betekenisvergemeenskapliking ten opsigte van simboliek word ook in hierdie hoofstuk uiteengesit.

Spesifieke gevolgtrekkings van die totale proses wat ondersoek is om die simboliek van die geskrewe teks aan die finale teikengroep – die gehoor – oor te dra, word in die slot-beskouing aangebied.

SEMIOTIEK

2.1 INLEIDING

Die aard van die studie dui aan dat op die kommunikasieproses met betrekking tot die simboliek en die betekenisvergemeenskapliking tussen die gehoor en die toneelopvoering van Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire* gefokus word. Hierdie proses is die hoofdoel van die studie, en dit is dus noodsaaklik om kennis te neem van semiotiese begrippe en die resepsieteorie. Dit is egter nie die doel van die studie om in die debatte rondom die semiotiek, semiologie of die resepsieteorie betrokke te raak nie. Slegs 'n breë agtergrondstudie na bogenoemde teorieë word onderneem, om as basis te dien vir die verdere ontwikkeling van die studie.

Die titel van hierdie studie na die resepsie van simboliek deur die fokusgroepe laat vrae ontstaan. Die resepsie/ontvangs en dekodifisering van boodskappe word dus van naderby ondersoek. Gedurende hierdie oordragfase word daar van semiotiese “tekens” gebruik gemaak om boodskappe aan die gehoor oor te dra, en dus word daar ook ondersoek ingestel na die basiese idees en begrippe rondom hierdie semiotiese terme.

Die kommunikasieproses in die teater is besonder kompleks. Hierdie kompleksiteit word veroorsaak deur die ingewikkelde kodifiseringsprosesse en dekoderingprosesse, omdat daar soveel verskillende persone en faktore by die enkoderingsproses en dekoderingprosesse tydens die toneelopvoering betrokke is. Soos die onderhawige studie aantoon, is die hoofprobleem wat die semiotici ervaar om die kommunikasieproses tussen die opvoering en die toeskouers te ontleed op dieselfde manier as wat hulle die kommunikasieproses tussen die teks en die leser ontleed. Hul groot probleem is om die kodes wat in 'n enkele oomblik tydens 'n toneelopvoering oorgedra word, te kan isoleer en in 'n sisteem of taalvorm te notuleer. Hierdie “taal”/sisteem moet al die verskillende kommunikatiewe aspekte van 'n toneelmoment gelyktydig kan beskryf, en tot dusver blyk dit problematies te wees. Hierdie onvermoë impliseer egter nie dat daar nie ondersoek ingestel kan word na hierdie fenomeen nie, soos wat die onderhawige studie dan ook aantoon.

2.2 'N BONDIGE HISTORIESE ONDERSOEK NA DIE SEMIOTIEK

Esslin (1987:17) en Elam (1993:2) toon aan dat die term *semiotiek* in drama aan die begin van die eeu ontstaan het, na aanleiding van die werk van die Russiese formalistiese kritici. Hulle het maniere ontwikkel om na die formele aspekte van literatuur te kyk en hoe die werke hul betekeniseffekte bewerkstellig het. Hulle het die metode van dieselfde kritici in Praag gedurende die 1930's nagevolg, om hierdie metode op drama toe te pas. Hierdie beweging is ook beïnvloed deur twee pioniers in die veld, Ferdinand de Saussure en die Amerikaanse filosoof, Charles S. Peirce, terwyl Barthes die teorie verder ontwikkel het. "The subject was proposed by the linguist Ferdinand de Saussure but influentially developed by French writer Roland Barthes" (Bullock, Stallybrass & Trombley 1988:769).

Esslin (1987:18) toon dat Saussure taal as 'n sisteem van tekens gesien het, en beide hy en Peirce het uitgewys dat taal slegs een van die tekens is wat kommunikasie tussen mense en hul wêreld moontlik maak. Hy onderskei dan ook die terminologie: "That field of analysis is semiology, its body of knowledge – semiotics" (Esslin 1987:18).

2.3 WAT IS SEMIOTIEK?

Voordat semiotiek in die teater belig kan word, is dit van waarde om die term te definieer.

Crystal (1992:152) interpreteer semiotiek soos volg:

The study of signs, sign systems, and the social production of meaning; also known as semiology. Semiotics recognizes a large number of systems which people use to communicate meaning – written and spoken language, gestures, touch, dress, dance, film, etc. The meaning is largely produced by relationships and differences between individual signs, organized in codes, rather than by simple reference to external reality ... Facial expressions, gestures, and other signs need likewise to be interpreted in a systematic way.

Hy gebruik die voorbeeld dat 'n spesifieke teken, soos byvoorbeeld die woord *warm*, nie genoeg is om na iets wat warm is, te verwys nie; verwysings moet ook gemaak word na ander woorde wat ook na die spesifieke woord verwys en daarby hoort, soos koud en lou, wat help om aan “warm” sy betekenis te gee.

Esslin (1987:16) se definisie van die term *semiotiek* lui soos volg: “Semiotics [is] the branch of knowledge that deals with signs and how signs are used in communication between human beings to convey meaning.” Dit is in essensie waarom die onderhawige studie handel, naamlik die kommunikasie van tekens, in hierdie geval simbole, tussen verskillende groepe: die dramaturg, regisseur, akteurs en die gehoor. Bullock *et al.* (1988:769) sluit by Esslin aan wanneer hulle aantoon dat ook hul definisie van die term bestaan uit die wyse van kommunikasie en die spesifieke tekens wat daarvoor gebruik word. Spesifieke afdelings word ook geïdentifiseer:

[Semiotics is] ... the study of patterned human behaviour in communication in all its modes. The most important mode is the auditory/vocal, which constitutes the primary subject of linguistics. The study of the visual mode - of systematic facial expressions and body gestures - is generally referred to as kinesics. The study of the tactile mode - e.g. inter-personal movement and touch activity - is sometimes called proxemics. Semiotics can also mean the study of sign and symbol systems in general; for which an alternative term is semiology.

Semiologie is dus die studie van die kommunikasiesisteem van tekens en/of simbole wat deur individue of groepe gebruik word. Bullock *et al.* (1988:769) toon verder aan dat die tekensisteem (waaronder dus ook sommige simbole) ook in die alledaagse gesetel kan wees, soos die volgende definisie aandui:

SEMIOLOGY: The general (if tentative) science of signs: systems of signification, means by which human beings - individually or in groups - communicate or attempt to communicate by signal: gestures, advertisements, language itself, food, objects, clothes, music and the many other things that qualify.

Al die definisies van die semiotiek en die semiologie beklemtoon die belangrikheid van die kommunikasieproses wat plaasvind tussen die persoon wat die boodskap stuur of kodeer (sender) en die persoon wat die boodskap ontvang of dekodeer (ontvanger). Calandra (1993:13) beklemtoon die belangrikheid van die proses:

What all "reception commentators" have in common – and this would include at one point or another a spectrum of theorists, ranging from semiotic gridmakers to deconstructers of all persuasions – is an inclination to account for the recipient's part in the complex web which constitutes art as a (more or less) "communicative sign".

Dus is dit noodsaaklik om kortliks aan hierdie kommunikasieteorie aandag te skenk. Crystal (1992:45) gee in sy boek *Nineties Knowledge*, die volgende aanvaarbare definisie daarvan:

Communication theory: The application of information theory to human communication in general. Communication is seen to involve an information source encoding a message (a "sender"), which is transmitted via a channel to a decoder (a "receiver"), where it is interpreted and has an affect. Efficient, error free transmission is assumed to be the primary goal.

Hierdie model ignoreer egter die belangrikheid van eksterne faktore, soos die sosiale konteks, die terugstuur van inligting na die oorspronklike sender, en die aktiewe rol wat die ontvangers van die boodskap in betekenisgeving speel. Vergelyk byvoorbeeld die wederkerende kommunikasieproses tussen die akteurs en die gehoor tydens 'n opvoering.

Elam (1993:2) dui aan dat dit noodsaaklik is om die verskil tussen drama en teater aan te toon. Die teater is beperk tot die kommunikasieproses tussen die akteurs en die gehoor, terwyl die dramatiese netwerk van faktore aandui wat fiksie verbeeld en verteenwoordig. Hierdie twee velde is egter nooit absoluut in hul onderskeiding van mekaar nie, omdat beide van mekaar afhanklik is vir (voort)bestaan.

Die vervlietende aard van 'n toneelopvoering blyk vir teoretici een van die grootste probleme te wees. Esslin (1987:18) verduidelik ook dat die ondersoek na semiotiek verder ontwikkel en dat teoretici poog om 'n presiese metodologie te ontwikkel om, soos die linguïste, elke aspek van die teater op elke oomblik tydens die toneelopvoering te kan analiseer en beskryf. Bassnett-McGuire (1980:49) sluit hierby aan en beklemtoon die

noodsaaklikheid van 'n spesifieke taal om die “flexibility of theatre and art” te kan bespreek. Hierdie taal moet toeganklik wees vir beide die persone wat verantwoordelik is vir die skepping van die kunswerk (teateropvoering), en die persone wat daarna kyk (toeskouers).

Die veelvuldigheid van faktore wat tydens 'n toneelopvoering tot die kommunikasieproses bydra, maak hierdie poging feitlik onmoontlik. Sommige tekens is permanent in die drama teenwoordig, soos die dekor en sommige rekwisiete, terwyl ander tekens of “signifiers” van oomblik tot oomblik wissel, soos byvoorbeeld gesigsuitdrukings en beligting.

This makes it almost impossible to arrive at a basic unit – analogous to a basic unit of meaning (a semanteme in linguistics or a bar in the notation of music) by which the multitude of signifiers unleashed upon the audience could be noted down for any given moment of the performance (Esslin 1987:19).

Die standpunt word deur Susan Bassnet-McGuire (1980:50) ondersteun:

Attempts to establish basic units from a written text alone, or from a single reading of a performance, are bound to be overly restrictive.

Die standpunt word ook deur Elam (1993:48) ondersteun, wat sê dat ons eers die komplekse reëls van die dramatiese, teatrale en kulturele kodes asook dié van kommunikasie moet ontleed en verstaan voordat die opvoering in aparte eenhede opgebreek kan word:

It may be that the attempt to slice up the performance across its various levels, like a neatly cohesive layer cake, is not only methodologically misguided but also theoretically premature ... Until we know more about the levels and rules of theatrical communication, the theatrical “discrete unit” remains a semiotic philosopher's stone.

Esslin (1987:21) toon ook aan dat die taalgebruik waarmee semiotiek ondersoek en beskryf word, dikwels van so 'n aard is dat geeneen dit verstaan nie, wat die ondersoek na die semiotiek verder (onnodig) bemoeilik, maar toon volgens hom aan dat:

These considerations notwithstanding, semiotics provides a most valuable method for a better understanding of the way dramatic performance creates its mimesis of human interaction through setting before its audience a duplicate, mimetic, illusionary image of the world in all its complexity.

Uit die voorafgaande blyk dit dat die tekens tydens 'n toneelopvoering verder gedefinieer moet word. Teatersemiotiek is in 'n groot mate nog onontgin in die sin dat die visuele aspekte van groot belang is in teenstelling met die literêre teks. Die volgende afdeling fokus dan ook spesifiek op die visuele.

2.4 DIE SEMIOTIESE "TEKEN"

Elke detail wat waarneembaar is en gedurende die verloop van 'n toneelopvoering blootgestel is, word 'n basiese "teken" (signifier). Die teken is een van die multi-verskeidenheid van basiese wyses waarvolgens die betekenisvorming van elke toeskouer plaasvind. Die basiese inligting wat nodig is om sin uit die opvoering te maak, lê opgesluit in die omvang en die groot verskeidenheid van hierdie tekens tydens die opvoering.

Among all the arts and perhaps among all the areas of human activity, the art of theatre is the one wherein the sign appears with the greatest richness, variety, and density (Kowzan 1975:49).

Semiotici onderskei tussen drie basiese tipes van tekens, soos aanvanklik uitgewys is deur Peirce en later ontwikkel en gekodifiseer deur meer kontemporêre semiotici soos Roland Barthes, Umberto Eco (1985), Erika Fischer-Lichte en Patrice Pavis (1993). Hierdie drie soorte tekens is die ikoon, die indeks en die simbool. Al drie hierdie tekens word in hoofstuk 3 in meer detail ondersoek. Voorlopig word net genoem dat die ikoon die eenvoudigste van die drie is en dat die Griekse woord vir "prent" gelykstaande is aan die term *ikoon* (Esslin 1987:43). Ikone kan realisties en fotografies van aard wees, of uiters gestileerd soos die tekens wat op badkamerdeure in openbare toilette aangebring word.

'n Indeks is die gebaar wat 'n individu gebruik om rigting aan te dui, byvoorbeeld "deictic signs" (Esslin 1987:43). Hierdie tekens verkry hulle betekenis van die verhouding tussen hulself en die voorwerp wat hulle verteenwoordig.

Die derde “tipe” teken wat voorkom, het geen onmiddellik herkenbare organiese verwantskap met hul dekodeerders nie. Dit word die simbool genoem en Esslin (1987:45) toon aan dat simbole swaar steun op die idee van konvensie, op 'n ooreenkoms tussen die dekodeerder en die enkodeerder:

Signs in the usual sense are tools deliberately employed to establish communication, tools through which one person, or a group of persons, intends to convey a meaning or a message to another person ... and all the symbolic signs are based on deliberate agreements between their users.

Alle tekens berus egter nie op vasgestelde konvensies of ooreenkomste nie. Sekere tekens en simbole wat Umberto Eco (1974:16-17) in sy *Theory of Semiotics* “natural signs” of “non-intentional signs” noem, is byvoorbeeld rook wat 'n vuur aandui. Omdat hierdie tekens nie intensioneel is nie, bestaan daar dus nie 'n vaste taal of sisteem waarvolgens hierdie simbole geïnterpreteer kan word nie.

Kowzan (1975:51) onderskei ook tussen twee soorte tekens: die natuurlike, byvoorbeeld 'n blits en donderweer as tekens van 'n storm, en die kunsmatige teken, wat geskep word deur lewende “wesens” om betekenis te kan kommunikeer. Die teater bestaan, volgens hom, slegs uit kunsmatige tekens.

Wat hierdie studie van die tekens in 'n toneelopvoering verder kompliseer, is die feit dat wat in die werklike lewe as 'n “nie-doelbewuste” teken gesien kan word, in 'n opvoering doelbewuste betekenisafmetings kan aanneem, omdat elke teken in 'n opvoering bydra tot die totale betekenisvorming van die toeskouer. Elam (1993:41) ondersteun hierdie gedagte:

Signal-information, that is to say, becomes, in the theatre, a source of semantic information, owing to the ability of the material qualities of the message to connote a range of meanings in their own right.

Esslin (1987:47) toon die problematiek vir die dekodering van simbole aan wanneer hy tereg opmerk:

This penumbra of uncertainty and inexactness that springs from the presence of involuntary and unintentional signs, highlights the very special situation of dramatic performance as an object for semiotics. Most iconic signs used in

other fields are both deliberately produced and capable of being simply understood, interpreted (or as the jargon puts it ("decoded")) by those for whom they have been intended.

Die voorkoms van spontane en nie-intensionele tekens verklaar ook die problematiek wat in 'n opvoering voorkom en die ondersoek wat die studie oor simboliek onderneem, omdat die gehoorlede totaal van mekaar verskil, en die simbole dus nie spesifiek op iemand gefokus kan word nie.

The ultimate meaning of the dramatic event will depend on each individual spectator's own "reading" of its complex "performance text" (Esslin 1987:127).

Tweedens kan verskeie simbole gelyktydig gekommunikeer word, wat die dekodeeringsproses daarvan ook verder kan bemoeilik.

Esslin (1987:48) en Elam (1993:5) toon aan dat die drie tekens wat bespreek is, naamlik die ikoon, indeks en simbool, asook die nie-intensionele tekens waarna verwys is, in 'n verskeidenheid van "tekennetwerke" in 'n opvoering gekombineer word, om elk hul eie taal te verbeeld. So word die "kodesisteme" van gebare byvoorbeeld as "deikties" getipeer. Daar word sisteme onderskei vir byvoorbeeld gebare, kostuums, grimering, beligting, klank, ensovoorts. Al die sisteme het semiotiese waarde, en vorm deel van die semiotiek in die teater. Elke aspek en element het dus semiotiese waarde.

Yet the individual signs are only the raw material of the creation of significance and meaning. The individual sign systems we have analysed combine to create signifying structures of a higher order (Esslin 1987:105).

2.5 DIE ROL VAN DIE GEHOOR

Die rol van die gehoor is ook 'n belangrike faktor om te ondersoek omdat die gehoor al hierdie semiotiese tekens wat aan hulle gestuur en gekommunikeer word, moet dekodeer en hul reaksie terselfdertyd terugkodeer aan die akteurs.

This phenomenon amounts to a continuous process of feedback between the performers and the audience: by reacting to the audience, the actors modify the audience's reaction and that modified reaction, in turn, is felt by the actors, and so on (Esslin 1987:93).

'n Teateropvoering bou sy voorstelling van die realiteit op deur 'n nie-liniêre, nie-sistematiese manier. Die toeskouer moet die verskillende elemente van onder andere die eksposisie en samestelling van gebeure, impulse en elemente soos onder andere die “tekens”, in 'n geheelbeeld saamvoeg (Esslin 1987:129).

Die proses is egter nie alleen beperk tot wat tydens die opvoering op die verhoog self plaasvind nie. Die gehoorlid se agtergrond en kennis van die wêreld in al sy komplekse fasette speel 'n groot rol in die interpretasie van dié mikrokosmos, naamlik die teater, wat die makrokosmos, die buiteleefwêreld, verteenwoordig soos wat Elam (1993:52) aandui:

At the same time, however, we cannot leave at home the whole framework of more general cultural, ideological, ethical and epistemological principles which we apply in our extra-theatrical activities. On the contrary, the performance will inevitably make continual appeal to our general understanding of the world.

Elam (1993:93) beklemtoon ook die “intertekstuele” aard van die toneelopvoering, wat by bogenoemde aansluit:

Needless to say, intertextual relations are not confined to other plays and performances. The theatrical frame is never, in this regard “pure”, since the performance is liable to draw upon any number of cultural, topical and popular references assuming various kinds of extra-theatrical competence on the part of the spectator.

Die gehoorlede se taal, kultuur (kulturele milieu), en sosio-ekonomiese omstandighede speel dus 'n groot rol in die mate waarin hulle teatertekens, soos byvoorbeeld simboliek in hierdie studie, interpreteer. (Vergelyk byvoorbeeld die kwalitatiewe navorsingsresultate in hoofstuk 6.)

Esslin (1987:141) ondersteun hierdie uitgangspunt, maar wys daarop dat die lewenswêreld van die gehoorlid slegs een van die aspekte is wat betekenisvergemeenskapliking beïnvloed. Die ander faktor wat hy onderskei, is die gehoorlid se kennis en ervaring van die teaterkonvensies:

Thus the ability of the individual spectator of a play, film or television performance to take in what he is being shown will vary according to his or her "competence", his or her familiarity with the mores, implicit assumptions and language of the fictional world he is being exposed to. He must know the "conventions" linguistic and behavioural of that world.

Die "konvensies" wat 'n opvoering beïnvloed en wat 'n uitdaging stel aan die individuele toeskouer se "vermoë" om die tekens wat aan hom/haar gekommunikeer word, te "dekodeer en te verstaan", kan dus in twee definitiewe kategorieë ingedeel word, naamlik:

- *conventions of the particular culture, civilisation or society to which performers and spectators belong: cultural, behavioural or ideological conventions and*
- *conventions governing the presentation of the dramatic performance: dramatic or performance conventions (Esslin 1987:141).*

Susan Bassnett-McGuire (1980:52) sluit hierby aan:

Theatre semiotics, then, is vast in its own right as a discipline seeking to treat theatre as theatre "scientifically", and it draws on many other related fields: history, sociology, linguistics, philosophy, aesthetics, architecture, physics, mathematics, translation studies – the list continues indefinitely.

Vir 'n groot aantal van die gehoorlede sal die betekenis wat hulle uit 'n toneelopvoering skep of dekodeer, dus ook verband hou met hulle vorige teaterervaring. Die gehoor se bekendheid met ander stories, legendes, mites en ander tekste, dit wil sê intertekstualiteit, in die wydste sin van die woord, speel 'n rol in hul dekodifiseringvermoë van tekens in die teater. Die term *teks* word hier in die wydste sin van die woord gebruik, naamlik film, televisie of teateropvoerings asook literêre tekste.

The individual's interpretation of what he or she is seeing, the whole meaning of the performance will, in addition, be conditioned by a variety of factors

inherent in his or her own personality: his or her visual sense and taste, say in clothes and furniture, personal preferences for certain physical types among the actors, or, indeed, specific personal interests (Esslin 1987:149).

Wat die studie na semiotiek verder bemoeilik, is dat geen twee lede van die gehoor noodwendig op dieselfde oomblik dieselfde aspekte van die toneelopvoering interpreteer nie. Elemente van die toneelopvoering kan die gehoor ook herinner aan elemente buite die teater, wat veroorsaak dat die gehoor se gedagtes nie noodwendig tydens die opvoering “in” die teater en “by” die toneelopvoering is nie. Soos hoofstuk 6 aandui, herinner sekere tekens, soos simbole in hierdie geval, en sekere aspekte van die toneelopvoering, verskillende gehoorlede aan verskillende ervarings, en dus interpretasiemoontlikhede. (Meer hieroor in 2.6.)

Ook is 'n toneelopvoering se kodifiseringsproses nie slegs die werk van een individu soos wat dit meestal die geval is met 'n literêre teks nie. Die regisseur of dramaturg is slegs in 'n mate in beheer van die boodskap wat aan die gehoor gekommunikeer word, afhangende van die regisseur se interpretasie van die teks.

Dit was ook die geval met die studie na die resepsie van simbole, omdat sekere simboliese momente, soos byvoorbeeld hoe komposisie en dialoog hanteer word, deur die akteur “namens” die regisseur oorgedra word. Net soos die regisseur tot 'n sekere mate “namens” die dramaturg optree.

Indien enige van die persone betrokke by die oordraging van die “boodskap” 'n swak skakel is, kan dit veroorsaak dat die boodskap of betekenis wat die dramaturg of regisseur aan die gehoor wil kommunikeer, misluk.

2.6 DIE RESEPSIETEORIE

Soos in die inleiding aangetoon en in 2.5 duidelik geword het, is die resepsie van die boodskap deel van die betekenisvergemeenskaplikingsproses en word die resepsieteorie kortliks onder die loep geneem in soverre dit vir die studie van toepassing is.

2.6.1 'n Bondige historiese agtergrond van die resepsieteorie en die "reader-response theory"

Die basiese idee van die resepsieteorie het gekom van Jauss wat spesifiek fokus op die literêre werk: "...a literary work should in future be studied in terms of the impact it has upon its contemporaries. In order to establish this impact it is necessary to discover the 'horizon of expectations' that environs the new work" (Bullock *et al.* 1988:727).

Die sogenaamde "reader-response theory"/resepsie-estetika het uit die resepsieteorie ontwikkel. Volgens Bullock *et al.* (1988:722) is die agtergrond van die resepsie-estetika soos volg:

An influential school of thought in literary theory, mostly based in America, but influenced by Reception theory critics such as Wolfgang Iser. Leading exponents are Norman Holland, Stanley Fish, David Bleich, Walter Benn Michaels, Michael Rifaterre and Jonathan Culler. These critics emphasize the important role of the reader in establishing the "meaning" of any literary text, thus subverting the emphasis which is traditionally laid upon the text as an "objective" entity whose nature and meaning are to be established by the self-effacing reconstructions of the reader or critic.

2.6.2 Definisie van die "reader-response theory"

Bullock *et al.* (1988:722) beklemtoon ook die literêre perspektief uit die leser se oogpunt in hul uitspraak:

Reader-response theory emphasizes, that the "meaning" any literary work is accorded will depend to a very large degree on the "subjective" contributions of the reader as he or she reads.

Volgens hierdie groep word die betekenis van die teks bepaal deur die leser se begrip en interpretasie van die teks. Bullock *et al.* (1988:723) toon verder aan dat Stanley Fish die proses so ver gevoer het dat selfs die proses om te lees, die oog wat oor die bladsy beweeg, "[c]onstitute properties of the text which the original author had deliberately left in a 'virtual state' - a state which has to be 'fulfilled' by the reader". Abrams (1981:150) sluit aan by hierdie benadering:

Reader-response critics turn their attention from a work as an achieved structure of meaning to the responses of the reader as his eye follows a text on a page before him. By this shift of perspective a literary work is converted into an activity on the stage of a reader's mind, and what in standard critical analysis had been features of the work itself – including, narrator, style, and structure – are described as an evolving temporal process, consisting primarily of expectations and the violations, deferments, and satisfactions of expectations, in the flow of a reader's experience.

Ook Patrice Pavis (1993:31) wys op die literêre aard van die resepsieteorie:

Rezeptionsästhetik draws on the aesthetic experience of the literary text by the reader, who needs to be aware of its relative historical position if he wishes to do more than understand the work solely as a fixed object, offering everyone at every moment the same meaning.

Daar word nie verder in detail ondersoek ingestel na dié twee teorieë nie, omdat die teorie spesifiek met die leser of sogenaamde “geïmpliseerde” leser te doen het. Die tekortkominge in terme van die toneelopvoering is duidelik omdat slegs gekonsentreer word op 'n enkele leser van 'n literêre werk, maar soos Pavis (1993:32) aandui, is die invloed van die resepsieteorie op die teater van uiters groot waarde:

What we owe to Rezeptionsästhetik are invaluable hypotheses about different levels of reading, and especially about the history of produced effects in literary and extra-literary domains. For the theatre it is vital to understand how one play can produce different effects on the public. Here, once again, it must be emphasised ... that the sum of these different effects does not explain the text in question.

Die vraag ontstaan hoeveel van die tekens wat oorgedra word, suksesvol gedurende die toneelopvoering deur die gehoor ontvang of gedekodeer word. Omdat hierdie een van die aspekte is wat die spesifieke studie probeer ondersoek ten opsigte van die oordrag van simbole, is die volgende aanhaling van besondere belang. Esslin (1987:151) voer aan dat die toeskouer tydens 'n toneelopvoering 'n “ontelbare” aantal tekens gedurende elke oomblik van die opvoering moet dekodeer. Slegs 'n uiters beperkte aantal van hierdie indrukke/tekens kan die toeskouer se bewussyn bereik:

Hence the process of perception itself must be one of a constant selection and screening among the multitude of sense data we confront at any given moment. At any given instant during the performance the spectator's attention must be focused on the one or two elements among these hundreds of sense data that appear most essential. Our perception of drama, as well as of the world itself, is thus "intentional", directed towards the data we select for our conscious perception. The rest of the visual, aural, olfactory, tactile and other sensory fields of perception remains peripheral to our main focus of attention, but is perceived nevertheless, half consciously or subliminally (Esslin 1987:151).

Dit is duidelik dat 'n toneelopvoering (dramatic performance) 'n verteenwoordiging van die "werklike" lewe weerspieël, maar op 'n meer gevorderde, beheerde en geïntensiveerde wyse. Daar sal altyd meer tekens tydens 'n toneelopvoering gekommunikeer word as wat enige toeskouer volledig kan ontvang, resepteer of dekodeer. Tog vorm al hierdie tekens deel van 'n geheel wat die atmosfeer en die gevoel van 'n toneel, karakter en die hele drama beteken is gee.

Al word elke teken, of in hierdie geval simbool, nie deur die gehoor of verskillende gehoorlede suksesvol geresepteer nie, dra dit tog by tot die volledige impak van die opvoering.

Esslin (1987:153) vergelyk hierdie betekenisgewingsproses met die "simbool" van 'n piramide. By die basis van die piramide word daar 'n groot verskeidenheid tekens aangetref, en by die top van die piramide 'n komplekse, maar saamgestelde idee van die betekenis van die toneelopvoering. Ook is die individu se interpretasie of betekenisvorming tot 'n groot mate van hom-/haarself afhanklik.

Hierdie spesiale rol van die teaterganger, oftewel toeskouer in dié geval, is juis uiters problematies omdat geen gehoor totaal homogeen van aard is nie. Wat egter wel by elke gehoor en gehoorlid ooreenstem, is die sinmakingsproses en betekenisgewing waarna almal streef.

Elam (1993:52) voer aan dat ons almal as akteurs, toeskouers of dramaturge, intuïtief bewus is van die konvensies in drama en die teater wat ons begrip van die proses struktureer. Terselfdertyd noem hy egter die tekortkominge in die semiologie wat die "model" moet ontwikkel:

... the precise formulation of the range of rules determining the encoding or decoding of texts is altogether another matter. It is the business of semiotics to make these rules explicit, so as to furnish a model of what we might designate the dramatic and theatrical competence exercised by experienced performers and spectators.

2.7 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

Elam (1993:210) sluit sy boek *Semiotics of Theatre and Drama*, af met die woorde: "What emerges is an area of inquiry whose complexity may be daunting but whose very openness makes it peculiarly inviting and challenging."

Hierdie woorde vat die problematiek en kompleksiteit van enige navorsing wat oor teater *tydens die opvoering* aangepak word, saam. Die onderhawige studie is dan ook 'n poging om ondersoek in te stel na die effektiwiteit van die dramaturg en regisseur se enkodering en die gehoor se dekodeering van betekenis – in hierdie geval simboliek. Uit die literêre ontleding (hoofstuk 4) en die regieverslag van die regisseur (hoofstuk 5) word die enkoderingsproses belig, terwyl die gehoor se dekodeeringsvermoë volgens die evaluering deur middel van vraelyste (hoofstuk 6) geëvalueer word.

'N KORT HISTORIESE ONDERSOEK NA SIMBOLISME

3.1 INLEIDING

Die woord en/of term *simbool* word gereeld in die alledaagse omgangstaal gebruik. Uitsprake soos “Mandela is die simbool van Vryheid, Verwoerd is 'n simbool van die apartheids-era en 'n simbool van die onderdrukking van menseregte” is algemeen. So ook word die voorbeeld dat 'n rooi roos 'n simbool van liefde is, gereeld gebruik. Dit is egter interessant om te sien dat 'n fisieke objek, die rooi roos, tot emosionele en intellektuele assosiasies kan lei wat deur die meerderheid van die samelewing verstaan en sinvol ontvang, geresepteer en gedekodeer word. Alhoewel Mandela en Verwoerd twee persone is, vervul hulle dus tot 'n sekere mate dieselfde funksie as 'n objek soos die rooi roos. As hierdie argument verder gevoer word, kan ons sien dat selfs die kleur, naamlik rooi, aan 'n simboliese interpretasie gekoppel kan word.

In die apartheids-era is dikwels beweer dat Mandela 'n “simbool” is van die (sogenaamde) Rooi Gevaar, wat gedreig het om die orde en stabiliteit in die land omver te werp. In hierdie stelling sien ons dus dat die betekeniswaarde, en dus ook die simboliese waarde, van die kleur *rooi* verander. In die laasgenoemde geval verteenwoordig die kleur *rooi* die Kommunisme omdat die Russiese vlag rooi is, terwyl in die eersgenoemde geval die kleur rooi die liefde verteenwoordig.

Die kleur bly in beide voorbeelde konstant, maar die betekeniswaarde van “rooi” verander wanneer dit in die twee verskillende kontekste geplaas word. Albei betekenisse van die kleur *rooi* kan simbolies geïnterpreteer word, maar die interpretasiewaarde sal ook afhang van die persoon se ideologie. 'n Sogenaamde kommunis kan die kleur *rooi* as positief en verteenwoordigend van sy kultuurgroep ervaar, terwyl 'n sogenaamde kapitalis die kleur as negatief en bedreigend kan ervaar. Tog is bogenoemde 'n vereenvoudigde voorbeeld en kan

simbole nie net aan die ideologiese, oftewel sosio-politieke uitgangspunte van persone gekoppel word nie, maar ook aan persoonlike ervarings, voorkeure en afkeure.

Die kleur *rooi* kan dus verskillende gevoelswaardes by verskillende persone ontlok. Die mens is 'n normatiewe sosiale wese, dog mense het nie almal dieselfde normatiewe beginsels en uitkyke nie. Hierdie beskouing is egter nodig om die kompleksiteit van die woord *simbool* uit te lig en die problematiek rondom die begrip duideliker te stel.

3.2 DEFINISIES VAN SIMBOLIEK

Eerstens is dit noodsaaklik om moontlike definisies van die woord en begrip *simboliek* vas te stel. Volgens die *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (Schoonees *et al.* 1988:750) beteken die woorde *simboliek* en *simbool* die volgende:

simboliek: 1. *Sinnebeeldige voorstelling: Die simboliek in 'n gedig.* 2. *Die leer van simbole.*

simbool: 1. *Voorwerp, woord, teken, ens. As voorstelling van 'n bepaalde begrip; sinnebeeld: Die kruis as simbool van die Christendom.* 2. *(chemie) Letter of lettergreep wat 'n element voorstel.* 3. *(wisk.) Teken wat 'n wiskundige begrip voorstel of 'n bewerking aandui.*

In *The Batsford dictionary of drama* (1988:378) verduidelik Hodgson sy definisie van die term *simbool* as:

A mark or sign or something other than itself, especially of some transcendent reality. A cross is thus the symbol of Christianity and the suffering of Christ ... The term also has a wider and less literary sense. A letter, or mark on a page, such as "M" or "R", or any word written or spoken, is a symbol of something other than itself.

Hawkins en Allen (1991:1464). ondersteun hierdie gedagte en noem 'n simbool "a thing conventionally regarded as typifying, representing or recalling something else", en tweedens as 'n teken of karakter wat die konvensionele teken van 'n sekere voorwerp, idee, funksie of proses weergee.

Abrams (1981:195) stem hiermee saam, maar bied 'n veel wyer interpretasie van die basiese woord of begrip *simbool*:

A symbol, in the broadest sense, is anything which signifies something else; in this sense all words are symbols. In discussing literature, however, the term symbol is applied only to a word or phrase that signifies an object or an event which in turn signifies something, or has a range of reference, beyond itself.

Abrams (1981:195) onderskei dan ook verder tussen “konvensionele” of “publieke” simbole, soos byvoorbeeld die kruis, waarvan die verdere betekenis bepaal word deur 'n spesifieke kulturele groep of samelewing. Tog kan digters en skrywers ook “private” of “persoonlike” simbole gebruik:

Often they do so by exploiting pre-existing and widely shared associations of certain concepts with an object or event or action. Some poets, however, often use symbols whose significance they generate mainly for themselves.

Ommaney en Schanker (1982:285) sluit by Abrams aan in hulle definisie van die term *simboliek*, maar hulle gaan dan verder om dit toe te pas ooreenkomstig die betekenis wat die term in dekorontwerp aanneem:

In scenic design, symbolism is the visualization of a play's idea or atmosphere through a visible sign of an idea or object. A symbol is a token of meaning: that is, it is one thing that stands for something else. For instance, a lone twisted tree might represent a wasteland and also suggest barrenness in the hearts of central characters.

Alhoewel Tennessee Williams van beide “tipes” simboliek gebruik maak, sal die verskille en ooreenkomste soos dit in sy werk manifesteer, later in hoofstuk 4 uiteengesit word.

Dit is egter interessant om op hierdie stadium enkele persoonlike simbole van Williams te noem, soos sy obsessie met die kleur *blou*, die blou roos en eenhoring wat veral in *The Glass Menagerie* (1988) voorkom en onder andere simbolies is van die karakter Laura se eksistensiële dilemma in die lewe. Laura is ook 'n “eenhoring” in die samelewing, sy pas nie in by haar omstandighede nie, want sy is net so broos soos dié glasdiertjie, en terselfdertyd is die eenhoring verteenwoordigend van 'n spesie wat reeds lankal uitgesterf het, net soos die “Southern Belle” wat sy verteenwoordig.

Chetwynd (1982:38) se definisie van simbole sluit aan by dié van Abrams wanneer hy sê dat simbole "... describe pictorially and vividly what is of greatest concern to man; his own inner being and its relationship with the universe around". Verder voer hy aan dat simbole direk uit die natuur geneem word – soos byvoorbeeld bome, slange en bulle – maar hierdie simbole kom slegs na die oppervlak in oomblikke van intense en besondere helderheid. Ander simbole soos drake en gode tree na vore uit die mens se psige. Die positiewe waarde van simbole, volgens Chetwynd (1982:389), is dat simbole die konflik tussen die innerlike en die uiterlike mens vernietig: "Inner vision seeks expression and outer facts seek meaning for man, and at best symbolism mediates and combines these two."

Verder onderskei Chetwynd (1982:390) drie vlakke waarop simbole werk, naamlik die psige van die mens, die samelewing of sogenaamde "maatskappy", en die natuur. Hy haal William Coleridge, die bekende Engelse digter van die Romantiese era, aan om die werking van simbole in die psige te definieer: "... symbols give form to forgotten truths about my inner nature". Volgens Chetwynd (1982:390) kan simbole nie geskep word nie, maar is produkte van die menslike gevoel en intuïsie en borrel spontaan voort vanuit die menslike verbeelding: "They are very often riveting and fascinating even though their sense eludes you."

Alhoewel Chetwynd aanvoer dat simbole nie geskep kan word nie, en dat dit slegs 'n spontane oorborreling van emosies is, is die stelling te eensydig. Dit is duidelik uit die voorbeeld wat Chetwynd in die vorige paragraaf gebruik, dat hy sterk beïnvloed is deur die Romantiese digters en hul dogma, want die Romantiese digters het ook geglo aan die "spontaneous overflow of emotions" (Bullock, Stallybrass & Trombley 1988:751). Alhoewel simbole spontaan voortvloei, moet die skrywer/kunstenaar die simbole in die regte konteks plaas sodat dit makliker deur die leser/kyker gedekodeer kan word.

Simbole se werking in terme van die "maatskappy", oftewel die samelewing, is volgens Chetwynd (1982:152), om die gefragmenteerde samelewing weer byeen te bring. Hier stel hy as voorbeeld dat 'n vlag eenheid simboliseer. "They [flags] usually contain ancient symbols for the union of opposites, since their object is to unite."

Alhoewel daar heelwat meriete in Chetwynd se argument steek, is dit egter nie altyd die geval dat 'n vlag of 'n simbool mense byeenbring nie. Veral in Suid-Afrika is dit juis nie die geval nie. Die hele landsvlagkwessie, asook die nuwe en ou simbole wat ter sprake kom binne die nuwe regering in Suid-Afrika en die sogenaamde "Apartheidsimbole", lei tot groot onmin en verdeeldheid in die land. In *Rapport* (17 November 1996:25) berig J. J. van Wyk:

Oom Paul staan rotsvas op Kerkplein - vir altyd, sê die ANC in die Metropolitaanse Raad vir Groter Pretoria die week, en plaas vir die nageslagte op rekord dat pres. Kruger se standbeeld nie 'n apartheidsimbool is nie.

Hierdie verskynsel wat die studie van simbole en simboliek geweldig kompliseer, hang ten nouste saam met ideologie, soos reeds verduidelik is, maar ook met die tydsgees waarin die simbole voorkom en waaruit hulle dateer. 'n Teken, simbool of ikoon kan 'n dieper betekenis verkry as die simbool tot die verlede van die persoon wat die simbool moet interpreteer, behoort. Hierdie simbool is nie deel van die persoon se alledaagse verwysingsraamwerk nie en verkry dus 'n geïntensiveerde betekenis. Daarteenoor kan 'n "gelaaide" simbool ook in 'n ander tydsgees die teenoorgestelde effek verkry, juis omdat dit uit 'n ander kultuur en tydsgees stam. Een van die ideale voorbeelde hier is juis die vorige landsvlag wat deur persone met verskillende ideologieë verskillend geïnterpreteer word. Tog is daar mense van dieselfde ras, geslag en kleurgroep wat weens verskillende ideologieë hierdie simbool totaal verskillend interpreteer. Hierdie simbool is dan in hierdie situasie ook tekenend van 'n spesifieke tydsgees.

Bogenoemde versterk die konsep dat simbole intens van die sender en ontvanger se ervaringsveld en ideologie afhanklik is. Die ou landsvlag sal totaal verskillende reaksies by lede van die African National Congress (ANC) en Afrikaner-Weerstandsbeweging (AWB) ontlok. Hierdie voorbeeld is slegs polities van aard. Ander faktore soos ras, klas, geslag, opvoedingspeil en vele meer, kan ook 'n rol in die interpretering van hierdie tekens speel.

Die derde vlak waarop simbole volgens *A dictionary of symbols* funksioneer, is in die natuur (Chetwynd 1988:388). Volgens hom is die waarhede en die grootheid van die natuur te veel vir die mens om in te neem of te verstaan. Daarom kan die mens dit alleen verstaan

wanneer dit in 'n simbool saamgevat word. Die mens kan slegs sy lewe as geheel leef, en dit is die hoofdoel van simboliek: om verskillende idees in een simbool wat dekodeerbaar is vir die individu, saam te snoer.

Dit is duidelik dat Chetwynd sy definisies en verduidelikings vanuit 'n psigo-analitiese perspektief verklaar, maar dit is steeds waardevol as dit nou met die volgende benadering van Bullock, Stallybrass en Trombley vergelyk word.

Simbole is gebaseer op 'n verhouding of verwantskap van die metafoor (waar X vir Y staan), maar die verhouding of verwantskap is arbitrêr. 'n Voorbeeld hiervan is die, nou al geykte, rooi roos as 'n simbool vir liefde. Volgens Bullock *et al.* (1988:36) het simbole:

... the ability to link previously separate areas of conceptual experience and allow the human mind to go beyond what is known or observed. This bridging process opens up an area of connotation which gives symbols their multi-faceted, ambiguous qualities.

Bullock *et al.* (1988:37) toon verder aan dat antropoloë die studie van simbole in hoofsaaklik twee rigtings nagevors het, naamlik betekenis en funksie. Die groep, beïnvloed deur Lévi-Strauss en die strukturalistiese metode, het simbole en die aard van simbolisering as 'n kognitiewe proses bestudeer. Hierdie benadering het hoofsaaklik die proses en logika waardeur simbole verbind word, bevraagteken. Betekenis word gegenereer deur die kombinasies, verhoudings en veranderings van verskillende elemente binne-in 'n (die) simboliese konteks.

Die tweede benadering (vgl. Leader in Bullock *et al.* 1988:36) is gerig op die doel/funksie van simbole vir individuele uitdrukking, asook vir sosiale gebruik en noodsaak. Hierdie benadering plaas simbole binne 'n sekere sosiale konteks en benadruk die emosionele inhoud van die simbole. Dit is dus belangrik om te poog om die twee hoofbenaderingsvelde of perspektiewe saam te bind deur die krag en effektiwiteit van simbole te probeer verstaan soos dit uit die dissonansie tussen die intellektuele en emosionele gevoelswaardes ontwikkel.

D. Leader (in Bullock *et al.* 1988:836) sluit by Lacan (1978:25) aan, wanneer hy die term *symbolies* (*symbolic*) probeer verklaar. Die simboliese is 'n term wat deur die Franse psigoanalise, Lacan (1978:25), in gebruik geneem is om die stel vooropgestelde idees en strukture waarin 'n kind gebore word, byvoorbeeld, familiebande, taal en ander

verbandhoudende aspekte, te versinnebeeld, met ander woorde die ideologiese verband waarin die kind grootgemaak word. Ons kan egter nie, volgens Lacan en Leader, slegs die simboliese met taal kombineer nie:

... since the latter involves REAL and IMAGINARY dimensions: if there is a specifically symbolic side to language, it is on the side of the signifier whereby each element takes on its value due to its difference from other elements in the chain-like structure (Bullock et al. 1988:836).

Ogden en Richards is in *The Meaning of Meaning* (1982:1) oortuig dat die term *simboliek* ook alle vorme en manifesterings van taal insluit. Hulle noem dat "... all linguistics becomes a science of symbolism". Esslin (1982:2) gaan dan ook voort om te kyk na die oorspronklike Griekse interpretasie van hierdie term, en sê dat die oorspronklike betekenis van simboliek bestaan het uit "... the bringing together of two disparate things and their recombination into something new which is more valuable because of its greater complexity".

Hierdie herkombineringsproses van twee aparte objekte of voorwerpe, wat beide aparte betekenisse gehad het, maar ook 'n nuwe betekenis aanneem wanneer hulle gekombineer word, is waarin die ware waarde van simboliek opgesluit lê. Hierdie nuwe insig wat deur middel van bekende elemente na vore tree, lei tot dieper insig in die bekende sowel as die onbekende waarmee die sender sowel as die ontvanger van die inligting gekonfronteer word.

Hierdie proses herinner sterk aan die kuns van Pablo Picasso en Georges Braque wat in ongeveer 1910 van dieselfde tegniek gebruik gemaak het in die ontwikkeling van Sintetiese Kubisme, alhoewel dit van toepassing is op die beeldende kuns:

In wanting to explore their new concept of the picture as a sort of tray on which to "serve" the still life of the beholder, they found the best way was to put real things on the tray. The ingredients of the collage actually played a double role. They have been shaped and combined, then drawn or painted upon to give them a representational meaning, but they do not lose their original identity as scraps of material, "outsiders" in the world of art. Their function is both to represent (to be part of an image) and to present (to be themselves) (Janson & Janson 1992:423).

Geeneen van die definisies wat aangehaal en/of bespreek is, sluit die volledige betekenis van die term *simbool* in nie. Tog is daar heelwat eienskappe wat aan die term *simbool* toegeken en toegedig word. Dit is juis hierdie twee faktore, die onvermoë om die term te definieer, tesame met die vele eienskappe wat daaraan toegeken word, wat die simbool so 'n kragtige teken maak en wat problematies is in betekenisvergemeenskapliking tussen kodeerder en dekodeerder, veral tussen die dramaturg en die gehoor. Verdere faktore wat in gedagte gehou moet word, is die vervlietendheid van simbole.

Etienne le Roux (1962:98) ondersteun bogenoemde gevolgtrekking reeds in 1962 in *Sewe Dae by die Silbersteins*, deur in die woorde van Jock Silberstein te waarsku:

Ons het nog beelde. Ons aanbid hulle outomaties dag na dag. Maar dis gebruikte beelde. Beelde so gebruik dat hulle vals geword het, dat hulle hulle betekenis verloor het, en dat ons slegs oorbly met die abstraksie waarvoor ons van vooraf 'n beeld moet soek.

Ons leer ons beelde so goed ken dat ons hulle verwerp en deurdring tot die dieper wesentlikheid van die abstraksie. En hoe nader ons daaraan kom, hoe nader aan die onpersoonlike waarheid, hoe meer verlore voel ons.

Die problematiek in definiëring dui juis op die omvattendheid, asook die wankonsepsies, wat om hierdie term gesentreer is. Binne die omvang van die studie kan geen poging aangewend word tot 'n presiese definisie van die term nie. Uit die voorafgaande blyk die volgende eienskappe van die simbool nodig te wees om 'n “werksdefinisie” vir die doel van die studie te skep:

- 'n Simbool is enigiets wat in die plek van iets anders gestel kan word.
- 'n Simbool is intens afhanklik van taal.
- 'n Simbool is dus ook afhanklik van die ideologie van die persoon of groep waarbinne die simbool geïnterpreteer word.
- 'n Simbool kan op 'n emosionele of 'n intellektuele vlak geïnterpreteer word, of op beide vlakke gelyktydig.

- 'n Simbool se funksie kan wees om vorige aparte velde of objekte wat nog nie met mekaar vergelyk is nie, saam te voeg en 'n nuwe betekenis uit die twee dissonante faktore te skep.
- 'n Simbool verkry 'n baie ryker en wyer betekenis as waarvoor die simbool vir 'n individu staan.
- 'n Simbool reflekteer beide innerlike en uiterlike gevoelens.
- 'n Simbool se meer- of veelvlakkigheid gee aan die simbool die waarde wat nodig is vir die mens om die mistieke en onbekende, die droomkwaliteit, die strewe na 'n hoër uitdrukkingsvermoë, waar taal as kommunikasiemiddel te beperk raak, te oorbrug en die simboliese kwaliteite van die lewe en die mens se ervaringswêreld uit te druk.

Uit 'n wetenskaplike oogpunt is dit nou noodsaaklik om verder te onderskei tussen simbole, ikone en indekse.

3.3 DIE VERSKIL TUSSEN SIMBOOL, IKOON EN INDEKS

Uit 3.2 het dit duidelik geword dat die simbool inderdaad 'n komplekse faktor in betekenis-oordraging is. Volgens Peirce (in Hodgson 1988:378) kan 'n simbool van 'n ikoon of indeks onderskei word deur :

... its distance from what it represents. An icon is a direct representation, and an index is causally related to its reference as a symptom or effect. A symbol tends to have a richer connotation than other signs having accumulated meaning, often over centuries of use.

Hierdie verskil tussen simbool, ikoon en indeks word verder deur Hodgson (1988:169) ontgin. Hy keer terug na C. S. Peirce wat drie verskillende soorte tekens onderskei, naamlik die ikoon, die indeks en die simbool. Die ikoon is volgens hom “a sign which refers to the object it denotes merely by virtue of characters of its own” (Hodgson 1988:169). Dus is 'n portret of 'n foto 'n ikoon, want dit bevat identifiseerbare kenmerke van die persoon of objek wat dit verteenwoordig.

Daar kan egter nie altyd so 'n simplistiese onderskeid getref word nie, omdat die simbool en ikoon veral in die teater kan oorvleuel, afhangende van sekere faktore soos die ervaringsvelde en ideologieë van die verskillende gehore, soos in 3.2 aangetoon. Tog word die ikoon gewoonlik in naturalistiese drama gebruik, waar dit sekere identifiseerbare karaktereienskappe aangaande tyd, plek en milieu kan aandui (Hodgson 1988:169).

Selfs in naturalistiese drama kan die teken wissel van simbool, ikoon tot selfs indeks. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Chekhov se drama *Die Seemeeu* (1972). In dié drama verteenwoordig die rekwisiet van die seemeeu 'n "regte" seemeeu. Dit verteenwoordig ook realiteite van die verhoog af, soos byvoorbeeld die meer wat in die drama figureer, en vervul dus hier die rol van 'n indeks. Die indeks verteenwoordig 'n gedeelte van die geheel, en is suksesvol as die geheelbeeld suksesvol deur die gedeelte, oftewel die indeks, gekommunikeer word. Chekhov, die dramaturg, en van die karakters soos Nina, gebruik die seemeeu egter in die simboliese vorm. Om dus saam te vat, kan gesê word dat 'n ikoon die letterlike betekenis van 'n teken of beeld kan kommunikeer.

Abrams (1993:276) se samevatting van die terme *ikoon*, *indeks* en *simbool* is 'n effektiewe verduideliking van hierdie drie terme en waarvoor hulle staan:

An icon functions as a sign by means of inherent similarities, or shared features, with what it signifies; examples are the similarity of a portrait to the person it depicts, or the similarity of a map to a the geographical area it stands for. An index is a sign which bears a natural relation of cause or effect to what it signifies; thus, smoke is a sign indicating fire, and a pointing weathervane indicates the direction of the wind. In the symbol ... the relation between the signifying item and what it signifies is not a natural one, but entirely a matter of social convention.

Hierdie samevatting deur Abrams is baie handig om die verskille tussen die drie basiese tekens uit te wys.

3.4 DIE SIMBOLISTIESE BEWEGING

Die gebruik van simbolisme is geen nuwe tendens in Ibsen en Chekhov se dramakuns in die negentiende eeu nie. Hierdie term verwys na die groep kunstenaars wat in die negentiende eeu met die gebruik van simbole as 'n reaksie teen die romantiese era geëksperimenteer het en na die meer realistiese benadering tot teater, literatuur en kuns in die algemeen beweeg het. Hulle het klem gelê op die verbeelding van die digter/skrywer/dramaturg wat verbande kon lê tussen die sienbare en die onsigbare; en die sienbare en die onsigbare. Hierdie superieure persoon kon dan hierdie verbeeldingstekens na meer verstaanbare terme herlei, wat hy dan in woorde weergegee het om deur Jan Alleman verstaan en geïnterpreteer te kon word.

David Crystal gee in sy boek *Nineties Knowledge* (1992:162) 'n baie raak opsomming van dié era en sy belangrikste kunstenaars. Hierdie kunstenaars het geglo dat idees en/of emosies uitdrukking moes vind in enige terme wat dit kommunikeerbaar sou maak, of dit in woorde, musiek of die beeldende kuns was. Verskeie negentiende-eeuse skrywers het gepoog om 'n wêreld in hul skryfwerk te skep wat verder en dieper as die direkte en oorspronklike ervaring self moes beweeg om met die onderbewussyn kontak te maak. In die Engelse literatuur word Coleridge, Blake en Poe onder hierdie groep geklassifiseer en in die Franse literatuur word digters soos Baudelaire, Mallarmé, Verlaine en Rimbaud in hierdie groep ingesluit, wat later as die simbolistiese digters bekendheid verwerf het. Hulle invloed op die daaropvolgende kunsvorme soos kuns, literatuur en die estetiese teorie was verreikend, soos Crystal (1992:162) reeds aangedui het.

Terwyl Crystal (1992:162) aanvoer dat die negentiende-eeuse simbolistiese digters en kunstenaars uiting wou gee aan dieper ervaringsvelde, eerder as aan die skyn van die realisme, voer Wilson en Goldfarb (1991:449) aan dat die innerlike waarheid van die simboliste die uiterlike vertoon van die sogenaamde realisme moes vervang.

Wilson en Goldfarb (1991:449) fokus in hul beskrywing van die beweging spesifiek op die teater:

Closely linked to symbolist poetry, symbolist drama was a movement of the late nineteenth and early twentieth centuries which sought to replace realistic representation of life with the expression of an inner truth.

Dié simbolistiese beweging wou die religieuse en geestelike belangrikheid van die teater herstel. Hierdie doel wou hulle bereik deur die gebruik van simboliek wat onder andere uit mites, legendes en ander simbole bestaan het, in 'n poging om verder as die alledaagse realiteit en werklikheid te beweeg. Volgens Wilson en Goldfarb (1991:449) is die dramas van Maurice Maeterlinck (1862 tot 1949) van die mees verteenwoordigende en bekendste simbolistiese dramas uit dié tydperk.

Bullock *et al.* (1988:837) voer dan ook aan dat hierdie era en groep weldeurdagte tegniek en samehang voorgestaan het:

... a high premium was set on the idea to create form; a high premium is set on the fictionalizing act itself; linguistic mechanisms are stressed; technique becomes an end in itself. The world is seen less as an imaginative power than as a bundle of fragments; when the notion of cultural, historical and linguistic crises is added, this leads the way to much of the twentieth-century modernist thought.

Melvyn Bragg (1983:182) voer ook aan dat die simboliste die groep verteenwoordig wat van die tegniek gebruik gemaak het om idees deur middel van simbole voor te stel. Die bekendste dramaturge van dié groep is dan ook Maeterlinck, Chekhov, Strindberg, Yeats en Synge.

In 'n opstel getiteld *What is Symbolism?* ontwikkel Wellek (1965:113) die idee dat simboliek uit vier konsentriese sirkels bestaan. In die eerste en kleinste kring bespreek Wellek die term *simbolisme*. Die term *simbolisme* verwys na die Franse groep wat hulself tydens ongeveer 1885 as simboliste beskryf het. Die vernaamste digters van dié beweging het hulself ten doel gestel om die streng voorskriftelike tradisies te verbreek en die simbool tot die belangrikste aspek van hul werk verhef.

Die tweede sirkel wat Wellek (1965:113) beskryf, is veel wyer as die eerste en beskryf simbolisme as 'n breër Franse beweging. Hierdie tweede sirkel sou later deur die Franse

digter Valery voltooi word. Vir hierdie groep digters was vorm en taal belangriker as betekenis en sin. Die meeste van hierdie digters het 'n okkulte wêreldvisie gedeel en dit verwoord deur middel van die literêre tegniek van metamorfose waar enigiets deur enigiets anders vervang kon word, met ander woorde, alles was arbitrêr en vervangbaar van aard.

Binne die derde konsentriese sirkel word die term *simbolisme* verduidelik as internasionale verskynsel op verskillende vlakke. Dit impliseer verwantskappe tussen die simbolisme en byvoorbeeld die Romantiek, die dekadensie asook 'n verwantskap met die okkulte.

Wellek (1965:119) beskryf sy vierde en laaste betekeniskring as die gebruik van simbolisme in alle literatuurvorme, gedurende alle tye, en die naam van die fenomeen as universeel in alle kunsvorme.

Roos (1990:102) vat al hierdie verskillende elemente saam en som die simboliste en simbolistiese beweging soos volg op:

'n Mens kan dalk begin deur die simbolis se preokkupasie met die magiese en die onsienlike te neem ... Vir die daarstelling van 'n alternatiewe bestaan steun die simbolis op die sintuiglike vermoëns – die waarneming van klank, geur en bowe-al betekenisvolle kleur ... Die wêreld van die simbolis is een van onop-houdelike transformasies waarin spesifieke blomme of plante of diere gedy, waar beelde van diamante, spieëls en water oorheers, waar kenmerkende situasies (verdowing, drome, die sprokiesagtige, gevangenis, verdwaling of verdwyning) en besondere karakters weer en weer voorkom. Die een gemeenskaplike faktor van al die elemente is juis die veeldimensionele, dikwels paradoksale aard daarvan.

Die vooropstelling van die estetiese, en die gebruik van die simbool sodat dit nie net na 'n konkrete objek nie, maar na 'n transendentale begrip verwys, is volgens Wellek (1965:119) dalk die werklik onderskeidende faktor eie aan simbolisme.

3.5 DIE VERSKIL TUSSEN LITERÊRE EN TEATERSIMBOLIEK

In die teater speel die visuele 'n besondere rol in die oorkoepelende kommunikasie van 'n boodskap. Wanneer die volgende uitsprake in berekening gebring word, is dit duidelik dat daar groot ooreenkomste en verskille tussen literêre en teatersimboliek is.

I say that symbols are nothing but the natural speech of drama. Tennessee Williams - Preface to Camino Real (Jackson 1987:23).

Uit die bostaande aanhaling is dit duidelik dat Williams nie bloot na die geskrewe teks verwys wanneer hy die woord *drama* gebruik nie. Hy bedoel dit as teater en in dié geval sien hy die woord *speech* as alle tekens van die teater, verbaal sowel as visueel.

Vir die doel van hierdie studie is dit essensieel om ondersoek in te stel na die verskille en ooreenkomste tussen literêre en teatersimboliek. Alhoewel daar reeds gekyk is na verskeie definisies van die terme *simbool* en *simbolisme*, verkry hierdie terme 'n meervlakkige betekenis in die taal van die teater.

Die spesiale, magiese en hoogs simboliese betekenis waaroor die verhoog in die teater beskik, is onbetwisbaar. Om die verskil tussen literêre en teatersimboliek te help verklaar, is dit noodsaaklik om in verdere detail na hierdie verskynsel te kyk aangesien die teater oor 'n simboliek getrou aan sy eie aard beskik.

Hierdie verskynsel kan verklaar word deur middel van Max Frisch, die Switserse skrywer en dramaturg, se ervarings toe hy in 1946 vir die eerste keer repetisies in 'n teater byge-woon het (vgl. Esslin 1982). Frisch het die vraag gestel waarom skilderye en kunswerke geraam word om hul belangrikheid te beklemtoon. Hy het hierdie beeld verder ontwikkel om die belangrikheid van die verhoog se betekenisintensiveringsproses te probeer verduidelik soos hy dit ervaar het.

Frisch gebruik die voorbeeld waar 'n geraamde skildery uit die raam gehaal word. Die raam vervreem die onderwerp – in hierdie geval die geskilderde blomme – van die natuur. Die blomme is nie net meer blomme wat kan verwelk nie, maar verkry 'n geïntensiveerde betekenis en word dus 'n simboliese interpretasie van alle blomme.

The frame puts it outside time. In that respect there is an immense difference between the space which lies within the frame and space in general which is infinite ... What does a frame say to us? It says ... here you will find significance that lasts, not just flowers that wither, but the image of flowers, as I said before: the Sinn-Bild [the sense-making image which is the German for symbol] (Esslin 1982:3).

In die teater is die verhoog so 'n raam waarna Frisch en Esslin verwys. Die verhoog verander/intensiveer/soleer betekenis op 'n soortgelyke wyse, soos Esslin ook aantoon:

... the stage itself is a significance-producing phenomenon. As Frisch says, it is a frame, an area which by its very existence proclaims the special significance and meaningfulness of everything that happens or can be found on it ... In this sense anything that is put on the stage acquires some characteristics of a symbol. It becomes a sign – an icon – a sign for itself, but one thing that is pointing beyond itself to a higher significance transcending itself (Esslin 1982:4).

Volgens Hodgson (1988:378) bestaan die taal van die teater uit 'n netwerk van visuele en auditiewe tekens, wat as minder of meer simbolies geïnterpreteer kan word, afhangende van die teken se afstand vanaf sy oorsprong of verwysing. Hy verduidelik dan ook dat binne die konteks waar simbolisering plaasvind, die gehoor onbewus is van die proses en die teaterganger onbewustelik deur simboliek beïnvloed word.

Perhaps one may say of a symbol ... that it has a double tendency. It carries the mind elsewhere, but in the theatre one is conscious of the context in which the symbol operates and this distances the spectator from the process of symbolizing. Symbolism is most apt to be anchored to the ground in the theatre (Hodgson 1988:378).

Die verskil tussen literêre en teatersimboliek kom dus duidelik na vore aan die einde van hierdie bespreking. Omdat die gehoorlede onbewustelik deur middel van simboliek in 'n teater beïnvloed word, is dit juis een van die sterkste vorms van kommunikasie, veral omdat hierdie totale belewing van simboliek gekombineer word met 'n sterk emosionele ervaring van die teaterervaring en simboliseringsproses.

Hierdie emosionele aspek wat sterk inwerk op die simboliseringsproses in die drama deur die regisseur, akteurs en ontwerpers van al die tegniese aspekte van die drama, maak van die teater een van die magtigste kommunikasiemiddels wat beskikbaar is. Dit is nie slegs driedimensioneel, direk en tasbaar nie, maar word vir die gehoor 'n totale intellektuele en emosionele ervaring.

Indien hierdie teaterervaring vergelyk word met literêre simboliek, is dit duidelik dat die ervaring van literêre simboliek baie sterk afhanklik is van die leser se emosies en intellektuele vermoëns, terwyl dit nie die geval by teatersimboliek is nie aangesien simboliek meer toeganklik is deur middel van teater as in die literêre vorm. Die regisseur, spelers en volledige tegniese span gee aan die gehoorlid die totale visuele, emosionele en intellektuele interpretasie om in totaliteit te dekodeer, ongeag sy of haar intellektuele vermoëns of emosionele ontwikkeling.

Die dekodeeringsproses word dus vergemaklik in die teater, aangesien die teaterganger nie hoef te kan lees om in die proses ingelyf te word en dit in sy totaliteit te kan ervaar nie. 'n Goeie voorbeeld hiervan vind ons in die swart teater waar propaganda en politieke boodskappe oorgedra word deur middel van die teater waar die sogenaamde oningeligte en analfabetiese massa deur hierdie tegniek bereik word. In die eenvoudigste vorm gestel, is literêre simboliek slegs woord, terwyl teatersimboliek auditief en visueel dekodeerbaar is.

Uit die bespreking in 3.2 is dit duidelik dat sommige simbole universeel van aard is, en dwarsoor die wêreld gedekodeer en geïnterpreteer kan word, terwyl ander simbole privaat en afhanklik is van die omgewing, ideologieë asook ervaringsvelde. Tog kan die mag van die universele simbool nie onderskat word nie, want dit is juis die simbool wat die geloof in 'n dieper, magiese, soms onbekende maar boeiende wêreld waarin ons leef en waarna ons streef, lewendig hou in ons bewuste en onderbewuste ervaring van die lewe, die natuur en die wêreld rondom ons.

'N LITERÊRE ONTLEDING VAN DIE SIMBOLIEK IN TENNESSEE WILLIAMS SE "A STREETCAR NAMED DESIRE"

In hierdie hoofstuk word 'n literêre ontleding van simboliek in Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire* uitgevoer. Daar word ook na Williams en sy sensitiwiteit as mens/dramaturg gekyk en in watter mate simbole in sy eie lewe invloede uitgeoefen het.

4.1 SIMBOLIEK IN WILLIAMS SE LEWE

Die onderstaande epigraaf van *A Streetcar Named Desire* is 'n gedeelte uit 'n gedig van die Amerikaanse digter, Hart Crane, en lui soos volg:

*And so it was I entered the broken world,
To trace the visionary company of love, its voice
An instant in the wind (I know not whether hurled)
But not for long to hold each desperate choice.*

The Broken Tower (in Williams 1947:116).

Hierdie woorde is op een vlak simbolies van Williams se hele lewe, en op 'n ander vlak simbolies van die temas/dilemmas wat in die drama na vore tree. Om terug te keer na Williams se lewe, hierdie woorde beskryf Williams se idee van die gebroke wêreld waarin ons lewe waarin kuns, sofistikasie en beskawing besig was/is om die onderspit te delf ten koste van die meer basiese behoeftes van die mensdom en die samelewing in die algemeen. In 'n onderhoud met David Frost in 1970 verwoord Williams (1986:146) hierdie gedagte: "I think we all live with rape. My God, we're all victims of rape, symbolically ... Society rapes the individual."

Hierdie tema is een van die belangrikstes wat hy in *Streetcar* aanroer, maar wat hiermee saamval, is die kompleksiteit van liefde. In Williams se veelbesproke en berugte persoonlike lewe tree sy homoseksualiteit sterk na vore (vgl. Devlin 1986:146, 344-347). Williams definieer die liefde op verskeie vlakke in sy dramas, maar veral op die vleeslike, wellustige vlak en gebruik dit as teenvoeter vir die eksistensiële dilemma waarin hy self verkeer het, asook waarin die meeste van sy karakters hulself bevind. Die fisiese ervaring van liefde bestry die idee van agteruitgang en skep 'n illusie waarin Williams en sy karakters uit die harde realiteit kan/kon ontsnap. Tog is hierdie ontsnapping van korte duur soos Hulley tereg (1982:91) aandui met verwysing na die epigraaf:

This citation directs us to Williams's thematic and structural concerns: the brevity and incompleteness of desire. The poem reflects a fractured Platonism – the world we know merely shadows the traces of an ideal love which we grasp only in fragments.

Falk (1985:54) sluit by hierdie uitspraak van Hulley aan en sê dat die epigraaf simbolies is van die gebroke wêreld van die meeste van Williams se karakters. “These lines might have prefaced the ‘broken world’ of several unhappy love affairs, from Amanda and Laura in *The Glass Menagerie* ... as well as the heroine in this play [*Streetcar*].”

Die bewondering wat Williams vir Hart Crane gehad het, is ook duidelik uit die drama waarneembaar. Hierdie drama was vir Williams besonder belangrik omdat hy vermoed het dat hy besig was om te sterf toe hy aan die drama gewerk het. Alhoewel Williams 'n dramaturg was en Hart Crane hoofsaaklik 'n digter, vind Williams se liriese en simboliese aard as mens baie nou aanklank by Hart Crane se liriese benadering tot kuns en die lewe:

The most literary of our major dramatists, and clearly I mean “literary” in a precisely descriptive sense, neither pejorative nor eulogistic, was Tennessee Williams ... Williams truly had one precursor only: Hart Crane, the greatest of our lyrical poets (Bloom 1987:2).

Harold Bloom (1987:5) sê verder dat dit juis Williams se openhartigheid en eerlikheid oor sy emosies en seksualiteit is en dat hy gedink het hy is besig om te sterf terwyl hy *Streetcar* geskryf het, wat daarvoor verantwoordelik was dat hy 'n meer suksesvolle en inklusiewe benadering in dié drama kon volg:

What is lacking in The Glass Menagerie is that Williams could not have said of Amanda, what he did say of the heroine in Streetcar: "I am Blanche DuBois." There, and there only, Williams could fuse Chekhov and Hart Crane into one.

Blanche DuBois se posisie aan die einde van *Streetcar* was ongeveer veertig jaar later simbolies van die eensaamheid waarin Tennessee Williams op 24 Februarie 1983 in New York gesterf het (Devlin 1986:xx).

4.2 DIE ROL WAT DIE GEHOOR/LESER VERVUL IN TERME VAN DIE BETEKENISVERGEMEENSKAPLIKING VAN DIE OPVOERING

Die rol wat die gehoor tydens 'n opvoering vervul, is juis dit wat betekenis aan die drama en opvoering verleen. 'n Opvoering sonder 'n gehoor(lid) is tog geen opvoering nie, juis omdat die kommunikasieproses van die dramaturg na die gehoor dan nie voltooi word nie.

Grotowski het in sy *Towards a Poor Theatre* (1975:10) uitgewys dat ten minste een gehoorlid/toeskouer nodig is vir die teaterproses om sinvol te kan plaasvind. Hulley (1982:92) wys op die kompleksiteit van die gehoor se posisie omdat juis hulle die simbole in die toneelopvoering kan aanwend om die drama en die opvoering meer sinvol te interpreteer. Dit is moontlik omdat hulle in die bevoorregte posisie is om óf te veel, óf te min waarde aan enige van die simbool/simbole in die drama te heg, afhangende van hul ideologiese, emosionele en intellektuele persepsies en vermoëns.

The problem is that the audience is the center of meaning, its power is contradictory, for the audience is both utterly subjective and utterly conventional. The subjective aspect of the audience runs the risk of allowing unlimited meaning while the conventional aspect runs the risk of tyrannizing meaning. Blanche's ability to shift masks is Williams's mode for exploring both the dangers and the freedom inherent in the audience's construction of meaning.

Williams se neiging om te bly toegee aan die “oorprodusering” van simbole gee aan hom “perfekte vryheid” – 'n oomblik wat hom totaal vrymaak van betekenisvergemeenskapliking deur gewone alledaagse “kodes” soos byvoorbeeld taal. Hierdie oomblik word vir Williams 'n oer-oomblik wanneer die wêreld gelyktydig volkome vry en volkome gebonde is. Tydens hierdie oomblik of proses vind betekenisvergemeenskapliking op 'n “nuwe” manier plaas, kodes en tekens verkry 'n nuwe betekeniswaarde omdat dit deur die onbekende, of liever ongewone, en die nie-alledaagse kodes aan die gehoor gekommunikeer word.

Hierdie proses is opmerklik in Williams se dramaturgie. Die gehoor moet ook in staat wees om hierdie simboliese handeling en netwerke wat Williams skep, te dekodeer, anders word hierdie proses van betekenisvergemeenskapliking deur middel van simbole nie suksesvol volvoer nie. Hulley (1982:93) toon aan dat die gehoor in staat is om betekenis te verleen aan die tekens of simbole wat deur die teater daargestel word:

Theatre, hysteria and commentary spring from the same assumptions about the nature of meaning: that meaning lies beyond what is revealed, and is absent from what is present. These assumptions, once again, place the audience in the dominant position because they fill with significance the emptiness opened by the sign.

Hierdie proses waar die gehoor die simbole wat Williams beide bewustelik en onbewustelik in die betekenisvergemeenskapliking van die drama ingebou het, is totaal afhanklik van die gehoor se betekenisgewing en interpretasie van die simbole en die simboliese waaraan hulle in die drama blootgestel word.

Die gevaar wat hieruit kan ontstaan, is dat die gehoor se interpretasie van die simboliese in 'n opvoering, en veral in *Streetcar*, verdwaal kan raak tussen die magdom simbole waaraan betekenis verleen “moet” word, omdat daar geen absolute of definitiewe betekenis aan 'n simbool verleen kan word nie. Die betekenis van die simbole kan dus nie afgebaken word nie:

For the hysteric's assertion that any role simply represents another role, which can signify yet another role in an infinitely opening series of reflections, suggests that the “real” can never be reached, only signified. The origin of signification lies always beyond, absent, yet continually producing signs of its existence (Hulley 1982:93).

Bogenoemde is 'n absolute en totale parallel met die mees algemene definisie van 'n simbool – enigiets wat verwys na enigiets anders – asook die idee dat die simbool se waarde altyd dieper lê en die simbool se eie waarde transendeer. Dit bewys dat hierdie ontwykende kwaliteit van die simbool juis een van die simbool se waardevolste kenmerke is. Indien die gehoor elke simbool duidelik kon dekodeer en 'n definitiewe betekenis daaraan kon verleen, sou die simbool juis sy funksie verloor.

4.3 SIMBOLIEK IN DIE TITEL

Williams het as sy inspirasie om *Streetcar* te skryf, die lewe in “the French Quarter of New Orleans” gebruik. In die “Royal Street” waarin hy gebly het, het twee trems vervoer aan die inwoners verskaf, een met die naam “Desire” en die ander “Cemetery”. Williams het gesê: “Their indiscourageable progress up and down Royal, struck me as having some symbolic bearing of a broad nature on the life in the Vieux Carré – and everywhere else, for that matter ...” (Donohue 1964:30).

Die trem (*Streetcar*) is dus simbolies van die verloop van die lewe. Daar is 'n bepaalde spoor waarop jou lewe verloop en jou stelselmatig na jou finale bestemming – die dood (Death) – neem. Op hierdie pad is daar twee trems en twee spore. Die een wat die reis op die trem die moeite werd maak, is volgens Williams die trem genaamd begeerte (Desire) soos in *Streetcar* gesien word (Williams 1947:117).

Die twee voorlopige titels van die drama word hieronder uiteengesit. Dit is belangrik om in ag te neem dat die een titel om Blanche sentreer en die ander titel om die kaartspel-aand, wat dus Stanley suggereer. Dwarsdeur die drama tref ons hierdie dualiteit in Williams se benadering tot die drama aan: dood teenoor begeerte, Stanley teenoor Blanche, beskawing – in die vorm van kuns en kultuur – teen barbaarsheid en laastens realiteit teenoor illusie.

Donohue (1964:30) toon aan dat die titel aanvanklik *The Poker Night* was. Falk (1985:61) sluit by hom aan, maar wys ook daarop dat Williams siek was en gedink het dat hy besig is om te sterf toe hy die drama geskryf het:

Since Williams thought he was about to die when he wrote Streetcar, the play was to be his swan song ... On his way of writing he told one interviewer, "I see somebody ... I saw Blanche sitting in a chair with the moonlight coming through a window on to her". The first title was "Blanche's Chair in the Moon," and Williams wrote one scene in December 1944. He felt so intensely about Streetcar that it terrified him; he could not work on it, so he put it away; then, when he returned to it in 1947 after Summer and Smoke, "it wrote itself, just like that."

Die simboliek wat in die uiteindelijke titel van die drama opgesluit is, word deur Blanche se eerste dialoog in die drama gereflekteer. Sy praat van die trems wat haar na haar suster en swaer se woonplek gebring het, maar hierdie trems se name het 'n veel dieper, simboliese betekenis.

Blanche: They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemetery and ride six blocks and get off at - Elysian Fields!
(Williams 1947:117).

Nie alleen weerspieël hierdie aanhaling die titel van die drama nie, maar is dit ook simbolies van die lewe en die res van die drama. Soos Donohue (1964:33) aandui: "By this statement, an analogue of life itself, the playwright symbolically foreshadows the development and significance of his drama." Die simboliese aard van die titel is dus baie duidelik deur Williams beleef en beplan.

4.4 SIMBOLIEK IN DIE TEMA(S)

Verskeie van die kritici (vgl. Kernan 1987:9 en Hulley 1982:95) wat die tema(s) van *Streetcar* ondersoek het, voer verskillende, maar ook oorvleuelende, gedagtes aan as die hooftema van *A Streetcar Named Desire*. Dit is interessant om te observeer dat almal 'n dualistiese of polariserende benadering tot die hooftema aanvoer:

... A Streetcar Named Desire is his clearest treatment of the human dilemma which entails the dramatic dilemma. We are presented in Streetcar with two polar ways of looking at experience: the realistic view of Stanley Kowalski and the "non-realistic" view of his sister-in-law, Blanche DuBois. Williams brings

the two views into conflict immediately ... In each of his plays, Williams poises the human need for belief in human value and dignity against a brutal, naturalistic reality: similarly, symbolism is poised against realism (Kernan 1987:9).

Hierdie konflik tussen realisme en simbolisme is juis wat die interne en eksterne konflik in die drama aan die gang sit. Dit is egter 'n vereenvoudiging om aan te voer dat Stanley die realisme en Blanche die illusie (simbolisme) verteenwoordig. Beide hierdie karakters beskik oor 'n interne konflik wat bestaan uit 'n samestelling van die realistiese en simboliese wêreld. Dit is juis hierdie konflik in elke karakter wat manifesteer in die feit dat elkeen sy eie bestaansreg/domein so territoriaal ervaar en verdedig. Blanche besef dat haar realistiese benadering nie in Stanley se oordrewe “realistiese” wêreld kan werk nie, daarom maak sy staat op die sagter “simboliese” wêreld wat sy ken, juis omdat sy realisties genoeg is om te besef dat dit haar sterk punt is.

Beide Stanley en Blanche, alhoewel hulle hulself in twee opponerende posisies bevind, probeer om betekenis aan hulle lewens te gee vir die deel van hulle lewens wat oorbly.

Hulley (1982:91) voer aan dat histerie een van die hoofemas in *Streetcar* is, en aanleiding gee tot van die belangrikste tematiese aspekte in *Streetcar*. Volgens haar het Freud gesê “... that hysteria produces signs or symptoms which are both signs of the disease and signs of the causes of the disease, but not, in fact, either. Thus, a symptom, like the mask, points both away from and toward itself.”

Volgens Mannoni (Hulley 1982:91) is hierdie histeriese simptome wat Blanche openbaar, simbolies van 'n reeks rolle of maskers wat 'n groot afwesigheid en verlies in haar openbaar. Mannoni vergelyk dan ook die noue verband tussen die masker van histerie en die maskers van die teater:

The subjects who are termed histrionic represent themselves “dramatically”; they play the roles of love, jealousy, outraged honor as well as mourning or jubilation in order to defend themselves against the feeling of their own nothingness.

Die maskers of rolle wat sy voorhou, is dus baie nou geskakel aan die eksistensiële dilemma waarin Blanche haarself as gevolg van haar agtergrond, en veral haar opvoeding, bevind. Haar opvoeding in die Suide van Amerika het uit die fynere kwaliteite van die lewe soos kuns en literatuur en weinig verantwoordelikhede bestaan. Tog is Stanley in dieselfde eksistensiële dilemma as Blanche omdat albei reeds hul onskuld in die realistiese wêreld waarin hulle hulself bevind, verloor het, en nou moet leef met die permanente keuses en verantwoordelikheid van hulle keuses. Riddel (1987:13) ondersteun die gedagte dat Williams se drama nie te oppervlakkig beskou moet word nie:

To see A Streetcar Named Desire as a realistic slice-of-life is to mistake its ambitious theme; to find it social protest is to misread the surface ... Williams gets in his social licks while groping for a more universal statement.

Lant (1991:232) oorvereenvoudig die situasie in *Streetcar* tot 'n simplistiese benadering waar óf Blanche óf Stanley die skuldige is. "The play is rent, then, by a thematic inconsistency. Are we to elevate Blanche to a tragic figure or simply consign her to ignominy for the same activity which we applaud in Stanley Kowalski?"

Williams probeer juis wys dat elkeen van hierdie karakters volgens hul oortuigings optree in 'n wêreld wat sy onskuld en eenvoud, in terme van verstaanbaarheid, verloor het. Daarom tree hierdie hooftema van die werk juis simbolies na vore in die karakter van Stella wat haar hele leeftyd beskerm is. Eers is sy beskerm as die jongste dogter van 'n plantasie-eienaar met 'n suster wat al die sosiale en familiedruk van haar af weggehou het, en toe deur haar man wat die wrede realiteite van die wêreld van haar af weggehou het. Sodra dit naby aan beide van hulle gekom het, het hulle hulself onttrek in 'n wêreld van seks, wellus en liefde:

Stanley: Them nights we had together? God, honey, it's gonna be sweet when we can make noise in the night the way we used to and get the coloured lights going with nobody's sister behind the curtains to hear us! (Williams 1947:196).

Stella verteenwoordig hierdie hooftema van Williams juis deur haar onskuld. Aan die einde van die drama, in toneel 11, moet sy kies tussen haar man en haar suster, en ironies genoeg kan nie een van die keuses aan haar teruggee wat sy verloor het nie, naamlik haar onskuld.

Williams probeer deur sy twee hoofgedagtes – dood en wellus/begeerlikheid – juis die problematiek van die individu in die samelewing aantoon, veral dan die individu wat moet leer om keuses uit te oefen oor wat die individu met sy/haar lewe wil doen. Williams beklemtoon dit juis deur hierdie twee gedagtes in die twee wêrelde in *Streetcar* voortdurend te opponeer, maar ook deur die twee hoof opponerende karakters. Aan die een kant kan dit as oordrewe gesien word, maar ook kan dit as 'n sterk punt van die drama beskou word:

Readers of Streetcar are soon aware of the problem this creates, for they are faced at the beginning by a welter of symbols – both linguistic and theatrical – that force upon the realistic surface a conscious, almost allegorical pattern. Williams has, at various times, had less success with the integration of his excessive symbolism and his theme ... (Riddel 1987:13).

Riddel wys op die negatiewe aspek hiervan, maar aan die positiewe kant kan daar ook aangevoer word dat dit slegs 'n meesterlike kunstenaar, dramaturg, is wat al die verskillende elemente van sy drama suksesvol rondom dieselfde tema tot 'n suksesvolle eenheid kan versmelt. Nie elke simbool wat in *Streetcar* gebruik word, is noodwendig nuut nie, maar is gekies om die boodskap van die dramaturg aan die gehoor en lesers van die drama oor te dra en te kommunikeer..

4.5 SIMBOLIEK IN DIE DIDASKALIA

4.5.1 Die simboliek in die dekor

Die rol wat die dekor in die simboliese interpretasie in 'n opvoering van *A Streetcar Named Desire* speel, is een van die belangrikste elemente, soos in die bespreking hieronder aangedui sal word. Hulley (1982:91). ondersteun hierdie gedagte en sê dat "... the symbolic register of *Streetcar* begins with the initial setting of the play".

Williams (1947:115) se beskrywing van die stel in die didaskalia van die drama word simbolies benut:

The exterior of a two-storey corner building on a street in New Orleans which is named Elysian Fields and runs between the L&N tracks and the river. The section is poor but unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The houses are mostly white frame, weathered grey, with rickety outside stairs and galleries and quaintly ornamented gables. This building contains two flats, upstairs and down. Faded white stairs ascend to the entrances of both. It is first dark of an evening early in May. The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a bar-room around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This "blue piano" expresses the spirit of the life which goes on here.

Die oënskynlik oordrewe realisme van die dekorstel is doelbewus deur Williams beplan om die gehoor "gerus" te stel. Hy anker die dekor stewig in die realisme sodat die gehoor bekend is met die omgewing en die sosiale omstandighede wat heers. Alhoewel die dekor aanvanklik oënskynlik realisties is, word dit al hoe meer simbolies van aard namate die drama ontwikkel en die gehoor die situasies en karakters leer ken.

"This set is meant to indicate reality, but it increasingly functions as a mask" (Hulley 1982:92). Hulley bewys hierdie punt deur toneel 3 in *Streetcar* as voorbeeld te gebruik. In toneel 3 wys Williams (1947:143) op die kunsmatigheid van die stel deur daarop aan te dring dat die stel nie realisties is nie, maar soos 'n Van Gogh-skildery lyk – 'n verteenwoordiging van 'n verteenwoordiging:

The Poker Night.

There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlour cat night. The kitchen now suggests that sort of lurid nocturnal brilliance, the raw colours of childhood's spectrum. Over the yellow linoleum of the kitchen table hangs an electric bulb with vivid green glass shade.

Hulley (1982:92) wys daarop dat die stel al hoe meer en meer kunsmatig word, en dat juis hierdie kwaliteit van die stel die gehoor baie subtiel tot 'n onrealistiese beskouing lei:

... we must disavow a realistic set just as we must disavow a real face ... we do not feel impelled to disavow a mask. Thus, the set subverts our defences against whatever it, in fact, does represent, as it allows the emotional and psychic symbols of the play to speak to us directly.

Hy oortuig egter nie wanneer hy aanvoer dat die kunsmatige kwaliteite van die stel alreeds aan die begin van die drama in die openingstoneel teenwoordig is nie. Alhoewel daar 'n hiper-realistiese element in die openingstoneel teenwoordig is, is dit baie simbolies van aard, sodat dit eers teen die einde van die drama vir die gehoor duidelik word dat dit nie volkome realisties was nie. Hy weerspreek homself, want hy het in die vorige toneel aangevoer hoe die drama aanvanklik realisties is en dan ontwikkel tot 'n simboliese dekorstel: "Finally, the artificial aspect of the opening scene has one other function; it creates the community of otherness among the members of the audience" (Hulley 1982:92).

Deel van die dekoruiteensetting deur Williams is die straathoeke en lampe wat help om die "ambience"/atmosfeer te skep wat hy probeer bereik. Die naam van die straat/woonbuurt "Elysian Fields", en dié van die trems, "A Streetcar Named Desire" en "Cemetery", is egter ook baie simbolies van aard. Falk (1985:54) voer aan dat hierdie name "names with symbolic overtones" is. Die drama opereer intertekstueel – deur middel van die mitologie, konvensionele simbole en ook deur die literêre tradisie. Hulley (1982:92) verwys na die voorbeeld van "Elysian Fields" wat in *Streetcar* as straatnaam gebruik word, maar in die mitologie en literatuur na die "perfekte" wêreld verwys. Riddel (1987:16) ondersteun hierdie gedagte en brei dit verder uit:

Williams's evocation of a mythical Elysia suggests a world of the guiltless, of spring and sunlight (though his is shaded, a night world), a pre-Christian paradise where life and passion are one and good.

Hy voer verder aan dat "Elysian Fields" New Orleans op verskeie vlakke verteenwoordig: die "Elysia" waar die lewe op 'n primitiewe vlak, voor of verder as goed en sleg, nagevolg word. Die drama spreek homself definitief uit teen konvensionele moraliteit en word Williams se immorele protes teen moraliteit.

The humorous vulgarity of the opening section is self-consciously symbolic, abrupt on the level of realism but carefully designed to signify the play's two worlds (Riddel 1987:16).

In hoofstuk 5 word die interpretasie en voorstelling van die dekorstel, asook die simboliese elemente wat deur die regisseur in die dekorstel ingebou is, verder bespreek. Dit is egter belangrik om op hierdie stadium uit te wys dat hierdie gebroke wêreld voorgestel word in die opvoering van die drama deur barse en krake in die mure; pleister wat van die mure afgeval het, wat simbolies is van die verskillende “lae” van die samelewing; die verskillende illusies wat blootgestel word, asook die agteruitgang van die samelewing en die gebrek aan moraliteit in hierdie samelewing waar slegs die sterkstes oorwin. “The walls of the Kowalski house are organized like a stage within a stage, and the world, to which the stage refers, bustles indifferently outside” (Hulley 1982:93).

Hulley (1982:93) ontwikkel die idee verder van die stel wat al hoe meer simbolies en al hoe minder realisties word deur te sê:

His [Williams'] setting functions in opposition to his theme by subverting the opening “order” of the setting. The play begins with clear distinctions between inside and out, home and street, marriage and prostitution, black and white.

Teen toneel 3 is dit egter duidelik dat Williams die konteks en betekenis van sy stel so verander dat dit nie meer realiteit voorstel nie, maar kunsmatigheid of 'n “geskepte realiteit”. 'n Goeie voorbeeld om hier as ondersteuning van die argument aan te voer, is Williams se interpretasie en verduideliking van die Van Gogh-skildery wat hy as 't ware op die verhoog interpreteer. Dit verkry amper 'n multimedia-effek. Hierdie punt sal baie interessant wees indien Williams in die agtergrond waar die kaartspelers toneel speel, 'n Van Gogh-afdruk deur Blanche sou laat aanbring. Die dubbele ironie hiervan kon baie sterk simbolies van aard gewees het, naamlik dat Blanche, wat staan as simbool van die kuns en samelewing se verfyndheid, juis die primêre en basiese in die kuns raaksien en bewonder.

Teen toneel 5 het die fokus totaal na binne beweeg, om Blanche se subjektiwiteit en haar onttrekking na die sagte binnewêreld te versinnebeeld. Die stel gaan voort om die fluktuasie tussen realiteit en illusie voor te stel, tot in toneel 10 waar die mure verdwyn, die vlamme

en stemme verskyn, asook die Varsouviana in Blanche se kop begin speel: "Lurid reflections appear on the walls around Blanche. The shadows are of grotesque and menacing form" (Williams 1947:213).

Hierdie disintegrasie van die dekorstel word weerspieël in Stanley se regressiewe ontwikkeling/agteruitgang. Wanneer hy besluit om Blanche te verkrag, beweeg hy ook buite sy ruimtelike limiet. Op hierdie klimaktiese moment/oomblik word elke element van orde en samelewing bedreig, alles versplinter in 'n kakofonie van klank, kleur en wanorde/chaos:

Williams deconstructs this function of theatre by beginning with a set that signifies "reality" and which poses little threat to the audience: the stage is "there" and "unreal", the audience is "here" and "real". The life-like aspects of his set allow the members of the audience to remain unaware of the dramatization of their own role; they remain outside events, "objective" ... But Williams undercuts the set's duplicitous surface and subverts the illusion of safety, first by transforming the set into an artificial, unreal space which functions like a mask to disarm the audience; second, by handing the choral function over to the audience; and finally, by using Stella to reveal that no audience is in fact "safe". We are all implicated in the play's meaning, whatever that may be (Hulley 1982:98).

Die dekor speel dus in enige drama, maar veral in *Streetcar*, 'n uiters belangrike rol omdat dit die handeling en simboliese aksies van die verskillende karakters in die "regte" gekose konteks plaas. Die ruimte waarin die drama afspeel, "behoort" aan Stanley en gedeeltelik aan Stella. Blanche dring hierdie ruimte ongenooïd binne en dit verklaar alreeds aan die gehoor dat daar konflik tussen haar en Stanley gaan ontstaan, omdat sy sy ruimte binne-dring en probeer verander:

Blanche is an intruder in a functioning community. It is ... the disjunction we are made to perceive between Blanche and the setting that unleashes the chain of action and sets the streetcar named Desire on its wild course (Hulley 1982:93).

Stella word ironies genoeg as speelbal tussen die twee gebruik, alhoewel sy eintlik die vrou van die huis is, net soos die gehoor tussen die twee karakters rondgegooi word.

Die simboliese rol van die dekor kan dus nie oorbeklemtoon word nie, omdat Williams besef het dat 'n groot mate van die sukses van die drama afhang van die lokaliteit van die drama, en hoe elke karakter hierop sal en moet reageer.

4.5.2 Die simboliek in die rekwisiete

Een van die rekwisiete wat aan die begin van die drama gebruik word en wat simbolies van beide Stanley en Stella se posisies en rolle in die drama is, is die pakkie bebloede vleis wat hy vir haar gooi net voordat hy op pad is om te gaan kegelbal speel:

Stanley: Watch!

Stella: What?

Stanley: Meat!

[He heaves the package at her. She cries out in protest but manages to catch it: then she laughs breathlessly. Her husband and his companion have already started back around the corner.] (Williams 1947:116).

Indien daar nog enige twyfel is oor die sterk seksuele ondertoon van Stella wat Stanley se “vleis” moet “ontvang”, word hierdie simbool versterk deur die Negervrou se reaksie wanneer sy met Eunice gesels:

Coloured woman: What was that package he th'ew at 'er? [She rises from steps, laughing louder.]

Eunice: You hush, now!

Negro woman: Catch what!

[She continues to laugh.] (Williams 1947:117).

Die bier, kaarte en sigarette wat hy deurentyd gebruik, asook sy preokkupasie met kos, wys op die behoeftes van die man, wat te alle tye in hierdie samelewing bevredig moet word. In toneel 10 word die bottel bier wat Stanley oopmaak, ook gesien as 'n simbool van sy manlike orgasme wat gaan volg tydens die toneel waar hy Blanche verkrag. Stanley se reaksie op die spuitende bier bied weereens 'n moontlike verduideliking vir hierdie belangrike simbool:



[The bottle cap pops off and a geyser of foam shoots up. Stanley laughs happily, holding up the bottle over his head.]

Stanley: Ha-ha! Rain from heaven! [He extends the bottle towards her.] Shall we bury the hatchet and make it a loving-cup? Huh? (Williams 1947:210).

Rekwisiete wat as simbolies van Blanche se karakter beskou kan word, is ongetwyfeld die papierlantern wat sy vir Mitch vra om oor die lig te sit sodat sy sagter lig in haar kamer kan hê (Williams 1947:169). Blanche gebruik die lantern om die realiteit van die wêreld waarin sy haar bevind, te versag en vir haarself meer aanvaarbaar te maak. Die kerse wat sy voortdurend gebruik, dien dieselfde doel. Haar voortdurende alkoholmisbruik dien ook 'n doel, naamlik om van haar realiteite te ontsnap. Die briewe wat sy in toneel 2 beskerm, word simbolies van haar intieme, maar mislukte verhouding met haar homoseksuele man, Allan Grey (Williams 1947:139). In toneel 7 word die gehoor alreeds voorberei op die verkragtingstoneel wat in toneel 10 volg, deur die koeldrank wat Stella vir Blanche inskink en dan op haar wit romp mors:

Blanche: Yes, honey. Watch how you pour – that fizzy stuff foams over!

[Stella pours the coke into the glass. It foams over and spills. Blanche gives a piercing cry.]

Stella [shocked by the cry]: Heavens!

Blanche: Right on my pretty white skirt!

Stella: Oh ... Use my hanky. Blot gently.

Blanche [slowly recovering]: I know – gently – gently ... (Williams 1947:170).

Die wit rok wat Blanche se “geestelike maagdelikheid” voorstel, word duidelik deur die manlike simbool, die koeldrank wat oorskuim, gemerk of bemors. Op hierdie manier berei Williams die leser/gehoor op 'n baie subtiele manier voor op die verkragtingstoneel.

Een van die mees simboliese rekwisiete wat persoonlike insig in Blanche se karakter bied, is juis die spieël waarmee sy 'n obsessie het. Deurgaans is die spieël vir haar 'n simbool van haar voorkoms, dit help haar om haar voorkoms so goed moontlik te behou en haar ouderdom weg te steek, sodat sy vir haarself aanvaarbaar kan bly en die bewondering van ander afdwing. In toneel 10 word hierdie simbool van die alter-ego ook deur Blanche verbreek wanneer sy dieper as gewoonlik in die spieël inkyk en meer raaksien as waarvoor

sy kans sien (Williams 1947:208). Die spieël dwing haar verder, sy sien haar eie desperate posisie en kan dit nie verduur nie, daarom breek sy die spieël in die hoop om die situasie waarin sy haar bevind, te ontkom.

In toneel 11 word haar breekbare geestelike toestand verteenwoordig deur die simbool van die seeperdjie, wat Blanche vir Stella vra om aan haar rok te speld (Williams 1947:217).

Die rekwisiete in die drama is dus ook sterk simbolies gelaai om die boodskap van die dramaturg sterker en op 'n kragdadige manier aan die gehoor oor te dra, soos byvoorbeeld die Chinese lantern wat in 5.3.2 bespreek word.

4.5.3 Die simboliese waarde van kostuums en kleurgebruik

In hoofstuk 5 word daar in meer detail aandag gegee aan die spesifieke kostuums wat in die produksie van *Streetcar* gebruik is en die simboliese effek wat daardeur beoog en verkry is, maar in hierdie bespreking word op die drie hoofkarakters gekonsentreer om die simboliese waarde waaroor hul kostuums beskik, aan te toon. Omdat die studie so 'n wye veld beslaan, word egter slegs aan die kleur van die kostuums aandag geskenk en nie aan elemente soos ontwerp en tekstiele nie.

Blanche DuBois arriveer met 'n hele tas vol klere wat duidelik aan die gehoor uitwys dat klere vir haar karakter van groot belang is. Stanley ondersoek hierdie tas vol klere in toneel 2 en konfronteer eers vir Stella en dan vir Blanche direk met al haar klere, die pelse, tiaras en rokke.

Blanche se uiterlike is haar skans teen die lewe, en daarom is haar voorkoms vir haar uiters belangrik. Die klere help haar om 'n illusie te skep, 'n skans teen die realiteit van haar situasie. Die toneel waar dit die duidelikste gesien kan word, is in toneel 1 en ironies genoeg, ook in toneel 11. In toneel 1 gebruik Williams juis Blanche se voorkoms om dit duidelik te stel dat sy nie in die omgewing, milieu, inpas nie. In die didaskalia beskryf hy haar voorkoms soos volg:

[Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and ear-rings of pearl, white gloves and a hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in

the garden district ... Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth.] (Williams 1947:117).

Williams verduidelik die simboliek wat uit haar voorkoms straal en vergelyk haar met 'n mot wat sterk lig moet vermy. 'n Belangrike aspek is ook die hoed en juwele wat sy dra om verder aan te toon dat sy 'n dame is en nie tuis hoort in die omgewing waar sy haar bevind nie. Die kleurgebruik is ook belangrik omdat die wit kleur haar onskuld beklemtoon, asook die verskil tussen Blanche en haar omgewing vergroot. Blanche arriveer juis in die wit rok, hoed en handskoene omdat dit simbolies is van haar (verlore) reinheid en maagdelikheid. Sy poog om dit te beklemtoon omdat dit vir haar belangrik is om 'n nuwe man in haar lewe te kry wat aan haar onskuld sal glo, sodat sy 'n nuwe heenkome kan vind.

In toneel 11 wanneer Blanche finaal die stryd teen die realiteit verloor, vra sy vir Stella om haar te help aantrek:

Blanche: Help me get dressed!

Eunice: What a pretty blue jacket.

Stella: It's lilac coloured.

Blanche: You're both mistaken. It's Della Robbia Blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures (Williams 1947:219).

In hierdie geval word die blou baadjie gebruik, omdat dit geïnterpreteer kan word as 'n simbool van water waarin Blanche haar sonde kan afwas en vergeet, soos ook gedurende haar obsessiewe badgewoontes. Williams gebruik die turkoois kleur van die aandlig juis om Blanche se vertrek nog meer simbolies te maak, en by haar kostuum se kleurgebruik te laat inskakel. "[The building is framed by the sky of turquoise]" (Williams 1947:216).

Stanley se kostuum word deur Williams (1947:116) beskryf as "roughly dressed in blue denim work clothes. Stanley carries his bowling jacket ...". Hy voer die basiese kostumering verder wanneer hy Stanley en die ander kaartspelers se hemde soos volg beskryf: "The poker players wear coloured shirts, solid blues, a purple, a red and white check, a light green, and they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colours" (Williams 1947:143).

Later beskryf hy ook Stanley se baadjie waarmee hy kegelbaan toe gaan, as groen en blou en baie helderkleurig. Ook vind ons dat Stanley die aand wat Stella hul eersteling in die wêreld bring, dieselfde aand wat hy Blanche verkrag, sy rooi slaapklere aantrek wat hy laas op hul huweliksnag gedra het. Hierdie verwysing na die helder, primêre kleure wat Stanley dra, is volgens Williams simbolies van Stanley se manlikheid, selfvertroue en basiese fisiese behoeftes. In toneel 4 vind ons ook dat Stanley terugkom vanaf die motorhawe waar hy sy motor laat diens het in "an undershirt and grease-stained seersucker pants" (Williams 1947:163). Hierdie beeld van Stanley as werker beklemtoon ook die bogemelde aspekte van sy karakter en veral in toneel 4 is dit effektief waar Blanche hom nie sien nie, maar die gehoor wel, en waar sy van sy gebrek aan sofistikasie praat en hom met die beeld van 'n aap vergelyk.

Die kleurgebruik kontrasteer ook sterk met Blanche wat in sagter kleure, veral wit, geklee is, omdat dit haar onskuldige en breekbare eienskappe ten beste ten toon stel.

Stella se kostuums is nie so helderkleurig soos Stanley s'n nie, en ook nie so modieus soos dié van Blanche nie. Weereens plaas Williams haar in die middel van die twee karakters, maar die kwaliteit van haar kleredrag wat wel beklemtoon word, is dat sy inpas by haar omgewing, klere wat haar harmonie met die kosmopolitaanse omgewing waarin sy haarself bevind, beklemtoon. Dit is opvallend dat Williams nie veel beskrywings aangaande haar kleredrag in die didaskalia van die teks aantoon nie, alhoewel hy die Oosterse vrede wat om haar hang, herhaaldelik in die didaskalia en deur Blanche se dialoog gebruik om beide 'n karakteraanuiding en kostuumaanuiding moontlik te maak.

4.5.4 Die simboliek in die spel van lig en donker

Williams se polarisering, oftewel dualiteit, waarna reeds verwys is, tree weereens in die spel van lig en donker in die drama na vore. 'n Simplistiese benadering sal wees om te sê dat Williams die lig met die realistiese kwaliteite in die drama vergelyk, soos onder andere Stanley en die oorlewingskwaliteite waarvoor hy staan. Die donker of skaduwee kan dan in teenstelling hiermee eenvoudig aan Blanche se karakter toegesê word, wat haar illusies en onvermoë om die realistiese elemente van die lewe te hanteer, verbeeld. Kernan (1987:10) tref 'n belangrike onderskeid in die tipe lig wat gebruik word om Blanche aan die kaak te stel:

In the course of the play Williams manages to identify this realism with the harsh light of the naked electric bulb which Blanche covers with a Japanese lantern. It reveals pitilessly every line in Blanche's face, every tawdry aspect of the set. And in just this way Stanley's pitiless and probing realism manages to reveal every line in Blanche's soul by cutting through all the soft illusions with which she has covered herself. But it is important to know that it is an artificial light, not a natural one, which reveals Blanche as old and cheap.

Die algemene opvatting is dat Blanche bang is vir lig, maar indien die sleutel wat Kernan gebruik, verder toegepas word, sien ons dat die tipe lig waarvan Blanche vlug, dalk belangriker is as die idee waarom sy daarvoor vlug. Sy vlug nie slegs vir lig nie, maar vir die harde, kunsmatige, mensgemaakte lig waaraan hierdie gemeenskap haar blootstel.

Die wortel van haar vrees vir die lig kom van haar verhouding met Alan Grey. Ironies genoeg sluit sy van aan by die grys wêreld van die homoseksuele subkultuur waaraan hy behoort het. Grys word hier simbolies van die skemerwêreld waarvan ook Blanche haarself onttrek nadat sy uitgevind het van sy geheim, en haar soos volg uitspreek:

"I know! I know! You disgust me ..." And the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this - kitchen - candle ... (Williams 1947:184).

Die lig verteenwoordig haar skuldgevoel omdat sy voel dat sy verantwoordelik is vir Allan Grey se dood. Hierna leef sy in die skemerwêreld waar sy haar eie wonderwêreld kan skep:

*Blanche: I'll tell you what I want. Magic!
Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them.
I don't tell the truth. I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! - Don't turn the light on! (Williams 1947:204).*

Sy wil juis nie weer die lig ervaar nie omdat dit, soos die spieël, haar forseer om na haarself te kyk en sy daardeur die situasie wil ontken. Die vrees lei tot haar onvermoë om 'n "normale" verhouding met enige man te hê, en nou word die skerp lig van die wêreld ook

'n vrees dat sy nie meer 'n man met haar voorkoms sal kan beïndruk nie. Sodra haar voorkoms haar faal, sal sy volkome eensaam en alleen staan teen die aanslae van die wêreld waarin sy nie pas nie:

Blanche: When people are soft ... [they] have got to be seductive - put on soft colours, the colours of butterfly wings [Chinese lantern!], and glow - make a little - temporary magic just in order to pay for - one night's shelter! People don't see you - men don't - don't even admit your existence unless they are making love to you ... And so the soft people have got to - shimmer and glow - put - paper lantern over the light ... But I'm scared now - awfully scared. I don't know how much longer I can turn the trick. It isn't enough to be soft. You've got to be soft and attractive. And I - I'm fading now! (Williams 1947:169).

Hierdie vrees vir lig en realiteit dwing haar dan ook om desperaat voort te bestaan in 'n skemerwêreld van illusies. Omdat Mitch haar laaste kans is om 'n vaste verhouding met 'n man te hê, weier sy dan ook om gedurende die dag met hom uit te gaan:

Mitch: It's dark in here.

Blanche: I like the dark. The dark is comforting to me.

Mitch: I don't think I ever seen you in the light. That's a fact!

Blanche: Is it?

Mitch: I've never seen you in the afternoon.

Blanche: Whose fault is that?

Mitch: You never want to go out in the afternoon ... You never want to go out until after six and then it's always some place that's not lighted much (Williams 1947:203).

Hierna ruk Mitch die Chinese lantern van die lig af, en hierdie blootstelling aan die lig is die voorloper van die verkragting wat in toneel 10 volg. Mitch verkrag haar hier simbolies deur haar aan die lig bloot te stel, en dit is die begin van die einde vir Blanche, omdat sy gehoop het dat Mitch haar na 'n permanente sagte towerwêreld sou wegvoer (vgl. Williams 1947:204-205). Die feit dat Blanche juis vir Mitch gevra het om die lantern oor die gloeilamp te sit, verhoog die ironie.

Williams (1947:117) vergelyk Blanche egter juis met 'n mot, wat die kwessie van lig en donker nog meer fassinerend maak en nog meer van haar komplekse karaktereienskappe na vore laat tree. "Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth." 'n Mot wat al in die rondte om dieselfde lig vlieg, en wat tog ook nie sonder die lig kan leef nie.

Blanche se seksualiteit kan ook as 'n simbool in terme van die lig gesien word. Sy probeer van haar seksdrange ontkom deur in 'n skaduwereld te leef. Die lig (seks) lok haar elke keer meer en meer, want in die skadu ontkom sy nie volkome aan haar gedagtes en begeertes nie. Blanche skroei haar vlerke in haar desperate poging om saam met Mitch in die lig te leef. Hierna onttrek sy na die permanente donker, waar sy haar eie wonderwereld vol sagte lig kan skep.

4.5.5 Die simboliese waarde van klankaanduidings in die didaskalia

Net soos die simboliek in die spel van lig en donker 'n besondere sterk simboliese funksie in die motivering van die aksies en handeling van veral Blanche in *A Streetcar Named Desire* blootlê, is daar heelwat simboliek opgesluit in die klankaanduidings van die drama soos dit deur Williams in die didaskalia van die drama verduidelik word.

Die belangrikste klanke wat deur Williams in *Streetcar* gebruik word, is die sogenaamde "blue piano" wat alomteenwoordig is en help om die regte "ambience" en atmosfeer te skep waarbinne die handeling kan afspeel:

A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a bar-room around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This "blue piano" expresses the spirit of the life which goes on here (Williams 1947:115).

Riddel (1987:18) wys daarop dat elke karakter in die drama by die musiek moet aanpas of dit aanvaar as deel van die ruimte waaraan hulle nie behoort nie:

The jazz motif which alternates with the polka music – in contrast to Blanche's affinity for the romantic waltz – establishes the primitive norm to which each character adapts or suffers a dissonant psychic shock.

Dit is duidelik dat Blanche nie aan hierdie tipe musiek gewoond is nie; haar voorliefde is die stadige walsmusiek waarna sy Mitch in toneel 3 laat luister voordat Stanley die radio by die venster uitgooi. Weereens tref ons die konfliktsituasie tussen die twee aan, omdat Blanche se gesofistikeerde musieksmaak Stanley van sy selfvertroue ontnem, en hy dus op sy (barbaarse en dierlike) manier van die bedreiging ontslae raak.

Falk (1985:57-58) toon ook aan dat die musiek in Blanche se kop 'n uiters belangrike rol vervul: “Her deteriorating mental condition [is] conveyed by the polka music.” Blanche word elke keer blootgestel aan die verleentheid wat sy met Allan Grey ervaar het, en sodra sy daaraan begin dink, begin die musiek in haar kop te speel. Hierdie musiek speel totdat sy genoeg gedrink het sodat sy die “klik” in haar kop voel, en dan neem die dranknewels die realiteit van die situasie weg. Die Varsouviana het die aand toe Allan Grey homself geskiet het, in die agtergrond gespeel en sedertdien kon Blanche nog nooit weer ontsnap aan die geluide in haar kop nie.

... the Varsouviana's role as the sound-track of trauma and abduction becomes more prominent and audible. A distant revolver shot finally coincides with Blanche's own mental disintegration, her final loss of self and voice (Kailo 1993:123).

Bogenoemde aanhaling motiveer dan ook die feit dat die “finale doodskoot” wat 'n einde aan haar ou lewe bring, reeds die aand by die meer saam met Allan plaasgevind het. Eintlik is die gebeure vanaf die meer totdat Blanche verkrag word, een lang marteling wat in haar kop afspeel. Sy ontsnap die marteling vir die eerste keer wanneer sy deur die dokter, die “gentleman caller”, uit hierdie wrede werklikheid verlos word. Ironies genoeg is die “werklikheid” waarheen sy geneem word, allesbehalwe die ruimte wat deur die gemeenskap as die “werklikheid” beskou word.

Die klanke van die lokomotief is ook 'n belangrike en simboliese aanduiding in die drama. Die trein/lokomotief blyk 'n manlike simbool te wees, want ons vind dat wanneer die lokomotief in die agtergrond gehoor word, Blanche elke keer besig is om van 'n man te

praat. Eers praat sy in toneel 4 van Stanley wat nie op haar ontwikkelingsvlak is nie en later in toneel 6 oor haar ervaring met Allan Grey. Die klank van die trein kan dus geïnterpreteer word om Blanche se wellus/begeerte te simboliseer. Vergelyk ook die straatverkoper se woorde "Red hots!" (Williams 1947:116 en 141).

Alhoewel Blanche Stanley voortdurend met 'n dier soos 'n aap of 'n bok vergelyk, word haar wellus ook by tye vergestalt deur die katte wat in die agtergrond skreeu. Dit is veral die geval in toneel 1 waar sy Stanley vir die eerste keer ontmoet en hy sy onderhemp uittrek. Blanche kan haar oë nie van Stanley afhou nie, en die geskreeu van die kat is 'n verpersoonliking van haar begeertes wat sy probeer onderdruk.

4.5.6 Die simboliek in tydsgebruik en tydsverloop

4.5.6.1 Ontsnapping van tyd, retrospeksie en toekomsverwagtings

As gevolg van haar verlede, haar verhoudings met seuns en soldate (vgl. Williams 1947:204-205) en die tydperk waarin sy grootgeword het, is dit vir Blanche nodig om die tyd te probeer ontsnap. Dit is ironies en ook simbolies dat Blanche se toekoms afhang van hoe suksesvol sy van haar verlede kan ontsnap. Blanche en Stella het in die Suide van Amerika grootgeword as "Southern Belle's" en is dus nie voorberei op die rolle wat later in hul lewe van hulle verwag sou word nie. Die tydperk waarin hulle grootgeword het, word in 4.6.1 meer volledig bespreek.

Ook speel Blanche se verlede as prostituut en die selfmoordinsident van Allan Grey 'n groot rol in haar motivering om die verlede te probeer vergeet. Indien Blanche suksesvol van die verlede kan vergeet, of dit ten minste tot rus kan laat kom, het sy 'n kans om met Mitch te trou en vir haarself vastigheid in die wêreld te vind. Dus is haar toekomsverwagting onlosmaaklik verbind aan haar ontsnapping van die verlede.

4.5.6.2 Tyd as realiteitskarakter in die drama

Van al die oorlewingsnoodsaaklikhede wat Blanche begeer, is haar behoefte aan meer tyd, veral 'n terugvlug na die verlede tyd, die sterkste. Hulley (1982:94) voer aan:

She [Blanche] herself wants too much – too many men, too much money, her irretrievable youth, purity, love, a home. She wants the reversal of time, two things at once, the impossible, the non-linear, the forbidden.

Blanche beskryf haarself as 'n sagte persoon en sê: “You've got to be soft and attractive. And I – I'm fading now!” (Williams 1947:169). Dit is een van die grootste dilemmas waarin Blanche haarself bevind, dat sy besig is om haar jeug en daarmee saam haar aantreklike voorkoms, te verloor. Dit verklaar ook haar obsessie met haar voorkoms, die spieël en die helder lig waaruit sy moet bly. Die tydsverloop forseer haar om te besef dat sy 'n man moet kry wat lief is vir haar en haar “sagtheid” sal beskerm wanneer sy nie meer so aantreklik is nie.

Die tempo waarteen sy geleef het in terme van mans en drank, begin ook sy tol eis, dus word tyd 'n belangrike antagonis in *A Streetcar Named Desire*, wat haar selfs bereid maak om die “harde” en realistiese Stanley te trotseer. Haar koms na New Orleans is haar laaste kans. Tyd word dus 'n realiteitskarakter waarmee sy in permanente konflik is, direk of indirek van aard. Sy besef dat tyd die grootste vyand in haar lewe is. Sy jok oor haar voorkoms en ouderdom en sê dat Stella haar ouer suster is. Ironies genoeg speel Stella, ter wille van die skyn, saam om die “tydloosheid” van Blanche se skoonheid te bevestig. Net voordat sy in toneel 11 na die sanatorium gaan, vra Stella aan Eunice om vir Blanche te sê hoe goed sy lyk.

4.5.6.3 Tydperk

Die verlede is simbolies, soos gesien kan word in die degenerasie van die Suide se “aristokrasie”; vroue soos Blanche is in 'n moeilike situasie geplaas. Hulle was nie voorbereid om self iets van hul lewens te maak nie as gevolg van die beskermde opvoeding wat hulle ontvang het. Lant (1991:228) ondersteun hierdie gedagte betreffende die karakter van Blanche wat grootgemaak is om dekoratief, verfynd, delikaat, 'n regte “Southern Belle” te wees. Sy is totaal uit pas met die omgewing soos Williams (1947:117) dit ook in die didaskalia beskryf: “Her appearance is incongruous to this setting.” Haar afkrakende houding teenoor Eunice en Stella oor die woonstelle waarin hulle bly, wys haar sosiale en intellektuele meerderwaardigheid. Ironies genoeg is sy egter moreel vals en minderwaardig.

Blanche is grootgemaak om 'n dame te wees, maar 'n dame in die sin van etiket, geselskap voer, Frans praat en om mooi en deftig te lyk. Wanneer sy haarself nou in hierdie kosmopolitaanse stad en omgewing bevind, is sy heeltemal uit haar vaarwater. Die sosiale rolle waaraan sy gewoon was, is hier totaal verskillend en veranderd.

Blanche se stryd word dus simbolies van alle vroue uit die Suide van Amerika gedurende hierdie tydperk omdat haar stryd 'n stryd word teen die patriargale magte van die samelewing waarin sy, en alle ander vroue soos sy, hulle bevind. Die tragedie van die vrouens in hierdie situasie is die tragedie van die samelewing en tydperk waaruit hulle voortgespruit het, opgevoed is en toe wreed uitgewerp is.

Lant (1991:228) voer hierdie idee van die patriargale stelsel nog verder en wys dat die samelewing en tydperk waarin die drama hom afspeel, totaal oorheers is deur wette wat die man die meeste mag in enige verhouding verleen het, as hy konstateer dat “she [Blanche] demonstrates her awareness that it is the brutal male ethic, the ‘Napoleonic Code’ which has reduced her to virtual prostitution. Nor is Blanche unaware of the rules of the games she must play in this men's world or of the power every male has over her.”

Stanley beroep hom ook op die “Napoleonic Code” in toneel 2 waar hy sy deel van die plantasie van Blanche probeer eis (vgl. Williams 1947:140).

Blanche besef dat hulle dalk hulle bloed met mense soos Stanley moet vermeng om in die nuwe tydperk wat hulle betree, te kan oorleef. Selfs Stella moet aan die manlike wêreld toegee om te kan oorleef. Ons besef dat Stella sal bly oorleef solank sy in die manlike wêreld wat Stanley vir hulle geskep het, bly voortbestaan, en natuurlik volgens sy kodes en norme oorleef.

4.6 SIMBOLIEK IN DIE INTRIGE

Die sterkste simboliese suggestie wat uit die verloop van die dramatiese verhaal na vore kom, is die verwerping van die individu wat vir ander waardes staan as waarin die spesifieke samelewing glo en waarin die individu hom/haar bevind. Hierdie konsep word verder uitgebrei as ons Williams se beskrywing van Stanley as die dier, die aap, wat slegs aan

“dierlike” plesier glo, vergelyk met die skoenlapper wat Blanche verteenwoordig. Die simboliek hier tree baie duidelik na vore indien mens die idee van die skoenlapper verder ontwikkel. Die skoenlapper is simbolies van die kuns, poësie, die literatuur en die verfyning van die sosiale bewussyn.

Blanche, die verpersoonliking van die simbool van die skoenlapper, kom besoek haar suster Stella en haar swaer Stanley, en vind dat Stella besig is om haar beskawingspeil prys te gee ter wille van seks/wellus, maar ook ter wille van oorlewing, wat die kwessie verder bemoeilik in 'n wêreld waar die brutale oorheers. Blanche vergelyk Stanley dan ook met 'n aap in toneel 4 en motiveer bogenoemde stelling spesifiek oor die beskawingspeil:

Blanche: Suppose! You can't have forgotten that much of our bringing up, Stella, that you just suppose that any part of a gentleman's in his nature! Not one particle, no! Oh, if he was just - ordinary! Just plain - but good and wholesome, but - no. There's something downright - bestial - about him! ... He acts like an animal, has animal habits! Eats like one, moves like one, talks like one! ... Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is - Stanley Kowalski - survivor of the Stone Age! ... Don't hang back with the brutes! (Williams 1947:164).

Williams bevestig dat begeerte en 'n soeke na sekuriteit in hierdie drama sterker as enige opvoeding is, omdat Stella Blanche se pleidooi verwerp en haar oorgee aan haar begeertes en sekuriteit by Stanley vind. Stanley besef die gevare wat voortdurende bevraagtekening deur Blanche van sy waardes, vir homself, sy eie begeertes en huweliksgeluk inhou, en ontmasker Blanche as vals en uit pas met die realiteite van die nuwe wêreld en sosiale orde. Maar hy gaan verder as dit, hy vernietig haar deur haar te verkrag. Die optrede word simbolies van wat Williams as die kunstenaar en sensitiewe, opgevoede mens, sy eweknie, in die samelewing gesien het. Die sagte persoon word oorweldig deur die samelewing en dan permanent daaruit verwyder. Blanche gaan in toneel 11 na 'n sanatorium waar sy vir die res van haar dae sal bly. Simbolies van hierdie handeling is dat al die waardes waarvan Blanche 'n simbool was, dus saam met haar vir die beskawing verlore gaan.

Stella besef wat die gevaar is na beide kante. Omdat sy 'n keuse tussen haar man en haar suster, en dus ook tussen die twee wêreldes van oorlewing en beskawing moet kies, kies sy oorlewing ter wille van haarself en haar baba.

4.7 SIMBOLIEK IN DIE STRUKTUUR

Omdat die vraelys aan die fokusgroepe min inligting oor simboliek in die struktuur reflekteer, word slegs tendense in struktuur uitgelig.

Die struktuur van *Streetcar* bestaan uit elf opeenvolgende tonele, of dan episodes. Daar is geen bedryfverdeling nie omdat ons na 'n stel herhalende temas kyk, maar die temas word elke keer vanuit 'n meer dringende invalshoek benader.

Die kaartspel-aand vind in toneel 3 plaas en weereens word in toneel 11 kaart gespeel, maar dit is asof toneel 11 simbolies die spieëlbeeld van toneel 3 geword het, want in toneel 3 was Stanley die verloorder van die kaartspel en ook verloor hy 'n deel van sy magstryd teen Blanche, maar in toneel 11 is Blanche die finale verloorder. Dit word ook gereflekteer in Stanley se geluk met sy kaartspel wanneer hy die hele spel oorheers en bly wen, en hy in hierdie toneel Blanche se aansprake op sy huis vernietig en verseker dat sy permanent uit hul lewens sal verdwyn. Riddel (1987:20) voer aan dat daar 'n natuurlike patroon in die drama voorkom:

...[a] recurrent pattern of conflict and reconciliation that accords with the natural rhythms of passion. Realistically viewed, Stanley's world is a dreadfully boring repetition of acts, but symbolically, it fulfills a timeless, ritualistic cycle. In a sense, the progressive action required by the play's realism is at odds with the archetypal inner action, which is no better revealed than in the contradictory function of the climax.

Hierdie sikliese herhalings van temas is simbolies van die konflik en innerlike handeling, asook konflik wat in die karakters teenwoordig is, en spanning word geïntensiveer deur hierdie herhalingspatrone omdat die leser/gehoor besef wat gaan gebeur.

4.8 SIMBOLIEK SOOS GEREFLKTEER DEUR DIALOOG- GEBRUIK, HANDELING EN KARAKTERISERING

4.8.1 Blanche DuBois

Enige poging om 'n volledige ontleding van hierdie komplekse karakter te gee, is net so onmoontlik as wat dit is om 'n algemeen aanvaarbare definisie van die term *simbool* te gee. In hierdie deel van die studie sal daar egter gepoog word om die simboliese kwaliteite, wat in die karakter van Blanche DuBois teenwoordig is, te bespreek.

Kailo (1993:122) vat 'n groot deel van die simboliek wat in hierdie komplekse, neurotiese, maar tog ook enigmatiese en fassinerende karakter opgesluit is, vas wanneer hy haar soos volg beskryf:

The very name of Blanche DuBois hints at her physically hermaphroditic state: white, virginal, untouched by the "crude otherness" of New Orleans, she is still the sleeping beauty or Snow White, waiting for a prince to rescue and ravish her. Blanche resembles the Kore of the Greek legend in her narcissistic desire to cling to the "Elysian fields" of innocence and psychological virginity.

Wat Kailo egter hier miskyk, is dat bogenoemde eienskappe slegs deel is van die verskillende rolle wat Blanche vertolk om verskillende aspekte van haar komplekse karakter te belig. Dit is vir Blanche nodig om hierdie rol van volkome onskuld te vertolk, omdat haar verlede juis die teenoorgestelde verteenwoordig. Hierdie is Blanche se laaste kans om 'n nuwe, "skoon" begin te maak. Inderdaad simboliseer haar naam ook hierdie onskuld, oftewel "blankheid" (vgl. Williams 1947:150).

Kailo (1993:123) maak egter 'n baie waardevolle observasie wanneer sy aanvoer dat Blanche se kompulsiewe badgewoontes en die simboliese proses om te drink – om haar skoon te maak of van binne te reinig – tot 'n mate perverse plaasvervangers word vir die Elysiese suiweringsrites waar 'n oormatige intoksikasie en seksuele oordadigheid ironies genoeg tot hernuwing eerder as vernietiging gelei het. Riddel (1987:18) sluit hierby aan en sien Blanche se obsessie met water aan as:

... a nominal gesture of guilt and wished-for-redemption, which becomes one of the play's recurrent symbols, along with the piano, locomotives, cats, telephones, and drink ... Blanche drinks to induce illusion, to extirpate moral contradictions that stand between her and the pure "Belle Reve". But for Stanley, drink induces a state of conviviality and conjugal oneness that has meaning only because it is counterbalanced by violent disturbances of irrational passion.

Die alkohol wat Blanche oormatig gebruik, vervul inderdaad hierdie funksie totdat sy die "skoot" in haar kop hoor afgaan (vgl. Williams 1947:183-184). Hierdie skoot waarvan Blanche probeer vergeet, is simbolies van die skuld wat sy in haar saamdra omdat sy haar homoseksuele man, Allan Grey, verwerp het en daarom verantwoordelik voel vir sy dood.

Die logika van die drama impliseer dat Blanche geblameer en skuldig bevind is omdat sy nie haar man van homself kon red nie; daarom is sy dus "verantwoordelik" vir sy selfmoord.

It must seem curious, at first, to regard Blanche DuBois as a failed Whitmanian, but essentially that is her aesthetic identity. Confronted by the revelation of her young husband's preference for an older man over herself, Blanche falls downwards and outwards into nymphomania, phantasmagoric hopes, pseudo-imaginative collages of memory and desire (Bloom 1987:6).

Blanche word die slagoffer van haar vroulikheid in die tydperk waarin sy haarself bevind; Blanche is 'n slagoffer van die patriargale stelsel waarin sy grootgeword het waarin 'n vrou haarself moes opoffer ter wille van haar man. Williams interpreteer homself deur die karakter van Blanche as 'n simboliese slagoffer van hierdie manlike, realistiese en onge-sofistikeerde werklikheid waarin hy (en Blanche) hulle bevind en waarin hulle moet probeer voortbestaan. Tragies genoeg kan nie Blanche of Williams in hierdie wêreld oorleef nie en word Blanche se posisie aan die einde van die drama simbolies en vooruitskoulik van Williams se agteruitgang as dramaturg en sy tragiese dood. Daar word beweer dat hy aan 'n pilhouer se doppie versmoor het.

Dit is uiters ironies en tragies om te sien dat Blanche 'n slagoffer word wat Williams self verteenwoordig, wat self ook tot 'n groot mate 'n slagoffer was van dieselfde omstandighede as dié waarin Blanche haar bevind. Williams impliseer dat Blanche haar man gefaal het, net soos die vroue – (en mans?) – in sy lewe hom nie van homself kon red nie. Hy wreek hom tot 'n mate op Blanche, en dus op homself omdat hy homself voortdurend met Blanche vergelyk. Sy word op verskeie vlakke 'n verpersoonliking van homself.

Blanche word die swartskaaap wat die omstandighede nie kon verander nie. Tog is dit 'n totaal onregverdigde las wat op haar skouers geplaas word, omdat sy self onervare is en niks aan Allan Grey se seksuele oriëntasie kon verander nie. Williams verdoem Blanche dus, bewustelik of onbewustelik, tot 'n “outsider”-figuur wat dus ook nie in die wêreld kan oorleef nie: “Indeed, Blanche is anonymous at the end of Streetcar; like Stella, she has been rendered comatose, catatonic by the sexuality and brutishness of the masculine world of power” (Lant 1991:237). Deur haar seksualiteit probeer Blanche haarself lewendig hou, haar eksistensiële vrese beveg, maar die tyd – en realisme – haal haar in.

Kailo (1993:125) voer aan dat Blanche in elk geval nie 'n kans gehad het teen die aardsrealis, Stanley Kowalski, wat haar eenvoudig met sy manlikheid en brute krag oordonder het nie. Tog is hierdie uitkyk te simplisties en eensydig van aard.

Die weegskaal tussen die twee karakters, Blanche en Stanley, moet deurentyd gebalanseer word om die drama ten volle te kan verstaan en tot sy reg te laat kom. Begeerte en wellus is die gronde waarop Blanche en Stanley ontmoet het, en juis dit is een van haar sterkste en gevaarlikste wapens wat haar op gelyke voet met Stanley plaas. Haar ander wapen is dat sy die enigste persoon is wat hom minderwaardig kan laat voel, simbolies genoeg juis as gevolg van sy krag, manlikheid en gebrek aan aanvoeling vir die estetiese in die lewe, waarvan sy in oorfloed besit. Juis haar onvermoë om vrede in haarself te bewerkstellig tussen haar verfyndheid, opvoeding en sofistikasie, aan die een kant, en haar seksualiteit en drange, aan die ander kant, lei ironies genoeg ook tot haar eie ondergang soos wat Riddel (1987:21) tereg opmerk:

Blanche, of course, comes to symbolize a civilized world that cannot face its essential and necessary primitive self, and thus exists in a constant state of internecine anxiety.

Soos uit die aanhaling van Riddel gesien kan word, gebruik Williams die twee karakters op die persoonlike vlak om die gevolg hiervan te bewys, maar op 'n meer universele vlak simboliseer hulle verhouding die samelewing se onvermoë om 'n gebalanseerde bestaan tussen twee absolute pole te kan volg, naamlik die samelewing se onvermoë om 'n gebalanseerde bestaan tussen die kuns en estetiese, en normale drange en oorlewing te kan voer.

Ongelukkig ontaard hierdie seksuele aantrekkingskrag in 'n perverse magstryd tussen Blanche en Stanley wat liefde verander in wellus, en die teenkant van hierdie wellus is die dood, soos Hulley (1982:94) tereg konstateer:

Moreover, she multiplies desire in others ... While Williams creates tremendous sympathy for Blanche's longing for "what ought to be true", he has Blanche explicitly equate uncontrolled desire with death - the ultimate loss of identity and meaning. Blank and uncontrolled herself, Blanche erases the marks and codes which make human community possible.

Vandat hulle mekaar ontmoet, begin die geveg tussen Blanche en Stanley om in beheer te wees. Hulle baklei nie slegs vir die huis, die domein nie, maar ook om te kan besluit wat die domein moet beteken. Indirek baklei hulle dus ook om die besit en manipulasie van Stella en Mitch en die res van hul vriendekring. As hulle beheer oor die huis het, het hulle outomaties ook beheer oor die handeling (aksies) wat in en om die huis plaasvind. Blanche se stryd is meer intens en desperaat omdat sy besef dat sy slegs in die binneruimtes – die huis – kan oorleef, omdat die buitewêreld te kosmopolitaans, en te sterk in die realiteit geborge is. Daarom moet sy die binnestryd wen om sodoende vir haarself 'n plek te waarborg waar sy van die buitewêreld kan vergeet of ontsnap. Dit is ook haar laaste kans om hierdie stryd te stry, want haar wapens, en soos sy self erken, haar vroulike skoonheid en begeerlikheid, is besig om te taan soos wat die reeds bekende aanhaling staaf:

I never was hard or self-sufficient enough. When people are soft – soft people have got to court the favour of hard ones, Stella. Have got to be seductive – put on soft colours, the colours of butterfly wings, and glow ... It isn't enough to be soft. You've got to be soft and attractive. And I – I'm fading now! (Williams 1947:169).

Volgens Hulley (1982:94) gee Blanche nie 'n getroue weerspieëling van die ander karakters in die drama nie, sy deel eenvoudig aan hulle rolle uit. Hierdie uitspraak is baie waar as mens vergelyk hoe sy Stella as haar “bediende” aanstel en besluit dat Stella voortaan die rol van die “ongelukkig getroude vrou” moet speel (vgl. Williams 1947:161). Stanley word die “aap” en “downright bestial” (Williams 1947:163) en Mitch word haar “Rosenkavalier” (vgl. Williams 1947:174), terwyl sy die jong Seun haar “Prince from the Arabian nights” noem (vgl. Williams 1947:174). Die sukses van die drama en die dekodering van simbole hang tot 'n groot mate daarvan af of die gehoor in hierdie aangevoerde simbole glo en dus of hulle in Blanche se karakter glo; of liever in Blanche se wêreld wat uit haar berekende illusies bestaan, en nie uit die realiteit nie. Hulley (1982:94) toon dan ook aan dat die gehoor deel van Blanche se struktuur moet uitmaak om betekenis aan haar simboliese benaming van ander karakters te kan heg:

We have seen that the audience is an audience only by a set of conventions which are established by the codes of theatre ... Consequently, the play dramatizes that meaning can be shifted when framed by varying social codes and conventions. Thus, the central issue of Streetcar is not merely meaning, but the structure of power that gives a sign a context which determines its meaning.

Riddel (1987:17) vat die tragedie van Blanche saam in sy opsomming van die dualiteite wat in Blanche se karakter opgesluit lê, en wat haar so 'n enigmatiese en fassinerende, maar terselfdertyd gedoemde karakter maak:

She is in every sense the sum of an exhausted tradition that is the essence of sophistication and culture run down into the appearance that struggles to conceal rapacity. Her life is a living division of two warring principles, desire and decorum, and she is the victim of civilization's attempt to reconcile the two in a morality.

4.9.2 Stanley Kowalski

Stanley is verantwoordelik vir die bekendstelling van die interafhanklikheid tussen die kontekstuele en seksuele beheer wanneer hy Blanche se illusies ("make-believe") van die verlede tot leuens transformeer. In die teks is hy aanvanklik 'n passiewe toehoorder, maar wanneer hy haar seksualiteit in sy terme deur die verkragting herdefinieer, word hy die regisseur van sy eie drama, en sy verval in die passiewe rol. Soos Hulley (1982:94) aanvoer, vervul Stanley dus 'n uiters belangrike rol. Stanley besluit wat die wette is waarvolgens sy omgewing sal en moet funksioneer. Hy lê die wet neer wat dit moontlik maak vir Blanche om van sy mening te verskil. Alhoewel Williams Stanley die wet laat neerlê, beteken dit nie noodwendig dat Williams hierdie wet soos Stanley interpreteer nie. Terwyl Stanley en Blanche veg om beheer oor te neem, open hulle verskeie strategieë om met die simboliese om te gaan, vir die gehoor en ander karakters asook vir hulleself. Blanche open verskeie kanale wat die kreatiwiteit van die ander karakters, asook veral van die gehoor, ontsluit deur middel van haar belangstelling en kennis van kuns, literatuur, die klere wat sy dra en haar belangstelling in die modes en etiket.

Stanley blokkeer die kreatiewe en simboliese sover moontlik omdat dit sy wêreld bedreig, en dreig om hom van sy beheer te ontnem. Hy weerhou die krag van die simboliese sover moontlik om sy wêreld te beskerm. Die simboliese moet hier gesien word as die illusionêre – die kontras van realiteit.

Simbolies genoeg het Blanche juis die simboliese en simbole nodig om te oorleef in die simboliese wêreld wat sy vir haarself geskep het, en steeds probeer skep, omdat haar verlede haar van haar realiteitsbewussyn beroof het. Sy kan nie bekostig om toe te gee aan die verlede voordat sy nie haar hede bo enige twyfel verseker het nie.

Williams konfronteer die ander karakters en die gehoor tot die proses om 'n keuse te maak. Die karakters rondom Stanley en Blanche begin amper die rol van die koor in die ou Griekse tragedies te vervul omdat hulle betekenis tydens die stryd tussen die twee hoofkarakters verskerp. Hulle verdiep hierdie geveg tot die vlak van twee gode waarop hulle hul reaksies en ideologieë skoei, totdat die aksie simbolies word van die rituele waarop die drama gebou is en waaruit dit ontstaan het. Die gehoor voer dan weer hierdie rituele verder en interpreteer dit simbolies om hulle ideologieë daarby aan te pas of te verwerp.

Aan die einde van toneel 10 is daar nie meer veel onderskeid wat getref kan word tussen binne- en buiteruimtes nie, en die koor se rol word nou oorgeskuif na die gehoor wat die belangrike besluit moet neem of hulle Stanley gaan veroordeel of gelukwens, omdat Blanche volgens die gehoor se oordeel óf gekry het waarvoor sy gesoek het, óf vir die eerste keer waarlik ons simpatie verdien.

Enige keuse gee egter mag aan Stanley; as daar teen hom gekies word, gee dit hom statuut in ons oë, maar as daar vir hom gekies word, verkry hy nog meer mag. Stanley beheer dus die hele situasie in terme van die binne- en buiteruimtes. Hy domineer die ander karakters – asook vir Blanche, nadat hy haar “oorwin” het – en tot 'n mate ook die gehoor. Hulley (1982:95) ondersteun dié standpunt as hy konstateer:

The power Stanley draws upon to fix meaning resides in three locations: in the characters, in the setting, and in the audience. These three loci determine the control of desire along socially useful lines and allow Williams to expose what he sees as the mechanisms of repression in the dominant system of meaning.

In teenstelling met Stanley wat mag verkry deur die keuse van die gehoor, verloor Blanche egter deur beide keuses. Verkry sy die gehoor se bejammering en/of empatie kry sy in elk geval geen mag nie, slegs simpatie. Indien 'n gevoel van perverse genoegdoening deur die gehoor ervaar word omdat sy as die indringer/misdadiger gestraf is vir die chaos en ongelukkigheid wat sy veroorsaak het, verloor sy alle aanspraak op 'n mag-sposisie.

Stella is die karakter wat in dieselfde bootjie as die gehoor geplaas is. Sy verloor haar neutraliteit, soos die gehoor, en moet nou die lewensbelangrike keuse uitvoer. (Daar word in 4.8.3 verder hieroor uitgebrei.)

Simbolies van Stanley se realistiese benadering tot die lewe is die foute wat hy maak, juis as gevolg van sy te oordrewe realistiese benadering tot alles in die lewe. Hy kan nie onderskeid tref tussen die “Rhinestone”-tiara en regte juwele nie; Stella is egter in staat om aan hom uit te wys dat dit “next door to glass” is en nie regte diamante nie. Ook die nagmaakte pelse sien hy as wit jakkals, en ook dink hy dat die twintig hektaar, afgemete

plantasie 'n katoenkoninkryk is wat aan hom gaan behoort. "The mistake is the mistake of a realist who trusts to literal appearances, to his senses alone" (Kernan 1987:10). Dit is simbolies dat juis die realistiese benadering van Stanley "onrealisties" is in sy benadering tot die "onrealistiese" karakter van Blanche.

Die realis kan nie verby die werklikheid van die lewe sien nie, terwyl Blanche juis nie die realistiese wil sien nie. Sy skep vir haarself 'n "onrealistiese" wêreld waar sy vir die realisme en van die realiste kan wegkruip, en ontvlug eerder in haar sagte wêreld, oftewel self-geskepte "realiteit". Tog ken Blanche die verskil tussen illusie en realiteit. Anders as Stanley wat dink hy kan onderskeid tref, maar nie daartoe in staat is nie, hang Blanche se oorlewing simbolies genoeg juis af van die feit dat sy die onderskeid tussen realiteit en illusie kan tref, maar suksesvol van die realisme moet kan ontvlug om te kan oorleef.

Stanley leer om haar te haat, omdat sy sy wêreld en die voortbestaan van sy "realistiese illusie" bedreig. Daarom verkrag hy haar. 'n Uitstekende voorbeeld hiervan is in toneel 3 waar Stanley die radio by die venster uitgooi. Sy wêreld word bedreig; hy is besig om sy pokerspel te verloor as gevolg van Blanche se musiek en dus haar kultuur wat die huis binnedring. Susan Brownmiller (1975:14) verklaar waarom mans vrouens verkrag om mag oor die vrou te verkry:

Rape is not a crime of irrational, impulsive, uncontrollable lust, but is a deliberate, hostile, violent act of degradation and possession on the part of a would-be conqueror, designed to intimidate and inspire fear.

Dit gaan dus nie net oor die seks of wellus as sodanig nie, nie oor die seksdaad alleen nie, maar vir die man – in hierdie geval Stanley – om sy mag oor haar te herwin en finaal te bevestig. Daarom is hierdie verkragting so 'n simboliese aksie van Stanley, asook van Williams, omdat hy dit "toelaat":

But Stanley hates her, [he] has to prove his dominance, and after analyzing her in his own "realistic" terms, rapes her. Reality has forced itself on her, and she has no way left to travel except madness and death (Kernan 1987:11).

Stanley verkry die posisie van die oerman wat wraak neem op die “slegte vrou” wat hom en sy soort in die verlede verlei het. Sy wraak en daad verkry vir homself 'n “edele” kwaliteit waarmee hy sy wellus en magsug terselfdertyd regverdig omdat hy dit vir al sy verlore “broers” doen: “It is clear ... that Stanley is punishing Blanche for more than her profligacy; he is punishing her for all the insults she ever hurled at any male, beginning with Allan” (Lane 1991:236). Terselfdertyd laat Williams hierdie verkragting toe, omdat hy die vernietiging van die beskawing deur die barbaarse wil tuisbring by almal wat die drama lees en sien.

Williams berei ons egter van die begin van die drama af baie subtiel voor op die feit dat Stanley Blanche gaan “oorwin” en verkrag. Volgens die didaskalia is Stanley “born under the sign of Capricorn, the goat” (1947:167), “a veritable Pan-Dionysus”, “a richly feathered male bird” en “gaudy seed-bearer” (1947:128), die verpersoonliking van “animal joy” (1947:128) wie se lewe bestaan het uit “pleasure with women, the giving and taking of it” (1947:128). Hy word ook vergelyk met 'n bok, 'n kat en die lokomotief, “three rather obvious symbols that define his sex-centred life and repeatedly disturb Blanche's tenuous psychic balance” (Riddel 1987:17).

Dit is ook duidelik vanaf toneel 1 waar Stanley vir Stella die pakkie met vleis gooi en vir haar sê om dit te vang, dat die seksuele 'n integrale deel van sy karakter vorm. Hierdie duidelike seksuele simbool – die pakkie vleis – versterk die vermoede van wat later in die drama wel gebeur, naamlik die verkragting. Ook erken Stanley: “Tiger – tiger! Drop the bottle-top! Drop it! We've had this date with each other from the beginning!” (Williams 1947:215). Stella is nie genoeg om sy “vleis” te ontvang nie, hy wil dit met almal deel.

Vanuit Stanley se perspektief is dit egter noodsaaklik om ter versagting te besef dat hy sy huis en domein moes beskerm teen die magte van buite wat sy lewe bedreig het. Indien hy toegegee het en Blanche se leuens aanvaar het, sou haar lewe glad verloop het, maar hy sou sy hele lewe moes aanpas om haar te akkommodeer. Sy lewe sou egter ook nooit weer dieselfde wees nie, al het hy as oorwinnaar uit die stryd getree, omdat Stella haar onskuld verloor het en dus nou 'n nuwe rol sou moes vertolk.

4.8.3 Stella DuBois/Kowalski

Stella DuBois besef dat die Suide nie langer aan haar 'n toekoms kan bied nie, en besluit om Stella Kowalski te word. Hierdie identiteitsverandering is nodig vir Stella om in die nuwe sosiale orde te kan oorleef. Robert Jones (Lant 1991:218) sê dat Williams se heldinne "... believe that through physical desire and its consummation they will belong, that they will achieve life and escape Death. They do not realize that desire fails unless it is accepted wholeheartedly, as by Stella Kowalski."

Die wanorde wat deur Stanley en Blanche geskep en veroorsaak word, bedreig Stella se bevoorregte neutrale posisie en forseer haar om tussen haar man en haar suster te kies. Op 'n meer simboliese vlak kan die keuse geïnterpreteer word as 'n keuse tussen haar waardesisteem en opvoeding, en haar huweliksgeluk en voortbestaan. "She is not deluded by Stanley, rather, her decision is the deliberate preservation of social order. No longer innocent or passive, she too adopts a mask, which by its very presence points ironically to the absence of what it represents" (Hulley 1982:97). Sy word die aardsrealis, en nie Stanley soos dit aanvanklik in die drama voorkom nie, omdat sy realisties genoeg is om vir die sosiale orde se voortbestaan te kies, om haar bloedlyn met dié van Stanley Kowalski te vermeng.

Nie een van die twee hoofkarakters beskik oor dieselfde mate van insig waaroor Stella beskik nie. Stella is die nuwe orde wat miskien die nuwe geslag kan voortbring wat 'n balans tussen realisme en simbolisme sal kan hanteer en handhaaf. Sy bereik nie hierdie posisie sonder opofferings van haar kant af nie, want sy besef dat daar iets tussen Stanley en Blanche moes gebeur het om Blanche finaal te vernietig, maar ter wille van haar eie voortbestaan en die voortbestaan van haar huwelik en kind, kan sy nie bekostig om te veel hieraan aandag te skenk nie. Soos Kernan (1987:11) aandui:

But it remains for Stella to make a choice. She stands between these two, for they are the products of their respective views while Stella, like most humans, participates in both, born kin to the "romantic" and married to the "realistic".

Sy behou egter haar moraliteit en gewete omdat sy vir Eunice sê dat sy kan voortgaan met haar lewe saam met Stanley as sy nie Blanche se “storie” oor die verkragting glo nie:

Stella: I don't know if I did the right thing.

Eunice: What else could you do?

Stella: I couldn't believe her story and go on living with Stanley.

Eunice: Don't ever believe it. Life has to go on. No matter what happens, you've got to keep on going (Williams 1947:217).

Eunice se reaksie op Stella se bevraagtekening dui op die realistiese lewensuitkyk waarin die mense van die “French Quarter” hulself bevind. Die lewe moet voortgaan.

Riddel (1987:22) voer aan dat Stella se rol wat aanvanklik in die drama met groot presisie beplan is, nooit funksioneel ontwikkel nie en dat haar handeling in die laaste toneel nie die nodige uitsluitel gee wat nodig is nie:

Her [Stella's] role, which seems to be defined with calculated purpose early in the play, never develops functionally, and her action in the final scene fails to clarify the play. This attenuation of Stella's role is a major factor in the play's unresolved conclusion ... Blanche's world, our world, begs for sympathy in its very throes. Williams having attended its funeral, is loath to depart the grave, for he discovers too late that he can only return to Stanley's virile but chaotic game.

Ongelukkig mis Riddel die hele punt van beide Stella se karakter, haar funksie in die drama en die afloop van die handeling in die drama.

Soos reeds verduidelik, vorm Stella die spil waarom beide Stanley en Blanche draai. Indien Stella se karakter nie so belangrik was en so 'n sterk simboliese rol vervul het nie, sou beide die ander karakters nie so om “besit” van haar geveg het nie.

Stella se karakter is baie meer simbolies en verteenwoordigend van die gehoor se reaksie as dié van Blanche. Dit is nie dat Williams Stella se karakter afskeep nie; hy verleen juis prominensie daaraan deur haar handeling intern te hou, en sodoende in toneel 10 vir die leser en gehoor die geleentheid te bied om saam met haar 'n wêreld te kies; 'n wêreld wat nuut is en ontnem van die bevoorregte posisie waarin die leser en gehoor hulle bevind.

Dit is juis die interne klimaks van die drama wat hier openbaar gemaak word in Stella se uiters belangrike en essensiële keuse. Blanche en Stanley se keuses gaan om hulle persoonlik, terwyl Stella se keuse juis die voortbestaan van die “sosiale orde” verteenwoordig. Ook Merle Jackson (1987:35) sien nie die simboliese aan die einde van die drama raak nie:

In A Streetcar Named Desire, the cycle of suffering does not progress to the point of clear resolution; Blanche “dies”, and we are merely promised a new life in Stella's unborn child.

Die kind waarvoor Stella kies, is juis die bewys waarna ons soek, die moontlikheid van 'n nuwe geslag. Williams belowe nie dat die nuwe geslag meer sensitief of “beskaafd” of minder “barbaars” gaan wees nie, maar hy gee ons Stella se keuse waar sy vir haar kind kies. Hierin lê die hoop opgesluit, en meer as genoeg van die belofte dat die samevoeging van die DuBois- en Kowalski-bloed dalk juis die antwoord op die snelveranderende sosiale omstandighede is waarin die karakters hulle in *Streetcar* bevind. Dit is die simboliese belofte wat in Stella se naam en van opgesluit is, Stella DuBois-Kowalski. Dit wil sê, die suksesvolle samebinding van die twee wêreldes waaruit sy sin moet maak: die wêreld van Blanche waarin sy opgegroeï het en die wêreld van Stanley wat sy as man gekies het.

4.8.4 Mitch

Uit 'n sentimentele posisie is dit uiters jammer dat die verhouding tussen Blanche en Mitch nie uitwerk nie, omdat dit vir beide van hulle die perfekte ontsnappingskans uit hul omstandighede sou wees. Kazan (1970:379) vat dit soos volg saam: “He will never meet another woman who will need him as much as Blanche and will need him to be a man as much as Blanche.”

Mitch het ironies genoeg 'n vrou nodig wat hom van sy ma kan bevry. Mitch word deur sy ma soos 'n tiener aan haar voorskootbande vasgemaak. Sy ma dikteer steeds sy lewensstyl en in toneel 1 is 'n tipiese voorbeeld hiervan wanneer hy sê dat die kaartspel nie by sy huis kan plaasvind nie: “Not at my place. My mother's still sick” (Williams 1947:128).

Mitch het die fisieke krag en grootte waarna Blanche soek om haar teen die lewe te beskerm – hy weeg “207 pounds” (vgl. Williams 1947:178) – maar ook die sensitiwiteit waarna sy desperaat op soek is. Dit is veral duidelik in toneel 3 waar Mitch en Blanche na die silwer sigaretdosie se gravering kyk (Williams 1947:149).

Anders as Blanche is Mitch afhanklik van Stanley se leierskap en sy vriendskap juis as gevolg van sy eie sensitiwiteit en lojaliteit teenoor Stanley. Hy word een van die groep wanneer Stanley hom as vriend aanvaar. Hy verduur Stanley en die groep se spot ter wille van aanvaarding deur die groep.

Alhoewel Mitch fisiek sterker as Blanche is, sou sy steeds die simboliese leier in die verhouding wees indien dit sou voortbestaan. Juis dit maak Blanche egter nog aantrekliker vir hom, omdat hy by die huis, by sy moeder, daaraan gewoond is.

Mitch vlug vir die krag van Blanche in toneel 9 wanneer hy haar met haar leuens konfronteer, maar dit is egter simbolies van die vuur wat binne-in haar woed. Mitch vlug vir die intensiteit van haar karakter wat hy nooit geleer het om te hanteer nie. Mitch wil 'n vrou hê wat “skoon” genoeg is om in sy ma se huis in te neem (vgl. Williams 1947:207). Mitch vlug egter vir meer as dit, hy vlug vir sy eie onmag, gebrek aan selfvertroue en afhanklikheid van vroue – en mans – in sy lewe.

Soos Blanche die “sagte” vrou verteenwoordig, verteenwoordig Mitch die “sagte” man, die “gentleman” waaraan Blanche gewoond was in die Suide. Die teks beklemtoon ook dat Mitch se karakter in die samelewing se oë 'n mislukking gaan wees. Mitch se onvermoë om Blanche te “tem” soos wat Stanley in die verkragtingstoneel doen, maak hom 'n swakkeling in die realistiese wêreld. Mitch waardeur ook literatuur soos Blanche wanneer hulle saam na die inskripsie op sy sigaretkissie kyk (vgl. Williams 1947:149), maar hy is nie pragmaties genoeg om in die nuwe orde te kan oorleef nie.

4.8.5 Eunice Hubble

Eunice is 'n totale pragmaties. Sy is dus ook baie realisties in haar optrede. Sy is die tipiese vrou wat in elke situasie weet wat om te doen. Haar raad aan Stella in toneel 11 is 'n uiters goeie voorbeeld hiervan. “Don't ever believe it. Life has to go on. No matter what happens, you've got to keep on going” (Williams 1947:217).

Tot 'n groot mate is Eunice die ouer weergawe van wat Stella in die volgende tien of twintig jaar kan word. 'n Vrou wat in hierdie samelewing wil oorleef, moet sterk en pragmaties wees om die teenslae van die lewe te kan verduur. Williams gebruik die karakter van Eunice om sy simboliese uitkyk op die lewe uit te wys, van hoe mense word as hulle die estetiese of illusie volkome verloor, en dan slegs die realistiese benadering navolg, "to keep on going".

Kernan (1987:11) sluit hierby aan en sê dat Williams nie probeer om hierdie realisme binne te dring nie, maar dat "realism is simply a man-made mode of coming to terms with a world it could not otherwise face".

Tog is Eunice bereid om haar huis te eniger tyd vir Stella oop te stel en probeer sy aan die begin van die drama om vriendelik teenoor Blanche te wees (vgl. Williams 1947:119). Ook is haar verhouding met Steve, haar man, 'n bron van groot komiese verligting vir die leser en gehoorlid in die drama, en miskien ook simbolies van 'n "normale" verhouding in 'n "vreemde" wêreld.

4.8.6 Steve Hubble

Steve, Pablo en Mitch vervul 'n baie belangrike simboliese funksie in dié opsig dat hulle deel vorm van Stanley se "tribe", oftewel groep. Williams intensiveer die belangrikheid van hul manlikheid, viriliteit en realiteit, veral in toneel 3 gedurende die kaartspeltoneel. Hulle skep die agtergrond vir Stanley om as leier uit te staan.

Terselfdertyd word hulle karakters simbolies aangewend om 'n groter kontras met die karakter van Blanche te skep wanneer sy hul domein betree en sosiale vaardighede van hulle verwag waarvan hulle nog nooit eers gedroom het nie (vgl. Williams 1947:145).

Soos reeds genoem verskaf die stormagtige verhouding tussen Steve en Eunice ook komiese verligting aan die gehoor.

Steve vorm dus deel van die simboliese magsbasis waarvolgens Stanley opereer. Steve is ook 'n produk van en deel van hierdie kosmopolitaanse deel van New Orleans waarin die drama hom afspeel.

4.8.7 Pablo

Pablo is ook deel van die groep waarna in 4.8.7 verwys is, met dieselfde funksies en betrokkenheid. Tog is dit interessant om te sien dat Williams juis Pablo se karakter gebruik wat verskil van die res van die groep in terme van taal en kultuur. Stanley is meer bereid om Pablo se andersheid te aanvaar, as die andersheid van Blanche.

Pablo se dialoog is beperk tot aanmerkings tydens die kaartspel en hy vervloek Stanley se geluk met kaarte in Spaans, juis om die andersheid van sy kultuur en die kosmopolitaanse aspek van dié woongebied te versterk.

4.8.8 Die jong kollekteerder

Die onskuld van die karakter word baie sterk beklemtoon om as kontras te dien teen Blanche se verlede. Die jong kollekteerder word ook deur Blanche gebruik om te sien of sy steeds aantreklik is vir jong mans, en of sy nog dieselfde mag oor hulle het. Sy wil hier in toneel 5 bevestig dat sy nog aantreklik genoeg is om deur Mitch bemin te word.

Tog bring dit ook die sagter kwaliteite in Blanche na vore en herinner hy haar op 'n sterk melankoliese vlak aan haar vorige man, Allan Grey. Blanche speel met hierdie onskuldige karakter die verleidingspel wat haar aantreklikheid sal bevestig. Terselfdertyd herinner hy haar egter aan haar eie verganklikheid en die ouderdom wat besig is om haar in te haal: "Young man! Young, young, young, young - man!" (Williams 1947:174). Die herhaling van die woord "young" in hierdie toneel dui op haar besef dat sy vinnig besig is om haar aantrekkingskrag te verloor, en dat Mitch wel haar laaste kans is omdat hy direk na hierdie toneel op die toneel verskyn. Mitch betrap Blanche amper terwyl sy die jong man soen, en dit sou haar bedrogspel veel vroeër weggee het.

Die jong man word blootgestel aan Blanche se passie vir jong mans, en raak uiters verbouereerd. Hy is in 'n dwaal nadat Blanche hom gesoen het (vgl. Williams 1947:174).

4.8.9 Die dokter

Blanche veg teen die naamloosheid en “swak” behandeling wat sy van die verpleegster ontvang. Sodra die dokter haar egter nader en op 'n simpatieke toon aanspreek, spreek Blanche van die bekendste en ontstellendste woorde van die drama uit: “Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers” (Williams 1947:225).

Sodra die dokter haar aanspreek as “Miss DuBois” (Williams 1947:225), verkry hy dieselfde persoonlike kwaliteit as 'n “Gentleman Caller”, maar die ironie van die situasie is dat hy haar, juis deur sy etiket, dus op haar eie terme wegneem na haar finale verval. Hy is 'n kenner van die illusiewêreld waarheen hy haar neem, daarom speel hy tydelik die rol wat die situasie, en Blanche, van hom verwag.

4.8.10 Die verpleegster

Die verpleegster is simbolies van Blanche se finale ondergang. Sy verteenwoordig op 'n simboliese vlak die totale “verontmensliking” waardeur Blanche gaan die oomblik dat sy by die deur uitstap. Sy hanteer Blanche as 'n persoon sonder identiteit en gaan Blanche se totale ondergang beteken in die instituut waarheen sy geneem word. Ironies genoeg is sy juis die vreemdeling op wie Blanche sal moet staatmaak, en daar kan geen empatie van hierdie vreemdeling met haar situasie verwag word nie.

4.8.11 Die Negervrou

Sy is 'n simbool van die wellus en seks wat in die drama as 'n belangrike tema na vore tree. In toneel 1 versterk sy die seksuele vlak en word dus doelbewus deur Williams ingespan om die wellustige vlak te demonstreer. Sy vertel 'n vuil grap (vgl. Williams 1947:115) en lewer ook kommentaar op die pakkie vleis wat Stanley vir Stella gooi deur te sê “Catch what?”. Ook wanneer die jong kollekteerder op die toneel verskyn, probeer sy 'n gesprek met hom aanknoop: “Hey sugar!” (Williams 1947:172).

4.8.12 Die Meksikaanse vrou

Sy verpersoonlik die ander hooftema wat in die werk na vore tree, naamlik die dood. Sy is 'n simbool van die dood soos wat die Negervrou en die prostitute 'n simboliese verteenwoordiging van die ander hooftema, wellus, is.

Die metaalblomme wat sy probeer verkoop, dui op die dood van al die karakters wat voorlê, maar ook op die dood as die teenkant van die wellus. Sy verskyn drie keer op die verhoog. Dit kan simbolies geïnterpreteer word as die eerste keer wanneer Blanche op die toneel verskyn met die doel om as teken te dien van die verval wat Blanche te beurt kan val; die tweede keer in toneel 9 wanneer Blanche midde-in die proses van agteruitgang is (vgl. Williams 1947:205-206), en finaal in toneel 11 wanneer sy 'n simbool van Blanche se spirituele dood geword het: "Flores. Flores para los muertos ..." (Williams 1947:216). Hierdie woorde herinner elke gehoorlid aan hul eie verganklikheid. Blanche wat eers met 'n lelie vergelyk is, verander in 'n doodsblom.

4.8.13 Die verkoper

Die verkoper wat "Red Hots!" verkoop, kan ook op 'n simboliese vlak geïnterpreteer word om die seksuele wellus te verwoord. Hy help ook om die straatatmosfeer te skep waarin Blanche haar eerste en uiters belangrike verskynsel maak (vgl. Williams 1947:116 en 141).

4.9 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

'n Komplekse drama soos *A Streetcar Named Desire* maak dit uiters gevaarlik om enige vaste gevolgtrekkings te maak, omdat dit 'n poging sou wees om tot 'n eksakte, presiese gevolgtrekking of vereenvoudiging van die drama te kom. In *Streetcar* is dit nie geregverdig om te probeer om die drama en handeling wat uit die drama voortspruit, tot 'n gemaklike opsomming te probeer reduceer nie.

Uit 'n wetenskaplike oogpunt is dit nodig om tot 'n konklusie te kom. Williams se drama is egter so deurspek van simbole dat dit bykans onmoontlik is om te oordeel of een simbool meer suksesvol gedekodeer kan word as 'n ander, juis omdat hierdie simbole nie in isolasie geïnterpreteer kan word nie. Net soos elke karakter – hoe klein en onbenullig hy/sy ook al mag voorkom – tot die totale impak van die drama bydra, net so geld dit ook vir elke simbool in *Streetcar*.

Elkeen van die simbole vorm deel van die netwerk van simbole, wat weereens deel word van 'n ander netwerk van simbole, wat so geïntregeerd opereer dat die hele simbolestelsel interafhanklik word van mekaar. Juis hierin lê die spesiale kwaliteit van Williams se gebruik van simboliek, naamlik die integrasie van elke simbool in die drama as geheel.

Die eise wat 'n opvoering aan die regisseur stel om bogenoemde geïntegreerde simbolisme of *gestalt* deur middel van die semiotiek van die teater aan 'n gehoor te kommunikeer, is legio. Uiteraard sal slegs enkele voorbeelde van simboliek in die onderhawige studie gebruik word wat as voorbeeld kan dien vir die doel van die ondersoek.

REGIEVERSLAG OOR DIE GEBRUIK VAN ENKELE SIMBOLE TYDENS DIE REGIEPROSES VAN "A STREETCAR NAMED DESIRE"

5.1 INLEIDING

Soos reeds in hoofstuk 4 aangetoon, is 'n ondersoek na simbole in 'n drama, vanuit 'n literêre oogpunt beskou, alreeds van waarde. Baie van die simbole in 'n drama manifesteer egter eers volledig in die toneelopvoering van die drama. Die verband tussen die literêre simboliek en toneelmatige semiotiek ten opsigte van simbole is dus van kardinale belang in die proses om die simbool se werking so volledig as moontlik te ondersoek.

Weens die omvang van die spesifieke studie is dit noodsaaklik om in hierdie hoofstuk te konsentreer op regie-elemente wat toegepas is in die opvoering van die drama en nie noodwendig altyd soos voorgeskryf in die didaskalia van die teks nie. Regie-elemente wat verband hou met die dekoderingsproses van simbole wat in die studie getoets word, word hier bespreek.

Daar word in hierdie hoofstuk ondersoek ingestel na die simboliek soos dit voorkom in aspekte soos die rekwisiete, dekor, kostuums, beligting en klank. Daarbenewens word enkele momente uit die opvoering van *A Streetcar Named Desire* ondersoek in terme van dialoog, die gebruik van beide vaste en los rekwisiete, die dekor se binne- en buiteruimtes, kostuums, beligting, klankeffekte, komposisie binne drie "dramatiese oomblikke" van enkele tonele en simboliese handeling soos deur die hoofkarakters uitgebeeld.

5.2 DIE DIALOOG

Dit sou moontlik wees om 'n studie oor die simboliese oordragingsprosesse en waardes in die verskeie aspekte van spraak te onderneem. Spraakaspekte soos volume, infleksie, intonasie, ritme en dialekte sou hieronder ondersoek kon word, maar dit sal 'n uiters gespesialiseerde studie tot gevolg hê. Volgens die reaksie van die gehoor wat in hoofstuk 6 bespreek word, blyk dit dat die simboliek in hierdie aspekte van spraak uiters moeilik deur 'n toeskouer waargeneem kan word, en dat 'n spesialis-persoon nodig sou wees om hierdie gekompliseerde veld te ondersoek.

In hierdie afdeling word slegs gefokus op die verskillende maniere waarop die twee hoofkarakters, Stanley en Blanche, hul dialoog en dialekte/aksente in die opvoering van *A Streetcar Named Desire* hanteer. Aksente vorm 'n belangrike faset van die akteurs se betekenisgewing aan die opvoering, soos ook tereg opgemerk is deur die respondente wat die vraelyste tydens die studie ingevul het. Dié aspek het ook na vore getree tydens die onderhoudvoering.

Omdat 'n karakter se agtergrond en opvoedingspeil gemeet kan word aan sy/haar keuse van woorde, asook sy/haar aksent, is hierdie elemente, dialoog en spraak, baie belangrik in 'n toneelopvoering. Behalwe die subteks wat deur die karakter/akteur deur middel van die dialoog se interpretasiewaarde oorgedra kan word, skep die karakter/akteur direkte karaktereienskappe deur middel van die dialoog en aksent – spesifiek as spraak in berekening geneem word.

Blanche se woordkeuse gee dadelik aan die gehoor die idee dat sy 'n fyn opvoedingspeil en agtergrond het. Haar verwysing in toneel 1 na die spoorweg “L & N tracks” wat sy dadelik met “Mr Edgar Allan Poe” se woorde vergelyk, is 'n sprekende voorbeeld van haar wye literêre verwysingsraamwerk. Haar kenmerkende “Southern drawl” het ook een van die karakter se kenmerkendste eienskappe geword. Hierdie aksent sonder haar onmiddellik uit, omdat sy die enigste karakter is wat met hierdie aksent praat. Dit beklemtoon die idee dat sy 'n “outsider”-figuur is, en nie by die res van die karakters of die omgewing hoort nie. Dit beklemtoon ook haar afkoms uit die Suide van Amerika en wys dat sy gewoon was aan sosiale status, mag en om respek van ander mense te ontvang.

Blanche se agtergrond en persoonlikheid, oftewel karaktereienskappe, verskil hemelsbreed van dié van Stanley. Dit is dus logies dat hul spraakritmes, aksente en hantering van dialoog uiteraard kontrasteer. Opmerklik is byvoorbeeld die taalvloeiverskille tussen die twee karakters, wat heel moontlik dui op intellektuele en/of skolastiese vermoëns. 'n Voorbeeld hiervan is waar Blanche die inskripsie op Mitch se sigaretdosie herken as 'n sonnet van Browning (vgl. Williams 1947:149). Ook kommunikeer Blanche heel dikwels haar gedagtes aan die gehoor deur middel van lang monoloë (vgl. Williams 1947:169, 182, en 204).

Stanley se dialoog bestaan uit kort sinne en nie uit lang monoloë soos dié van Blanche nie. Alhoewel hy 'n gebore Amerikaner is, is hy van Poolse afkoms. Sy uitspraak is dus Amerikaans, maar verskil opmerklik van Blanche se "Southern drawl". Stanley se dialoog is op die man af, en heel dikwels kru, kenmerkend van die funksie van sy karakter in die drama. Die kontras wat deur middel van spraak en aksente tussen Blanche en Stanley geskep word, is dus duidelik en uiters effektief.

Een ander karakter wie se dialoog uitgesonder moet word, is die Meksikaanse blommeverkoopster. Haar dialoog is uiters opvallend omdat dit vir Suid-Afrikaanse gehore nuut op die oor klink; dit verteenwoordig ook 'n ander taal met 'n eie aksent/dialek. Juis die vreemde taal isoleer en beklemtoon die belangrikheid van wat sy sê. Al verstaan die gehoor nie die betekenis van die woorde nie, word die impak van haar dialoog baie sterk geïntensiveer: "Flores. Flores para los muertos ... Coronas para los muertos. Coronas ..." (Williams 1947:206). (Vgl. die sterk simboliese reaksie wat haar dialoogstyl en karakter in hoofstuk 6 ontlok.)

Uit die dialoog is dit duidelik dat sy 'n simbool word van die verganklikheid van die mens se wellus en begeertes. Sy word die eksistensiële bewussyn wat Williams in die drama na vore laat tree. Sy is in swart geklee en loop rond met haar begrafnisblomme wat sy aan almal probeer verkoop. Sy is verteenwoordigend en simbolies van die dood en verganklikheid van die mens se begeertes wat om elke hoek en draai lê en wag, soos wat haar dialoog versinnebeeld.

5.3 REKWISIETE

Volgens Luwes (1987:81) vervul rekwisiete 'n tydaanduidende en plekaanduidende rol in 'n teaterproduksie. Ook stel dit die gehoor in staat om die tydsgees en die tydperk van die spesifieke drama te identifiseer. 'n Derde rol wat hierby gevoeg kan word, is die simboliese rol wat rekwisiete in 'n teaterproduksie (kan) vervul. Om die rol van rekwisiete in die produksie van *A Streetcar Named Desire* simbolies te ontleed, is dit van nut om die rekwisiete in twee kategorieë te verdeel, naamlik vaste en los rekwisiete.

5.3.1 Vaste rekwisiete

Onder hierdie afdeling word die enkele vaste rekwisiete ondersoek en bespreek om die belangrike bydrae wat hulle tot die opvoering verleen, te verduidelik en die simboliese betekenis wat aan die rekwisite gekoppel kan word, te identifiseer.

5.3.1.1 Sofa of buitebed

Die bed in die slaapkamer verteenwoordig Stanley en Stella se heiligdom, en hulle is nie bereid om dit aan Blanche af te staan nie. Die buitebed in die kombuis/sitkamer word aan Blanche gegee om te gebruik terwyl sy die Kowalski's besoek. Hierdie bed is 'n "tydelike" bed omdat dit ook as 'n sofa/bank diens doen. Dit word simbolies van die betekenis wat Stanley, en selfs tot 'n mate Stella, aan Blanche se besoek verleen. Hulle sien haar as 'n tydelike gas in hulle ruimte wat ook dieselfde status in hul lewens verteenwoordig, soos treffend gemotiveer deur die dialoog:

Blanche: But, Stella, I don't see where you're going to put me!

Stella: We're going to put you in here.

Blanche: What kind of a bed's this – one of those collapsible things?

Stella: Does it feel all right?

Blanche [dubiously]: Wonderful, honey. I don't like a bed that gives much

(Williams 1947:123-124).

Hieruit is dit duidelik dat die bed en ruimte wat aan haar verleen word, simbolies is van die status en posisie wat sy in die huis beklee. In die produksie waarna verwys word, is hierdie sofa/bed teen die muur en agter die voordeur in die kombuis geplaas, wat haar nog verder gemarginaliseer laat (vgl. addendum A – grondplan van dekorstel). Luwes (1987:83) beklemtoon die belangrikheid van die plasing van die rekwisiete:

Deur plasing van rekwisiete kan die verhoog verdeel en afgebaken word in spesifieke speelruimtes wat as persoonlike gebied van akteurs [karakters], wat die ruimtes inneem, geïdentifiseer word ... Deur die rekwisiete ruimtelik in harmonie met die dekor te plaas, word 'n geheelbeeld gevorm wat 'n geïntegreerde visuele boodskap aan die gehoor kommunikeer.

Omdat die bed dus nie in ruimtelike harmonie met die dekor geplaas is nie, word die omgekeerde effek verkry. Daar word juis aan die gehoor gekommunikeer dat die plasing van die bed, en Blanche se teenwoordigheid, nie in harmonie is met die geheelbeeld wat geskep word nie.

Die styl van die bed kan terselfdertyd die tydsgees en eienskappe soos die Kowalski's se materiële en sosiale posisie weergee.

5.3.1.2 Tafel

Die geel linoleum van die tafel word deur Williams (1947:143) in die didaskalia van toneel 3 beklemtoon en sterk gekontrasteer met die primêre kleure van die mans se hemde in die toneel. Die regisseur het dus besluit om hierdie vaste rekwisiet verder te beklemtoon deur die verkragting op die tafel te laat plaasvind. Motivering hiervoor word in die didaskalia van toneel 3 gevind. Williams (1947:143) vergelyk die primêre kleure van die tafel, lamp en hemde van die mans:

The poker players - STANLEY, STEVE, MITCH, and PABLO - wear coloured shirts, solid blues, a purple, a red-and-white check, a light green, and they are men at the peak of their physical manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colours.

Williams beklemtoon dus dat hierdie helder, primêre kleure in die mans se hemde, maar ook in die geel kleur van die tafel weerspieël word. Die helder kleure verteenwoordig dus Stanley se manlikheid en wellus, en is hierdie stap van die regisseur gemotiveer vanuit Stanley se oogpunt. Blanche word gebruik om sy seksuele “aptyt” op die tafel te bevredig.

Tydens Blanche se verjaardagparty in toneel 8 stroop Stanley die tafel van alle borde en glase, en berei so op simboliese wyse die tafel voor vir die verkragting wat in toneel 10 volg.

Die verkragtingstoneel word simbolies vir die “offer” wat deur Blanche aan 'n man gebring moet word, omdat sy nie haar “offer” aan Allan Grey gestand kon doen nie.

5.3.1.3 Gordyn

Blanche sê in toneel 1: “But there's no door between the two rooms, and Stanley – will it be decent?” (Williams 1947:124). Daar is geen deur tussen die twee kamers nie, maar dit lei juis later tot simboliese handelinge deur Blanche, wat in Stella se kamer aantrek en dan in die maanlig staan sodat haar figuur deur die kaartspelers in toneel 3 gesien kan word (vgl. Williams 1947:147).

Alhoewel die gordyn dien as 'n simboliese skeiding wat Blanche uitsluit, slaag dit egter nie heeltemal in dié funksie nie. Hierdie skeiding is nie definitief soos 'n deur wat solied is nie, maar is juis 'n gordyn waardeur gesien en gehoor kan word. Hierdie gordyn word simbolies omdat Stella en Stanley nie daarin slaag om Blanche volkome uit hul lewens uit te sluit nie. Dit sou ook 'n aanduiding kon wees van die gebrek aan privaatheid wat Stanley en Stella in hul intieme lewe ervaar, en 'n vooruitskouing van Blanche en Stanley wat in die verkragtingstoneel intiem verkeer. Die susters en hul seksualiteit word dus in werklikheid slegs deur 'n gordyn van mekaar geskei.

5.3.2 Los rekwisiete

Daar is reeds in 5.3.1 verwys na die funksies wat deur rekwisiete in die teater vervul word. Hierdie rolle geld ook vir die los rekwisiete. Dit is opvallend in die verloop van die drama hoe Blanche die vaste rekwisiete met los rekwisiete bedek namate die handeling vorder. Sy probeer die harde realiteit van die omgewing in illusie omskep met haar eie rekwisiete. Blanche maak die ruimte geleidelik “hare” en dit is deels waarteen Stanley rebelleer. Die volgende rekwisiete onder bespreking verleen byvoorbeeld 'n belangrike bydrae tot die simboliese betekenisoordraging in *A Streetcar Named Desire*.

5.3.2.1 Die Chinese papierlantern

Hierdie papierlantern word in toneel 3 deur Mitch om die kaal gloeilamp geplaas om die lig in die kamer, en dus ook die realiteit van haar omstandighede, vir Blanche te versag.

Blanche: I bought this adorable little coloured paper lantern at a Chinese shop on Bourbon. Put it over the light bulb! Will you, please?

Mitch: Be glad to.

Blanche: I can't stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action (Williams 1947:150).

Blanche se obsessie met helder lig is reeds in hoofstuk 4 bespreek. Hierdie rekwisiet is simbolies van Blanche se vrese vir die lig, die waarheid en die realiteit van die lewe. Daarom is dit 'n sterk simboliese handeling wanneer Mitch die helder lig aanskakel en Blanche letterlik aan die lig bring (vgl. Williams 1947:204). Deur hierdie uiterlike handeling vernietig hy haar illusies en die “sagte wêreld” wat sy vir haarself probeer skep het. Stanley voer hierdie handeling verder in toneel 11 wanneer hy die lantern van die gloeilamp afskeur en dit na Blanche gooi (vgl. Williams 1947:223).

5.3.2.2 Die bierbottel

Daar is verskeie verwysings na drank en bier in die drama. Stanley en die kaartspelers drink die hele tyd bier terwyl hulle kaart speel om hulle manlikheid te beklemtoon. Stanley eet en drink ook gedurig omdat dit sy sensualiteit beklemtoon. Williams (1947:128) stel dit

in die didaskalia van toneel 1 soos volg: "Branching out from this complete and satisfying centre are all the auxiliary channels of life, such as ... his love of good drink and food and games."

Dit is dus geen toeval nie dat Blanche in toneel 3 vir Mitch sê: "I hate beer" (Williams 1947:148), juis omdat die bier simbolies na Stanley verwys. Om die simboliese waarde van hierdie rekwisiet verder te beklemtoon, is in die produksie waarna verwys word tydens die verkragtingstoneel in toneel 10 van 'n bierbottel gebruik gemaak. "He takes another step. She smashes a bottle on the table and faces him, clutching the broken top" (Williams 1947:215).

Blanche breek die bierbottel om haarself teen Stanley te probeer verdedig, maar hierdie handeling is simbolies van die finale verbreking van haar illusies. Blanche het altyd geglo aan waardes wat die estetiese en opbouende verteenwoordig het, maar in hierdie handeling breek sy die bierbottel om haarself daarmee te probeer verdedig teen die realistiese wêreld. Sy moet daal tot die vlak van die realisme om haar teen die realisme te kan verdedig, maar is juis nie daartoe in staat nie. Hierdie handeling word dus tekenend van haar verbreking van haar eksistensiële dryfkrag.

Die bierbottel kan ook funksioneer as 'n sterk falliese simbool. Blanche se handeling om die bottel te breek, dui op die feit dat sy Stanley se fisieke en seksuele mag oor haar wil verbreek. Die bier (bottel) dui ook op die feit dat die bier/drank Stanley se "manlikheid" om te kan drink en dit te kan "hanteer (vat)" beklemtoon.

5.3.2.3 Die begrafnisblomme

Williams (1947:205) gee sy beskrywing van die begrafnisblomme in die hande van die Mesikaanse vrou wat die blomme verkoop, in die didaskalia van toneel 9: "She ... is carrying bunches of those gaudy tin flowers that lower class Mexicans display at funerals and other festive occasions".

Hierdie rekwisiete speel 'n baie prominente simboliese rol in die drama. Die blomme word 'n simbool van die dood soos wat die dialoog onderstreep. Die dood word dus die teenoorgestelde kant van die wellus, soos ook vergestalt word in die name van die trems, "a streetcar named desire and cemetery" (Williams 1947:117).

Alhoewel Williams dit nie aandui nie, het die regisseur die karakter in toneel 1 met wit lelies laat verskyn, en later in die drama die swart begrafnisblomme gebruik waarna in die teks verwys word. Dit is gedoen om Blanche se agteruitgang en verval aan te dui.

5.4 DIE DEKOR: DIE VASTE STRUKTURE

5.4.1 Die ruimtes

Daar word verskillende vereistes aan die binne- en buiteruimtes van die dekorstel gestel. Alhoewel die binne- en buiteruimtes afhanklik van mekaar kan wees ten opsigte van styl en tydperk, funksioneer elkeen ook afsonderlik met spesifieke funksies vir beide.

5.4.1.1 Die buiteruimtes/-wêreld

Daar is 'n sterk kontras tussen die buite- en binneruimtes in hierdie drama soos in die dekorstel verbeeld. Die buiteruimtes beslaan die kroeg, die trap wat na die Hubble's se woonstel lei, en die gangetjie ("alley") wat voor die kroeg verby na die "bowling alley" toe lei. Die binneruimtes verteenwoordig die Kowalski's se woonstel. Die gaasdoek (Engels: "scrim") vorm deel van beide die buite- en binnewêreld en verbind die twee ruimtes effektief.

Die deurskynende "skrim"/gaasdoek word simbolies in dié opsig dat dit aanvanklik die twee wêrelde skei, maar hoe verder die drama ontwikkel, hoe minder onderskeid kan daar tussen die twee ruimtes getref word. Die gehoor sien uiteindelik in toneel 11 hoedat Blanche weggelei word uit die binnewêreld waar sy tydelik veilig was, na die buitewêreld waar sy vernietig sal word, omdat die beligting op die "skrim" verander word en dus "deursigtig" word.

Terselfdertyd verdwyn die simboliese "masker" voor Stella se oë wat deur die "skrim" – wat deursigtig word – versinnebeeld word. Stella verkry nuwe insigte in beide haar leefwêreld, haar man en haar suster; sy begin letterlik deur Stanley en Blanche te "sien".

Die "skrim" is dus aanvanklik 'n soliede muur wat die buite- en binneruimtes van mekaar skei, maar soos die handeling in die drama ontwikkel, word die simboliese skeiding al hoe meer arbitrêr.

Die buitewêreld is waar Blanche altyd ontuis en onveilig voel omdat dit haar bedreig. Veral die lig en mense bedreig haar illusies en leuens wat sy van hulle probeer weerhou. Blanche bring dus bitter min tyd in die buitewêreld deur, en dan ook meestal saans waartydens sy in die illusiewêreld van sagte lig kan skuil. Die buitegedeeltes van die dekorstel verteenwoordig die wêreld waar Stanley, die prostitute en die blommeverkoper veilig voel. Dit simboliseer die realistiese, manlike area waar Blanche dus simbolies onveilig voel.

5.4.1.2 Die binneruimtes/-wêreld

Stanley en Stella se kamer is hulle heiligdom waar hulle positiewe herinneringe het van "... having them coloured lights going! And wasn't we happy together, wasn't it all okay till she showed here?" (Williams 1947:199). Hierdie ruimte is simbolies van Stanley, die aap, se "grot" waarheen hy sy vrou neem. Dit is hulle private ruimte waarin hy koning kraai.

In die ontwerp van die dekorstel kan ook gesien word dat die slaapkamer die hoogste vlak/deel van die Kowalski's se woning beslaan (vgl. addendum A). Die gedeelte wat op die badkamer uitloop, is laer as die slaapkamer en die woonvertrek is die laagste vlak. Die "indringer", Blanche, word simbolies in hierdie gedeelte op die buitebed/sofa gehuisves wat reeds in 5.3.1.1 bespreek is.

5.4.1.3 Die kleur

Die kleur van die dekorstel is simbolies van aard, omdat dit die verlore glorie en styl van die gebou beklemtoon. Oorspronklik was dit 'n mooi gebou, maar verval en gebrek aan onderhoud het die gebou laat agteruitgaan. Dit blyk duidelik uit die didaskalia, asook Blanche se reaksie wanneer sy die gebou vir die eerste keer sien. Williams probeer ook hier die verval van die estetiese in hierdie spesifieke samelewing aandui.

Williams (1947:115) beskryf die kleur soos volg: "The houses are mostly white frame, weathered grey, with rickety outside stairs and galleries and quaintly ornamented gables." Die verweerde grys kleur dui op die verval en verlore glorie van die gebou, en is ook simbolies van die gebrek aan aandag wat deur die inwoners aan die estetiese verleen word. Uiteraard reflekteer Williams ook Blanche se "voorkoms" en die vervalde wêreld waarin sy haar nou bevind.

Die krake in die verfwerk van die dekor, wat nie in die didaskalia voorkom nie, is deur die regisseur van die drama gebruik om die ontmaskering van die “waarheid”, en terselfdertyd ook die verval te simboliseer. Die pleister val af, die illusies val weg, wat dus simbolies word van die totale ontmaskeringsproses wat in al drie die hoofkarakters se lewens plaasvind. Die vraelyste fokus spesifiek op hierdie poging tot die skep van “simboliek” in die voorkoms van dekor tydens die opvoering (vgl. die resultate in hoofstuk 6).

5.5 KOSTUUMS

Soos in hoofstuk 3 gesien, speel kostuums 'n baie belangrike simboliese rol in die proses van betekenisvergemeenskapliking tydens 'n toneelopvoering. Hierdie rol is belangrik omdat dit vir die gehoor 'n sterk en maklik dekodeerbare aanduiding van die karakters se persoonlikheid, geslag en stand is, en ook byvoorbeeld die tyd van die dag of nag kan aandui. Wilson en Goldfarb (1991:86) benadruk die belangrikheid van die kostuum op die verhoog:

In the theatre, clothes send us signals similar to those in everyday life ... Stage costumes communicate the same information as ordinary clothes with regard to gender, position and occupation; but onstage this information is magnified because every element in theatre is in the spotlight.

Elke kostuum op die verhoog is dus vir die opvoering in detail beplan om aan die gehoor spesifieke inligting aangaande die karakters self, asook hul interaksie, te kommunikeer. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die verskil tussen Blanche en Stella se kostuums. Daar is reeds in hoofstuk 4 na Blanche se kostuums en fassinering met klere verwys omdat dit haar persoonlikheid beklemtoon. Blanche sê aan Stella in toneel 1: “Well – anyhow – I brought nice clothes and I'll wear them” (Williams 1947:124).

Haar obsessie met haar klere dui ook op haar karaktereienskap om illusie te skep deur die regte “kostuum” vir die regte geleentheid aan te trek. Williams beskryf in amper elke toneel hoe Blanche lyk en geklee is, en laat Stanley in toneel 2 haar tas met klere ondersoek. Dit kan simbolies geïnterpreteer word dat Stanley dadelik besef dat Blanche 'n indringer is en sy geluk kan bedreig. Daarom stel hy ondersoek in na al die “kostuums” en “maskers” wat

sy saamgebring het. Stanley kan ironies genoeg nie tussen hierdie “maskers” onderskei nie; hy sien Blanche se pelse en tiaras as waardevolle artefakte, terwyl Stella aan hom uitwys dat hulle waardeloos is (vgl. Williams 1947:134).

In toneel 1 skryf Williams in die didaskalia van die drama voor dat Blanche in wit geklee moet wees. Dit beklemtoon haar andersheid, die feit dat sy nie by haar omgewing inpas nie. Ook dra Blanche in die produksie 'n hoed en handskoene terwyl nie een van die ander karakters op die verhoog hierdie bykomstighede gebruik nie. Dit intensiveer ook Blanche se inkongruensie met haar omgewing. Die verval in die omgewing waar die toneel afspeel, asook die vuil grys kleur van die geboue, beklemtoon haar “outsider”-skap omdat sy in spierwit, modieuse en silwerskoon klere op die toneel verskyn.

Ook kan dit as 'n simbool geïnterpreteer word van die mot wat vasgevang is in die lig. Sy word verder deur die regisseur geïsoleer deur middel van die kollig wat op haar skyn vandat sy die toneel betree totdat sy die huis binnegaan. Die illusie van maagdelikheid en reinheid word geskep, wat sterk kontrasteer met toneel 9, waar sy in 'n rooi satyn-kamerjas geklee is. In toneel 11 verlaat sy die Franse gebied van New Orleans in 'n seegroen rok wat simbolies word van haar vertrek uit die wêreld van realisme. Volgens die regisseur is gepoog om haar dood, die kleur van die ongewaste druiwe en die see waar alles skoon sal wees, hiermee te verbeeld (vgl. Williams 1947:220).

In teenstelling hiermee is Stella geklee in “gewone en dienlike” klere om aan te pas by haar aanvaarding van haar sosiale milieu en finansiële realiteite. Blanche gee voor, deur middel van haar klere/kostuums, dat sy baie welgesteld is – 'n suiwer illusie, aangesien sy nie 'n bloue duit besit nie. Kostuums ondersteun dus 'n inherente valsheid in die karakter van Blanche.

Stanley se klere beklemtoon sy manlikheid. Williams beklemtoon in die didaskalia van die drama dat Stanley helder, primêre kleure dra en heel dikwels slegs 'n denim en 'n frokkie dra of selfs kaal bolyf rondloop om sy seksualiteit te beklemtoon. Die regisseur het besluit om Stanley in 'n rooi hemp te plaas om die aandag op hom te vestig. In toneel 3 en 10 het Stanley ook rooi slaapklere gedra. Omdat rooi 'n baie dinamiese kleur is en kwaliteite soos liefde, wellus, humeurigheid en intensiteit kan verteenwoordig, ondersteun hierdie kleur Stanley se karakter.

Die kostuums gee dus 'n goeie en betroubare maatstaf van betekenis aan die gehoor ten opsigte van karaktereienskappe en interpersoonlike verhoudinge. Elemente soos snit, styl en ontwerp speel uiteraard ook belangrike betekenisrolle. Vergelyk byvoorbeeld die militêre styl van vrouedrag tydens die jare 1940 tot 1945. Weens die omvang van die studie kan styl en snit nie in detail bespreek word nie.

5.6 BELIGTING

Een van die belangrikste aspekte van beligting tydens 'n toneelopvoering is juis die ruimtelike aanduidings wat daardeur moontlik gemaak word. Deur middel van beligting kan die verskillende areas waarop die gehoor se aandag gefokus moet word, gemanipuleer word om te verseker dat ander handeling nie hul aandag aftrek nie.

In die opvoering is die beligting realisties aangewend, maar sekere spesiale effekte is gebruik om simboliese oomblikke in die drama deur middel van die beligting te aksentueer. In die straat word daar van twee staanlampe/straatligte gebruik gemaak om atmosferiese beligting te verkry. Ook is daar 'n rooi lig agter die kroegaanwysing geplaas wat in elke aandtoneel geskyn het, om die area rondom die kroeg te beklemtoon. Hierdie lig beklemtoon ook hoe naby die kroeg aan die Kowalski's se huis is, wat dus aandui dat die omgewing waarin die gebeure afspeel, nie 'n hoë ekonomiese en sosiale milieu weerspieël nie.

Van die spesiale beligtingseffekte wat geïnkorporeer is om die simboliese betekenis van die drama in die opvoering te versterk, is byvoorbeeld Blanche se binnekoms wat versterk is deur 'n kollig op haar wit kostuum, wat die simbool van die mot wat in die lig vasgevang is, intensiveer. Die kollig simboliseer die feit dat sy 'n buitestander is wat nie in hierdie wêreld tuishoort nie.

Die lig van die trein wat in toneel 6 op haar skyn, word ook simbolies van die waarheid wat letterlik aan die lig kom. In die toneel is sy vir die eerste keer eerlik teenoor Mitch en onthul sy haar verlede. Sy ontbloot haar siel voor Mitch wanneer sy hom van haar verlede en van haar mislukte verhouding met Allan Grey vertel. Die lig/realiteit waarvoor sy vlug deur die drama, begin haar inhaal in die vorm van die lokomotief se ligte wat in die nag verbygaan.

Williams (1947:183) intensiveer die moment van waarheid/selferkenning deur die lig van die lokomotief simbolies op haar te fokus. "The headlight of the locomotive glares into the room as it thunders past" (Williams 1947:183).

Uit 'n regisseursoogpunt kan beligtingseffekte effektief bydra om die gehoor op belangrike momente en karakters te laat fokus. Ook in toneel 11 is van die "vriestegniek" gebruik gemaak om die aandag op Blanche se belangrike monoloë te bepaal. Terwyl die aandag by die kaartspelers is, is van algemene beligting gebruik gemaak, maar wanneer Blanche praat, het hulle in hul posisies gevries met 'n rooi lig op hulle om die aandag op Blanche te vestig. Daar het dan 'n turkoois lig op haar geskyn om die illusiewêreld wat sy betree, te beklemtoon. Die rooi lig het die wêreld van die kroeg, die kaartspel en die drank beklemtoon, 'n simbool van die realistiese en manlike wêreld, terwyl die turkoois lig op Blanche die esoteriese en illusiewêreld waarin sy haar bevind, versterk het.

Sodra sy die monoloog voltooi het, het die manlike karakters hul spel hervat met die "normale" algemene lig op hulle. Hierdie proses is drie keer herhaal en het die ervaring van die gebeure wat in Blanche se kop fragmentariese afmetings begin aanneem het, gesimboliseer. Dit is dus duidelik dat die simboliek van kleur in beligting belangrike boodskappe aan 'n gehoor kan kommunikeer, soos Adix (1956:100 in Luwes 1989:116) aandui:

Rooi is ... 'n stimulerende en populêre kleur. Brutaliteit en trots, basiese emosies soos woede, gevaar, manhaftigheid, seks en struweling word gesimboliseer deur rooi.

Nog 'n spesiale effek wat simbolies aangewend is, is wanneer Blanche aan die einde van toneel 11 deur die dokter en verpleegster weggeneem word. Soos reeds in 5.4.1.1 aangedui, word die "skrim" ook aan die agterkant belig om die deursigtigheid van die mure te beklemtoon, en die gehoor kan dus sien hoe Blanche agter die mure weggeneem word. Die beligtingseffek word simbolies van die illusie en realiteit wat deur 'n baie nou/dun lyn geskei word.

Die siklorama is ook deur middel van kleurgebruik simbolies aangewend om die verskillende "liriese" kwaliteite weer te gee wat Williams in die didaskalia van die teks aandui. Wanneer Mitch Blanche in toneel 9 konfronteer, word haar innerlike krag, seksualiteit en wellus (desire) letterlik deur die helderrooi lig op die siklorama verbeeld wanneer sy skreeu:

“Fire! Fire! Fire!” (Williams 1947:207). Mitch word hier afgeskrik deur Blanche weens sy onvermoë tot, of gebrek aan kennis van passie. Blanche daag hom finaal uit met haar passie en wellus, maar hy vlug daarvan weg.

Die lig kan ook geïnterpreteer word as die lig van “waarheid” wat helder en duidelik skyn, en dat Mitch ook nie die realiteit in die gesig wil staar nie, daarom vlug hy weg van Blanche. Die lig word in der waarheid die vuur van waarheid en die lig van passie.

Beligting verrig 'n uiters belangrike simboliese rol in 'n toneelopvoering omdat dit atmosfeer skep, die karakters in die regte ruimte plaas, en die gehoor ook help om deur middel van onder andere kleur die belangrike sprong van die realisme na die simboliese wêreld te maak.

5.7 KLANKEFFEKTE

Die klank in *A Streetcar Named Desire* verteenwoordig soms uiterste realisme en soms word klank simbolies van byvoorbeeld Blanche se illusiewêreld. Soos in hoofstuk 4 gesien, vind ons dat die dualistiese aard in hierdie drama na vore tree in die klankeffekte wat gebruik word, en ook in die dekorontwerp wat reeds bespreek is. In sommige gevalle word die klankbaan spesifiek gebruik om die realisme van die omgewing aan te dui, byvoorbeeld wanneer die trein nader kom (vgl. Williams 1947:135), die katte wat skreeu en die straatgeluide (vgl. Williams 1947:130).

Klankeffekte kan egter ook simboliese waarde hê al is dit realisties van aard, terwyl sommige klankeffekte juis gebruik word om die simboliek in die opvoering aan te dui. Die “Varsouviana” wat elke keer begin speel wanneer Blanche aan haar verlede met haar man herinner word, asook die skoot wat afgaan, verteenwoordig die gebeure wat slegs in haar kop afspeel en word nie deur die ander karakters op die verhoog gehoor nie. Williams en die opvoering breek dus deur die realistiese vlak van aanbiedingstyl en maak van albei tipes klankeffekte gebruik om sy doel ook op simboliese vlak te bereik. Sterk simboliese betekenisse kan van sekere klankeffekte gedekodeer word.

Die “Blues”-musiek wat sporadies uit die kroeg gehoor kan word, is tiperend van die streek New Orleans, maar ook simbolies van die verlange en emosionele kwaliteite wat in die karakters verteenwoordig word. Hierdie jazz-temas is tipies van die verlangens, oftewel “Blues”, wat in die karakters se soeke na eksistensiële geluk voorkom. Williams (1947:115) verwoord hierdie verlange soos volg in sy inleiding tot toneel 1:

A corresponding air is evoked by the music of the Negro entertainers at a bar-room around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This “blue piano” expresses the spirit of the life which goes on here.

Hierdie “spirit of life” waarna Williams verwys, beeld nie net die verlange uit waarna verwys is nie, maar ook die broeiende sensualiteit en seksualiteit wat daarin opgesluit lê. Dit is veral waar van Stanley se wêreld, omdat Stanley homself in hierdie omgewing, soos byvoorbeeld die kroeg waar die musiek gespeel word, bevind. Alex North en Max Steiner se musiek is in die opvoering gebruik om aan bogenoemde vereistes te voldoen.

Die klank van die naderende trein is verteenwoordigend van die begeerte en wellus van die karakters wat ook aanvanklik deur die trem genaamd “begeerte” in die drama gesuggereer word. Die trein is 'n “manlike” simbool wat met Stanley geassosieer word. In toneel 4 wanneer Blanche Stella oor Stanley se gebrek aan opvoeding konfronteer, stap Stanley die huis binne terwyl die klank van die trein alle ander geluide onhoorbaar maak. Hy hoor die hele gesprek en verlaat weer die huis op dieselfde manier. Maar die trein herinner Blanche elke keer aan haar begeertes. Die trein laat haar verlang na 'n man. Hierdie idee word versterk in toneel 6 (vgl. Williams 1947) van haar mislukte verhouding met haar man, Allan Grey, vertel.

Al hierdie klankeffekte help ook om die gehoor se belewing van die drama wat voor hulle af speel, bewustelik en/of onbewustelik op die simboliese vlak te dekodeer.

5.8 KOMPOSISIE

Komposisie kan beskou word as een van die belangrikste visuele kommunikasiemiddels waarmee die regisseur sekere boodskappe aan die gehoor kan kommunikeer. Anders as in die skilderkuns is komposisie in 'n toneelstuk immer wisselend en word dus moelik deur 'n gehoor bewustelik gedekodeer. Dean en Carra (1980:100) definieer komposisie as die tegniek om visuele betekenis deur die ontwerp, vorm of struktuur van 'n groep akteurs op die verhoog aan die gehoor te kommunikeer.

Dean en Carra (1980:100) beklemtoon ook die funksie van die rangskikking van die akteurs in 'n spesifieke groepering. Deur die gebruik van beklemtoning, stabiliteit, herhaling en balans kan verhoogde estetiese skoonheid en duidelikheid van die boodskap volgens hulle teweeggebring word.

Die komposisie van enkele tonele word vervolgens bespreek om die simboliese betekenis wat deur die regisseur in komposisie ingebou is, in meer detail uit te lig. Die interpersoonlike verhoudinge tussen die karakters word tydens so 'n “stil” oomblik van komposisie oorgedra en die regisseur poog om 'n esteties vleiende prentaam te skep wat terselfdertyd simboliese inligting aan die gehoor kan kommunikeer.

5.8.1 Blanche se binnekoms

Blanche se binnekoms in toneel 1 in *A Streetcar Named Desire* is reeds in terme van die beligting in 5.6 bespreek, maar is een van die sterkste simboliese tonele in terme van komposisie. Soos op die foto (vgl. addendum B) gesien kan word, betree Blanche die “onderwêreld”. Blanche is in die middel van die straat geplaas om al die aandag op haar te fokus. Sy word verder beklemtoon deur die kollig wat op haar skyn die oomblik as sy die verhoog betree.

Al die karakters aan beide die linker- en regterkant van die verhoog se aandag word op haar toegespits deur direkte fokus, en dit verhoog haar belangrikheid op die verhoog omdat sy die aandag en die toneel oorheers. Aan haar linkerkant word sy gekonfronteer met die Meksikaanse blommeverkoopster op haar knieë, asook 'n prostituut wat probeer om 'n kliënt te kry.

Dieselfde gebeur aan haar regterkant en selfs op die trap waar Eunice Hubble en die Negervrou haar binnekoms met groot belangstelling dophou. Alhoewel hulle op 'n hoër vlak as Blanche geplaas is – toneelmatig gesproke 'n sterker posisie – word haar binnekoms versterk deur die feit dat sy visueel totaal uit ritme en ruimtelik uit pas is met die omgewing waarin sy haarself bevind, terwyl die ander karakters gemaklik in hul ruimtes en binne groepverband funksioneer.

Hierdie komposisie poog opsigtelik om te simboliseer dat Blanche nie inpas in die omgewing waarin sy haar nou noodgedwonge bevind nie. Omdat sy deur soveel karakters gekonfronteer word waaraan sy nie gewoond is nie, word sy as die indringer verbeeld in die komposisie waar almal hulle aan haar vergaap en/of opdring. Let ook op die ruimtelike isolasie waarin sy haarself bevind.

5.8.2 Mitch en Blanche onder die lig

In hierdie komposisie-oomblik kan gesien word hoe Mitch Blanche reeds simbolies verkrag. Mitch dwing Blanche onder die lig in en stel haar aan die kaak. Hy forseer haar om die realiteite in die oë te staar.

Blanche wat gewoond was aan die sagte lig wat deur haar papierlantern verskaf is, word nou onder die helder lig van die gloeilamp gedruk (vgl. addendum C). Let veral op die dominante hoër posisie wat hy agter haar inneem.

5.8.3 Die verkragtingstoneel

Die komposisie van die verkragtingstoneel is belangrik omdat dit binne verband gesien moet word met die voorafgaande toneel waar Blanche vir Stanley met die bierbottel dreig.

In hierdie komposisie-oomblik kan gesien word dat Stanley Blanche bo-op die tafel plaas en haar arms op die tafel vaspen. Die krag van Stanley oorheers die komposisie, en simboliseer dat Blanche besig is om haar laaste wapen, haar seksualiteit en mag oor hom, te verloor. Stanley se kragtige arm is op die voorgrond van die toneel en sy liggaam

is reeds bo-op haar. Stanley se seksuele wellus word verder beklemtoon deur sy tong wat hy uitsteek om haar mee te verneder. Sy posisie is ook dominerend omdat hy bo-oor haar troon en hy agter haar staan (vgl. addendum D).

Blanche se vrees en onmag is duidelik op haar gesig te bespeur. Sy is letterlik ondergeskik aan sy manlike krag, en haar sofistikasie is besig om die onderspit te delf voor sy brute seksualiteit. Hierdeur word ook Williams se obsessie met die individu, die sensitiewe kunstenaar wat deur die realistiese wêreld verkrag word, duidelik gesimboliseer.

5.9 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

Uit hierdie hoofstuk het dit duidelik geblyk dat die verskillende elemente wat tot die toneelmatige sukses van 'n opvoering bydra, 'n kardinale rol speel in die suksesvolle oordraging van die “boodskap” aan die gehoor. Indien hierdie elemente nie suksesvol deur die regisseur, ontwerpers, tegnici en akteurs geïnterpreteer en oorgedra word nie, sal hulle die oordragingsproses na die gehoor vanaf die skrywer/dramaturg beperk en miskien selfs totaal blokkeer. Die opvoeding as visuele vergestaltung van die teks is van onskatbare waarde vir die intensivering en oordrag van die simboliek opgesluit in die literêre teks.

Ook is dit opmerklik dat in elk van die elemente onder bespreking daar simboliese betekenis of lading plaasvind, wat bewustelik of onbewustelik bydra tot die gehoor se interpretasie van die drama as geheel, maar ook van die simboliese wat in die drama na vore tree.

'N ONDERSOEK EN TOEPASSING VAN DIE EMPIRIESE EN KWALITATIEWE NAVORSINGSPROSESSE IN DIE STUDIE

6.1 INLEIDING

In die vorige hoofstukke is verskillende fasette van die proses van betekenisvergemeenskapliking behandel en ondersoek. Daar is gekyk na semiotiek, die basiese resepsieteorie; die term *simbool* is ontleed en ondersoek, 'n literêre ontleding van simboliek in *A Streetcar Named Desire* is uitgevoer en enkele simbole soos deur die navorser in die produksie van *Streetcar* toegepas is, is bespreek. In hierdie hoofstuk word die proses van kwalitatiewe navorsing wat toegepas is in die interpretasie van die simbole soos dit in die res van die studie voorgekom het, verduidelik.

Daar word ook kortliks onderskeid getref tussen kwalitatiewe en kwantitatiewe navorsingsmetodes. Die kwalitatiewe navorsingsmetode wat in die spesifieke studie toegepas is, word verduidelik, en aandag word geskenk aan die resultate wat tydens die navorsingsonderzoek verkry is.

Min prakties toegepaste kwalitatiewe navorsing is nog oor gehoorresepsie van simboliek tydens 'n toneelopvoering gedoen. Die onderhawige studie poog om te toon dat hierdie tipe navorsing baie positiewe gevolge vir al die belangegroepe in teaternavorsing inhou en dat kwalitatiewe navorsing koste-effektief deur 'n enkele navorser wetenskaplik uitgevoer kan word. Hierdie feit word deur Tesch (1990:96) onderskryf:

... [O]ne hallmark of qualitative research is the creative involvement of the individual researcher. There is "no fixed formula". It is possible to analyze any phenomenon in more than one way and "each qualitative analyst must find his or her own process".

Eerstens word kortliks ingegaan op die verskil tussen kwalitatiewe en kwantitatiewe metodes omdat van beide navorsingmetodes in die studie gebruik gemaak is.

6.2 KWALITATIEWE EN KWANTITATIEWE NAVORSINGS-METODES

Kwalitatiewe en kwantitatiewe navorsing het elk hul eie sterk en swak punte. Terwyl sommige navorsers van 'n kombinasie van die twee metodes gebruik maak, sal ander navorsers slegs op een van die metodes besluit. Die keuse wat deur die navorser gemaak word, dui tot 'n groot mate op die navorser se uitkyk op die spesifieke navorsingsprobleem. 'n Navorser met 'n benadering van "a naturalistic-phenomenological philosophy that views reality as a multilayered, interactive, and a shared social experience interpreted by individuals", sal volgens McMillan en Schumacher (1993:373) eerder van die kwalitatiewe metode gebruik maak. In teenstelling met kwantitatiewe navorsing probeer kwalitatiewe navorsingsmetodes nie om 'n hipotese te bewys nie, maar word eerder gebruik om 'n/die fenomeen te ondersoek en te verstaan, of om nuwe insigte in die fenomeen wat ondersoek word, te verkry. Weens die omvang van die studie en die feit dat kwantitatiewe navorsingsmetodes slegs 'n ondersteunende rol in die studie speel, konsentreer die onderhawige studie hoofsaaklik op die kwalitatiewe navorsingsmetodes.

Kwantitatiewe en kwalitatiewe benaderings verskil dus ten opsigte van formalisering, eksterne kontrole en reikwydte.

Die groot gevaar wat hieruit ontstaan, is dat kwalitatiewe en kwantitatiewe navorsingsmetodes as twee totaal eksklusiewe, opponerende en onkombineerbare navorsingsmetodes gesien sou kon word. Crowson (1987:4) toon egter aan dat hierdie gevaar ongegrond is:

Although their respective basic premises cannot be reconciled, the two approaches should be regarded as potentially compatible systems of investigation, and procedures from both approaches can be co-operatively employed to serve the purpose of research even better.

Van Vuuren (1992:2) ondersteun hierdie gedagte as hy sê dat dit "... belangrik is om te onthou dat daar wel raakvlakke en selfs oorvleueling tussen die twee benaderings bestaan". Die meeste wetenskaplike ondersoeke verteenwoordig volgens hom 'n mengvorm van kwantitatiewe en kwalitatiewe navorsing.

6.3 KWALITATIEWE NAVORSING: TEORETIESE PERSPEKTIEWE

6.3.1 Kenmerkende eienskappe van kwalitatiewe navorsing

Die ondersoek na die metodes van kwalitatiewe navorsing volg logies uit die bostaande bespreking. Die kwalitatiewe navorsingsmetodologie soos in hierdie navorsing toegepas, is volgens Crowson (1987:10-11) op die volgende vier beginsels geskoei:

- Die doel van kwalitatiewe navorsing is om te verstaan, eerder as om te bewys, of te beheer, soos Van Vuuren (1992:2) tereg aanvoer, naamlik dat die teorie nie op data afgedwing moet word nie, maar eerder uit die data moet voortvloei, omdat die studie nie uitsluitlik oor hipotesetoetsing handel nie.
- Hierdie begrippe ontwikkel baie makliker as die navorser self die hoofinstrument van dataversameling is.
- In die analise van die data word klem geplaas op analitiese induksie, naamlik om die begrip van die grond af boontoe op te bou.
- Volgens Crowson (1987:11) is bewys dat die soeke na inligting swaar op waarde staatmaak (value-laden).

Van Vuuren (1992:2) voeg hierby ook:

- Die buigsaamheid van navorsingsmetodes – 'n rigiede raamwerk word nie vereis nie.

Hy noem verder:

- "teoretiese oriëntasie is hermeneuties van aard, d.w.s. daarop gemik om 'n beter begrip te verkry van respondente se persoonlike siening en belewenis van sake, ten einde 'n getrouer weergawe van die werklikheid daar te stel."

6.3.2 Teoretiese sensitiviteit en ingesteldheid van 'n kwalitatiewe navorser

In kwalitatiewe navorsing moet die navorser oor 'n sekere mate van teoretiese sensitiviteit beskik, dit wil sê 'n bewussyn van die subtiliteite van die betekenis van data. Fourie (1996:248) voer aan dat die sensitiviteit van die navorser verkry kan word deur die literatuur wat die navorser bestudeer in sy voorbereiding en soeke na inligting oor die fenomeen.

'n Tweede faktor wat onderskei word, is professionele ondervinding in die navorsingsveld. Hierdie ondervinding ten opsigte van byvoorbeeld die teater, bied die navorser onskatbare inligting wat die interaksie tussen die data en die analisering daarvan vergemaklik en meer waardevol maak.

Van Vuuren (1992:3) beklemtoon die “empatiese teenwoordigheid” van die navorser in die situasie(s) wat hy/sy beskryf. Hy beklemtoon ook die feit dat die navorser hom-/haarself stadig moet inleef en “in, by en rondom” die situasie moet vertoef. Detail wat relevant is, moet vergroot en versterk word, en daar moet vanaf die objekte na die immanente of inherente betekenis beweeg word. Dus moet die fenomeen onder bespreking eers uiters objektief benader word, en al hoe verder ondersoek word totdat die inherente kwaliteite van die fenomeen na vore tree in die situasie waar die ondersoek plaasvind. Die navorser laat dus eers die verskynsel self praat en daarna word die vertelling getransformeer na die abstrakte.

6.3.3 Objektiviteit en subjektiviteit van kwalitatiewe navorsing

Vir betroubare navorsingsresultate moet daar meganismes in die navorsingsproses ingebou word wat as kwaliteitskontrolering kan dien. Met kwalitatiewe navorsing is die objektiviteit van die navorser een van die meganismes wat betroubaarheid verseker.

Die belangrikste probleem met kwalitatiewe navorsing is egter dat die navorser juis intensief by die navorsingsproses betrokke is. Objektiviteit kan dus problematies word soos die onderhawige voorbeeld aandui.

Etnografiese navorsers gebruik hulself as die instrument van observasie, en daarom is hierdie metode uiters subjektief van aard. "Qualitative researchers believe that human behaviour is rarely, if ever, time-, value-, and context-free; it is therefore impossible for the qualitative researcher to be completely objective" (Fourie 1996:249).

Verder is dit algemeen bekend dat die visie van beide die navorser en die deelnemers se perspektiewe verander as gevolg van die interaksie tussen hulle – "the social reality finally constructed in an investigation is created by that interaction" (Guba & Lincoln 1988:96).

In teenstelling met die positivistiese uitkyk dat die navorser totaal objektief moet staan teenoor die fenomeen wat bestudeer word, is etnografiese navorsers van mening dat die teoretiese perspektief van hul navorsing wel die navorsingsresultate sal beïnvloed en "will shape the inductive vision of reality that appears in research findings" (Crowson 1987:9). Crowson (1987:10) voer verder aan dat dit vir die etnografiese navorser van die uiterste belang is om sy/haar vooropgestelde idees eerlik te stel en nie te probeer wegsteek nie. Hierdie stelling blyk geldig te wees vir alle kwalitatiewe navorsing om geldigheid te waarborg.

6.3.4 Betroubaarheid en geldigheid van kwalitatiewe navorsing

Tradisioneel is daar in alle, maar veral in kwalitatiewe navorsing, van twee meganismes van kwaliteitskontrole gebruik gemaak, naamlik betroubaarheid en geldigheid. Betroubaarheid verwys na die mate waarin studies herhaal kan word en dieselfde resultate toon, en geldigheid verwys na die akkuraatheid van die navorsingsbevindings. Crowson (1987:19) toon egter aan dat kwalitatiewe navorsing juis nie aan hierdie twee kriteria kan voldoen nie, omdat die aard van kwalitatiewe en kwantitatiewe navorsing totaal verskil.

Daar kan dus nie verwag word om die kriteria van kwantitatiewe navorsing op kwalitatiewe navorsing toe te pas en *vice versa* nie. Fourie (1996:250) onderskei die volgende kriteria met verwysing na Crowson en Shimahara om die betroubaarheid en geldigheid van kwalitatiewe navorsingsresultate te verseker:

- * *Credibility which is enhanced by prolonged engagement, persistent observation and the use of triangulation;*
- * *transferability which is assisted by a thick description of the phenomenon or setting studied;*
- * *dependability and confirmability which implies that the process of inquiry should be seen to be consistent, internally coherent and ethically above board (Crowson 1987:20). Confirmability can, according to Shimahara (1988:87), also be enhanced by a full description of the research process which will enable other researchers to replicate the same procedures in similar settings.*

Die betroubaarheid en akkuraatheid van data-insameling, analisering en verslaggewing van kwalitatiewe navorsing kan op drie verskillende maniere verbeter word. Eerstens deur die meganiese opname van onderhoude wat dit moontlik maak vir die navorser om 'n presiese kopie van elke gesprek te hê, waarna weer en weer verwys en geluister kan word. Tweedens word die geldigheid van die data verbeter deur vir 'n langer periode aan die data blootgestel te wees om die navorser die geleentheid te bied om die fenomeen oor 'n langer tydperk te bestudeer en beter te verstaan. In die derde plek, soos Fourie (1996:250) aantoon, word daar van die proses van "triangulation" gebruik gemaak: "researchers make use of multiple sources to obtain evidence on the same phenomenon." In hierdie studie is dit ook die geval om die geldigheid en betroubaarheid van gevolgtrekkings te bevestig.

6.3.5 Metodes van data insameling

Kwalitatiewe navorsingsmetodes is besonder gepas vir kreatiewe navorsing, maar kreatiwiteit en kwalitatiewe navorsingmetodes beteken nie metodologiese wetteloosheid nie. Kwalitatiewe navorsers moet beslis 'n bepaalde strategie ontwikkel waarvolgens data ingesamel, beskryf en geïnterpreteer kan word. Kvale (in Fourie 1987:30) waarsku hierteen:

A general anti-positivism may have contributed to an anti-methodological attitude whereby problems of method do not become visible until the interpretation of the completed interviews.

Die drie hoofkomponente van kwalitatiewe navorsing is die data, die analise of interpretatiewe prosedures, en laastens die geskrewe verslag van die navorsing. Data kan van verskillende bronne verkry word.

Shimahara (in Fourie 1987:30) som die rol van die navorser tydens kwalitatiewe navorsing soos volg op: "The researcher becomes an instrument of inquiry by playing dual roles – by being present in the situation but by standing aside to observe it." In kwalitatiewe navorsing is die navorser dus die hoofinstrument van navorsing, en moet die data ingesamel word terwyl die navorser deel van die groepe is wat nagevors word. Fourie (1996:251) sê: "By not only observing, but also participating, the researcher can attain a fuller understanding of the reality of those under investigation."

Daar bestaan verskeie maniere om data in te samel en verskillende kombinasies van data-insameling kan gebruik word. Die navorser kan van onderhoude, nie-deelnemende observasie, dokumentêre analise, en selfs metodes soos vraelyste gebruik maak om beter kommunikasie van idees te verseker.

Die sogenaamde "thick description" (Fourie 1996:251) word bereik deur verskillende maniere van data-insameling te gebruik om sodoende te verseker dat die data wat deur die navorser ingesamel is, so verteenwoordigend as moontlik is. Die onderhoudsmetode word vir die data-insamelaar as uiters waardevol beskou. Die onderhoude moet ongestruktureerd maar wel in diepte uitgevoer word.

Van Vuuren (1992:3) vat hierdie metodologie van die kwalitatiewe navorser soos volg saam:

- 1) *'n Verskeidenheid ...*
- 2) *van mense ...*
- 3) *in 'n spesifieke situasie ...*
- 4) *word aangemoedig om na te dink oor hul eie belewenis ...*
en
- 5) *hierdie belewenis in 'n verbale vorm, wat vir ander mense verstaanbaar is, te beskryf.*
- 6) *Die ondersoeker besigtig/ondersoek 'n aantal eksemplare van sulke beskrywings ... en*
- 7) *poog om die konstituente kenmerke van die subjekte se gekommunikeerde betekenis te eksplisiteer en te interpreteer.*

Hierdie proses/model soos deur Van Vuuren beskryf, is uiters toepaslik op die spesifieke studie waar 'n fenomeen, in hierdie geval die simboliek, tydens 'n teateropvoering ondersoek word. 'n Verskeidenheid van mense, vier verskillende fokusgroepe, word aan die spesifieke situasie, die opvoering, blootgestel. Hulle word aangemoedig om daaroor na te dink, in die spesifieke geval met behulp van vraelyste, en hulle druk hul gedagtes en ervarings in verbale vorm uit gedurende die onderhoude wat met hulle gevoer word. Die ondersoeker ondersoek die veertig respondente se beskrywings en poog dan om hierdie gekommunikeerde betekenis te beskryf.

6.3.6 Fokusgroepe

Omdat die inligting wat ingesamel word, kwalitatief van aard is, is die getal respondente wat gebruik word, nie noodwendig so belangrik as die in diepte inligting wat van hulle verkry word nie. Die navorser moet ook verseker dat die deelnemers wat gekies word, wel verstaan wat die probleem/fenomeen is wat ondersoek gaan word.

Whitt en Kuh (1991:323) gee die volgende raak beskrywing/definisie van 'n fokusgroep: "Focus groups are semi-structured discussion groups that meet only once and concentrate on a specific topic." Hulle voer ook aan dat die waarde van hierdie onderhoude uiters waardevol is omdat "information about attitudes, values and beliefs which may not be apparent in observations of behavior or individual interviews ... can elicit rich information about participants' experiences and interpretations" (Whitt & Kuh 1991:323).

6.3.7 Data-analisering

Volgens Fourie (1996:252) is daar heelwat kwalitatiewe studies wat tekortsiet juis as gevolg van die onvolledige analisering van data. Data-analisering moet so volledig as moontlik onderneem word om te verseker dat die fenomeen wat bespreek word, so betekenisvol as moontlik behandel word.

Miles en Huberman (in Fourie 1996:252) voer aan dat daar gelyktydig drie prosesse van datavloei tydens data-analise plaasvind, naamlik “data reduction, data display and conclusion drawing/verification”. Hierdie prosesse moet nagevolg word tydens die ontleding van die data. Nie alle data kan ontleed word nie as gevolg van beperking ten opsigte van die onderwerp en tydfaktore. Sekere aspekte van data onder bespreking val ook moontlik nie heeltemal binne die spesifieke veld van die studie nie. Omdat die onderhoude redelik los en ongestruktureerd is om spontane vloei van idees te verseker, is gedeeltes van die onderhoude (data) dus nie op die spesifieke studie van toepassing nie.

6.4 NAVORSINGSONTWERP VAN DIE KWALITATIEWE EN KWANTITATIEWE NAVORSING OOR DIE GEHOOR SE RESEPSIE VAN SIMBOLIEK IN TENNESSEE WILLIAMS SE *A STREETCAR NAMED DESIRE*

6.4.1 Metodes van data insameling

Data insameling in hierdie studie het hoofsaaklik uit vraelyste en onderhoudvoering bestaan. Die vraelyste is in samewerking met die Buro vir Akademiese Ondersteuning (BAO) aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat (UOVS) opgestel en sal later in meer detail bespreek word (sien addendum E).

Die respondente is elke aand na die opvoering van die toneelstuk onder bespreking, *A Streetcar Named Desire*, genooi om 'n koppie tee in die Groenkamer van die Wynand Mouton Teater te nuttig voordat die vraelyste en onderhoudvoering plaasgevind het. Sodoende is 'n gemaklike, veilige en ontspanne atmosfeer verseker.

Die fokusgroepe is vooruit genooi en die basiese agtergrond tot die studie is aan die verskillende respondente verduidelik. Elke fokusgroep is direk na die opvoering gevra om 'n vraelys in te vul. Daar is ongeveer dertig minute aan elke fokusgroep toegestaan om die vraelys in te vul. Die versekering dat hul identiteit en antwoorde vertroulik hanteer sal word, is op die vraelyste asook verbaal herhaal om die betroubaarheid van die inligting te verseker.

Die onderhoude is op 'n informele, ongestruktureerde manier gevoer omdat die kwalitatiewe navorsingsmetode hierdie tipe onderhoudvoering onderskryf. Van die vrae op die vraelys is ook tydens die onderhoude bespreek, om sodoende die geldigheid en betroubaarheid van die respondente se antwoorde te kan verseker en te vergelyk.

Voordat met die onderhoude begin is, is die vraelyste ingeneem sodat die respondente nie hul aandag sou verdeel en dalk weens die groepsbespreking/groepsdruk sou probeer om hul antwoorde te verander na die "regte" antwoord wat deur iemand uit die groep of deur die groep self gegee word nie. Die konsep *simbool* is eers met die groepe bespreek om te verseker dat hulle wel weet wat die mees basiese betekenis daarvan is, en daarna is die navorsingsveld/kriteria aan die groepe verduidelik. Die navorsingsprobleem onder bespreking is aan hulle verduidelik, naamlik: 'n Kwalitatiewe studie na 'n gehoor se resepsie met betrekking tot simboliek in Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire*.

Omdat hierdie navorsingsprobleem uiters kompleks is, is dit opgebreek in los onderhoudsvrae. In lyn met die vraelys is verskillende vrae oor die resepsie van simbole in die produksie wat die groepe opgeval het, bespreek. Terwyl die deelnemers sekere aspekte wat die simboliek in die opvoering verhoog het, bespreek het, is daar kruisverwys na die verskillende simbole soos dit voorkom in aspekte van die opvoering en ook die teks.

Die onderhoude is op kasset opgeneem sodat die navorser dit vir latere analise kon gebruik. Toestemming hiervoor is egter vooraf van die verskillende fokusgroepe verkry. Om te verseker dat soveel as moontlik aspekte bespreek word, is die aspekte onder bespreking op die vraelys gemerk, en het die navorser die lys onder oë gehou en is die aspekte afgemerk nadat dit bespreek is. Die verskillende kategorieë is egter nie in 'n spesifieke orde van belangrikheid aan die groepe gestel nie, en besprekingspunte het gewoonlik spontaan uit die groepe na vore getree. Sommige perspektiewe insake simbole in vroeëre onderhoude is in latere onderhoude met ander fokusgroepe herhaal om hul gevoelens daaroor te verkry.

Die onderhoude was vir ongeveer dertig minute beplan, maar die meeste het langer geduur omdat die groepe nog meer aspekte van die produksie en teks wou bespreek. Al vier die groepe het ook gevoel dat hulle die proses op 'n meer gereelde basis sou wou herhaal, omdat hulle gevoel het dat hulle meer baat vind uit die toneelervaring indien hulle dit na die tyd met iemand kan bespreek.

6.4.2 Seleksie van deelnemers en fokusgroepe

Daar is op vier fokusgroepe vir data-insameling besluit. Hierdie fokusgroepe het elk uit tien deelnemers bestaan. Die relatiewe klein getal van tien het verseker dat daar aan elkeen die geleentheid gebied kon word om 'n bydrae tydens die bespreking te lewer. Indien die groep te groot word, kan elkeen se bydrae nie verseker word nie.

Al vier fokusgroepe het bestaan uit individue wat aangetoon het dat hulle in toneel en drama belangstel. Die eerste groep was 'n groep standerd 8-leerlinge. Die tweede groep het bestaan uit tien eerstejaarstudente. Die derde groep was 'n derdejaargroep wat dus ouer en meer ervare in toneelbywoning was en die laaste groep het bestaan uit gereelde teatergangers bo die ouderdom van dertig jaar. Hierdie vier groepe se resultate is met mekaar vergelyk om te sien of hul resepsievermoëns ten opsigte van die dekodering van simboliek verskil in terme van ouderdom en teaterervaring.

6.4.3 Objektiviteit van die navorser

Soos voorheen aangetoon, is die navorser nooit volkome objektief nie, juis omdat hy/sy die hoofinstrument van data-insameling en -ontleding is. Hierdie posisie is egter reeds in 6.2 bespreek, waar daar gefokus is op hierdie posisie wat die navorser beklee.

Omdat die studie oor 'n tydperk van vier jaar gestrek het, is emosionele afstand verkry en is die navorser in staat gestel om vir 'n redelike lang tydperk aan die data blootgestel te wees. Die grootste voordeel wat hieruit na vore tree, is dat die data-analiseringsproses dus oor 'n langer tydperk kon geskied, wat die navorser die geleentheid bied om meer en meer objektief na die data te kan kyk, en minder subjektief betrokke te wees as gevolg van direkte persoonlike betrokkenheid by die opvoering en die respondente tydens onderhoudvoering.

Die kombinasie van die vraelyste en die onderhoude wat met die verskillende fokusgroepe gevoer is, help ook om die navorser meer objektief te maak. Die navorser kon die vraelyste eers veel later analiseer, omdat die onderhoudvoering direk na die invul van die vraelyste met die respondente plaasgevind het. Met ander woorde, die navorser het nie fisies die geleentheid gehad om die vraelyste se resultate "te verseker" in die onderhoude wat gevolg

het nie. Die twee prosesse stel die navorser dus in staat om die gekommunikeerde idees van die respondente te vergelyk en aan te vul om 'n meer verteenwoordigende geheelbeeld daaruit saam te stel.

6.4.4 Data-analise

Die proses waarvolgens die inligting/data wat verkry is uit beide die onderhoude en die vraelyste wat die vier fokusgroepe ingevul het, word hier bespreek. Soos reeds in 6.4.3 genoem, het die vraelys en die onderhoude mekaar aangevul om 'n meer volledige ontleding van die data moontlik te maak.

Die vraelyste is intensief in fokusgroepverband ontleed. Daarna is die data in verskillende kategorieë verdeel. Hierdie kategorieë is nodig omdat nie al die inligting/data in die vraelyste weens die omvangrykheid daarvan ontleed kon word nie (vgl. addendum E).

Die aantal toneelopvoerings wat elke respondent gemiddeld per jaar bywoon, is aan die begin van die vraelys aangedui, asook die naam, van en ouderdom van elke respondent.

Die simbole wat die sterkste in elke fokusgroep na vore tree, is individueel opgeteken. Hierna is die frekwensie van dieselfde simbool of simbole wat in elke respondent se fokusgroep as belangrik geag word, daarmee in verband gebring. Met ander woorde, die aantal kere wat dieselfde simbool as die sterkste simbool vir die respondente in die drama na vore getree het, is toe in elke spesifieke groepverband vergelyk. Hierna is die inligting tussen die verskillende fokusgroepe vergelyk.

Verskillende aspekte ten opsigte van die resepsie van simbole is op hierdie metode volgens die vraelyste ontleed. Die numeriese waarde wat elke individu toegeken het aan aspekte van die toneelopvoering, in die mate waarin elkeen simboliek beklemtoon het, is ook ontleed. Hierdie waardes wissel van 1 tot 5, met die volgende skaal as riglyn: 1 = swak, 2 = redelik, 3 = gemiddeld, 4 = goed en 5 = uitstekend

Die verskillende aspekte waaraan waardes toegeken is, bestaan uit die volgende: beligting, dekor, dialoog, handeling, klankeffekte, kostuums, kleurgebruik, komposisie en rekwisiete. Al hierdie aspekte van die toneelopvoering is ook in hoofstuk 5 bespreek om die regisseur se gebruik van simboliek en simbole in die spesifieke aspekte uit te lig en te verduidelik.

Hierna is die waardes wat elke groep aan 'n aspek toegeken het, verwerk om die gemiddelde van die groep vir daardie spesifieke aspek te bepaal. Hierdie proses is vir elke fokusgroep gevolg en vir elke aspek van die toneelopvoering is daar dus 'n numeriese waarde bepaal wat die gemiddeld van elke groep verteenwoordig.

Die volgende aspek van die vraelys wat verwerk is en geanaliseer moes word, is die gedeelte waar die individue moes aandui of die simbole hulle gehelp het om die drama beter te verstaan of nie. Hulle is die keuses van "JA", "NEE" of "ONSEKER" gebied. Hierna is bepaal hoeveel respondente uit elke groep dieselfde keuses uitgeoefen het.

Die onderstaande vraag wat op bogenoemde vraag gevolg het, is op dieselfde manier ontleed. Die respondente moes 'n keuse tussen die twee opsies, naamlik "A" en "B", uitoefen.

Het die simboliek soos gebruik in die toneelopvoering:

(A) Deurlopend bygedra tot u begrip van die drama?

of:

(B) u slegs gehelp om 'n geheelindruk van die drama te verkry?

Weereens is die verskillende reaksies /keuses van die respondente bepaal.

Soos reeds genoem, is onderhoude met die vooraf toestemming van die verskillende fokusgroepe op band opgeneem. Transkripsies is daarna van die onderhoude gemaak, en die akkuraatheid daarvan is verseker deur die transkripsies verbaal met die oorspronklike opnames te vergelyk.

Omdat die onderhoude losweg op spesifieke elemente, oftewel aspekte, gebaseer was wat die simboliek in die drama beklemtoon het, is hierdie aspekte as breë onderhoudsvrae gebruik. Die respondente is toe die geleentheid gebied om die aspekte waaraan hulle numeriese waardes toegeken het op die vraelys, spontaan te verbaliseer. Die navorser het dus hierdie reaksie van die individue en groepe onder elke aspek soos byvoorbeeld beligting, klankeffekte en dekor op die transkripsie bestudeer en verteenwoordigende aannames en verbatim reaksies gebruik om die groepe se gevoelens en idees rondom die aspekte te verwoord.

Die laaste stap was om die verskillende groepe se besprekings en data op die vraelyste te koördineer. Die data van beide bronne word dus hier geverifieer en geëksplisiteer. Al die data is in aanmerking geneem en daar is gepoog om spesifieke aanhalings te gebruik om die groep(e) se gevoelens (response) te verifieer. Geen hipotese word hieruit bewys nie, maar daar is gepoog om tendense in elke groep, en ook oorkoepelende tendense te beskryf en te verwoord.

6.4.5 Betroubaarheid en geldigheid

Twee kriteria vir betroubaarheid en geldigheid word vereis soos in 6.3.4 aangedui. Soos ook aangedui, is een van die kardinale vereistes vir objektiwiteit juis ondervinding.

Die navorser is al die afgelope tien jaar in verskeie aspekte van die drama en toneelwêreld betrokke. Dit sluit in verskeie rolle wat vertolk is, professionele regie, dekor- klank- en beligtingontwerpe asook die meer akademiese navorsing as dosent en student aan tersiêre instansies. Verskeie werkwinkels, konferensies en seminare is ook bygewoon.

Daar is ook reeds in 6.4.4 beskryf dat die navorser van twee verskillende bronne gebruik gemaak het om data in te samel. Hierdie bronne bestaan uit die vraelys wat met behulp van die BAO van die UOVS saamgestel is, asook die onderhoude wat opgeneem is om die betroubaarheid en geldigheid van die ondersoek te verhoog. Hierdie data word ondersteun deur die teoretiese studie wat oor simboliek uitgevoer is, die literêre ontleding van simboliek in *A Streetcar Named Desire*, asook die studie oor die kwalitatiewe navorsingsproses, wat die hele proses meer wetenskaplik gefundeerd maak.

6.4.6 Beperkinge van die studie

Een van die grootste beperkende faktore van die studie is die feit dat die studie so omvangryk en omvattend van aard is. As gevolg van al die verskillende velde wat in die studie ondersoek moet word, kan daar nie in detail aan elke aspek aandag geskenk word nie (soos aangetoon in 6.4.4).

Tweedens is die navorsingsproses van die produksie afhanklik. Die kwalitatiewe resultate is dus tydgebonde en kan nie herhaal word of later weer getoets word nie. Ook bring hierdie praktiese implikasie die tweede beperking vorendag, naamlik dat die getal respondente nie totaal verteenwoordigend is van die aantal mense wat die produksie bygewoon het nie.

Indien die proses met verskillende fokusgroepe van byvoorbeeld dieselfde ouderdomme herhaal kon word, kon die geldigheid van die studie tot 'n baie groter mate ondersoek word. Tog is die magdom data/inligting, observasies en ondervinding wat in die proses opgedoen is, van meer waarde as die tekortkominge van die navorsingsmetode omdat geen hipotese bewys wil word nie, maar slegs tendense volgens die aard van die kwalitatiewe metode aangetoon wil word.

6.5 DIE NAVORSINGSPROSES

6.5.1 Agtergrondinligting en besonderhede van die deelnemers en fokusgroepe

Al vier die fokusgroepe is saamgestel uit persone wat aangedui het dat hulle bereid sou wees om oor hul ervarings van die produksie waarna hulle genooi, is te praat. Vier verskillende fokusgroepe is gekies om te probeer vasstel of die dekodering van simboliek gekoppel is aan faktore soos byvoorbeeld ouderdom en lewenservaring.

Die respondente van die eerste fokusgroep het bestaan uit 'n groep van tien standerd 8-leerlinge wat ten tye van die onderhoud tussen 16 en 17 jaar oud was. Die oorgrote meerderheid van die leerling het aangetoon dat hulle vier tot vyf toneelopvoerings per jaar bywoon, wat aandui dat hulle “geskool” is in die teater.

Die respondente van die tweede fokusgroep het bestaan uit 'n groep van tien eerstejaar-universiteitstudente. Hierdie respondente se gemiddelde ouderdomme het gevarieer tussen 18 en 20 jaar ten tye van die onderhoud. Die meerderheid van hierdie fokusgroep het aangedui dat hulle vyf tot meer as vyf toneelopvoerings per jaar bywoon.

Die volgende tien respondente was 'n groep derdejaarstudente. Hulle was tussen die ouderdomme van 21 en 24 jaar. Die oorgrote meerderheid van hierdie fokusgroep het aangedui dat hulle meer as vyf toneelopvoerings per jaar bywoon.

Die laaste fokusgroep het bestaan uit gereelde teatergangers bo die ouderdom van dertig jaar. Die dramadepartement van die UOVS was besonder behulpsaam om die adresse en telefoonnommers van hul teaterklubele wat gereeld toneelopvoerings bywoon, aan die navorser bekend te maak. Hieruit kon 'n verteenwoordigende seleksie van tien persone gemaak word. Hierdie groep se ouderdomme het gevarieer tussen 35 en 55 jaar. Hulle het almal aangedui dat hulle meer as vyf toneelopvoerings per jaar bywoon.

6.6 VERSLAG VAN NAVORSINGSBEVINDINGS

6.61 Die standerd 8-fokusgroep

Die volgende tabel is verteenwoordigend van die gemiddelde waardes wat die fokusgroep aan elke aspek van die toneelopvoering toegeken het, wat simboliese waarde volgens hulle betekenis beklemtoon het. Die eerste waarde is die fisiese waarde terwyl die tweede waarde die benaderde waarde aandui. Hierdie aspek van die navorsingsproses is reeds in 6.4.4 verduidelik.

TABEL 1: GEMIDDELDE WAARDES DEUR ST. 8-FOKUSGROEP TOEGEKEN

Aspekte van toneel-opvoering	Werklike waarde	Benaderde waarde
Beligting	4,6	5
Dekor	4,0	4
Dialog	3,0	3
Handeling	3,8	4
Klankeffekte	4,6	5
Kostuums	3,6	4
Kleurgebruik	4,0	4
Komposisie	3,6	4
Rekwisiete	4,0	4

Dit is opvallend uit die resultate dat die beligting en die klankeffekte vir die fokusgroep die sterkste simboliese betekenis na vore gebring het. Die laagste waarde is aan dialoog toegeken. 'n Vergelyking van al vier tabelle sal aan die einde van hierdie hoofstuk geskied.

6.6.1.1 Beligting

Die hele groep het saamgestem dat die beligting uiters effektief aangewend is om spesifieke simbole in die drama te beklemtoon. Uit die bespreking het veral drie effekte in die beligting wat volgens die groep die simboliek beklemtoon het, na vore getree. Die eerste is Blanche se binnekoms in toneel 1, waar sy deur middel van 'n kollig belig is. Volgens die groep is Blanche se “andersheid” hierdeur beklemtoon.

Die tweede insident is Blanche se obsessie met die lantern wat sy oor die fel lig wil plaas en die verwydering daarvan deur Mitch. Dit is deur die groeplede soos volg beskryf: “En daai skerm wat sy die hele tyd op die lig in die kamer wou sit”, “Ja, haar lewe was agter 'n skerm en sy't agter 'n skerm gelewe en toe wil sy die lig, dat hy nie haar lewe ontbloom nie toe wil sy dit ook agter 'n skerm sit”; “Toe Mitch die waarheid van haar hoor, toe word sy ontbloom” en “Die simboliek as hy die skerm afruk, ontbloom hy haar soos sy kan nie meer in die donkerte nie. Hy kan haar nou duidelik sien en hy kom nou agter die waarheid.”

Van die groeplede het ook verwys na die toneel waar Blanche deur Mitch oor haar verlede gekonfronteer word, en sy “Fire! Fire! Fire!” skreeu. Die siklorama het bloedrooi verkleur terwyl hierdie toneel plaasgevind het en dit is deur die groep as baie effektief beskou: “Ook omdat sy die heeltyd so lief is vir flou lig en dan toe sy so ‘fire, fire’ skreeu daai rooi lig in die agtergrond”; “Ja dit was baie goed”.

6.6.1.2 Dekor

Aan die dekor is 'n waarde van vier toegeken wat volgens die skaal “goed” is. Die dekor het twee basiese “simboliese” funksies verrig deur die tipe omgewing waarin die karakters hulle bevind, aan te dui, en die krake in die mure van die Kowalski's se woonstel asook die pleister wat afval, is as baie effektiewe simbole beskryf. Die volgende aanhaling van 'n respondent uit die groep vat hierdie gevoelens saam: “Die kraakmure, behalwe armoede,

beteken dit hulle lewens is vol krake, sy kom daar in en sy kraak hulle huwelik af of sy's 'n indringer.” Die groep het aanbeveel dat daar 'n regte muur op die verhoog gebou moet word wat in die produksie stuk vir stuk deur Stanley afgebreek word.

6.6.1.3 Dialoog

Die dialooggebruik het die laagste numeriese waarde van die groep ontvang, naamlik 3,6. Die groep het sterk ervaar dat Blanche se suidelike aksent simbolies is van die feit dat sy probeer om “beter” as die ander karakters te wees. Stanley se dominansie deur middel van volume was ook volgens die groep simbolies van sy dominansie as karakter. Reaksie uit die groep wat hierdie gevoelens verbaliseer het, was soos volg:

“Dit is die suide se manier van praat, dit voel vir haar asof sy waardiger en eleganter is as sy so praat”; “Sy wil haar onderskei van die res deur haar spraak”; “Sy probeer wys dat sy status het en sy kom van hierdie hogere plek af deur haar manier van praat”; “Aan die begin het dit my gepla die aksent, ek wou nie hê sy moes so praat nie, maar op die ou end toe luister ek”. Laasgenoemde is dus 'n moontlike rede waarom die groep die dialoog nie so suksesvol, oftewel simbolies suksesvol, ervaar het nie; tog het hulle ook 'n vreemdingseffek ervaar.

6.6.1.4 Handeling

Stanley se uiterlike handeling is as simbolies van sy karakter beskryf. Die groep het gevoel dat Stanley se dominansie van sy vrou, die kaartspelers en Blanche baie duidelik na vore tree: “Deur die spuit van die bier het hy [Stanley] maar net vir haar gesê hy gaan dit nog doen, want dis tog 'n stryd tussen hom en haar die hele tyd”. 'n Numeriese waarde van vier is aan die handeling toegeken. Die handeling is egter nie so entoesiasies bespreek soos byvoorbeeld beligting of klank nie.

6.6.1.5 Klankeffekte

Die Varsouviana wat in die didaskalia van die drama beskryf word, oftewel die polkamusiek, is as die sterkste simboliese klank in die opvoering ervaar. Volgens die

respondente beskryf dit Blanche se emosies, begeertes, eensaamheid en gemoedstoestand: "Die musiek, haar gedagtes is onrustig ek kom agter hoe sy voel deur die musiek"; "Veral die polka, dit spring rond en sy probeer haar gedagtes vrolik maak en sy is eintlik besig om mal te word" en "Sy kan nie die verlede uit haar brein kry nie".

Die trein is ook in 'n mindere mate genoem en bespreek: "Die trein was ook soos haar lewe, die trein gaan aan net soos sy ook nie kon stop nie." Die "blues"-musiek het egter nie 'n groot indruk op hierdie groep gemaak nie alhoewel een respondent gesê het "Die saksofoonmusiek is nostalgies en skep atmosfeer", maar 'n waarde van 4,6 is aan die klank toegeken.

6.6.1.6 Kostuums

Die kostuums is hoofsaaklik rondom die drie hoofkarakters bespreek. Blanche se wit rok met haar binnekoms, en haar tiara en aandrok in toneel 10 tydens die verkragting is as die opvallendste simbole uitgesonder. Haar wit rok is deur die groep as onskuld en maagdelikheid geïnterpreteer, terwyl haar aandrok as verteenwoordigend van haar illusies en fantasieë gesien is: "Blanche wou haar jeug terugbring om die 'prinsesrok' aan te trek met die tiara". Die kontras tussen Blanche en Stella se kleredrag is ook bespreek: "Stella se kleres was baie eenvoudig gewees; sy was nie so opgesmuk soos Blanche nie, sy was meer natuurlik."

Stanley se kleredrag is gebruik "om sy liggaam ten toon te stel veral met sy stywe frokkie". Stanley se kleredrag is egter nie baie druk bespreek nie (3,6).

6.6.1.7 Kleurgebruik

Die groep het hoofsaaklik vier kleure bespreek. Blanche se eerste binnekoms in haar wit uitrusting, hoed en handskoene het vir die oorgrote meerderheid die duidelikste uitgestaan. Die groep het gevoel dat haar wit kostuum, en wit in die algemeen, 'n gevoel van reinheid en maagdelikheid weerspieël. Die kleur wat sterk hiermee kontrasteer, maar wat ook baie prominent waargeneem is, is die kleur *rooi*. Beide in Stanley se hemp en slaapkleres, asook

in die beligting, het die kleur *rooi* vir die groep as 'n simbool van wellus en geweld gedien. Stanley se rooi hemp het gedien as 'n simbool van sy gewelddadige natuur en karakter, asook van “Desire”.

Die swart blomme van die Meksikaanse blommeverkoopster is die ander kleur wat ook deur die groep as 'n moontlike simboliese kleur uitgewys is: “Die swart blomme het die dood uitgewys”. Die kleurgebruik het volgens die groep ‘n waarde van vier verdien soos aangedui in hul vraelyste.

6.6.1.8 Komposisie

Alhoewel verskillende lede van die groep verskillende tonele gekies het wat vir hulle simboliese betekenis in die drama het, was Stanley by al hierdie tonele betrokke. Volgens die groep kan daar dus afgelei word dat Stanley se teenwoordigheid in komposisies 'n baie sterk indruk op die fokusgroep gemaak het. Blanche se verjaardag in toneel 8, waar Stanley op die stoel spring en skreeu “I’m king”, was vir die groep een van die mees simboliese komposies, omdat Stanley se koningskap hiermee onbetwisbaar bewys word. Hy troon letterlik en figuurlik bo almal uit. Een respondent merk op: “Stanley oorweldig al die ander karakters met sy brutaliteit.”

Ook in die laaste toneel, terwyl Stanley en sy vriende om die tafel kaartspeel, is die sogenaamde “vriestoneel” vir die groep as baie effektief aangedui. In hierdie toneel het die regisseur die kaartspelers laat vries, en al die aandag op Blanche gefokus waar sy voor haar spieëltafel sit. Hulle het hierdie effek geïnterpreteer as simbolies van die wêreld waarin Blanche nou op haar eie woon.

Ook is die komposisie aan die einde van toneel 3, waar Stanley buite op die trappe kniel en skreeu dat Stella moet terugkom na hom toe, as effektief beskou waar Stella aan die bopunt van die trap verskyn om Stanley se afhanklikheid van haar te beklemtoon.

Alhoewel die groep uiteindelik goed op hierdie aspek gereageer het, was dit volgens hulle baie moeiliker om simboliese waarde aan komposisie van die toneelopvoering toe te ken. Die gemiddelde waarde wat hieraan toegeken is was 3,6.

6.6.1.9 Rekwisiete

Die rekwisiete wat volgens die meerderheid in die groep die sterkste in die toneelopvoering van *Streetcar* na vore tree, was die drankgebruik van die karakters. Dit sluit in die Whiskybottel asook die bierbottels wat op die verhoog gebruik is: "Die drank is Blanche se manier hoe sy haar sake probeer verdrink en dit het nie gewerk nie." 'n Interessante observasie deur die groep volg dan juis hieruit wanneer hulle aantoon dat die rekwisiete wat op die verhoog gebreek word, simbolies geïnterpreteer kan word: "Die bierbottel, glas en spieël wat hulle breek op die verhoog kan beskou word as simbolies van Blanche se emosies wat ontplof en hulle [Stanley en Stella se] huwelik wat uitmekaar spat."

Die swart blomme, papierlantern en die wit beeld op die yskas wat Mitch vir Blanche gewen het toe hy haar aan die begin van toneel 6 uitgeneem het, is ook deur die groep as effektief uitgewys, maar nie in detail bespreek in terme van simboliese waarde nie. Aan die rekwisiete is ook 'n waarde van vier toegeken.

6.6.1.10 Samevatting

Al tien die respondente het aangetoon dat die simbole in die toneelopvoering hulle gehelp het om die drama beter te verstaan. Sewe respondente het aangedui dat die simboliek soos dit in die toneelopvoering gebruik is, deurlopend bygedra het tot begrip in die drama, terwyl drie aangedui het dat die simboliek hulle slegs gehelp het om 'n geheelindruk van die drama te verkry.

Die simbool wat vir die meeste van die respondente die sterkste na vore getree het, is die Meksikaanse vrou, oftewel blommeverkoopster. Ses van die groeplede het aangedui dat sy die treffendste (sterkste) simbool in die drama is, twee het die beligtingseffekte as die sterkste simbool aangedui en twee respondente het aangetoon dat die klankeffekte, en veral die musiek, vir hulle die grootste simboliese impak gehad het.

6.6.2 Eerstejaarstudentegroep

Die laagste waarde wat hierdie fokusgroep aangedui het, was aan kostuums, naamlik 3,7 en die hoogste waarde was aan beligting, naamlik 4,5. Die volledige vergelykende tabel volg aan die einde van die hoofstuk.

TABEL 2: GEMIDDELDE WAARDES DEUR EERSTEJAARSTUDENTEGROEP TOEGEKEN

Aspekte van toneel-opvoering	Werklike waarde	Benaderde waarde
Beligting	4,5	5
Dekor	3,9	4
Dialoog	4,1	4
Handeling	4,0	4
Klankeffekte	3,8	4
Kostuums	3,7	4
Kleurgebruik	4,0	4
Komposisie	4,1	4
Rekwisiete	3,9	4

6.6.2.1 Beligting

Die oorgrote meerderheid van die groep onder bespreking het gevoel dat die beligting op die siklorama vir hulle die treffendste simboliek in die beligting verteenwoordig het. Dieselfde toneel waarna in die standaard 8-groep verwys is, waar Blanche "Fire!" skreeu, is ook deur hulle uitgelig: "Daai rooi agtergrond dui op onheil wat in haar kop gaan gebeur". Die rooi lig wat in die toneelopvoering gebruik is, was vir die groep 'n simbool van dreigende onheil.

Die kollig wat op Blanche gebruik is, was volgens die groep treffend, en hulle het gevoel dat die kollig gebruik is elke keer as Blanche 'n openbaring oor haarself gemaak het: "Die spotlight [kollig] is 'n direkte lig, so die direkte waarheid kom uit."

Die papierlantern se funksie in terme van die lig is ook deur 'n deel van die groep as simbolies uitgewys: "Die kaal light bulb [gloeilamp] wat sy toemaak, sy's bang sy verskroei haarself deur haarself te openbaar en daarom bedek sy haarself"; "Hoe meer sy in die donker wil wees hoe ligter word sy eintlik."

6.6.2.2 Dekor

Die dekor was ook vir hierdie groep simbolies van die sosio-ekonomiese omstandighede of milieu waarin die karakters hulself bevind. Volgens die respondente dui die vuilwit dekor op die verval van die mense wat in die omgewing leef. Die idee dat alles vuil is, is ook deur hierdie groep beklemtoon: "Die mure is 'n simbool van die realiteit van waar die [karakters] is en eintlik wil wees."

Die verf wat afdop en die krake in die mure was vir die meerderheid 'n simbool van Blanche se verlede wat oopgevelek word in hierdie omgewing waar sy haarself nou bevind: "Die krake is soos alles word oopgevelek, haar front is besig om af te val" en "Sy dink sy is gewoon aan beter, dan's daar hierdie vuil plek, dit is hoe sy is, sy is nie beter nie."

Twee persone uit die groep het gevoel dat die "gordyn tussen die twee kamers dui op haar defenselessness amper" teen Stanley Kowalski. Die dekor is egter oor die algemeen deur die meerderheid van die groep as simbolies betekenisvol beskryf.

6.6.2.3 Dialoog

Hierdie groep het die hoogste waarde van al die groepe aan die dialoog toegeken en uitgewys dat die dialoog simbolies is van die simboliese handeling wat later daaruit voortspruit: "Die dialoog het ons voorberei op die simbole waaroor hulle [die karakters] praat en dan gebeur dit." Die relatiewe hoë waarde kan dus moontlik toegewys word aan die aspek van die dialoog wat hulle opgeval het.

Stanley se dierlikheid, Blanche se aksent en die ongewaste druif waarvan Blanche aan die einde van die drama praat, is deur hulle uitgesonder. Blanche se verwysing na Stanley as "He's an animal, he's an ape" is deur die meerderheid van hierdie groep opgemerk. "Hy het vreeslike gewelddadige dialoog", is ook tekenend van hierdie groep se gevoel.

6.6.2.4 Handeling

Blanche se sensuele handgebare en die manier hoe sy beweeg, is deur hierdie groep as die mees simboliese handeling ervaar: “Die manier hoe sy haar arms gebruik en haar kop is altyd half 'floating' en haar handgebare is 'flirting’”. Volgens hulle gebruik Blanche haar lyftaal uiters goed om die mans te beïndruk.

Die verkragting was die tweede punt wat die groep bespreek het, en daar is gevoel dat hierdie handeling sterk kontrasteer met die manier waarop hy Stella hanteer. “Die manier hoe hy sy arms om Stella vou, wys dat hy iets sag in sy karakter het en nie altyd 'n barbaarse aap is nie.” Die kontras van die twee handelinge verleen volgens hulle groter dimensie aan Stanley se karakter.

6.6.2.5 Klankeffekte

Die polkamusiek in Blanche se kop het sonder twyfel vir die groep besondere betekenis ontsluit. Die oorgrote meerderheid het gevoel dat die Varsouviana (polkamusiek) “Die musiek is as Blanche terugdink”; “Die musiek is soos die geraas van haar brein” en hierdie musiek in die agtergrond “Dien as haar geheue en gemoedstoestand”; “Dis die musiek wat haar geestestoestand weerspieël”.

Individuele respondente het ook gevoel dat die “blues”-musiek en die trein 'n belangrike rol in die toneelstuk vervul: “Die trein as simbool van Blanche se lewe wat verbyvlieg en almal hoor en sien dit, maar verstaan dit nie.”

6.6.2.6 Kostuums

Blanche se kostuums het die sterkste indruk op die groep gelaat. Hulle onderskei tussen haar aanvanklike binnekoms in haar wit uitrusting en die “feeprinsesrok en tiara” waarin sy in toneel 10 geklee is: “Die wit rok wat haar reinheid en maagdelikheid simboliseer”. Blanche se kleredrag dui ook volgens hulle op haar soeke na aanvaarding deur middel van uiterlike vertoon: “Die tiara laat haar vasklou aan haar verlore jeug en skoonheid toe sy nog die prinses was.”

Drie van die respondente het gevoel dat Stanley se kostuums ook baie goed by sy karakter pas: "Stanley dra common klere wat by hom pas". Die rooi slaapklere en rooi hemp wat hy dra, pas volgens respondente by die seksualiteit en passie wat Stanley uitstraal.

6.6.2.7 Kleurgebruik

Die rooi agtergrondkleur van die siklorama waarna reeds in die vorige groep se bespreking verwys is, het ook vir hierdie groep in toneel 9 baie sterk na vore getree (Fire!). Ses van die groep se lede het gevoel dat die toneel uiters simbolies is in terme van "die passie wat besig is om Blanche van binne te verskroei".

Die dowwe en neutrale gebruik van kleur in die dekorstel was ook deel van die groep se bespreking: "Die vaalheid en kleurloosheid van die kamers is soos die mense wat daar bly" en die "kleurgebruik is baie dof". Blanche se wit rok en die swart blomme van die Meksikaanse vrou is deur die minderheid ook as simboliese kleure uitgewys.

6.6.2.8 Komposisie

Vyf van die tien respondente het nie hierdie afdeling in hul vraelyste ingevul nie, wat moontlik daarop kan dui dat hulle óf onseker is oor die betekenis van die term óf dat hulle nie werklik simboliese betekenis in die komposisie opgemerk het nie. Ook in die onderhoud was die bespreking nie so lewendig en spontaan as by van die ander aspekte nie.

Slegs twee komposisiemomente is bespreek, naamlik "Stanley wat ironies bo-oor die susters uittroon, hy is altyd bo die ander" en "Waar die spotlight [kollig] op haar [Blanche] was".

6.6.2.9 Rekwisiete

In teenstelling met die vorige aspek wat bespreek is, is die rekwisiete baie lewendig bespreek en verskeie voorbeelde van rekwisiete met moontlike simboliese betekenis is genoem. Die drank was hoog op die lys, gevolg deur besprekings van "Die wit en swart

blomme as simbole van die lewe en die dood onderskeidelik”, asook die bebloede pakkie vleis wat Stanley vir Stella in toneel 1 gooi, “is simbolies van hulle verhouding”. Die lantern en handspieël is ook deur individue in die groep as moontlike simbole genoem.

6.6.2.10 Samevatting

Agt lede van die groep het aangedui dat die simbole hulle gehelp het om die drama beter te verstaan, terwyl twee aangedui het dat hulle onseker is of dit wel die geval is. Sewe van dieselfe groep het gevoel dat die simboliek in die toneelopvoering deurlopend bygedra het tot hul begrip van die drama, maar drie het gesê dat die simboliek slegs tot die geheelindruk van die drama bygedra het.

Sewe van die respondente het gevoel dat die Meksikaanse vrou met haar “doodsblomme” die sterkste na vore tree in die drama, twee het die beligting se simboliese bydrae beklemtoon, terwyl een respondent die trein as sterkste simbool in die drama uitgesonder het.

6.6.3 Die derdejaarsgroep

Die hoogste numeriese waardes in hierdie groep is toegeken aan die dialoog en kleurgebruik. Die laagste waardes is toegeken aan die dekor en komposisie.

TABEL 3: WAARDES DEUR DIE DERDEJAARSGROEP TOEGEKEN

Aspekte van toneel-opvoering	Werklike waarde	Benaderde waarde
Beligting	3,9	4
Dekor	3,6	4
Dialoog	4,0	4
Handeling	3,7	4
Klankeffekte	3,9	4
Kostuums	3,8	4
Kleurgebruik	4,0	4
Komposisie	3,6	4
Rekwisiete	3,8	4

6.6.3.1 Beligting

Hierdie groep het gevoel dat die kollig wat deur die toneelopvoering op Blanche gebruik is, die mees effektiewe simboliese bydrae tot die toneelopvoering in terme van beligting gelewer het: “Op elke stadium as sy iets belangriks gesê het, dan't daai spotlight [kollig] so op haar geval, dit was simbolies vir my.”

Die verskillende kleure beligting wat agter op die siklorama gebruik is, is ook goed deur die groep bespreek en ontvang: “Op die siklorama het die kleure wat so verander het, my veral opgeval”. Veral die nou reeds bekende gebeurtenis in toneel 9 waar Blanche se “vuur” op die siklorama verbeeld word, is deur hierdie groep as besonder effektief uitgewys.

6.6.3.2 Dekor

Die dekor het hoofsaaklik vir die groep aangedui dat 'n proses van verval, agteruitgang en armoede in hierdie milieu heers: “Die krake is geïnterpreteer as 'n simbool van die armoede wat hier heers.”

Twee verskillende uitgangspunte oor dekor het uit die onderhoud ontstaan. Die een deel van die groep het gevoel dat “Die dekor moet meer abstrak of stilisties wees”, terwyl die ander respondente in die groep gevoel het “Die dekor moet realisties gehou word sodat Blanche kan uitstaan”. “Uitstaan” het hier geblyk in terme van die simboliese, illusie of fantasie wat sy versinnebeeld en verteenwoordig.

Alhoewel die twee kampe nie aan die einde van hierdie bespreking ooreengestem het nie, het die stilistiese aanhangers toegegee dat “... as jy meer stilistiese dekor gaan hê, gaan jy nie agterkom wat rêrig die situasie is nie” (moontlik in terme van die sosio-ekonomiese agtergrond op die verhoog).

6.6.3.3 Dialoog

Uit hierdie groep het vier respondente nie op die vraelys die moontlike opvallende simbole in die dialoog beskryf nie. Soos vroeër in die afdeling oor komposisie aangevoer is, is die simboliese in die dialoog ook moeiliker herkenbaar as in die meer visuele aspekte van die toneelopvoering.

Die uitstaande kenmerk wat egter in die onderhoud na vore getree het, was Blanche se suidelike aksent: “Die suidelike aksent is daai hulpeloosheid van die ‘damsel in distress’”; “Die aksente het ons met tye geïrriteer” maar “Dit vat tyd om aan die dialoog gewoond te raak dan kliek jy ewe skielik”. Hierdie uitspraak is ook deur die standerd 8-groep gemaak.

Twee lede van die groep het ook gesê dat die laaste woorde van die drama wat die lewe met 'n kaartspel vergelyk, simbolies is van die gebeure wat in die drama plaasgevind het aangesien die lewe eintlik volgens hulle soos 'n dobbelspel is.

6.6.3.4 Handeling

Ook in die handeling was daar vir die groep 'n baie beperkte simboliese aspek betrokke. Groot onsekerheid oor simboliese handeling is deur die groep ervaar. Die enigste uitspraak wat wel deur die groep hieroor gemaak is, is Blanche se gebare wat haar persoonlikheid en angs weerspieël.

6.6.3.5 Klankeffekte

Die onsekerheid in die handeling was egter glad nie te bespeur ten opsigte van die bespreking oor die simboliese betekenis van die klank nie: “Die blues musiek werk goed”; “Die blues is uitstekend”; “Blues het 'n assosiasie met 'n sekere omgewing en dit pas, dit pas”; “... daai hunkering!”. Die groep het volmondig saamgestem dat die Jazz- en “Blues”-motief die karakters en die omgewing simbolies laat lewe en hul diepste gevoelens weergee.

Ook die Varsouviana wat in Blanche se kop afspeel, is deur die groep as baie betekenisvol ervaar: "Wat vir my baie opvallend was, was daai karnavalmusiek as sy haarself verloor"; "Ja, dis half verwarrend tot jy weet wat dit beteken, dan's dit baie nice!"

Die groep het egter nie gehou van die baba se gehuil na die verkragtingstoneel nie, omdat hulle voel dat dit die atmosfeer wat in die toneel geskep word, te gou verbreek.

6.6.3.6 Kostuums

Blanche se wit uitrusting is ook deur hierdie fokusgroep as baie treffend beskryf: "Daai wit was baie treffend." Die meerderheid van die groep het aangedui dat hierdie wit kostuum van Blanche simbolies is van die onskuldige beeld wat sy probeer projekteer, asook dat sy nie by die res van die omgewing inpas nie, as gevolg van haar kostuums.

'n Beeld wat baie sterk hiermee kontrasteer, is die Meksikaanse vrou se eenvoudige swart kostuum wat ook deur die groep beklemtoon is: "Die vrou wat die rose, ag blomme verkoop, aan die begin wit blomme en later swart rose, dit was nice gewees." Een van die respondente som egter die simboliese verwantskap tussen die twee karakters soos volg op: "Toe die vrou in swart aan die begin daar was, aan die begin toe Blanche ingestap het was dit die begin van haar einde. Die tweede keer wat sy omgestap het was toe sy [Blanche] mal begin word het en die derde keer toe sy voor gesit het toe is Blanche mal."

6.6.3.7 Kleurgebruik

Dieselfde fenomeen is hier herkenbaar as by die vorige twee groepe se beskrywings van kleur, naamlik die rooi agtergrond van die "Fire!"-toneel waar die siklorama rooi verkleur. Hierdie toneel is ook deur die fokusgroep onder bespreking as besonder simbolies uitgesonder. Die wit kostuum van Blanche in die openingstoneel en die swart kostuum en blomme van die Meksikaanse vrou word ook simbolies geïnterpreteer as onderskeidelik onskuld en die dood.

6.6.3.8 Komposisie

Die simboliese aspekte teenwoordig in die komposisie van die toneelopvoering was ook vir hierdie groep problematies. Vyf van die respondente het aangetoon dat dit vir hulle nie moontlik is om 'n voorbeeld hiervan te verbaliseer nie. Die oorblywende lede van die groep het die toneel waar Stanley op die stoel spring en aankondig "I'm king!", as voorbeeld aangevoer. Ook het een van die respondente gesê: "Die vriestonele in die laaste toneel was baie effektief met Stanley en die kaartspelers."

6.6.3.9 Rekwisiete

Die meerderheid in die groep toon ook aan dat drank die mees prominente rol in die simboliese waarde van rekwisiete speel. Die ironiese implikasie van "Southern Comfort" is veral deur die groep opgemerk omdat die woordspel so sterk op Blanche se posisie kommentaar lewer. Ook is die bier wat uit Stanley se bierbottel op Blanche spuit, as simbolies van die verkragtingstoneel wat later volg, gesien.

Die ander rekwisiete wat genoem is, sluit in die pakkie vleis wat Stanley vir Stella gooi, die swart en wit blomme en die glas en bottels wat op die verhoog gebreek word, soos reeds verduidelik. Die groep het egter gevoel dat die rekwisiete in die opvoering in die algemeen uiters effektief aangewend is om die simboliese betekenis van die drama te aksentueer.

6.6.3.10 Samevatting

Sewe van die lede in hierdie groep het aangetoon dat die simbole in die toneelopvoering hulle gehelp het om die drama beter te verstaan en drie het gevoel dat hulle onseker is of dit wel die geval is. Ses van die respondente het gevoel dat die simboliek soos dit in die toneelopvoering gebruik is, deurlopend bygedra het tot die begrip van die opvoering, terwyl vier gesê het dat dit hulle slegs gehelp het om 'n geheelindruk van die drama te verkry.

Ses van die fokusgroep se lede het die musiek as die sterkste simbool in die drama gesien, terwyl drie die kostuums en een die beligting en kleur as betekenisvolste simbool beskryf het.

6.6.4 Teatergangergroep bo dertig

Hierdie groep het die laagste waarde aan die dialoog (3,3) toegeken en die hoogste waardes aan die dekor, komposisie en rekwisiete.

TABEL 4: GEMIDDELDE WAARDES DEUR TEATERGANGERGROEP BO DERTIG TOEGEKEN

Aspekte van toneel-opvoering	Werklike waarde	Benaderde waarde
Beligting	3,6	4
Dekor	4,1	4
Dialoog	3,3	3
Handeling	3,5	4
Klankeffekte	4,0	4
Kostuums	3,6	4
Kleurgebruik	4,0	4
Komposisie	4,1	4
Rekwisiete	4,1	4

6.6.4.1 Beligting

Die kollig wat deurgaans op Blanche gebruik is, was die opvallendste simbool in terme van die beligting: “Die beligting, veral die kollig op Blanche met haar binnekoms, is gebruik om haar as karakter te ontbloot.”

Die sagte beligting wat die lig en skaduwees tot gevolg het, het hulle ook opgeval: “Die gebruik van sagte beligting is vir die verbloeming van die werklikheid.” Die rooi en groen kleure in die beligting het die meeste effek aan die opvoering verleen en volgens die groep het dit “passie versus kilheid” verteenwoordig. Hulle het die groen as “kilheid” ervaar en die rooi as “passie”.

6.6.4.2 Dekor

Die dekor is deur hierdie fokusgroep sonder uitsondering as 'n simbool van die mens se verval en agteruitgang geïnterpreteer: “Die verval van die omgewing en veral die krake in die mure dui op die verval en chaos in die mense se morele standaarde.” Die sosio-ekonomiese implikasies hiervan is ook duidelik deur die groep besef en bespreek: “Die gekraakte mure weerspieël die werkersklas, bourgeoisie-waardes, dekadensie en strakke realisme.” Die respondent beskou bourgeoisie-waardes duidelik as benede sy stand en/of lae klas.

Daar is ook deur die groep gevoel dat die vuilwit mure van die dekor 'n goeie refleksie is van Blanche se bevlekte lewenstyl. Die dekor is oor die algemeen as baie effektief beskou.

6.6.4.3 Dialoog

Die drie hoofaspekte wat uit beide die onderhoud en die vraelyste van hierdie groep na vore tree, is die verskil tussen Blanche en Stanley se dialooggebruik, Blanche se aksent en liriese dialooggebruik en die verwysings na Stanley in terme van sy dierlike kwaliteite.

“Die skreiende onpoëtiese aardse dialooggebruik van Stanley teenoor Blanche se irreële en fantasiespraak” vat die eerste uitspraak baie goed saam. “Blanche se onnatuurlike taal is tipies van haar skynwêreld en haar verwysings na 'magic' en fantasie laat haar ontsnap van die realisme.”

6.6.4.4 Handeling

Weereens het die groep eenparig saamgestem dat Stanley se handeling uiters simbolies van sy karakter is. Ook is daar gevoel dat Stanley se handeling al die ander handeling in die drama oorskadu. Sy geweld en brutaliteit is veral beklemtoon: “Stanley se onbeheersde handeling soos die glas wat hy breek, dui op sy growwe realisme en totale onbeheersdheid.” Die geweld in die kaartspeltoneel tussen sy vriende is ook uitgelig as 'n toneel waar sy handeling as simbolies van sy chauvinistiese dominansie beskou kan word.

6.6.4.5 Klankeffekte

Sewe van die groeplede het gevoel dat die Jazzmusiek die meeste simboliese waarde aan die klank van die toneelopvoering verleen het. Die ander drie het aangedui dat die "...hemelse engelmusiek as Blanche weggeneem word, definitief die sterkste is". Die orige twee het die geluid van die trein en die gehuil van die baba onderskeidelik as die mees effektiewe simbole uitgewys.

"Die Jazzmusiek is 'n teken van die dekadensie en oppervlakkige vrolikheid, asook die dreigende fatalisme wat in hulle omgewing te bespeur is." Die groep het ook in die algemeen gevoel dat die Jazzmusiek Blanche se melankoliese verlangens uitbeeld. Hulle het ook gevoel dat die "Blues" baie goed met die polkamusiek kontrasteer.

6.6.4.6 Kostuums

Soos die meeste van die vorige groepe onder bespreking, het hierdie groep ook aangedui dat veral Blanche se kostuums simbolies van haar omstandighede is. Die androk en tiara is egter deur hierdie groep as "besonder betekenisvol" uitgesonder. "Blanche se feeprinses rok en tiara dui op haar pogings om te ontsnap en word 'n transenderingsproses van die realiteit na 'n permanente 'magical world' waarin sy kan vertoef." Ook het hulle gevoel dat haar wit kostuum in toneel 1 dui op haar verlore reinheid en dui op haar soeke na vervulling.

Stanley se rooi hemp en rooi slaapklere is ook as 'n simbool van sy wellus, passie en manlikheid uitgewys: "Die brutotheid (sic) en boersheid van sy seksualiteit word deur die helder rooi hemp en stywe frokkie uitgebeeld."

6.6.4.7 Kleurgebruik

Die rooi gloed wat sigbaar is op die siklorama in die "Fire!"-toneel, is as die mees simboliese gebruik van kleur in enige toneel van hierdie toneelopvoering aangewys. Die swart blomme van die Meksikaanse verkoopster is ook as treffend beskryf. Die ander toneel

wat deur die groep bespreek is, is die kaartspeltoneel. Die simboliese interpretasie wat hulle daaraan verleen het, kan soos volg opgesom word: “Die primêre, helder kleure wat sluimerende passie uitbeeld.”

6.6.4.8 Komposisie

Die laaste kaartspeltoneel waar Stanley en die ander karakters gevries het terwyl Blanche haar monoloog lewer, is as een van die beste komposisietonele uitgewys. Stanley se dominansie van die susters is ook deur die groep bespreek. Stanley se kruheid, seksualiteit en baasskap van die groep kaartspelers kon ook afgelei word uit sy posisie agter die tafel en sy liggaamshouding.

6.6.4.9 Rekwisiete

Die swart blomme van die Meksikaanse vrou is deur die grootste gedeelte van die gehoor as uiters effektief en simbolies van die tema van die drama ervaar. Die swart blomme dui volgens hulle op die verval van die mens, en die “sterfte van begeertes”.

Blanche se tas was die ander rekwisiet wat heelwat reaksie ontlok het, en wat nie deur enige van die ander groepe opgemerk is nie: “Blanche se tas is 'n simbool van die mens as ewige reisiger na nêrens!”

6.6.4.10 Samevatting

Agt van die lede in hierdie groep het in hul vraelyste aangetoon dat die simbole hulle gehelp het om die drama beter te verstaan. Twee respondente het aangetoon dat hulle onseker is of die simbole in die toneelopvoering hulle gehelp het om die drama beter te verstaan of nie. Dieselfde agt het ook aangetoon dat die simbole hulle deurlopend gehelp het om die drama beter te verstaan, terwyl die ander twee gesê het dat die simbole slegs deel van die hele ervaring van die produksie was.

Die groep het verskillend gereageer in terme van die simbool wat vir hulle in die toneelopvoering die duidelikste na vore getree het. Drie lede het die beligting uitgesonder, drie die musiek, drie abstrakte kwaliteite, naamlik die illusiewêreld waarin Blanche haar bevind, en een die trein as simbool van begeerte.

6.7 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING

Indien die resultate van die verskillende groepe met mekaar vergelyk word, sien die tabel soos volg daar uit. Op die vertikale as van die tabel is die verskillende aspekte van die toneelopvoering waarin simboliek voorgekom het, terwyl op die horisontale as die verskillende fokusgroepe uiteengesit word. Hierdie tabel verteenwoordig die gemiddelde numeriese waardes wat deur die fokusgroepe aan die verskillende aspekte toegedien is. Soos reeds aangedui, het die skaal soos volg daar uitgesien: 1 = swak; 2 = redelik; 3 = gemiddeld; 4 = goed en 5 = uitstekend.

Die tabel kan nie as 'n kwantitatiewe numeriese waarde of persentasie van die absolute sukses van die simboliese resepsie in elk van die aspekte van die toneelopvoering gesien word nie. Hierdie kwantitatiewe tabel dien as breë aanduiding om die kwalitatiewe ondersoek te ondersteun wat uitgevoer en bespreek is.

TABEL 5: GEMIDDELDE NUMERIESE WAARDES AAN VERSKILLENDEN ASPEKTE TOEGEKEN

Aspekte van toneelopvoering	St. 8-groep	Eerste-jaars-groep	Derde-jaars-groep	Volwasse groep bo 30	TOTAAL	Gemiddeld
Beligting	4,6	4,5	3,9	3,6	16,6	4,15
Dekor	4,0	3,9	3,6	4,1	15,6	3,9
Dialog	3,0	4,1	4,0	3,3	14,4	3,6
Handeling	3,8	4,0	3,7	3,5	15,0	3,75
Klankeffekte	4,6	3,8	3,9	4,0	15,7	3,92
Kostuums	3,6	3,7	3,8	3,6	14,7	3,68
Kleurgebruik	4,0	4,0	4,0	4,0	16,0	4,0
Komposisie	3,6	4,1	3,6	4,1	15,4	3,85
Rekwisiete	4,0	3,9	3,8	4,1	15,8	3,95

Uit die resultate soos in die tabel en die individuele vraelyste weergegee, kan waargeneem word dat geen respondent uit enige groep 'n laer waarde as drie aan enige aspek van die toneelopvoering toegeken het nie. Die gemiddelde waarde wat toegeken is, naamlik vier, word volgens die tabel as “goed” verklaar. Dit dui daarop dat die meerderheid van die respondente gevoel het dat die simboliek deur die verskillende aspekte van die toneelopvoering goed gereflekteer is. Hierdie aanname is ook deur die onderhoude versterk. Wat ook hieruit afgelei kan word, is dat geen groep 'n gemiddeld van vyf uit 'n moontlike vyf toegeken het nie, wat dus universeel reflekteer dat 'n “volmaakte” of “absolute” simbool moontlik nie bestaan nie, of dat die simbool nie effektief deur die opvoering of regisseur geënkodeer is nie, of dat die respondente se dekodering van spesifieke simbole wisselend van aard is as gevolg van verskeie faktore soos in hoofstuk 2 aangedui. Daar is egter wel meriete in die proses om hierdie aspekte van die toneelopvoering wat simbolies effektief vergestalt is, volgens die gemiddelde wat deur al vier groepe daaraan toegeken is, numeries te orden:

1. Beligting	4,15
2. Kleurgebruik	4,0
3. Rekwisiete	3,95
4. Klank	3,92
5. Dekor	3,9
6. Komposisie	3,85
7. Handeling	3,75
8. Kostuums	3,68
9. Dialoog	3,6

Een regverdigbare aanname wat hieruit gemaak kan word, is dat al die groepe hierdeur aandui dat die visuele op die verhoog in hierdie toneelopvoering sterker gespreek het as die woord of die ouditiewe, soos wat die onderstaande voorbeelde uitwys:

- Al die groepe het geoordeel en aangetoon dat die kollig op Blanche, die siklorama se rooi kleur tydens die “Fire!”-toneel en die toneel waar die kaartspelers in die laaste toneel “gevroes” is, die sterkste simbole was.

- Die krake in die dekor is deur almal opgemerk, asook die sosio-ekonomiese aspekte wat deur die dekor aan die groepe gekommunikeer is.
- Stanley se dierlikheid wat in die dialoog voorkom en Blanche se suidelike aksent, is deur al die groepe in die dialooggebruik onderskei.
- In die handeling tree Stanley se gewelddadige optrede sterk na vore, asook Blanche se gebare en flirtasies en ook die Meksikaanse vrou wat in die straat verbystap.
- Die Jazz/Blues wat sporadies in die agtergrond speel, is deur al die groepe uitgesonder. So ook die Varsouviana, oftewel polkamusiek, wat Blanche na haar verlede terugvoer.
- Blanche se kostuums staan duidelik uit teen die ander. Veral haar wit uitrusting met haar binnekoms en haar aandrok met die tiara is deur al die groepe as simbolies van haar toestand uitgewys. Ook Stanley se rooi hemp en slaapklere, en die Meksikaanse vrou se swart klere en blomme is as simbolies betekenisvol beskou.
- Die uitstaande kleure is wit, rooi, swart en groen. Die kleurloosheid van die stel is ook deur die respondente uitgewys.
- As komposisiemomente is Stanley se dominansie op die stoel ("I'm king!") deur al die groepe as die betekenisvolste komposisiemoment ervaar. Uit 'n regisseursoogpunt is die verkragtingstoneel as die betekenisvolste komposisiemoment beskou. Interessant genoeg beskou respondente die "I'm king"-toneel as die mees simboliese. Sou die keuse wees omdat die regisseur aan die "I'm King"-toneel meer prominensie aan die toneel verskaf deur middel van komposisie, of is die woorde "I'm king" die essensie? Hierna volg die toneel waar die kaartspelers vries met die kollig op Blanche terwyl sy haar laaste monoloë vertolk.
- Die rekvisiete het heelwat aandag getrek en die swart blomme en drank is deur al die groepe genoem. Verder is die lantern, die spieël, die pakkie vleis en die maagd op die yskas ook deur die meerderheid van die groepe uitgewys.

Die finale aanname kan dus gemaak word dat geen simbool absoluut is nie, maar dat sekere simbole makliker, duideliker of meer akkommodeerbaar is as ander simbole.

GEVOLGTREKKING

Die ondersoek na die semiotiek het aangetoon dat studies soos hierdie uiters noodsaaklik is om meer inligting aangaande die kommunikasieprosesse tydens 'n toneelopvoering wetenskaplik te kan ontleed. Die semiotici poog om 'n sisteem daar te stel wat die toneelopvoering kan verbeeld en verteenwoordig sodat elke element van die opvoering gedurende elke oomblik ontleed kan word. Hierdie proses is nog nie moontlik nie omdat die teater en sy komplekse kommunikasieprosesse afhanklik is van tekens om boodskappe te kommunikeer en omdat hierdie tekens deur mense, dit wil sê die akteurs, aan mense, die gehoor, gekommunikeer word.

Omdat tekens in die teater deur individue geskep en gekommunikeer word, is dit uiters kompleks om 'n spesifieke waarde aan enige teken in die teater, of aan die interpretasie daarvan toe te ken. Ook is die semiotiek afhanklik van die skeppingsprosesse wat ook nie aand na aand dieselfde is nie. Die semiotici kon dus nog nie 'n vaste kommunikasiemodel vir die teater skep wat as model gebruik en aanvaar is nie.

Die resepsie van enige teken, maar veral dan in hierdie geval die simbool, is ook 'n redelike abstrakte veld en afhanklik van sekere teorieë. Daar is kortliks gekyk na die resepsieteorie, en die beginsel van die belangrikheid van die leser se agtergrond, intertekstuele vermoëns en ideologiese persepsies wat noodsaaklike elemente is wat in ag geneem moet word tydens die resepsieproses in die teater. Die tekortkoming van die resepsieteorie is sodanig is vir die teater duidelik omdat dit op die leser fokus en nie op die teatertoeskouer nie. Die kommunikasieprosesse tussen die opvoering en die gehoor in die teater is uit die aard van die saak baie meer gekompliseerd as die oordrag van betekenis tussen die teks en die leser.

Omdat die semiotiek met die visuele en auditiewe kommunikasietekens as deel van die kommunikasieprosesse te doen het, is die proses uit die aard van die saak uiters kompleks om te ontleed. Die visuele tekens is volgens die respondente nie so maklik verwoordbaar as die

ouditiewe nie, soos die resultate van die studie na die resepsie van simbole dan ook aantoon, maar miskien is die visuele juis daarom dikwels meer effektief tydens die toneelopvoering.

Uit die semiotiese prosesse is geleer dat die navorsing na die simbole in 'n teks slegs 'n uiters minuskule veld is in die totale kommunikasieproses wat tydens 'n toneelopvoering plaasvind. Ook het die ondersoek na die semiotiek uitgewys dat daar groot tekortkominge in die navorsingsproses in die teater voorkom. Die navorsingsproses kan byvoorbeeld nie tydens twee verskillende opvoerings herhaal word nie aangesien 'n komplekse verskeidenheid faktore navorsingresultate kan beïnvloed. As gevolg van al die semiotiese faktore wat tydens 'n opvoering 'n rol speel, is dit ook uiters moeilik om resultate as korrek of verkeerd te bewys. Die resepsie in die teater kan ook nie altyd as korrek of verkeerd geïnterpreteer word nie, omdat elke teaterganger/gehoorlid die boodskap in sy of haar opinie as “korrek” interpreteer. Anders as ander, meer konkrete, wetenskaplike studieveld is die teaternavorser dus onder andere intens afhanklik van die gehoorlede se vermoëns om semiotiese navorsingsresultate “suksesvol” te ontleed.

Soos reeds verduidelik, is simbole ook problematies van aard. Geen simbool het vir alle persone dieselfde betekenis nie. Weereens, soos in die veld van semiotiek, hang die interpretasie van die simbool af van die persoon se ideologiese, intertekstuele verwysingsraamwerk, sosio-ekonomiese agtergrond en ervaringsveld. Ook kan daar nie 'n duidelik gedefinieerde definisie van die term *simbool* gegee word nie, omdat simbole in die breedste sin vir enigiemand “enigiets is wat in die plek van enigiets anders kan staan”.

Simbole in die teater verkry 'n geïntensiveerde betekenis omdat elke aspek van die teateropvoering 'n “simboliese” rol speel.

'n Simbool se meer- of veelvlakkigheid gee aan die simbool die waarde wat nodig is vir die mens om die mistieke en onbekende, die droomkwaliteit, die strewe na 'n hoër uitdrukkingsvermoë, waar taal as kommunikasiemiddel te beperk raak, te oorbrug. Die simbool vervul 'n belangrike funksie om die simboliese belewenis van die lewe in die mens se ervaringswêreld uit te druk.

Die (on)suksesvolle interpretasie van simbole tydens 'n toneelopvoering is dus uiters subjektief van aard. Waaraan en volgens wie se standarde word die “sukses”, al dan nie, gemeet? Die regisseur en die dramaturg se koderingsukses of die gehoor se “dekoderingsukses”? Die studie toon egter dat dit wel moontlik is om die resepsie van simbole deur die gehoor te evalueer.

Die literêre ontleding van die simbole in die teks van *A Streetcar Named Desire* het dit vir die regisseur moontlik gemaak om velde van ondersoek vas te stel wat later in die vraelyste onder die loep geneem is. Die studie het ook die subteks en die interpersoonlike verhoudings van die karakters ondersoek wat noodsaaklik was vir die regisseur om die drama as toneelmatige teks te interpreteer en te verbeeld. Ook aspekte soos struktuur, didaskalia en komposisie het uit die literêre ontleding duidelik geword. Uit die studie het die magdom simbole wat Williams beide bewustelik en onbewustelik in die drama ingeskryf het, duidelik na vore getree. Tydens hierdie literêre ontleding is besef dat slegs enkele simbole in die kommunikasieproses getoets kon word. Die magdom inligting waarmee toeskouers tydens 'n toneelopvoering “gebombardeer” word, het hier sterk na vore getree. Ook die simboliese betekenis in 'n verskeidenheid aspekte van die teater is hier duidelik besef.

Dit was noodsaaklik om keuses uit te oefen en daar moes besluit word om 'n beperkte aantal aspekte tydens die toneelopvoering te toets in terme van die resepsie van simbole tydens die opvoering. Hierdie beperkinge was nodig om die praktiese uitvoerbaarheid van die studie te verseker. Daar is besluit om enkele simbole wat in die literêre ontleding na vore tree, te ondersoek in toneelmatige aspekte soos die beligting, dekor, dialoog, handeling, klankeffekte, kostuums, kleurgebruik, komposisie en rekwisiete.

Hierdie aspekte is volgens die vraelyssamestelling gekies, omdat die vraelyste slegs enkele aspekte van die resepsie van simbole kon toets. Die aspekte is duidelik in twee groepe verdeelbaar, naamlik die visuele en ouditiewe aspekte.

Hierdie spesifieke aspekte van die toneelopvoering is ook deur die regisseur in ag geneem met die beplanning van die produksie. Die tendens wat hieruit ontstaan het, is dat die meeste van die simbole wat deur die regisseur beklemtoon is – omdat hulle as die “sterkste” simbole uit die teks geïdentifiseer is – later tydens die toneelopvoering suksesvol deur die gehoor geresepteer is.

Die volgende toneelmatige aspekte is spesifiek oorbeklemtoon. Beligting was veral waardevol vir die beklemtoning van simbole omdat dit tot 'n groot mate die fokus van die toeskouers op die produksie beheer. Nog 'n voorbeeld was die binnekoms van Blanche in 'n wit kostuum soos die teks aandui, en dit is beklemtoon deur 'n kollig op haar te plaas. Ook die kleur van die lig is verander om die emosionele kwaliteite wat deur die karakters op die verhoog uitgedruk is, te beklemtoon, soos die “fire!”-toneel met die rooi lig teen die siklorama. Die “vriestoneel” met die laaste kaartspel in toneel 11, is ook deur die regisseur deur middel van die beligting (oor)beklemtoon.

Die krake in die dekor kom nie in die oorspronklike didaskalia van die toneelstuk voor nie. Hierdie (oor)beklemtoning deur die regisseur is ook deur die gehore as uiters effektief ervaar. Die “blues”-musiek en die polkamusiek wat uit die didaskalia na vore tree, is ook deur die groepe as sterk simbolies van die karakters se eksistensiële posisies geïnterpreteer.

Sommige simbole wat egter nie deur die regisseur beklemtoon is nie, is ook duidelik deur die fokusgroepe waargeneem, soos die Meksikaanse vrou wat haar begrafnisblomme verkoop. Sy was vir al die groepe een van die mees opmerklke simbole. Wat hieruit afgelei kan word, is dat sekere simbole deur die regisseur “herskep” kan word, maar dat sekere opvallende sterk simbole in elk geval op die verhoog uit die dramateks na vore sal tree indien die opvoering volgens die teks alleen suksesvol opgevoer word.

Die kwalitatiewe navorsingmetode is in die studie gekies omdat, soos reeds verduidelik, 'n toneelopvoering nie 'n eksakte of absolute wetenskap is wat kwalitatief geëvalueer kan word nie. Die soort navorsing wat hier gedoen is, kan nie in terme van persentasies werklik die gehoor se resepsie van simbole uitdruk nie. Daar is gevoel dat die kwalitatiewe metode 'n beter model daarstel vir navorsing na toneelmatige aspekte van die “abstrakte” kommunikasieproses tydens 'n toneelopvoering. Hierdie navorsing is kwantitatief ondersteun slegs om die tendense van respondente se resepsie te probeer vasstel.

Die vraelys kon egter in nabetragting nog meer gefokus en minder gekompliseer gewees het. Die studie het te veel aspekte van die toneelopvoering gelyktydig probeer toets, wat dit vir die respondente bemoeilik het om die vraelyste in die toegelate tyd in te vul. Nog minder aspekte kon dalk in meer detail getoets gewees het. Ook met die terugluister na die onderhoude het die navorser besef dat deur keuses te probeer motiveer of te verduidelik, respondente beïnvloed kon word. Die positiewe wat egter hieruit na vore tree, is dat die

gehoor net so honger is om die inligting wat hulle ervaar het, weer te gee. Die toeskouers besef onbewustelik dat hulle "oorlaai" word met inligting en wil dan van hulle interpretasie of sinmakingsproses ontslae raak deur hulle boodskap aan 'n "volgende" ontvanger te kodeer. Die gehoor kry egter nooit die geleentheid daartoe nie en dit is deur die respondente as uiters positief ervaar. Die kwalitatiewe navorsingsmetodes is ideaal hiervoor.

Die resultate van die gegewens wat getoets is, dui op die volgende tendense wat in die spesifieke produksie onder die spesifieke omstandighede ervaar is. Alhoewel daar aanvanklik verwag is dat hoe meer teaterervaring 'n groep het, hoe duideliker hul resepsie van simbole na vore sal tree, kon die aanname nie "bewys" word nie. Die standaard 8-groep, met die minste teaterervaring, het die beste resepsievermoëns in terme van simbole van al die groepe getoon. Soos die groepe egter in 'n ouer ouderdomsgroep geval het, kon hulle hul reaksies duideliker verbaliseer, soos wel die geval was in die volwasse groep bo dertig. Miskien is 'n simbool duideliker interpreteerbaar hoe meer "primitief" die verwysingsraamwerk of intertekstuele agtergrond van die reseptor is, indien die standaard 8-groep se resultate met dié van die ander groepe vergelyk word. Die ouer en meer ervare groepe het 'n soveel wyer verwysingsraamwerk as die meer "primitiewe" toneelganger. Eersgenoemde groep kyk dus na soveel meer aspekte waarmee hulle 'n simbool kan verbind. Dit gee aan die simbool aan die een kant 'n wyer funksie, maar terselfdertyd word die inligting wat die simbool wil kommunikeer, bemoeilik.

Die jonger groep was ook meer visueel ingestel as die ouer groep. Al die groepe het die visuele aspekte in die kommunikasieproses van die teater sterker as die verbale/ouditiewe ervaar. Al vier groepe het dieselfde konstante numeriese waarde aan kleurgebruik toegeken.

As 'n finale oordeel gevel moet word, kan daar aangedui word dat simbole wel tydens hierdie toneelopvoering relatief suksesvol geresepteer is. Die skrywer, regisseur, akteurs, ontwerpers en tegniese personeel behoort kennis te neem van die relatiwiteit van betekenisvergemeenskapliking tydens die toneelopvoering.

Elke fokusgroep het egter onteenseglik ervaar dat simbole bydra tot hul interpretasie van die "boodskap" van die toneelopvoering en dus ook van die teks as sodanig, asook dat sekere simbole uit die produksie hulle sal bybly, soos in hoofstuk 6 uiteengesit is.

Hierdie navorsingsproses kan dus ook suksesvol op ander velde in die komplekse wetenskap van betekenisvergemeenskapliking in die teater toegepas word.

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, M. H. 1981. *A glossary of literary terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Abrams, M. H. 1993. *A glossary of literary terms*. 6th edition. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Bassnet-McGuire, Susan. 1980. An introduction to theatre semiotics. *Theatre Quaterly*, 38:37-53.
- Bigsby, C. W. E. 1984. *A critical introduction to twentieth-century American drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bloom, H. (Ed.). 1987. *Tennessee Williams: Modern critical views*. New York: Chelsea House Publishers.
- Boxill, R. 1987. *Tennessee Williams*. London: MacMillan.
- Bragg, T. 1983. In Thorpe, J. (Ed.), *Tennessee Williams: 13 essays*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Brownmiller, S. 1975. *Against our will: Men, women, and rape*. New York: Simon & Schuster.
- Bullock, A., Stallybrass, O. & Trombley, S. 1988. *The Fontana dictionary of modern thought*. Glasgow: Harper Collins.
- Burgess, R. G. 1985. *Strategies of educational research: Qualitative methods*. London: The Falmer Press.
- Calandra, D. 1993. The aesthetics of reception and theatre. In Julian Hilton (Ed.), *New directions in theatre*. London: MacMillan. pp. 13-24.
- Chekhov, A. P. 1972. *Die seemeeu*. (Vertaal deur A. P. Brink). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Chetwynd, T. 1982. *A dictionary of symbols*. London: Paladin Books.
- Cook, P. 1983. *How to enjoy theatre*. London: Piatkus Publishers.

- Crowson, R. L. 1987. Qualitative research methods in higher education. In Smart, J. C. (Ed.), *Higher education: Handbook of theory and research*. Volume III. New York: Agathan Press.
- Crystal, D. (Ed.). 1992. *Nineties knowledge*. Edinburgh: W & R Chambers.
- Dean, A. & Carra, L. 1980. *Fundamentals of play directing*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Devlin, A. J. (Ed.). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Donohue, F. 1964. *The dramatic world of Tennessee Williams*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- Eco, U. 1974. *Theory of semiotics*. Milan: Indiana University Press.
- Eco, U. 1985. *Semiotics and the philosophy of language*. London: MacMillan Press.
- Elam, K. 1993. *The semiotics of theatre and drama*. London: Clays Ltd.
- Embrey, G. T. 1975. *Sexual confusion in the major plays of Tennessee Williams*. PhD dissertation, University of California.
- Esslin, M. 1982. The stage: Reality, symbol, metaphor. In Redmond, J. (Ed.), *Drama and symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- Esslin, M. 1987. The field of drama. In Miller, J. Y. (Ed.), *Twentieth century interpretations of A Streetcar Named Desire*. London: Prentice-Hall.
- Falk, S. 1971. The southern gentlewoman. In Miller, J. Y. (Ed.), *Twentieth century interpretations of A Streetcar Named Desire*. London: Prentice-Hall.
- Falk, S. 1985. *Tennessee Williams*. Boston: Twayne Publishers.
- Fourie, M. 1996. *Institutional governance of higher education in transition: A South African perspective*. Ph.D.-thesis, University of the Orange Free State, Bloemfontein.
- Frost, D. 1986. *The rich-tide: Men, women and ideas*. London: Collins.
- Grotowski, J. 1975. *Towards a poor theatre*. London: Methuen.
- Hauptfleisch, T. 1984. *Towards a methodology for theatre research: A South African perspective*. CESAT publication no. 6. Pretoria: HSRC.
- Hawkins, M. 1994. *International directory of theatre*. Detroit: St James Press.

- Hern, P. 1984. *Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire: With commentary and notes*. London: Methuen.
- Hilton, J. (Ed.). 1993. *New directions in theatre*. London: MacMillan.
- Hodgson, T. 1988. *The Batsford dictionary of drama*. London: Batsford.
- Hulley, K. 1982. The fate of the symbolic in *A Streetcar Named Desire*. In Redmond, J. (Ed.), *Drama and symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp 89-101.
- Jackson, E. M. 1965. *The broken world of Tennessee Williams*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jackson, E. M. 1987. The synthetic myth. In Bloom, H. (Ed.), *Tennessee Williams: Modern critical views*. New York: Chelsea House Publishers, pp 23-43.
- Janson, H. W. & Janson, A. 1992. *A basic history of art*. New York: Prentice-Hall.
- Kailo, K. 1993. Blanche DuBois and Salomé as new women, old lunatics in modern drama. In Redmond, J. (Ed.), *Drama and symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 119-136.
- Kazan, E. 1970. Notebook for *A Streetcar Named Desire*. In Cole, T & Chinoy, H. K. (Eds.), *Directors on directing: A source book of the modern theatre*. London: Peter Owen.
- Kernan, A. B. 1987. Truth and dramatic mode in *A Streetcar Named Desire*. In Bloom, H. (Ed.), *Tennessee Williams: Modern critical views*. New York: Chelsea House Publishers, pp 9-12.
- Keuris, M. 1996. *The play*. Pretoria: Van Schaik.
- Knapp, M. L. 1972. *Nonverbal communication in human interaction*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Kowzan, T. 1975. *Littérature et Spectacle*. The Hague, Paris: Mouton.
- Lacan, J. 1978. *The ethics of psychoanalysis*. (Translated by D. Porter). Tavistock: Routledge.
- Lant, K. M. 1991. A streetcar named misogyny. In Redmond, J. (Ed.) *Violence in drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leader, D. In Bullock, A., Stallybrass, O. & Trombley, S. 1988. *The Fontana dictionary of modern thought*. Glasgow: Harper Collins.
- Leathers, D. G. 1976. *Nonverbal communication systems*. Boston: Allyn and Bacon.

- Leroux, E. 1962. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lotter, H.P.P. 1995. Kwantitatiewe of kwalitatiewe navorsing? 'n Wetenskapfilosofiese perspektief. *Acta Academica*, 27(2):28-56.
- Luwes, N. J. 1987. *Visuele kommunikasie tydens 'n toneelopvoering*. M.A.-verhandeling, Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.
- McMillan, J. H. & Schumacher, S. 1993. *Research in education. A conceptual introduction*. New York: Harper Collins College Publisher.
- Mehrabian, A. 1968. Communication without words. *Psychology Today*, 2: 51-52.
- Miles, M. B. & Huberman, M. 1984. *Qualitative data analysis: A sourcebook of new methods*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Ogden, C. K. & Richards, I. A. 1982. *The meaning of meaning: A study of the influence of language upon thought and of science of symbolism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ommaney, K. A. & Schanker, H. H. 1982. *The stage and the school*. 5th ed. New York: McGraw-Hill.
- Parker, W. O. & Smith, H. K. 1979. *Scene design and stage lighting*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Pavis, P. 1993. Production and reception in the theatre (Translated by Susan Melrose). In Julian Hilton (Ed.), *New directions in theatre*. London: MacMillan, pp. 25-71.
- Rapport*. 17 November 1996. ANC skarrel rond en sê Kerkplein se Krugerbeeld bly staan!
- Riddel, J. N. 1987. A Streetcar Named Desire – Nietzsche descending. In Bloom, H. (ed), *Tennessee Williams: Modern critical views*. New York: Chelsea House Publishers, pp. 13-23.
- Roos, H. 1990. Verskyningsvorme van die simbolisme in die ouer Afrikaanse vertelkuns. *Literator*, 11(1):13-35.
- Schoonees, P. C., Swanepoel, C. J., Du Toit, S. J. & Booysen, C. M. 1988. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Schoenmakers, H. 1983. *ZEVEN MANIEREN OM DE ZEVENDE HEMEL TE BEZOEKEN van receptie-onderzoek in het theater naar een voorstellingstheorie*. Ph.D.-proefskrif. Universitaire Instelling Antwerpen.

Tesch, R. 1990. *Qualitative research: Analysis types and software tools*. New York: The Falmer Press.

Van Vuuren, R. 1992. *Kwalitatiewe navorsing*: Perspektiewe versamel tydens 'n werkswinkel oor kwalitatiewe navorsing, aangebied deur prof. Rex van Vuuren van die Universiteit van Pretoria op 22-25 Junie 1992. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

Visser, N. 1992. *Handbook for writers of essays and theses*. Cape Town: Maskew Miller Longman.

Wellek, R. 1965. *Concepts of criticism*. Yale: Yale University Press.

Whitt, E. J. & Kuh, D. K. 1991. Qualitative methods in a team approach to multiple-institution studies. *Review of Higher Education*, 14(3):317-338.

Williams, T. 1947. *A Streetcar Named Desire*. London: Penguin Books.

Williams, T. 1970. Will God talk back to a playwright? Tennessee Williams. Interviewed by D. Frost. In Devlin, A. J. (Ed.). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi.

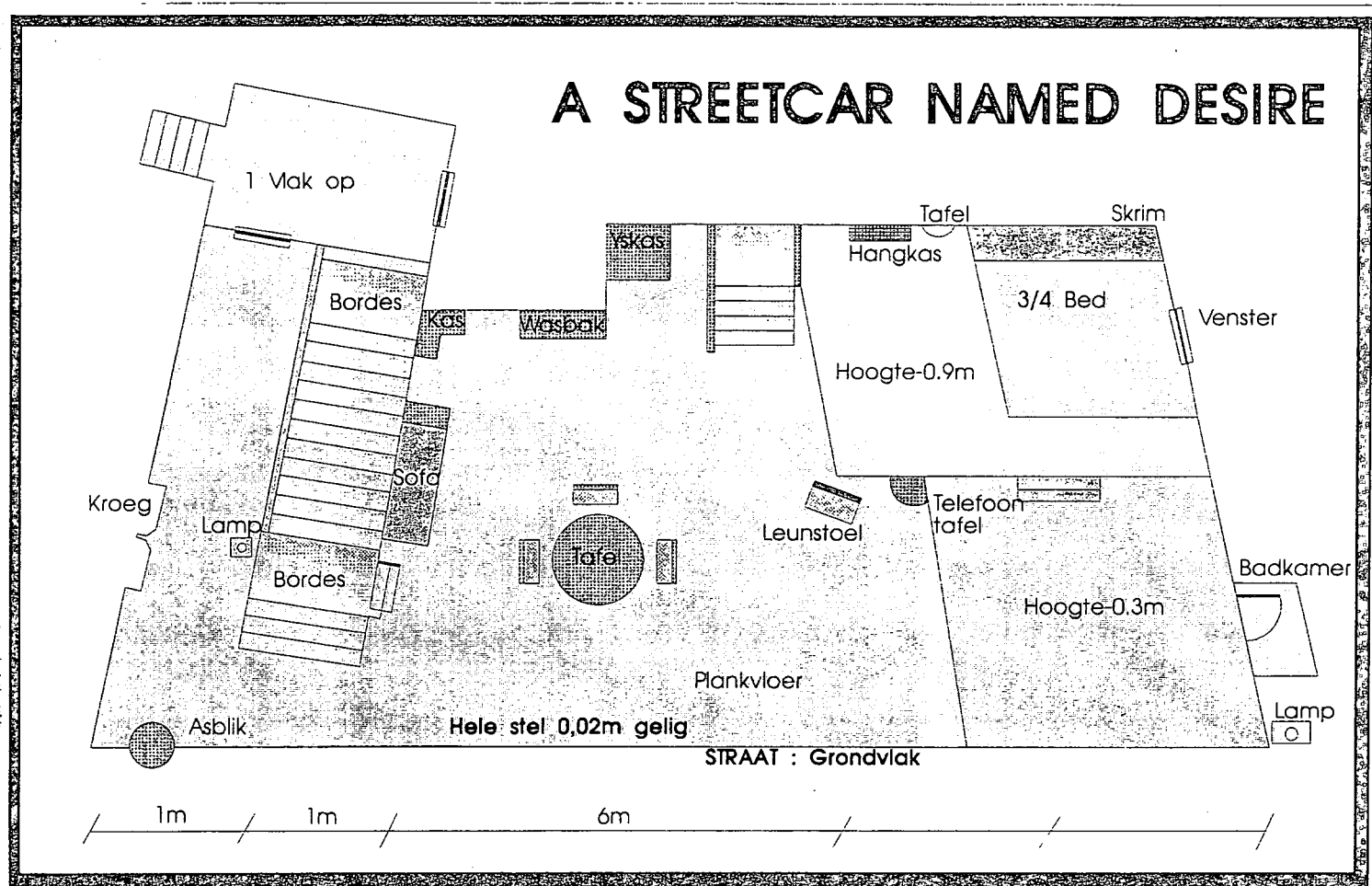
Williams, T. 1977. *Tennessee Williams: Memoirs*. Suffolk: The Chaucer press.

Williams, T. 1988. *The glass menagerie*. Middlesex: Penguin.

Wilson, E. & Goldfarb, A. 1991. *Theatre the lively art*. New York: McGraw-Hill.

Wynne-Davies, M. 1989. *Bloomsbury: Guide to English literature*. London: Bloomsbury Publishing.

GRONDPLAN VAN DIE DEKORSTEL



BLANCHE SE BINNEKOMS



MITCH EN BLANCHE ONDER DIE LIG



DIE VERKRAGTINGSTONEEL



KORT VRAELYS: SIMBOLIEK IN "A STREETCAR NAMED DESIRE"

U is onder geen verpligting om hierdie vraelys te beantwoord nie, maar doen dit asseblief so eerlik as moontlik. DAAR IS GEEN REGTE OF VERKEERDE ANTWOORDE NIE. Al die inligting wat u op hierdie vraelys verstrek, word as streng vertroulik beskou en sal so hanteer word.

1. Verstrek asseblief u naam, van en ouderdom:

2. Hoeveel toneelopvoerings woon u per jaar by?
Omsirkel die toepaslike getal:

☐ 1

☐ 2

☐ 3

☐ 4

☐ 5

☐ Meer

3. Wat is u eie definisie van die begrip *simbool* of *simboliek*?

4. Gee asseblief 'n voorbeeld van 'n simbool waarmee u bekend is:

5. Watter simbool in die drama het vir u die sterkste na vore getree?

6. Het u enige ander simbole in die drama opgemerk? Noem kortliks:

7. Ken 'n numeriese waarde toe aan die volgende aspekte van die toneelopvoering in die mate waarin elkeen simboliek beklemtoon het.

Gebruik die volgende skaal:

1=swak; 2=redelik; 3=gemiddeld; 4=goed; 5=uitstekend

Omsirkel die toepaslike waarde:

	Swak	Redelik	Gemiddeld	Goed	Uitstekend
Beligting	1	2	3	4	5
Dekor	1	2	3	4	5
Dialog	1	2	3	4	5
Handeling	1	2	3	4	5
Klankbaan	1	2	3	4	5
Kostuums	1	2	3	4	5
Kleurgebruik	1	2	3	4	5
Komposisie	1	2	3	4	5
Rekwisiete	1	2	3	4	5

8. Beskryf kortliks die mees opvallende simbool wat u in die volgende aspekte opgeval het:

Beligting	
Dekor	
Dialog	
Handeling	
Klankbaan	
Kostuums	
Kleurgebruik	
Komposisie	
Rekwisiete	

9. Het die simbole u gehelp om die drama beter te verstaan?

Ja ☐

Nee ☐

Onseker ☐

10. Het die simboliek soos gebruik in die toneelopvoering:

(a) deurlopend bygedra tot u begrip van die drama? ☐

OF

(b) u slegs gehelp om 'n geheelindruk van die drama te verkry? ☐

11. Wat is volgens u die funksie van simbole in die drama?

12. Tot watter mate sou u sê dat die regisseur en die spelers daarin geslaag het om die simbole in die drama uit te lig?

1=swak; 2=redelik; 3=gemiddeld; 4=goed; 5=uitstekend

Omsirkel die toepaslike waarde:

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

13. Hoe, volgens u mening, kan die simbole waaraan u 'n lae waarde in vraag 7 toegeken het, verbeter word?



Universiteit van die Oranje-Vrystaat



WYNAND
Mouton-teater

Die Departement
Drama- en
Toneelkunde

bied aan....

SNYMAN WEBSTER MOTORS

Oos-Burgerstraat 54 Bloemfontein

ONS KOOP EN VERKOOP MOTORS NAMENS U.

ONS KOOP OOK MOTORS VIR KONTANT

ONS KAN U BAIE MEER RANDE SPAAR

Tel. 303847/8/9 · 477440 FANIE

Na ure:
Tiaan Snyman
312295
Francis Webster
224358

**Bel 'n
STER**

Fanie du Toit
475602



AND SO IT WAS I ENTERED THE BROKEN WORLD
TO TRACE THE VISIONARY COMPANY OF LOVE, ITS VOICE
AN INSTANT IN THE WIND (I KNOW NOT WHITHER HURLED)
BUT NOT FOR LONG TO HOLD EACH DESPERATE CHOICE.

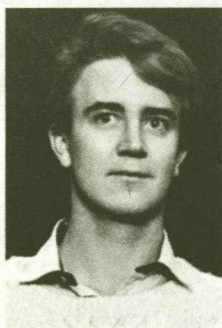
HART CRANE
The Broken Tower

A STREETCAR NAMED DESIRE

BY
TENNESSEE
WILLIAMS



Directed by
NIEL VAN NIEKERK



WYNAND MOUTON THEATRE

16, 17, 22, 23, 24 October 1992

19:00

TENNESSEE WILLIAMS and A STREETCAR NAMED DESIRE

Tennessee Williams was born on 26 March 1911 as Thomas Lanier Williams in Columbus, Mississippi. Together with his contemporary, Eugene O'Neill, Williams can be viewed as one of America's greatest dramatists. Williams later changed his name to Tennessee. He was a sensitive young boy and grew up in the safe environment of his grandparents' home. His mother's father was an episcopal clergyman, and his father, a very energetic and robust man, was a travelling salesman for a shoe company. He travelled a lot and consequently Tennessee and his sister, Rose, spent most of their time with their mother. Tennessee adored his sister, and she was the only person to whom he really could relate. She was not mentally stable, and was one of the first people to be lobotomised.

To escape from his unhappy childhood, Williams started writing at the age of 14. "I discovered writing as an escape from a world of reality in which I felt acutely uncomfortable. It immediately became my place of retreat, my cave, my refuge". In *STREETCAR* Blanche says: "I don't want realism. I'll tell you what I want. Magic! Yes, yes, magic!". Williams became conscious of the different social classes, the rich and the poor, and his consciousness can be seen in most of his plays.

After many academic and professional failures, Williams became a waiter in the French district of New Orleans. One day he observed two streetcars that "banged through the quarter, up one old narrow street and down another". The one was called 'Desire' and the other 'Cemetery'. He was very impressed by the symbolic significance of these two names, and their influence on every aspect of life. This provided him with a suitable title for his plot: *Blanche Du Bois*, a sensitive "Southern Belle", who is driven to madness by her brutal brother-in-law, Stanley Kowalski. It is clear that Tennessee Williams viewed society as barbaric and sympathized fully with the sensitive individual who is being torn apart by an uncivilised society. A *STREETCAR NAMED DESIRE* can thus be seen as an allegorical and symbolic version of the way in which Williams viewed the world.

As a dramatist he was very productive. Williams received the famous American Pulitzer-prize on three occasions and most of his dramas were filmed by Hollywood. The best known are: *THE GLASS MENAGERIE*, *A STREETCAR NAMED DESIRE*, *SUMMER AND SMOKE*, *THE ROSE TATTOO*, *SWEET BIRD OF YOUTH*, *SUDDENLY LAST SUMMER*, *CAT ON A HOT TIN ROOF* and *THE NIGHT OF THE INGUANA*.

Tennessee Williams died alone in his New York hotel room in February 1983.

A STREETCAR NAMED DESIRE was Williams' second big theatrical success. He wrote it during his stay in Mexico, and because of his hypochondriacal nature, thought that he was dying, and therefore believed that *STREETCAR* would be his last play. *STREETCAR* opened in 1947 in New York and was an instant success. The play became an international hit and in America, Jessica Tandy was the first Blanche, with Marlon Brando as Stanley Kowalski and Elia Kazan as the director. Two years later Sir Laurence Olivier directed *STREETCAR* in London with Vivien Leigh in the leading role. Leigh and Brando teamed up with director Kazan, for the famous film version of the same play.

Tennessee Williams is a dramatist of lost souls. His milieu is the old South, a tense and unreconstructed locale typical only of an environment we all inhabit. In the mythology of his work, the South is an antebellum mansion of faded elegance inhabited by gentle dreamers, misfits, fugitives, and outcasts – losers who are not meant to win. His work almost always echoes an awareness of loneliness and loss, a sense of corruption and physical violence.

His themes are the plight of the individual trapped by his environment, the loneliness and lack

of communication between human beings unable to reconcile the flesh with the spirit. Williams himself says: "The theme of the play is the fear that the apes shall inherit the earth". This is dramatized in the character of Stanley, because he represents brutal force, the ape that will survive, in contrast to Blanche, the sensitive individual, the lily or moth. According to the first director Elia Kazan, the main theme of the play is "a message from the dark interior. This little twisted, pathetic, confused bit of light and culture puts out a cry. It is snuffed by the crude forces of violence, insensibility and vulgarity which exists in our South – and this cry is the play". It is Williams' special genius to temper extremes of physical violence, brutality and perversion with gentle, loving glimpses of humanity and a passionate concern for dispossessed people living on the edge of despair.

A STREETCAR NAMED DESIRE is the tragedy of people who do not understand one another – the futile fight of the sensitive individual against the superior power of the insensitive, modernised masses of society. The plot deals with the daughter of a bankrupt family of the South, in the United States of America. Blanche tries to forget her unhappy and tragic marriage in her youth, and becomes involved in a series of futile affairs. In direct contrast to her sister, Stella finds new hope of survival in her relationship with her brutal, practical Pole, Stanley Kowalski. She forgets about her past and her upbringing and "mixes her blood with the Pole", in order to secure a future for herself and her children. Blanche is part of the dilapidating Southern aristocracy who cannot adapt to their new social positions. This play is a clinical study of her moral and emotional dilapidation to prostitution and lunacy while she is clinging to her pretence in a desperate attempt to ensure protection and acceptance for herself.

The central conflict takes place between Blanche and Stanley. Blanche pathetically clings to her "Southern Belle" image, while she does not always live up to it, and she views Stanley as a brutal, insensitive ape. The clash between these two characters is extremely well portrayed by Williams. Stanley feels insecure and irritated by Blanche's pretence, and Blanche is repulsed – and attracted – by his coarseness.

Williams' masterly use of symbolism is clearly evident in the play. His symbols work on many levels and form networks and themes in themselves, so that they become part of a whole "symbolistic experience". Through symbolism the drama is richly textured, and this is evidence of the brilliance and craftsmanship of a true artist.

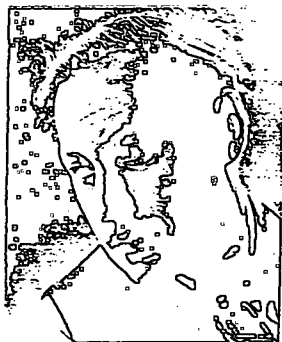
NIEL VAN NIEKERK

I always say that life is such a mysteriously complicated thing that no one should really presume to judge and condemn the behaviour of anyone else.

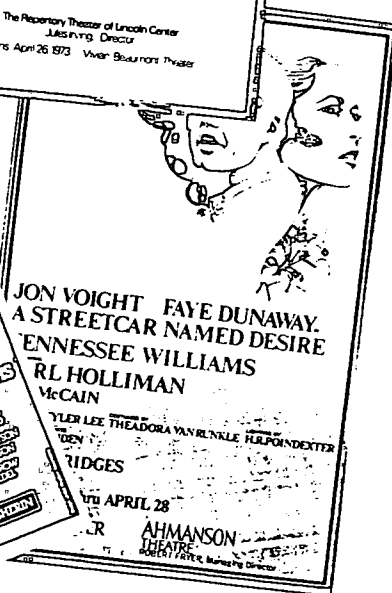
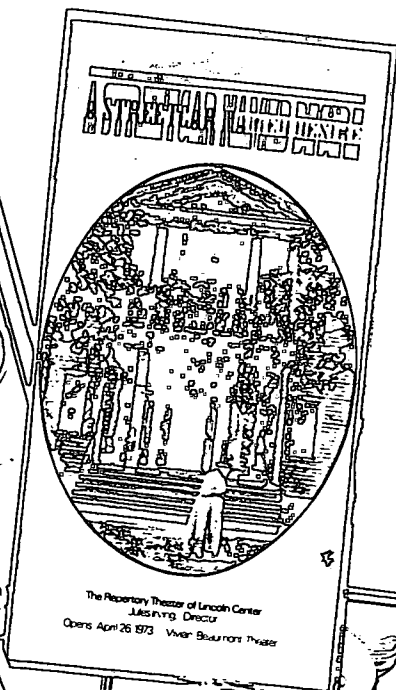
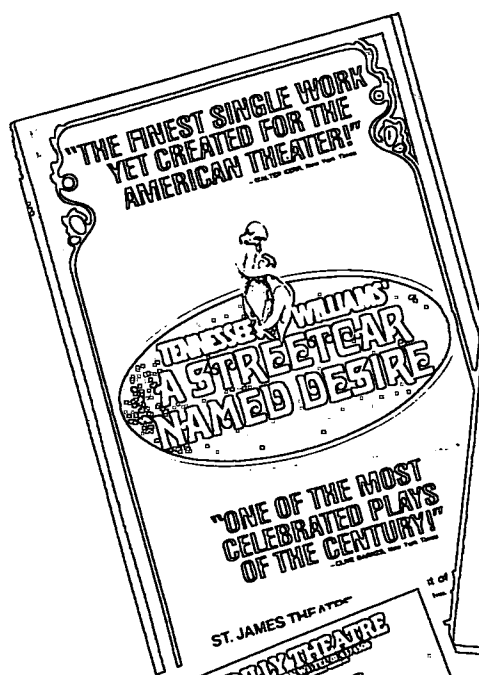
– Alma Winemiller –
Summer and Smoke

People enter this world without instructions of where to go, what to do, so they wander a little . . .

– Silva Voccaro –
Baby Doll



TENNESSEE WILLIAMS





THEUNIS NEL

MONIQUE VIENINGS

PRODUCTION STAFF

Stage Manager and Prompt
Properties

ELIZE VAN HEERDEN
HEIDI MOLLENTZE
LIESL VENTER and
GERHARD FOURIE
HELÉNE DU PLESSIS
THERINE ERASMUS

Sound Control
Lighting Control

TECHNICAL STAFF

Set Design
Set Construction
Set Painter
Lighting Design and Sound
Recordings
Costume Co-ordination
Poster Design
Programme compilation
Programme and Foyer Photo's
Publicity
Administration

NIEL VAN NIEKERK
FRANCOIS VENTER
RONNIE CHRISTOWITZ
NICO LUWES and
NIEL VAN NIEKERK
NIEL VAN NIEKERK
ANTON WELMAN
CHRIS FOURIE
ANTON WELMAN
CHRIS FOURIE
GENE SMITH

Scene One	Early evening (May)
Scene Two	Six o'clock the following evening
Scene Three	Nearly two-thirty a.m. the same night
Scene Four	Early the following morning
Scene Five	A few weeks later
Scene Six	About two a.m. the same night

- INTERVAL -

Scene Seven	A few weeks later: Late afternoon in mid-September
Scene Eight	Three quarters of an hour later
Scene Nine	A while later the same evening
Scene Ten	A few hours later that night
Scene Eleven	Some weeks later

The exterior of a two-storey corner building on a street in the cosmopolitan city, New Orleans, which is named Elysian Fields and runs between the L & N Tracks and the river. The section is poor but has a raffish charm. The action takes place in 1950, inside and outside of Stanley and Stella's flat. In this city the differences between race, colour, religion and language do not play an important role in inter-relationships, and the inhabitants live like a big family.

CAST

(in order of appearance)

Negro woman

Eunice Hubbel

Vendor

Prostitute

Mexican woman

Sailor

Stanley Kowalski

Harold Mitchell

Stella Kowalski

Blanche du Bois

Steve Hubbel

Pablo Gonzales

A young collector

Doctor

Matron

TALITA BACON

HEIKE GEHRING

GERHARD FOURIE

HEIDI MOLLENTZE

ANCHÉ OLIVIER

JACO VAN RENSBURG

THEUNIS NEL

HANNES POTGIETER

LORAIN VAN DEN BERG

MONIQUE VIENINGS

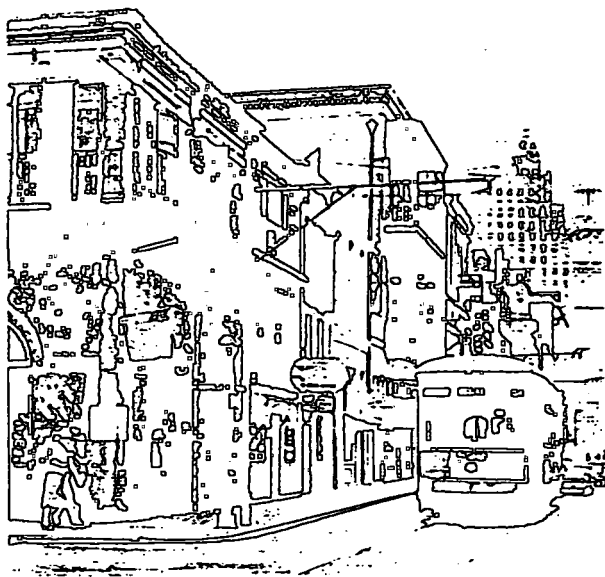
CHRISTO DE VILLIERS

VIC BOTHMA

JACO VAN RENSBURG

STEPHEN TANTON

ELIZE VAN HEERDEN



A street scene in New Orleans in the forties, with a tram named Desire.



ANCHÉ OLIVIER

HEIKE GEHRING

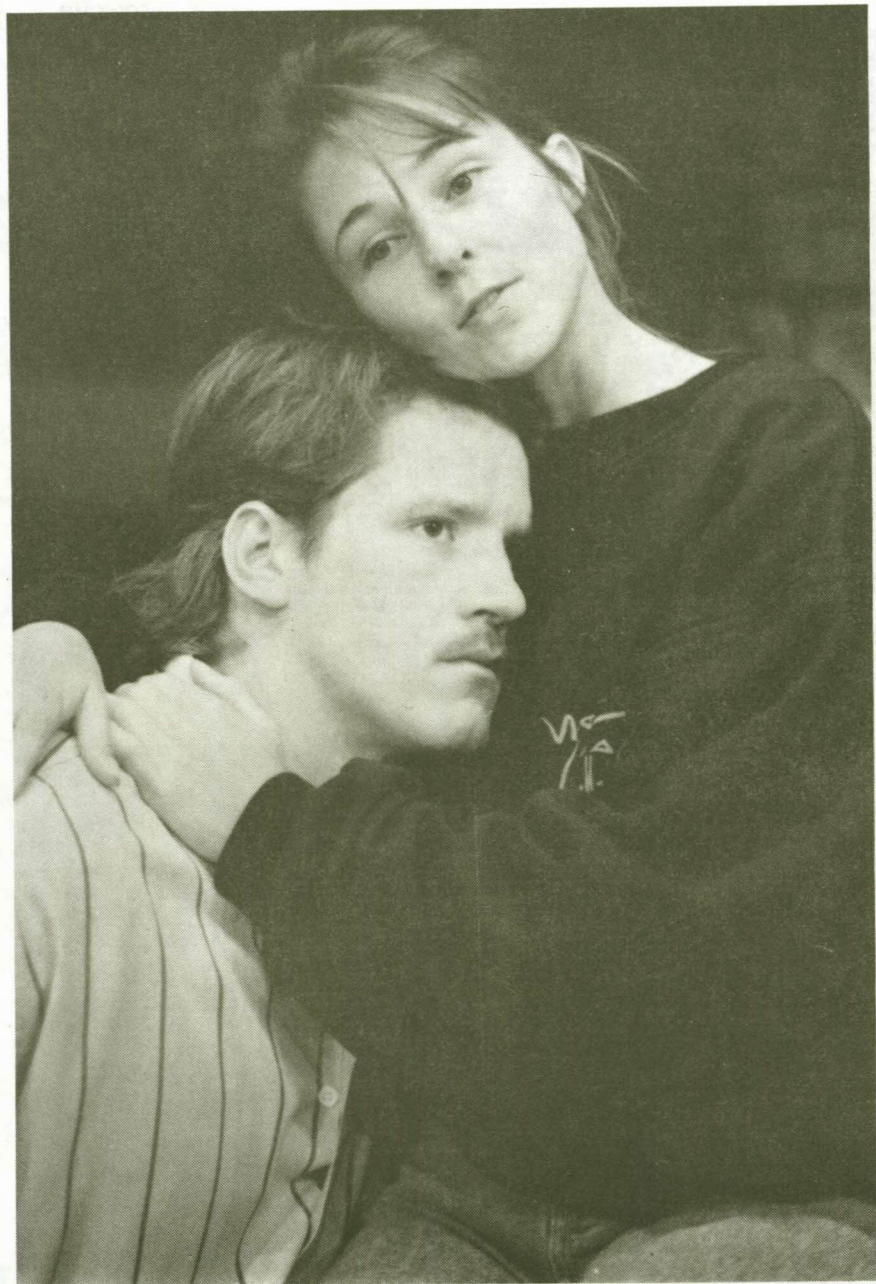
TALITA BACON



THEUNIS NEL

CHRISTO DE VILLIERS

HANNES POTGIETER



LORRAINE VAN DEN BERG

THEUNIS NEL

Monique
Vienings

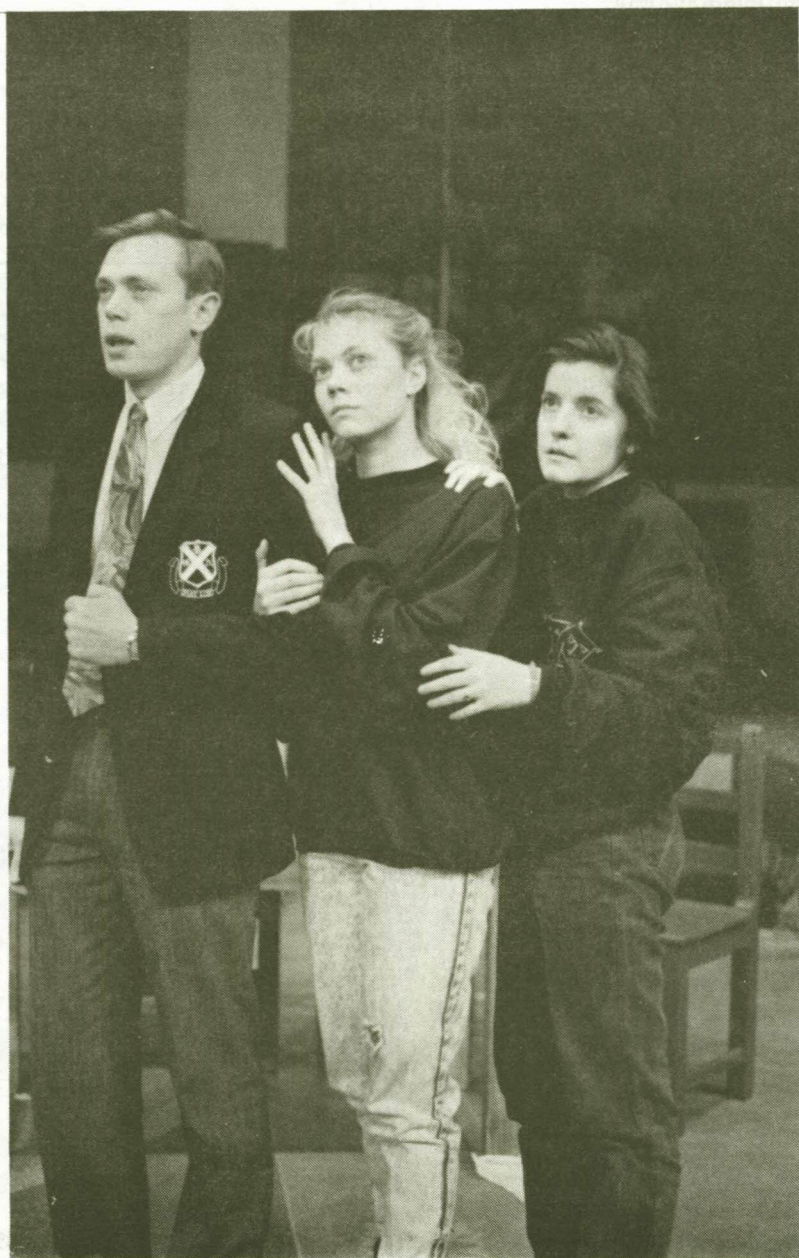
Jaco van
Rensburg



Loraine
van den
Berg

Monique
Vienings





STEPHEN TANTON MONIQUE VIENINGS ELIZE VAN HEERDEN

Derdejaarstudente se eksamenprogram
ERNS EN LUIM

1. Die vrou en haar God
2. Love and marriage

29 Oktober 19:00

Toegang gratis

Geen bespreking
Wynand Mouton-teater

WYNAND MOUTON-TEATERKLUB

Indien u volgende jaar weer by die WYNAND MOUTON-TEATERKLUB wil aansluit, sal dit waardeer word as u reeds nou die onderstaande vormpie sal invul en vanaf November 1992 aan ons sal stuur. Dit vergemaklik ons administratiewe werk gedurende die eerste maand van die akademiese jaar. Ons waarborg vier opvoerings en een kindertoneel per jaar. Toegang tot opvoerings is gratis vir lede.

LEDEGELD: Volwassenes R12,00 per persoon, studente en kinders R6,00 per persoon per jaar.

Die Hoof
Departement Drama- en Toneelkunde
UOVS
Posbus 339
Bloemfontein
9300

Waarde Heer

Aangeheg vind u 'n tjek vir die bedrag van R

vir volwassenes en studente/kinders.
(Tjeks betaalbaar aan UOVS)

Die uwe

NAAM
(Prof./dr./ds./mnr./mev./mej.)

ADRES

.....

.....

TELEFOONNOMMER

1993

Vir verdere inligting, skakel asseblief mev. Gene Smith by tel. nr. 4012160 tussen 08:00 en 12:30 op weekdae.

PROGRAM VAN "A STREETCAR
NAMED DESIRE

**HANS
KRAMER**

— record — bars —

JAZZ

classical

POP

C.C.M.

ROCK

!student discount!

THE HOME OF MUSIC
SHOP 2 SONOP ARCADE
MAITLAND STREET
BLOEMFONTEIN
TEL. 304135/304115

YOUR MUSIC PARADISE
SHOP 206
SANLAM PLAZA
MAITLAND STREET
TEL. 470117

WE ARE MOVING SHORTLY TO:

57 MAITLAND STREET
(KAHN'S MUSIC PREMISES)

— SAMBA AND
CREDIT CARDS
WELCOME —

SAMEVATTING

Hoofstuk 1 is 'n uiteensetting van die volledige proses wat in die studie gevolg is: 'n Kwalitatiewe evaluasie van 'n gehoor se resepsie met betrekking tot simboliek tydens 'n toneelopvoering van Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire*. Die motivering, uiteensetting, doelstellings en strukturering van die studie is in die hoofstuk onder die loep geneem.

In hoofstuk 2 is daar gekyk na die semiotiek en resepsieteorie. Die tekortkominge van die resepsieteorie vir die toneelopvoering is uitgewys, en ook die kompleksiteit van die semiotiese proses wat betekenisvergemeenskapliking tydens 'n toneelopvoering insluit, is ondersoek, omdat soveel faktore 'n bydrae lewer in terme van die enkodering van die boodskap wat aan die gehoor/toeskouer gekommunikeer word.

In hoofstuk 3 is die verskillende definisies van die term *simbool* beskou. Daar is verwys na die simbolistiese beweging en onderskeid is getref tussen die drie basiese semiotiese tekens in die teater, naamlik die ikoon, die indeks en die simbool. 'n Bondige ondersoek na die verskil tussen literêre en teatersimboliek is ook onderneem. Daar is bevind dat die simbool se meer- of veelvlakkigheid juis aan die simbool sy besondere betekenis verleen. 'n Juiste definisie van die term *simbool* is as gevolg van die kompleksiteit van betekenis wat aan die simbool geheg kan word, moeilik om te verwoord.

Die literêre ontleding van *A Streetcar Named Desire* is in hoofstuk 4 uitgevoer. Die literêre simbole soos wat hulle manifesteer in aspekte van die dramateks, soos onder andere die tema(s), struktuur, dialoog, handeling en didaskalia, is hier ondersoek. Ook is daar indringend na die simboliese handeling en rol van bykans elke karakter in die drama gekyk.

In hoofstuk 5 is 'n regieverslag aangebied wat enkele van die momente in die drama ontleed en belig. Aandag is hier geskenk aan die regisseur se rol in die enkodering van simboliek in die drama.

Hoofstuk 6 behels die kwalitatiewe navorsingsmetodes wat eers teoreties bespreek en daarna prakties toegepas is in terme van die data-insameling, interpretasie en analise. Die mate waarin die verskillende fokusgroepe die simbole in die spesifieke aspekte van die toneelopvoering geresepteer het, al dan nie, is ook geëvalueer. Dit was opmerklik uit hierdie hoofstuk dat die visuele simbole tydens die toneelopvoering 'n sterker rol gespeel het as die ouditiewe simbole. Ook is bevind dat faktore soos ouderdom en teaterervaring van die respondente nie noodwendig 'n beter of meer suksesvolle resepsie of dekodering van simbole in hierdie spesifieke toneelopvoering aangedui het nie.

Hoofstuk 7 vorm die samevatting en gevolgtrekking van hierdie proses en resultate, en dui aan dat simbole wel relatief suksesvol deur 'n gehoor geresepteer kan word tydens die toneelopvoering van Tennessee Williams se *A Streetcar Named Desire*.

Die kompleksiteit van die oordragingsproses van die boodskap, oftewel die kommunikasieproses tydens 'n toneelopvoering, is besonder sterk in die studie beklemtoon. Hierdie studie kan dien as a praktiese vertrekpunt vir verdere noodsaaklike navorsing in hierdie komplekse en uitdagende veld.

ABSTRACT

Chapter 1 is an explanation of the complete process that was followed in this study: A qualitative study to determine audience reception of symbolism in Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*. The motivation, exposition, aims and structure of the study are discussed in this chapter.

In Chapter 2 semiotics and reception theory are analysed. The shortcomings of reception theory in terms of performance are shown, and the complexity of the semiotic process that includes the process of giving meaning through a performance in the theatre are analysed. This study is extremely complex because many different factors play a role in terms of message encodement during a performance, that is then communicated to the audience.

Chapter 3 investigates the various definitions of the term *symbol*. Reference is made of the symbolist movement and distinctions are drawn amongst the three basic semiotic signs in the theatre, namely the icon, the index and the symbol. A brief investigation is carried out to look at the difference between literary and theatre symbolism. Mention is also made of the multi-faceted nature of a symbol which imbues the symbol with special significance. An actual definition of the term *symbol* is very difficult to arrive at because of the complexity of meaning that can be attributed to the symbol.

The literary investigation of *A Streetcar Named Desire* is done in Chapter 4. The literary symbols that are apparent in the drama text like theme(s), structure, dialogue, action and stage directions are analysed in this chapter, as well as the symbolic actions and roles of most characters in the play.

Chapter 5 presents a report from the director, looking at some of the key moments in the drama. Particular attention is paid to the role of the director in the encoding of symbols in the play.

Chapter 6 deals with qualitative research methods that are discussed in terms of theory and is then used in a practical application to matters such as data collection, interpretation and analysis. The extent to which the different focus groups perceived symbols in certain aspects of the performance, such as lighting, decor, sound, costumes, colour, composition, and props, is also evaluated. It is evident from the research that the visual symbols played a more significant role than the auditory symbols during the performance. Factors such as age and theatre experience of the recipients/audience did not necessarily make for better reception of symbols in this specific performance.

Chapter 7 concludes the process and interprets the qualitative research results. It can be concluded that the play, *A Streetcar Named Desire*, lends itself to the relatively successful perception of symbolic meaning during performance.

The complexity of the communication process during a performance of the text in a theatre is examined in this study. It is hoped that this dissertation can serve as a practical point of departure for further investigation and research into this complex and challenging field.