

.b162 640 34

UV - UFS  
BLOEMFONTEIN  
BIBLIOTEK - LIBRARY

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER  
GEEN OMSTANDIGHEDEN UIT DIE  
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

University Free State  
  
34300004922252  
Universiteit Vrystaat

**TEORETIESE OORWEGINGS BY DIE DAARSTEL VAN  
BEOORDELINGSKRITERIA VIR AFRIKAANSE  
TONEELKOMPETISIES: DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS  
AS GEVALLESTUDIE**

deur

**HENDRIK ADAM ALBERTYN LAMBRECHTS III**

Verhandeling voorgelê om te voldoen aan die vereistes vir die graad

**MAGISTER ARTIUM: DRAMA EN TEATERKUNS**

in die

Departement van Drama en Teaterkuns

FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE

**UNIVERSITEIT VAN DIE VRYSTAAT**

Studieleier: Prof. Nico Luwes

Mede-studieleier: Dr. Anthea van Jaarsveld

Mei 2011

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die kwalifikasie M.A Drama en Teaterkuns aan die Universiteit van die 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.

Hennie Lambrechts

Universiteit van die  
Vrystaat  
BLOENFONTEIN  
18 JUN 2013  
UV SASOL BIBLIOTHEEK

Hierdie studie word opgedra aan

Danie Strydom,

in wie se klas ek my roeping gevind het.

## Erkennings

Ek wil graag my opregte dank betuig aan professor Nico Luwes en dokter Anthea van Jaarsveld sonder wie se bystand en geduld hierdie studie nooit sou realiseer nie. Ek wil ook 'n spesiale woord van dank aan my ouers bied, julle het sonder aanspraak my nog altyd ondersteun.

## OPSOMMING

Die bydrae wat dramateks-kompetisies tot die ontwikkeling van hedendaagse Afrikaanse drama bied kan nie onderskat word nie. Die Nagtegaal-teksprys, een van Suid-Afrika se vooraanstaande dramateks-kompetisies, het in 2010 tot 'n einde gekom. Die leemte wat die Nagtegaal-teksprys en soortgelyke kompetisies in die Afrikaanse teater sisteem vul, is egter van so 'n aard dat hierdie gaping binnekort weer gevul sal word deur dieselfde of ten minste 'n soortgelyke inisiatief. Die vyf top inskrywings vir die Nagtegaal-teksprys van 2008 is as studierrein gekies en geëvalueer volgens 'n voorgestelde metodiek. Hierdie raamwerk, gegrond op 'n akademiese onderbou, beoog om waardevolle Afrikaanse tekste te identifiseer en by te voeg tot die Afrikaanse kanon. Daar word ook veronderstel dat so 'n raamwerk moontlike verdieping en kredietwaardigheid aan dramateks-kompetisies kan bied wat 'n langer lewensduur daaraan kan verleen. Die model verdeel die teks in sy verskillende elemente en evalueer elke aspek individueel om sodoende 'n duidelike beeld van die teks as geheel te verkry. 'n Dramateks-kompetisie behoort nie alleenlik populêre tekste te bevorder nie, maar juis tekste wat die toets van die tyd sal deurstaan. Dit is 'n algemeen aanvaarde feit dat literatuur, en spesifiek die dramateks, die mondstuk is waarvolgens die sosiale orde van die gemeenskap waarvoor en waarin dit geskep is, weerspieël. Hierdie tekste moet dus bly voortbestaan om deur opvolgende generasies bestudeer te kan word as 'n deel van die ontwikkeling van Afrikaanse literatuur.

## ABSTRACT

The contribution of playwriting competitions to the development of the contemporary Afrikaans theater should not be underestimated. The Nagtegaal playwriting competition, one of South Africa's leading competitions in this genre, came to an end in 2010. However, the niche that this competition and similar initiatives have filled in the South African theatre system is of such a nature that it is only a matter of time before it is filled again by the same or a similar initiative. The top five entries for the Nagtegaal playwriting competition in 2008 have been chosen as the focus point of this study and are evaluated according to a proposed methodology. This framework, based on academic principles, aims to identify valuable Afrikaans texts so that they may be preserved for the future. It is also supposed that such a framework could serve to add further depth and credibility to these competitions, prolonging their existence. The model divides the text into its respective elements and evaluates each one individually in order to arrive at a clear impression of the text as a whole. A playwriting competition should not focus exclusively on promoting texts that are popular, but rather on texts that will stand the test of time. It is a commonly accepted fact that literature, and specifically the play, is a reflection of the social order of the community for which, and in which, it is created. The continued existence of these texts as study material for future generations is thus of paramount importance as a part of the development of Afrikaans literature.

## **Sleutelbegrippe**

Resepsie-estetika

Ontwikkeling van Suid-Afrikaanse teater

Afrikaanse kunstefeeste

Nagtegaal prys

Dramateks

Dramateks kompetisies

Literatuur geskiedenis

Drama struktuur

Kampus Toneel

Streeksrade

## **Key concepts**

Reception Theory

Development of the South African Theatre

Afrikaans Arts Festivals

Nagtegaal prize

Dramatext

Dramatext competitions

History of Literature

Drama structure

Campus Theatre

Arts Councils

## INHOUDSOPGAWE

## BLADSY

Verklaring	ii
Erkennings	iv
Opsomming	v
Abstract	vi
Sleutelbegrippe	vii

### HOOFSTUK 1 - Inleiding

1.1	Inleiding	1
1.2	Navorsingshipotese	3
1.3	Doel van die studie	3
1.4	Noodsaaklikheid van die studie	4
1.5	Fokus van die studie	5
1.6	Navorsingsontwerp	5
1.7	Waarde van die navorsing	6

### HOOFSTUK 2 - 'n Historiese oorsig van die uitvoerende kunste in Suid-Afrika en die ontstaan van Afrikaanse teks kompetisies vir toneel

2.1	Inleiding	8
2.2	Agtergrond	9
2.3	Historiese oorsig van die uitvoerende kunste in Suid-Afrika	12
2.4	Streeksrade vir die uitvoerende kunste in Suid-Afrika	16
2.5	Die alternatiewe teater beweging	18
2.6	Die Suid-Afrikaanse teaterbedryf na die ontbinding van die streeksrade	21
2.6.1	Toneelgeselskappe	22
2.6.2	Kampus toneel	24

2.6.3	Afrikaanse kunstefeeste	27
2.6.4	Die ontstaan en ontwikkeling van die teater kompetisies	31
2.6.4.1	Die Sanlam-prys vir Afrikaanse Teater	31
2.6.4.2	Die Nagtegaal teks prys	33

### **HOOFTUK 3–Benaderingswyses vir die analise van literêre werke met spesifieke verwysing na die dramateks**

3.1	Inleiding	38
3.2	Hermeneutiek	38
3.3	Die teks	39
3.4	Benaderingswyses in die literatuur	41
3.4.1	Tekssentriese benaderings	41
3.4.1.1	Die outonومiese bewegings	42
3.4.1.1.1	Russiese Formalisme	42
3.4.1.1.2	New Criticism	43
3.4.1.2	Strukturalisme	44
3.4.1.2.1	Die begrippe <i>Struktuur</i> en <i>Strukturalisme</i>	44
3.4.1.2.2	Praagse Strukturalisme	46
3.4.1.2.3	Franse Strukturalisme	46
3.4.2	Lesersgerigte (ontologiese) benaderings	48
3.4.2.1	Resepsieteorie	48
3.4.2.2	Die Amerikaanse resepsie-teorie (“Reader response criticism”)	52
3.5	Die interpretasie van literêre tekste volgens resepsie-estetika	52
3.5.1	Artefak en estetiese objek	52
3.5.2	Die verwagtingshorison en ervaringsveld van die leser	53
3.5.3	Verwagtingshorison en estetiese distansie	55

3.5.4	Die kommunikasieproses	57
3.5.5	Teksstrategieë en oop plekke in 'n teks	61
3.5.6	Die lesersrol in die opbou van die estetiese objek	63
3.5.7	Konkretisering	64
3.5.8	Kritiek teen resepsie-estetika	64
3.6	Die dramateks	66
3.6.1	Die opvoering	66
3.6.2	Die verband tussen die leser en die gehoor	68
3.6.3	Rolspelers in die drama	69
3.6.3.1	Die outeur	69
3.6.3.2	Die regisseur	70
3.7	Die interpretasie van 'n dramateks	71
3.8	Samevatting	73

#### **HOOFSTUK 4 - Die evaluering van 'n dramateks**

4.1	Inleiding	75
4.2	Opvoeringsgerigtheid van die dramateks	75
4.2.1	Die verband tussen opvoering en voorstelling	80
4.2.2	Fisiese beperkinge wat 'n opvoering kenmerk	81
4.2.2.1	Tyd in die drama	82
4.2.2.2	Ruimte in die drama	82
4.2.3	Teater konvensies wat neerslag vind in die dramateks	83
4.3	Die karakter(s) in die drama	84
4.3.1	Die psigologiese benadering	86
4.3.1.1	Die karakter se eie uitinge en aksies	86
4.3.1.2	Wat ander karakters van hierdie karakter sê en hoe ander karakters teenoor hom of haar optree	87
4.3.1.3	Voorkennis van 'n karakter	87
4.3.1.4	Visuele informasie aangaande die karakter	88

4.3.2	Die karakter/akteur verhouding	88
4.4	Tyd in die drama	89
4.4.1	Die “ewige hede” van die drama	90
4.4.2	Opvoeringstyd en fiksionele tyd	91
4.5	Ruimte in die drama	92
4.5.1	Fiksionele ruimte/wêreld	93
4.5.1.1	Verhoogaanwysings	94
4.5.1.2	Direkte uitsprake gemaak deur die karakters	94
4.5.1.3	Indirekte verwysings na die ruimte deur die karakters se aksies	95
4.5.2	Verhoog ruimte	95
4.5.2.1	Die verhoog/stel	95
4.5.2.2	Die verhoog en die auditorium	96
4.6	Dramatiese handeling	96
4.6.1	‘n Beskrywing van dramatiese handeling	97
4.6.2	Handeling, dramatiese spanning en konflik	97
4.7	Die drama struktuur	99
4.7.1	Tyd en die drama struktuur	99
4.7.1.1	Die aanvang van die dramatiese gebeure	100
4.7.1.2	Die ontwikkeling van die dramatiese gebeure	101
4.7.1.2.1	Volgorde	101
4.7.1.2.2	Tempo	101
4.7.1.2.3	Die afloop van die dramatiese gebeure	102
4.7.2	Ruimte en die drama	103
4.7.2.1	Die keuse van ‘n spesifieke ruimte	104
4.7.2.2	Ruimtelike veranderinge as ‘n strukturele ontwerp	104
4.7.2.3	Die binnekoms en uitgange van die karakters	104
4.8	Die dialoog en didaskalia in die drama	105
4.8.1	Dialoog	106

4.8.2	Die funksies wat dramatiese uitinge vervul	110
4.8.2.1	Die referensiële funksie	110
4.8.2.2	Die fatiese funksie	110
4.8.2.3	Die appellatiewe funksie	111
4.8.2.4	Die emotiewe funksie	111
4.8.2.5	Die metalinguale funksie	111
4.8.2.6	Die poëtiese funksie	111
4.8.3	Die didaskalia	112
4.8.3.1	Die titel	112
4.8.3.2	Die karakter lys	112
4.8.3.3	Die verhoogaanwysings	113
4.9	Resepsie van die drama	113
4.9.1	Die dramatiese kommunikasieproses	113
4.9.2	Die leser se resepsie van die geskrewe teks	115
4.9.2.1	Die fiksionele vlak in die dramateks	115
4.9.2.2	Die voorstellingsvlak in die dramateks	115
4.9.3	'n Vergelyking tussen die leser en die toeskouer se resepsie van die drama	116
4.9.3.1	Die voorstellingsvlak	117
4.9.3.2	Die emosionele vlak	117
4.9.3.3	Die intellektuele vlak	118
4.9.3.4	Die estetiese vlak	118
4.9.4	Wat is die status van die geskrewe teks in die dramatiese kommunikasieproses?	119
4.10.1	Intrige	120
4.10.2	Tema(s)	121
4.10.3	Protagonis	121
4.10.3.1	Pro-doelwitte	122
4.10.3.2	Pro-strategie	122

4.10.3.3	Pro-aksie	122
4.10.4	Antagonis	122
4.10.4.1	Anti-doelwitte	122
4.10.4.2	Anti-strategie	123
4.10.5	Teenwerking	123
4.10.6	Hooforsaak/sneller moment	123
4.10.7	Hoof konflik	123
4.10.8	Wringmoment	123
4.10.9	“Beats”	124
4.10.10	Elemente wat ‘n eenheid skep	124
4.10.11	Spanning verligting	124
4.10.12	Valse gevoel van veiligheid	124
4.10.13	Tempo eskalاسie	125
4.10.14	Dilemma	125
4.10.15	Klimaks	125
4.10.16	Ironiese wringmoment	125
4.10.17	Ontbinding	125
4.10.18	Tematiese verklaring	126
4.10.19	Katarsis	126
4.11	Raamwerk vir die evaluاسie van ‘n dramateks	126

## **HOOFSTUK 5 - Voorgestelde metodiek vir die evaluاسie van ‘n dramateks**

5.1	Inleiding	127
5.2	Evaluاسie van die top vyf stukke soos ingeskryf vir die Nagtegaal teks prys	128
5.3	Die literêre waarde van die tekste na aanleiding van bogenoemde raamwerk	151
5.3.1	Mara Wie?	151

5.3.2	Maskerman	152
5.3.3	Hol	156
5.3.4	Die naaimasjien	157
5.3.5	Jonas	158
5.4	Samevatting	160

<b>HOOFSTUK 6 - Slot</b>	162
--------------------------	-----

<b>Bibliografie</b>	169
---------------------	-----

<b>Bylaag (CD-Rom)</b>	
------------------------	--

# HOOFSTUK 1

## INLEIDING

### 1. Inleiding

Met die ontbinding van die Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste in Suid-Afrika is 'n duidelike gaping gelos in die Afrikaanse teaterbedryf. In hierdie staatsgefundeerde omgewing was dit moontlik vir Afrikaanse teaterpraktisyns om so vrylik as wat moontlik is in die bedryf toneelstukke te skep met onmisbare waarde vir die Afrikaanse literêre sisteem. Die waarde van hierdie sisteem is duidelik te sien in die aantal tekste wat gedurende hierdie periode in Afrikaans gepubliseer is en hierdie getal te vergelyk met die aantal tekste wat in Afrikaans gepubliseer is na die ontbinding daarvan (sien Odendaal, 1998: 214 en Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 71). Met hierdie ontstellende statistieke in gedagte was dit dus gerusstellend om inisiatiewe soos die Nagtegaal-teksprys en die Sanlam prys vir Afrikaanse teater te sien wat hierdie gaping probeer vul het. Hierdie kompetisies het saam met die kunstefeeste 'n platform geskep vir Afrikaanse teaterpraktisyns om toneelstukke te skep wat die sosiale sisteem van ons dag uitgedruk het en sodoende 'n onskatbare bydrae gelewer het. Dis kommerwekkend om te verneem dat die Nagtegaal-teksprys in 2010 tot 'n einde gekom het en dat die Sanlam prys vir Afrikaanse Teater (SPAT) ook nie in 2010 aangebied is nie.

By die reeds genoemde kompetisies is sommige van die tekste, wat nie as wenners aangewys is nie, in sekere gevalle wel verder ontwikkel, maar met wisselende sukses. Keuses uit die aangebode materiaal bly altyd subjektief en waardevolle tekste kon in die proses verlore geraak het. Dit is dus van die uiterste belang dat daar 'n siftingskriteria moet bestaan waarvolgens tekste wat oor die potensiaal beskik om tot sinvolle teaterstukke te ontwikkel, geïdentifiseer kan word. Dit moet hier genoem word dat, ten spyte van die feit dat daar in inligtingsbrosjures van die Nagtegaal-teksprys verwys is na goedgekeurde kriteria waarvolgens die ingeskrewe tekste beoordeel sou word, navorsing sowel as onderhoude met beoordelaars uitgewys het dat

daar geen sodanige kriteria bestaan het nie. Elke beoordelaar is gekies volgens sy besondere bydrae en kennis van die teaterbedryf. Dit spreek vanself dat hierdie kennis en ervaring oor jare opgebou is, maar dit laat ongelukkig die deur oop dat argumente aangevoer kan word dat 'n ander stuk moontlik eerder moes gewen het, omdat beoordeling van enige kunsobjek 'n subjektiewe proses is.

In die vasstelling van genoemde kriteria is daar belangrike vrae wat eers beantwoord moet word.

Daar moet eerstens gevra word wat die waarde van kuns is, en of dit enigszins moontlik is om so 'n waarde te meet. Tolstoy definieer kuns in sy werk *What is Art?* (1899: 51) soos volg:

*"To evoke in oneself a feeling one has experienced, and having evoked it in oneself, then, by means of movements, lines, colors, sounds, or forms expressed in words, so to transmit that feeling that others may experience the same feeling – this is the activity of art.*

*Art is a human activity consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings and also experience them."*

Hierdie aanhaling klink asof dit geskryf is met 'n teatrale ervaring in gedagte: 'n akteur neem die persoonlikheid van 'n karakter aan wat deur die dramaturg beskryf is om sodoende die teks se boodskap oor te dra aan die gehoor. 'n Mens kan sê dat die waarde van so 'n kunswerk gemeet kan word aan die mate waarin die toneelstuk daarin slaag om die ervaringe wat deur die dramaturg uitgelê is in die teks te herroep in die gehoor. Alhoewel dit slegs een van vele maniere is waarop die waarde van 'n kunswerk in die teatrale omgewing gemeet kan word, wil die navorser 'n noemenswaardige uitgangspunt uitlig. Hierdie uitgangspunt, soos uitgelê deur Itamar Even-Zohar in sy artikel *Polysystem Studies* (1990), verklaar dat geen kunswerk geëvalueer kan word sonder om al die elemente wat daarby betrokke is in ag te neem nie. Vir hierdie doeleinde word daar eers na die literêre agtergrond

van die evaluasie van dramatekste gekyk wat dan uiteindelik op resepsie-estetika uitloop. Hierdie teorie gee baie aandag aan die verhouding tussen die leser en die teks en is ideaal geskik vir die beoordeling van dramatekste in 'n omgewing soos tekskompetisies. 'n Duidelike begrip van hierdie teorie as uitgangspunt is dus essensieel.

Nadat daar 'n behoorlike studie van die interpretasie van literêre tekste in die algemeen onderneem is, word daar spesifiek op die interpretasie van die dramateks gefokus. Die sienings van Marissa Keuris, soos uiteengesit in haar gesaghebbende werk *Die Drama, 'n Handleiding* (1996), word bygehark ten einde te probeer om 'n stel kriteria te formuleer waarvolgens toekomstige dramakompetisies beoordeel kan word. Sy verdeel in hierdie werk die dramateks in al sy verskillende elemente. Hierdie handleiding word gebruik as 'n basis vir die raamwerk waarmee die top vyf tekste soos ingeskryf vir die Nagtegaal-teksprys in 2008 dan in tabelvorm geëvalueer word. Saam met 'n individuele evaluasie leen so 'n tabel homself ook tot 'n vergelyking tussen die tekste, wat 'n bydrae kan lewer tot die uiteindelijke aanwysing van 'n wenner. Belangriker egter is die feit dat die ondersoeker die moontlikheid voorsien dat sodanige kriteria 'n sif sal verskaf waarin tekste wat dalk nie met die eerste oogopslag as 'n wenteks geïdentifiseer sal word nie, maar tog oor die potensiaal beskik om in 'n sinvolle dramaopvoering ontwikkel te kan word, op te vang.

## 1.2 Navorsingshipotese

'n Raamwerk van beoordelingskriteria word saamgestel vanuit 'n resepsie-estetika uitgangspunt met behulp van Marisa Keuris se uitleg van die dramateks. Hierdie raamwerk sal dan gebruik word om die top vyf tekste wat ingeskryf is vir die Nagtegaal-teksprys in 2008 te evalueer, aangesien hierdie kompetisie een van die toonaangewende tekskompetisies in Suid-Afrika met betrekking tot die drama genre in Afrikaans was.

### 1.3 Doel van die studie

Die Nagtegaal-teksprys was bekend as een van Suid-Afrika se belangrikste inisiatiewe as dit by die skep van nuwe Afrikaanse teatertekste kom. Die prys het die ideale platform vir skrywers gebied om hulle werk deur bekende, suksesvolle dramaturge en teaterpraktisyns te laat evalueer. Die wenstuk is by die meeste van die kunstefeeste opgevoer, met die hulp van 'n bekende regisseur en akteurs. Net voor die prys tot 'n einde gekom het was daar 'n geweldige ontploffing, met 68 inskrywings in 2008. Die doel van hierdie studie is eerstens om 'n soliede, akademies-gegronde raamwerk daar te stel vir die evaluasie van dramatekste. Alhoewel dit onmoontlik is om totaal objektief te bly tydens die evaluasie van 'n literêre werk (hierdie punt sal in hoofstuk 3 in meer diepte bespreek word), sal so 'n raamwerk ten minste as 'n vertrekpunt gebruik kan word waarmee verskillende dramatekste vergelyk kan word. Dít sal hopelik 'n gebalanseerde en sinvolle evaluasie tot gevolg hê. Tweedens beoog hierdie studie om bogenoemde raamwerk te gebruik om die top vyf tekste soos ingeskryf vir die Nagtegaal-teksprys in 2008 te evalueer. Hierdie evaluasie sal moontlik die werkbaarheid van so 'n raamwerk uitwys, saam met moontlike tekortkominge en verbeteringe.

### 1.4 Noodsaaklikheid van die studie

Die Nagtegaal-teksprys het saam met 'n reeks soortgelyke inisiatiewe, mees noemenswaardig die Sanlam Prys vir Afrikaanse Teater, 'n gevaarlike gaping in die Afrikaanse teaterwêreld gevul. Hierdie kompetisies het 'n belangrike platform daargestel vir Afrikaanse skrywers om nuwe, betekenisvolle tekste te skep sonder om deur die kommersialiteit van die kunstefeeste vasgevang te wees. Hierdie tekste kon alleenlik daarop fokus om Afrikaanse literatuur te skep wat 'n bydrae kon lewer tot die Afrikaanse identiteit. Die Nagtegaal-teksprys het tot 'n einde gekom in 2010 en bogenoemde gaping is kommerwekkend vir die voortbestaan van 'n waardevolle Afrikaanse teater. Nietemin is die navorser oortuig dat hierdie leemte weer gevul sal word deur nuwe tekstokompetisies, 'n herlewing van vorige ondernemings of ten minste iets baie soortgelyk aan 'n teks-kompeterende omgewing. Met 'n soliede,

akademiese raamwerk vir die beoordeling van dramatekste is dit nie net meer waarskynlik dat waardevolle Afrikaanse tekste geïdentifiseer sal word en behoue sal bly nie, maar ook dat betekenisvolle kritiek gelewer sal kan word op tekste wat dit verdien sodat dié pogings (en die verantwoordelike dramaturge) ontwikkel kan word om ook 'n bydrae te lewer tot die Afrikaanse literêre sisteem.

### 1.5 Fokus van die studie

Hierdie studie fokus spesifiek op die top vyf tekste van die Nagtegaal-teksprys in 2008. Die 68 inskrywings vir daardie jaar getuig van 'n enorme ontploffing, en alhoewel die navorser al 68 tekste sou wou ondersoek is dit prakties onmoontlik. Die tekste is geëvalueer deur drie van Suid-Afrika se top teaterpraktisyne en hierdie proses word deur die navorser vertrou.

Verder sal die studie fokus op die evaluering van teatertekste binne die konteks van die 21ste eeu. As teoretiese begronding word 'n bestekopname gemaak van die tendense in voorafgaande belangrike tydvlakke in die Suid-Afrikaanse literêre sisteem. Hierdie bestekopname lei uiteindelik tot resepsie-estetika, wat as uitgangspunt by die evaluasie van die tekste gebruik sal word.

### 1.6 Navorsingsontwerp

Hoofstuk 2 bied 'n historiese oorsig oor die uitvoerende kunste in Suid-Afrika. Hierdie uitleg van die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teatersisteem is belangrik om die gaping wat in die Afrikaanse teaterbedryf gelos is na die ontbinding van die streeksrade in konteks te plaas. Sodoende sal dit duidelik word vir die leser waarom dit noodsaaklik is vir tekskompetisies of soortgelyke inisiatiewe om 'n platform te skep vir Afrikaanse dramaturge. Hierdie hoofstuk sal die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teaterbedryf volg – van die Anglo-Boereoorlog in 1899, die stigting van die Nasionale Teater Organisasie in 1948 (onder leiding van P.P.B. Breytenbach), die ontstaan (in 1962) en

uiteindelige ontbinding van die Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste, rondreisende toneelgeselskappe, kampustoneel, die kunstefeeste – tot en met die tekskompetisies vir toneel.

In hoofstuk 3 word 'n bestekopname onderneem van die relevante teorieë binne die literatuur wat te make het met evaluering en interpretasie. Kennis van tekssentriese (outonomistiese) en taalsentriese (linguistiese) benaderings sal bestudeer word. Spesifieke fokus sal geplaas word op resepsie-estetika, aangesien die regisseur as aanvanklike leser en uiteindelik die gehoor 'n deurslaggewende rol speel in die betekenisvorming van die dramateks. Met hierdie teoretiese basis sal 'n evaluasie van tekste gedoen kan word om uiteindelik die resente teaterwêreld in Afrikaans te kan benoem.

Hoofstuk 4 verken die verskillende praktiese elemente wat in 'n suksesvolle drama voorkom. Indien 'n raamwerk daargestel wil word wat 'n dramateks evalueer, moet al die respektiewe elemente van mekaar geskei word sodat hulle individueel ondersoek kan word. Marisa Keuris se bekende werk *Die Dramateks: 'n Handleiding* dien as die grondslag waarop die raamwerk van hoofstuk 5 rus. Haar teorieë word dus kortliks uitgelê.

In hoofstuk 5 word al die aspekte wat in hoofstuk 4 bespreek is vanuit die resepsie-estetika uitgangspunt van hoofstuk 3 gekombineer in die vorm van 'n tabel. Hierdie raamwerk word dan gebruik vir die evaluasie van die top vyf tekste soos wat hulle ingeskryf is vir die Nagtegaal-teksprys in 2008. 'n Kopie van elke teks word presies soos ingedien vir die kompetisie verskaf op die ingeslote CD. Die gevolgtrekkings waarop hierdie raamwerk dui word dan vir elkeen van die tekste uitgelê.

Hoofstuk 6 dien as die slot van hierdie studie waarin al die besprekings rakende die evaluasie van die dramateks saamgevat word.

### 1.7 Waarde van die navorsing

Die teater is nog altyd gesien as die mondstuk van 'n sosiale sisteem, waar al sy interafhanklike kwessies ondersoek en gekonfronteer kan word. So 'n

medium is van kardinale belang vir die ontwikkeling van 'n eie kulturele identiteit en moet ten alle koste beskerm word. Alhoewel die Afrikaanse teatersisteem nie oornag in duie sal stort nie, is dit nog steeds belangrik om aandag te gee aan die areas van die bedryf waar daar tekortkominge is. Die skep van waardevolle Afrikaanse dramatekste is definitief een van hierdie tekortkominge. Met die skep van 'n werkbare, soliede, akademiese raamwerk wat as vertrekpunt gebruik kan word by die evaluasie van dramatekste, kan die tekskompetisies wat juis hierdie gaping (al is hulle moontlik onbewus daarvan) vul moontlik 'n meer kredietwaardige en langdurige bestaan vervul in die Afrikaanse teateromgewing. Navorsing van hierdie aard sal ook moontlik nuwe tekste genereer as gevolg van die nuwe inligting wat beskikbaar sal wees aan Afrikaanse skrywers, akademici, teaterpraktisyns en letterkundiges rakende die tendense binne die moderne Afrikaanse teaterwetenskap. Die stand van Afrikaanse teater binne die groter Suid-Afrikaanse literêre sisteem sal ook op datum gebring word.

## HOOFSTUK 2

### 'N HISTORIESE OORSIG VAN DIE UITVOERENDE KUNSTE IN SUID- AFRIKA EN DIE ONTSTAAN VAN AFRIKAANSE TEKSKOMPETISIES VIR TONEEL

#### 2.1 Inleiding

Deur die Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste in Suid-Afrika te skep het die staat 'n ongelooflike platform daargestel vir die teaterbedryf (en die uitvoerende kunste-bedryf as 'n geheel). Met permanente poste is teaterpraktisyns die geleentheid gegun om te eksperimenteer ('n kardinale aspek van enige vernuwing) en te fokus daarop om werke te skep met hoë artistieke meriete. Na die ontbinding van hierdie organisasies is die Suid-Afrikaanse kunstenaar in die donker gelaat, deur óf 'n lewe in die televisie- of filmbedryf te gaan maak, van kunstefees na kunstefees te toer met teaterstukke wat geskep is alleenlik om kommersieel suksesvol te wees, óf in die akademiese rigting te beweeg en meestal gevestigde teaterstukke op te voer met onderrig as die hoofdoel. Hierdie reuse gaping wat in die Suid-Afrikaanse teatergemeenskap gelos is, is tot 'n mate gevul deur die tekskompetisies vir toneel wat deur verskeie organisasies geloods is. Hierdie kompetisies het 'n platform daargestel vir enige dramaturg in Suid-Afrika om 'n nuwe teks te skryf met artistieke meriete as die enigste mikpunt. Alhoewel daar natuurlik verskeie beperkende faktore is wat 'n invloed het op die drama as gevolg van die aard van die opvoering (meer hieroor in hoofstuk 4), is hierdie kompetisies geskep om vryheid te gee aan skrywers, sodat nuwe treffende en betekenisvolle Afrikaanse dramas weer op die verhoog gesien

kan word. Hierdie hoofstuk bied 'n historiese oorsig oor die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teaterbedryf tot by die ontstaan van die tekskompetisies vir toneel.

## 2.2 Agtergrond

Volgens Rubin (2000: 269) was die Anglo-Boereoorlog van 1899-1902 'n internasionale *cause célèbre* waarin die wêreld saamgetrek het om die "dapper klein republieke" van die Transvaal en die Oranje-Vrystaat se stryd teen die mag van Brittanje te ondersteun. Die oorlog het ook 'n belangrike tema in die Suid-Afrikaanse literatuur geword, soos onlangs weer bevestig is in die werk van P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes*. Die land is in 1910 selfregering as die Unie van Suid Afrika toegeken, met 'n Westminster-styl demokratiese parlement. Die Republiek van Suid Afrika word in 1961 gestig en skei van die Britse Statebond, waartoe dit eers in 1995, na beëindiging van die vorige bedeling, kon terugkeer (Rubin, 2000: 269).

Die vorige apartheid bedeling se parlement het hoofsaaklik bestaan uit Europeërs (met ander woorde blankes), alhoewel die sogenoemde "gekleurdes" (mense van gemengde afkoms, oftewel "coloureds") en sekere swartmense ("Africans") in streke soos onder andere die Kaapse Provinsie aanvaar is. Individue van "African" en "Asian" (Indiese) afkoms is dus as tweedeklas burgers beskou en hanteer. Met die aanvang van die twintigste eeu het 'n groter gevoel van verontregting tussen hierdie twee groepe begin ontwikkel, wat 'n dryfveer vir weerstand was. Simptomaties hiervan was die stigting in 1912 van die *South African Native National Congress* (later die

*African National Congress* of die ANC), wat een van die mees prominente stemme van die weerstandsbewegings geword het, saam met verskeie ander gelyksoortige organisasies wat tydens die verloop van die eeu gestig is (Rubin, 2000: 269).

Intussen het die Afrikaner se kulturele nasionalisme, as motivering vir politiese, sosiale en ekonomiese bekragtiging, geveg vir die outonomie van Afrikaners. Dit het op die 1948 oorwinning van die Nasionale Party uitgeloop – wat die land vir die volgende 42 jaar sou regeer en verantwoordelik sou wees vir die ontwerp en implementering van die berugte “apartheid” (“segregation”) wetgewing. Die apartheidsdenkwyse sou vir dekades alle aspekte van die Suid-Afrikaanse lewe oorskadu, insluitend Suid-Afrika se kuns en kultuur (Rubin, 2000: 269-270. Sien ook Dommissie, 1976: 244).

Die aanvanklike weerstand teen rassisme en diskriminasie was meestal vreedsaam, maar tussen 1960 en 1976 het ‘n reeks gewelddadige konfrontasies tussen betogers en die polisie (byvoorbeeld by Cato Manor, Sharpeville, Langa en Soweto) sake onomkeerbaar verander. Aangespoor deur die naoorlogse tendens van verandering oor die res van Afrika, het die stryd vir bevryding – ondersteun deur internasionale boikotte en isolering – ‘n militêre inslag gekry, terwyl blanke weerstand teen enige verandering gekant was, wat meegehelp het tot die toenemende politiese en sosiale onderdrukking van sekere minderheidsgroepe. Tussen 1960 en 1990 het hierdie stryd elke sosiale, kulturele en ekonomiese wet binnegedring, en rigting aan die kunste en kunstenaars van die land gegee (Rubin, 2000: 270).

In 1990 het die situasie radikaal verander toe President F.W. de Klerk (gebore 1936) die Nasionale Party betrek het by onderhandelinge vir 'n nuwe bedeling deur die verbod op alle politieke partye op te hef wat gelei het tot die uiteindelijke vrylating van alle politieke aangehoudenes. Dit het gesprekke tussen al die partye moontlik gemaak wat gelei het tot die stigting van 'n tussentydse eenheidsregering. In 1994 vind die eerste demokratiese verkiesings vir al die land se burgers, ongeag van ras of kleur, plaas. Nelson Mandela (gebore 1918), 'n swart regsgeleerde en ANC-leier wat deur die eertydse regering tussen 1963 en 1990 gevangene geneem is as gevolg van politieke bedrywighede teen die regering van die dag, word as die nuwe republiek se eerste Staatspresident ingehuldig (Rubin, 2000: 270).

'n Belangrike uitloper van die koloniale en apartheidsera was dat elke stad en feitlik elke belangrike dorp kon spog met uitstekende kulturele fasiliteite: teaters, galerye, museums, biblioteke, ensovoorts. Suid Afrika het in daardie tydperk ook 21 universiteite, 8 invloedryke wetenskaplike navorsingsrade, 15 teknikons en 123 tegniese kolleges gehad. Oor die algemeen was die opvoedkundige, gesondheids- en sosiale welsynsisteme gebaseer op Britse modelle en het besonder goed gefunksioneer binne die Suid-Afrikaanse sisteem. Vir 'n lang tydperk is hierdie fasiliteite egter gebou en beskikbaar gestel in areas wat eksklusief toeganklik was vir die blanke publiek, met net 'n fraksie van die staat se fondse wat benut is vir die skep van soortgelyke fasiliteite vir die swart publiek. Dit het 'n katastrofiese effek in die meeste gevalle gehad en die regstel van hierdie ongebalanseerde sisteem was een van die belangrikste prioriteite van die Mandela regering (Rubin, 2000: 270).

### 2.3 Historiese oorsig oor die uitvoerende kunste in Suid-Afrika

Rubin (2000: 271) meen dat die Europese-styl teater wat die Nederlandse, Duitse, Franse en veral die Britse lande aan Suid-Afrika bekend gestel het tussen 1790 en 1880, die basis gelê het vir 'n groot deel van die teaterstelsel wat vandag steeds in Suid-Afrika heers. Kenmerke hiervan het alle aspekte van die formele teatersistelsel geïnkluideer, insluitend die fisiese vorm van teaterruimtes, die organisatoriese stelsel en die fundamentele beginsels agter die teater as representatiewe kunsvorm. (Sien ook Hauptfleisch, 1989: 38 – 39.)

Tussen ongeveer 1880 het hierdie “ingevoerde” teatersistelsel egter 'n nuwe vorm begin aangeneem deur aan te pas by die plaaslike omstandighede. Hierdie verandering het onder verskeie teenstrydige impulse plaasgevind, soos onder andere Britse imperialisme, Afrikanernasionalisme en Afrikanasionalisme. Die sosio-politieke en ekonomiese gebeure van die tyd, die Anglo-Boereoorlog, die stigting van die Unie van Suid-Afrika in 1910, die Eerste Wêreldoorlog, die enorme groei van die land as 'n kommersiële mag en die verwoestende effek van die Groot Depressie in die 1930s het ook 'n beduidende rol gespeel (Rubin, 2000: 217).

Rubin (2000: 271) merk op dat plaaslike skrywers, insluitend die klugskrywer Stephen Black (1880-1931), Melt Brink (1842-1925) en C.J. Langenhoven (1873-1932), asook die meer ernstige Louis Leipoldt (1880-1947) en H.I.E. Dhlomo (1903-56), nou Suid-Afrikaanse tekste begin skryf en opvoer het, aanvanklik om die amateurteater-beweging in Suid Afrika uit te brei en daarna ter wille van die ontwikkelende plaaslike professionele teatersistelsel. Hulle is

gelei deur vervaardigers soos Leonard Rayne (1896-1925), Hendrik Hanekom (1896-1952) en Andre Huguenet (1906-61). Uitgeslape beleggers soos byvoorbeeld die invloedryke "African Consolidated Theatres" van I.W. Schlesinger (1871-1949) en Harry Stodel (1869-1951) het die nuwe geleentheid aangegryp en 'n netwerk van indrukwekkende teaters is regoor die land gebou.

Teen die middel 1930s was daar gevolglik verskeie professionele geselskappe wat in stede regoor die land gefunksioneer het, terwyl meer as dertig toergeselskappe die plattelandse gemeenskappe bedien het. Die netwerk van amateurgroepe was sterk en prominent, wat gelei het tot die stigting van die "Federation of Amateur Theatrical Societies of South Africa" (FATSSA – 1934-60), onder leiding van P.P.B. Breytenbach (Senekal, 1978: 10). Verder het die wydvertakte uitgewersmaatskappye en 'n invloedryke perswese die saak van die kunste sterk ondersteun. Terselfdertyd het die swart uitvoerende kunste op 'n eiesoortige manier ontwikkel in die stedelike ghetto sonder die invloed van byvoorbeeld tradisionele Afrikadanse en Afrikamusiek, die evolusie van stedelike jazz, kontemporêre danskompetisies en die toetrede van radio en film tot die vermaaklikheidsbedryf (Rubin, 2000: 271).

'n Verwoestende droogte, die Groot Depressie en die Tweede Wêreldoorlog het veroorsaak dat die professionele teaterbedryf basies tot 'n einde gekom het. Die ontwikkeling van radio en film het daartoe bygedra dat meeste van die groot teaters in bioskope verander is en selfs die toergeselskappe het begin sukkel om gehore te lok. Vir bykans 15 jaar het die teater die tuiste van amateur of semi-professionele teaterpraktisyns geword, met slegs die mees

gevestigde geselskappe, waaronder verskeie dominerende Afrikaanse toneelgeselskappe, die Shakespeare kringe, sowel as die Gilbert en Sullivan geselskappe in die hoofstede, vir 'n wyle werkgeleenthede gebied het aan professionele regisseurs en akteurs (Rubin, 2000: 271).

Rubin (2000: 271) skryf verder dat die teaterbedryf in Suid-Afrika deur die oorlogsjare grootliks onderhou is deur 'n verskeidenheid hoogs gekwalifiseerde en ervare vroue, insluitende Marda Vanne, Gwen Francon-Davies, Margaret Inglis, Leontine Sagan, Muriel Alexander, Anna Neethling-Pohl en Hermien Dommissie.

Na die oorlog het die formele klassieke en Afrikaanse teater gesukkel om weer aan die gang te kom, maar 'n uitstekende opvoering van *Hamlet* in Afrikaans gedurende 1947 het 'n reuse deurbraak verseker. Die produksie is ter viering van André Huguenet se 21ste jubileum in Johannesburg en Pretoria opgevoer met André Huguenet as Hamlet en Berdine Groenewald as Ophelia (Stark, 1975). Na jare se druk van kulturele instansies het die regering toegegee en die eerste staatsgefundeerde teaterorganisasie in die Britse Statebond gestig: die Nasionale Teater Organisasie, of kortliks, die NTO (1948-62) (Senekal, 1978: 10). Die NTO, onder leiding van P.P.B. Breytenbach was 'n tweetalige (Afrikaans en Engels) organisasie in Pretoria en gevestig met die uitsluitlike doel om professionele teater aan Suid-Afrikaners te lewer, werk te skep vir plaaslike kunstenaars en om 'n platform daar te stel vir die opvoer van plaaslike skryfkuns (sien ook Dommissie, 1976: 244.) Tydens sy bestaan sou hierdie organisasie menige toere regoor die land onderneem en meer as 'n honderd toneelstukke opvoer, waaronder beide klassieke stukke sowel as 'n verskeidenheid werke van plaaslike dramaturge.

Teen die laat 1950s het die NTO 'n ontsaglike aantal spelers, tegnisi en dramaturge opgelei wat grotendeels verantwoordelik sou wees vir die dinamiese teaterbedryf van die 1960s en 1970s (Rubin, 2000: 272).

Teen die middel 1950s het daar 'n groeiende gevoel van weerstand ontstaan onder Suid-Afrikaanse teaterpraktisyne (beide Afrikaans en Engels) teenoor die Britse koloniale teater-erfenis. Daar is wegbeweeg van die Britse tradisies en die nuwe rigting wat ingeslaan is, was die begin van 'n langtermyn skeur tussen die kunstenaar en die staat. Die onderliggende visie van die nuwe rigting was dat die teater polities relevant moet wees, dat die teater die reg het om teenstellend te wees en dat die teater sy eie stem moet hê (Rubin, 2000: 272). Daar is dus geargumenteer dat die teater die sosio-politieke omstandighede wat in die land geheers het moet reflekteer om relevant en suksesvol te wees.

Hierdie beweging het redelik stadig ontwikkel soos wat die hele wêreld begin neig het na meer ernstige teater wat teen die politiese bestel van die dag gerig was. Hierdie nuwe beweging is geïnisieer deur verskillende (alternatiewe) individue soos "Leonard Schach and the Cockpit Players", "Athol Fugard and the Serpent Players", die "Union of Southern African Artists" en "Natal Theatre Council" in Durban. In hierdie tydperk is 'n verskeidenheid "try-for-white" toneelstukke opgevoer, insluitende Athol Fugard se "Bloodknot", Lewis Sowden (1905-74) se "Kimberley Train", Basil Warner se "Try for White", sowel as Bartho Smit (geb. 1934) se "Die Verminktes" (Rubin, 2000: 272). Al hierdie stukke se gemene deler was weerstand teen die politieke bestel en die eng lewenswyse wat in sekere gemeenskappe die norm was.

## 2.4 Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste in Suid-Afrika

Tydens die begin van die 1960s het die sukkelende NTO plek gemaak vir 'n groter, meer praalsugtige regeringskema (Dommissie, 1976: 244). Vier plaaslik-gebaseerde Uitvoerende Kunsterade is in 1962 gevorm: "Natal Performing Arts Council (NAPAC)", "Performing Arts Council of the Transvaal (PACT)", "Performing Arts Council of the Orange Free State (PACOFs)" en die "Cape Performing Arts Board (CAPAB)". Kwistig gefundeerd, was hulle verantwoordelik vir teater, musiek, opera en ballet in die vier provinsies. Vir die volgende dertig jaar sou die rade veel doen om die kwaliteit van die teater te verbeter deur vaste werkgeleenthede te skep, uitgebreide finansiering en teaters daar te stel wat uitstekend ingerig was. Teaterpraktisyns het vaste posisies beklee met pensioen-, mediese en behuisingsvoordele (Rubin, 2000: 279). Permanente geselskappe met opgeleide, professionele akteurs tot hulle beskikking kon 'n groot verskeidenheid uitstekende produksies opvoer sonder om hulle te veel te stuur aan eksterne beperkende faktore (Rubin, 2000: 273).

Hierdie geselskappe is direk deur die staat gefinansier vir ongeveer 50% van hulle begrotings, terwyl die balans aangevul is deur die provinsiale en stedelike tesourie. Die rade is deur 'n direkteur beheer wat verantwoordelik was aan 'n staatsaangestelde liggaam van direkteure. Elke kunsteraad het sy eie voltydse dramageselskap onder leiding van 'n artistieke regisseur, ten minste een resident regisseur, ontwerper en joernalis gehad. Die grootte van die geselskappe het verskil. KRUIK is 'n tipiese voorbeeld hiervan: in 1995 het hulle 15 spelers in hulle voltydse geselskap gehad en 11 dramas en musiekblyspele per jaar opgevoer (Rubin, 2000: 277-279).

Ongelukkig was die uitvoerende kunsterade net vir blankes gereserveer en het dit hoofsaaklik gefokus op Eurosentriese vorme van die teater. Daar is egter vir Afrikaanse en Engelse skrywers 'n geleentheid gebied om 'n uitgebreide reeks nuwe dramatiese werk te skep, wat nie noodwendig almal gunstig teenoor die regering van die dag was nie. Van die eerste essays wat beskou kan word as weerstandsteater het wel in die uitvoerende kunsterade se eie "workshop" teaters plaasgevind, waaronder PACT se Arena in Johannesburg, CAPAB se Theatre Laboratory in Kaapstad en PACOFS se Presidensie teater in Bloemfontein. Prominente skrywers gedurende hierdie tydperk sluit onder andere Chris Barnard (geb. 1939), André P. Brink (geb. 1935), Guy Butler (geb. 1918), P.G. du Plessis (geb. 1934), Pieter Fourie (geb. 1940), Adam Small (geb. 1936) en H.W.D. Manson (geb. 1926) in. Die uitvoerende kunsterade het egter min vir die ander uitvoerende kunste se tradisies gedoen, tot en met die begin van die 1980s, toe die regering geforseer was om hulle toeganklik te maak vir alle rasse wat dus die bestek van hulle aktiwiteite aansienlik verbreed het (Rubin, 2000: 273).

Volgens Bain (2001: 11) was die streeksrade aanvanklik suksesvol ingevolge die missie waarvoor hulle gestig is, naamlik 'n gekultiveerde en goed ontwikkelde wit, elitistiese, Eurosentriese teater. Die demokratisering van die Republiek van Suid-Afrika in die negentigerjare van die vorige eeu het wel die bevoorregting van die Afrikaanse teater stelselmatig laat afneem (Coetser, 2006: 149). Afrikaanse toneelopvoerings is minder deur die staat gefinansier as gevolg van die ontbinding van die toneelgeselskappe by KRUIK (Kaaplandse Raad vir die Uitvoerende Kunste), TRUK (Transvaalse Raad vir

die Uitvoerende Kunste) en SUKOVS (Streekraad vir die Uitvoerende Kunste in die Oranje-Vrystaat) (Coetser, 2006: 149).

## 2.5 Die alternatiewe teaterbeweging

Aan die begin van die 1970s het die ontwikkeling van die sogenaamde “alternatiewe” teaterbeweging as teenvoeter vir die toe “staatsgebaseerde” denkwyses rakende die teater ontstaan. Verskeie teaterpraktisyns het begin glo dat die enigste werklike bevrydende invloed op die Suid-Afrikaanse teaterbedryf van buite die regering en dus die kunsterade moet kom. Verskeie polities-gemotiveerde vervaardigers het tydens hierdie periode populêr geword, insluitende Robert (Mshengu) Kavanagh se “Theatre Workshop ’71”, “The Music, Dance, Arts and Literature Institute (MDALI – 1972)”, “The People’s Experimental Theatre (1973)” en “Junction Avenue Theatre (1976)”. Toe die “Space” teater in Kaapstad gestig is in 1972 as gevolg van die byeenkoms van Brian Astbury, Yvonne Bryceland en Athol Fugard, het hierdie aanvanklik tentatiewe beweging in ’n revolusie ontaard. Mannie Manim en Barney Simon het daarna in Johannesburg “The Company” in 1974 en “The Market Theatre” in 1976 gestig. Hierdeur is ’n nuwe teater-era in Suid-Afrika ingelui (Rubin, 2000: 273).

Hauptfleisch (1989: 35-36) beskryf die Afrikaanse teaterbedryf van die vroeë sewentigerjare as een van “die mees aktiewe sub sisteeme in die Suid-Afrikaanse teatersisteem, met ’n kragtige toneelskryf-tradisie wat die formele kanon van inheemse skryfwerk vir byna sewentig jaar gedomineer het.” Hierdie situasie het tot die laat 1980s voortgeduur totdat die verval van

apartheid en die nuwe politieke realiteite in die land meeste hiervan verander het, grotendeels omdat die meeste van die toneelstukke wat ideologies gedryf was hulle impak verloor het. Tydens die 1990s het die rol en finansiering van die kunste die onderwerp van 'n vurige debat geword. Struktuurgewys het die Suid-Afrikaanse teater egter meestal onveranderd gebly tot die verdwyning van die kunsterade (Rubin, 2000: 273).

Van Coller en Van Jaarsveld (2006: 77) merk op dat die politieke gebeure en die rassesituasie in Suid-Afrika tydens die negentigerjare die hele teaterfront getransformeer het. Coetser (2006: 151) skryf dat talle ou temas weer op verrassende en vernuwende wyses opgevoer is en dat formele teatervorme weer aan die terugkeer was. Alhoewel hierdie tendense simptome was van 'n nuwe heroriëntasie, was dit ook stagnerend omdat reeds bekende stukke oor en oor opgevoer is (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 77).

Teaters wat aan die Staat behoort het en waarin die vorige kunsterade gehuisves was, soos byvoorbeeld die "Staatsteater" in Pretoria, die "Nico Malan" kompleks in Kaapstad, die "Sand du Plessis" teater in Bloemfontein en die "Natal Playhouse" in Durban, is nog steeds hoofsaaklik gebruik deur die staatsgefinansierde uitvoerende kunsterade vir hulle eie produksies en/of produksies wat gesamentlik deur hulle geborg is. Verskeie kleiner ruimtes is ook deur die kunsterade beheer (Rubin, 2000: 275).

'n Belangrike gebeurtenis in die Afrikaanse teaterbedryf in die eerste helfte van die negentigerjare was die ontwikkeling en aanvaarding van die *White Paper on arts, culture and heritage* (Witskrif oor kuns, kultuur en erfenis) in 1996. Coetser (2006: 158) som Steinberg (1993: 10-13) se voorlegging van

PAWE (Performing Arts Workers Equity) aan die “Culture and Development Conference” op 28 April 1993 oor die toekoms van die uitvoerende kunsterade as volg op:

*“(Ons) beveel aan dat (die) uitvoerende kunsterade die toekenning van publieke fondse op so ‘n wyse moet administreer dat ontvangers ‘n nasionale identiteit bevorder. Verder moet die rade en hul aanbiedinge ‘struktureel transformeer’ om die demografiese samestelling van die bevolking en die wydste belange moontlik te verteenwoordig. Teaters wat deur die kunsterade beheer word, moet aan die plaaslike regering oorgedra word, wat die finansiële verantwoordelikheid daarvoor moet aanvaar. Onder andere die drama geselskappe moet onafhanklike koste-eenhede word, wat hul eie inkomste moet genereer maar ook vir toekennings by die voorgestelde kunsterade aansoek sou kon doen.”*

PAWE se agenda is vasgelê in die daaropvolgende jare, maar soos Eichbaum (1994: 3-6) opmerk, veral tydens die Nasionale Kunste Inisiatiefkongres in 1993 en in die finale verslag van die Taakgroep vir Kuns en Kultuur van Julie 1995. Coetser (2006: 158) haal vir Eichbaum (1994: 6) aan ten opsigte van die NKI-kongres: “PAWE representatives were at the forefront in having the resolution passed”. Dit sou beteken dat die bestaande kunsterade oor ‘n tydperk van drie jaar uitgefaseer sou word. Om hierdie beleid soos in die witskrif uiteen gesit, uit te voer, is die Nasionale Kunsteraad (NKR) in 1997 gestig (Coetser, 2006: 158). Coetser wys vervolgens op twee belangrike gevolge van die totstandkoming van die NKR:

- die aantal Afrikaanse dramas wat in die eerste helfte van die dekade opgevoer is het afgeneem, en
- die voorwaardes waaronder die NKR befondsing aan dramaturge toewys kan as 'n vorm van beheer geïnterpreteer word, wat inhiberend kon inwerk op dramaturge se vryheid om te skryf waaroor hulle wil.

Dit moet wel genoem word dat 'n aantal Afrikaanse dramas geskryf en opgevoer is met finansiële steun van die NKR, byvoorbeeld Charles Fourie se *Jobias* in 1998; Breyten Breytenbach se *Boklied* in 1998; Alexa Strachan se kabaret *Susters van Eva* in 1999; die produksiehuis Vleis, Rys en Aartappels se aanbieding van die Belgiese dramaturg Peter Verhelst se *Aars!* in 2001; sowel as Pieter Fourie se *Elke duim 'n koning* in 2001 en George Weideman se *Vergenoeg* in 2002 (Coetser, 2006: 158).

## 2.6 Die Suid-Afrikaanse teaterbedryf na die ontbinding van die streeksrade

As gevolg van die veranderde politieke sisteem en dus die ontbinding van die streeksrade, het Afrikaanse dramaproduksies na 1994 sterk afgeneem en dit het selfs gelyk asof Afrikaanse teaterproduksies heeltemal kan verdwyn (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 70). Van Coller en Van Jaarsveld (2006: 70) kom tot die gevolgtrekking dat die ontbinding van die streeksrade die ontwikkeling van Afrikaanse dramas, insluitende die publikasie van vollengte dramas in Afrikaans, “inderdaad gestrem” het.

Hauptfleisch (1997: 169) beskryf die teatersisteem aan die begin van die negentigerjare as “wanordelik” en “skisofrenies”. Een van die gevolge hiervan

was dat daar al hoe minder teaters in werking kon bly en ander selfs heeltemal van die toneel af verdwyn het (Coetser, 2006: 155). Teaterpraktisyns is geforseer om alternatiewe opvoerruimtes te vind of self te skep, soos wat die bestuur en administrasie van die staatsgesteunde komplekse stadig maar seker begin misluk het. Coetser (2006: 155) meen dat hierdie toenemende gaping in die teatersistiem gelei het tot die opkoms van onafhanklike teaterhuise, soos die "Teaterhuisie" in Pretoria, die "High Street Theatre" in Bellville, die "Barn Yard" in onder andere Mosselbaai, Pieter-Dirk Uys se teater op Darling, of die "Sterrewag" in Bloemfontein (wat ook intussen gesluit het). Dit het ook gesorg dat rondreisende toneelgeselskappe, gemeenskapsteaters en opvoerings deur dramadepartemente aan universiteite en teknikons weer 'n belangrike voedingsbron geword het vir die Afrikaanse teater (Coetser, 2006: 155).

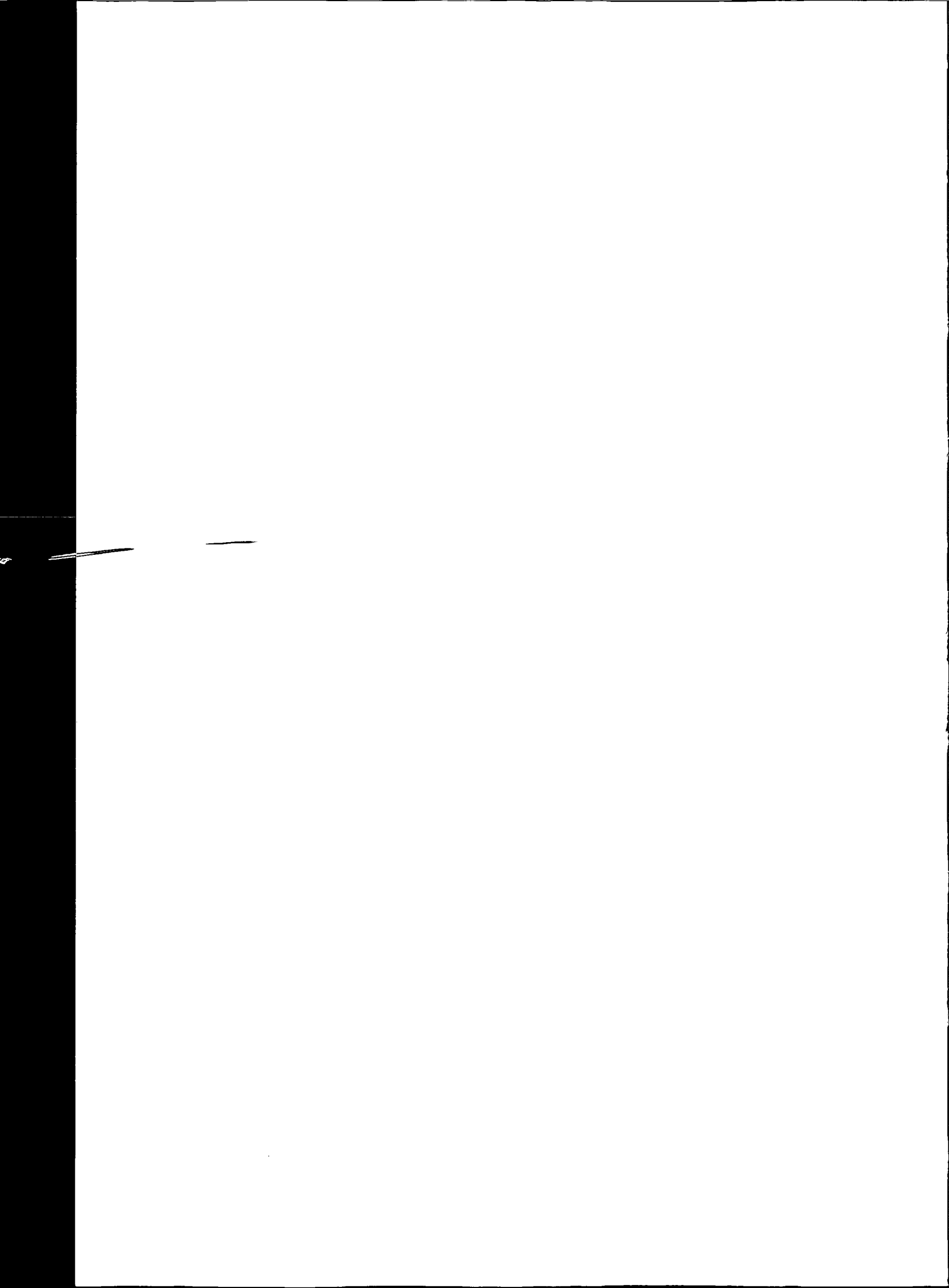
### 2.6.1 Toneelgeselskappe

Teatergeselskappe kon strek van voltydse professionele geselskappe tot by deeltydse amateurgeselskappe. Die grootste en mees gevestigde geselskappe was die formele geselskappe van die vier uitvoerende kunsterade wat reeds hierbo bespreek is. Dommissie (1976: 249) beskryf in haar boek *Die dramaturg en sy gemeenskap* die tydperk tussen 1925, met die stigting van 'n privaat-gefinasierde beroepstoneel, tot en met 1948, met die stigting van die NTO as "seker die mees verwarde in die kort geskiedenis van die Afrikaanse toneel". Alhoewel dit 'n baie aktiewe tydperk was vir beroepsakteurs sowel as amateurspelers, was dit gekenmerk deur

wisselvallige en uiteenlopende gehalte (Dommissie, 1976: 249). Volgens Dommissie (1976: 250) was daar op een stadium nie minder nie as 25 beroepsgroepe wat deur die land gereis het, met op een stadium meer as 'n honderd toneelspelers – met of sonder opleiding – op die pad. Ten spyte van hierdie enorme aktiwiteit in die teaterbedryf wys Dommissie (1976: 250) daarop dat hierdie toere nie werklik 'n blywende verhouding tussen die dramaturg en sy gemeenskap opgebou het nie.

Teaterpraktisyns in die twintigerjare was in 'n stryd gewikkel vir die voortbestaan van die teater as gevolg van 'n publiek wat ingestel was op bloed, tranes, sensasie en growwe komedie (Antonissen, 1998: 122). Individue soos die Hanekoms en André Huguenot het saam met Paul de Groot in 1926 in Potchefstroom 'n toneelgeselskap saamgestel, waarna die Hanekoms in 1927 hulle eie geselskap gestig het (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 72). Die verskeidenheid professionele toergroepe wat tydens die dertiger- en veertigerjare deur die platteland gereis het met onder andere melodramas en klugspele kon egter nie meer oorleef in die sestigerjare nie (Hauptfleisch, 1989: 37). Die rondreisende toneelgeselskappe, soos byvoorbeeld die Ernst Eloff-teatergeselskap wat in 1994 gestig is, het weer te voorskyn gekom in die 1990s, as gevolg van die vermindering van opvoerruimtes (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 71).

Hauptfleisch (1989: 37-38) maak egter 'n belangrike punt wanneer hy daarop wys dat die geskiedenis van hierdie groepe en individue vir 'n lang tyd byna totaal geïgnoreer is, "aangesien hulle selde as 'n betekenisvolle en selfstandige sub sisteem binne die Suid-Afrikaanse teater gereken is." Hy wys ook daarop dat daar Afrikaanssprekendes onder die groepe was wat buite die



streeksrade ontstaan het en wat óf doodeenvoudig polities gesproke nie in die sisteem toegelaat is nie, óf uitgelaat is omdat hulle nie saamgestem het met die ideologiese uitgangspunt van die gesubsidieerde teater nie. Hierdie individue het hulle eie tipe “protes” in woord en opvoering aangeteken.

### 2.6.2 Kampustoneel

Volgens Van Coller en Van Jaarsveld (2006: 71) was kampustoneel tussen 1983 en 1996 ‘n belangrike aspek van die Afrikaanse teatersisteem. Volgens Odendaal (1998: 214) het 84 nuwe Afrikaanse dramas op kampusse ontstaan, waarvan 15 gepubliseer is. Meer as tien jaar later sal hierdie getal aansienlik vermeerder het, veral as gevolg van die tekskompetisies vir Afrikaanse drama wat baie populêr is onder studente. Die teaterbedryf in die 1980s is deur hierdie tekste ondersteun, asook deur die sogenaamde gemeenskapsteater-ondernemings. Hierdie ondernemings het vir amateur toneelspelers asook studente van universiteite en teknikons ‘n platform gegee vir hulle produksies (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 71).

In ‘n onderhoud met Danie Botha (2008: 2) maak Hennie Aucamp die stelling dat kampustoneel ‘n bevrydende inwerking op ‘n toenemend benoude politieke klimaat in Suid-Afrika gehad het. “Twee, drie jaar lank het kampustoneel vir ‘n goue era in die Afrikaanse toneelwêreld gesorg. Wie dit meegemaak het, onthou nog die opwinding van die eerste opvoerings van *Môre is ‘n lang dag* van Deon Opperman en *Diepe Grond* van Reza de Wet. Vir die eerste keer is daar toegelaat dat kleurgrense in Afrikaans vergeet word.” Wanneer aan Aucamp gevra word of sy werk nie maksimaal

verweselik kan word nie as gevolg van die gebruik van studente en amateurs tydens byvoorbeeld die Sanlam-prys vir Afrikaanse teater, antwoord hy: "Tussen die 'amateurs' in studenteproduksies van my werk is daar byvoorbeeld 'n Casper de Vries, 'n Ilse Roos, 'n Marion Holm, om net enkele name te noem. En juis hierdie studenteproduksies het die pad gebaan vir groots opgesette professionele opvoerings, soos die opvoering van my kabaret, *Met permissie gesê*, in die Markteater, onder leiding van Janice Honeyman, en *Slegs vir almal*, soos opgevoer deur SUKOVŠ, onder leiding van Gerben Kamper" (Botha, 2008: 3). Aucamp verklaar dat al die huidige feeste en pryse ook baie teenproduktief kan wees vir die teaterkuns. Hy meen daar is te veel van 'n gejaag en te min tyd vir dramaturge en toneelspelers om te besin en binne hul vak te groei. "Die "The show must go on"-sindroom moet later tot halwe en oppervlakkige werk lei" (Botha, 2008:3).

'n Opname wys dat daar in 1981 nie 'n enkele nuwe teks in Afrikaans gepubliseer is nie en dat van die ses-en-twintig nuwe inheemse tekste wat opgevoer is, slegs vier volledig in Afrikaans was (Hauptfleisch, 1989: 41). As gevolg van hierdie kommerwekkende situasie het die ATKV hulle Kampustoneel-konsep ontwikkel en in 1983 geloods. Volgens Hauptfleisch (1989: 41) word die skeiding tussen teks en opvoering en tussen teorie en praktyk "pretensieloos oorbrug" met Kampustoneel en is die konsep juis as gevolg daarvan 'n sukses.

Die Kampustoneel-konsep mag wel die dramaturg op die voorgrond plaas, maar 'n bewustheid van die rol van die akteur(s) en die regisseur is volgens Hauptfleisch (1989: 42) deel van die paradigma. Hy merk op dat teoreties gesproke, die skep van 'n teks nou wel as 'n groepsaktiwiteit gesien en

aangemoedig is, maar dat die medeskeppers nie noodwendig altyd erken is in die rigiede Afrikaanse teatersisteem nie:

*“Enige student van Chekhov ken byvoorbeeld ook die naam Stanislavski, indien nie selfs die van Nemirovich-Danchenko nie, enige student van Eugene O’Neill weet ten minste van die Princetown Players, en Fugard se aanhangers weet sekerlik van Barney Simon, John Kani en Winston Ntshona. Maar watter literêre student – selfs dramastudent in sommige gevalle – is bewus van die rol wat Anna Neethling-Pohl, Truida Louw, Robert Mohr, Francois Swart en andere gespeel het in die Afrikaanse kanon? En wie dink aan Rhodes se drama departement, of die betrokke regisseur as na werk van Deon Opperman of Reza de Wet verwys word?” (Hauptfleisch, 1982: 49).*

Hauptfleisch (1982: 49) meen dat toneelskryf as literêre aktiwiteit binne die praktiese teater verskuif het na toneelskryf as ‘n teatrale aktiwiteit. Hy noem Bartho Smit as die enigste toneelskrywer van die sestigerjare wat in ‘n sekere mate in die teater werksaam was en Pieter Fourie gedurende die vroeë sewentigerjare, terwyl al die nuwe skrywers óf dramastudente óf toneelspelers is (Deon Opperman, Reza de Wet, Nico Luwes).

Die toekoms van die Afrikaanse teater is deur die sukses van die ATKV-onderneming weer met optimisme gekleur aangesien skrywers soos Pieter Fourie (*Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar*), Deon Opperman (*Môre is ‘n lang dag, Die teken*) en Reza de Wet (*Diepe Grond, Op dees aarde*), asook regisseurs soos Gerrit Schoonhoven en Marthinus Basson gewig aan die Afrikaanse teenwoordigheid in die teater verleen het (Hauptfleisch, 1982: 49).

### 2.6.3 Afrikaanse kunstefeeste

Van Coller en Van Jaarsveld merk na aanleiding van die insigte van De Geest (1996: 108) op dat “enige literêre sisteem nie bloot aan eie interne kragte oorgelaat kan word nie”. Hauptfleisch (1989: 36) wys daarop dat die Afrikaanse teater “beide tegnies en kreatief in die dekade-en-’n-half tussen ongeveer 1960 en 1973 ‘n hoogtepunt bereik het met die opbloei van die Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste.” Sodra ‘n tipe raamwerk daargestel word vir die kunste, floreer dit. Dus is die kunstefeeste deel van ‘n reeks inisiatiewe wat die Afrikaanse toneelbedryf “gered” het.

Sedert die ontbinding van die Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste en die opbloei van kunstefeeste in Suid-Afrika het die tipe produksies, veral in Afrikaans, dramaties verander (Du Preez, 2006: 95). Basson skryf in Solberg (2003: 134) dat wanneer daar na die kunstefeeste vandag gekyk word, meeste opvoerings eenman-vertonings is, omdat hierdie tipe produksies finansiëel gunstig is. Sodra daar twee of drie mense betrokke raak moet daar na borgskappe gesoek word en gevolglik word ‘n toneelstuk met sewe of meer karakters selde opgevoer. Basson meen dat die regering van die standpunt uitgaan dat slegs stukke wat finansiëel winsgewend is aangepak behoort te word (sien ook Bain, 2001: 12.) Dit het noodwendig ‘n invloed op die tipe produksies wat opgevoer word en belemmer die ontwikkeling van die Afrikaanse teater. Die kunstefeeste het tot ‘n groot mate volgens Du Preez (2006:95) die hoofokus van Afrikaanse teaterpraktisyns geword. Die vervaardigers van vandag funksioneer nie meer op dieselfde manier as wat die streeksrade gedoen het nie. Daar bestaan baie min organisasies met permanente akteurs en regisseurs waar kunstenaars ‘n volhoubare platform

het om hulle vaardighede te slyp. Die ouer, meer ervare akteurs werk in die televisiebedryf en jonger akteurs verlaat ook die teater om 'n lewe in die televisie- en/of filmbedryf te probeer maak.

'n Opvallende verskynsel van hedendaagse kunstefeeste is die geneigdheid van gehore om eerder produksies by te woon wat ligte vermaak bied as ernstige opvoerings (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 79). Du Preez (2006: 96) merk op dat tekste dus slegs vir kunstefeeste as 'n hoofokus geskep word en dat die kunstenaars geïsoleer word van die breër konteks van die teater- of die vermaaklikheidsbedryf in die land, sowel as in die res van die wêreld. Gewildheid kan dus 'n groter rol speel as ander belangriker oorwegings wat die gehalte van die betrokke stuk behoort te bepaal. Basson vat dit raak in 'n onderhoud (Du Preez, 2006: 96):

*“So I think the festivals are the only reason that we still create work. We as Vleis, Rys Aartappels have existed for five years. (...) And we have no treading ground in Cape Town, not in Artscape or the Baxter. Every now and then you play something, but it is not treading ground. We are not central in the Cape theatre debate, so I think, together with that, you become isolated, you are safer, that is part of it, you are more in a context of cotton wool safety at the festivals. You have a relatively good reputation at a festival, but that does not imply that you have a good reputation in the debate on theatre in the country. So it is a pity that people work so exclusively.”*

Basson merk verder op dat alhoewel die kunstefeeste te eksklusief optree, hulle wel 'n geleentheid bied om ander kunstenaars se werk te sien en om 'n finansiële wins vir die teaterbedryf te genereer (Du Preez, 2006: 97).

Wat wel baie kommerwekkend is, is die feit dat meer en meer teaters sluit (Neethling, 2000: 204). Veral teaters buite die regeringskonteks slaag nie daarin om beduidende winste te genereer nie. Vergelyk byvoorbeeld die gewilde Sterrewagteater in Bloemfontein. Ten spyte hiervan is daar 'n duidelike opbloei in die aantal kunstefeeste wat oor die land aangebied word. Neethling (2000: 204) merk verder op dat dit verbasend is om te sien waar hierdie feeste aangebied word – amper elke klein dorpie het een.

Deon Opperman sê in Faber (2000: 16): “We go to all the festivals, that’s where the audiences are!” Hierdie stelling maak sin wanneer mens besef dat indien die regering aanhou om vertoonbare verhoë toe te maak, die kunstenaars na die kunstefeeste sal moet gaan as alternatief (Neethling, 2000: 205; sien ook Bain, 2001: 14.)

Coetser (2006: 150) meen dat die kunstefeeste (veral die Klein Karoo Nasionale Kunstefees, kortweg die KKNK en die Aardklop Nasionale Kunstefees, of ANK) 'n beduidende rol speel om nuwe tekste te skep en die toneelstukke op die planke te bring.

Die hoofsaaklik Engels Grahamstadse Nasionale Kunstefees (GNK, vroeër as die Standard Bank Nasionale Kunstefees bekend) het hiertoe bygedra deur die opvoering van dramaturge soos Reza de Wet (*Mirakel* in 1992, *Mis* in

1993) en Deon Opperman (*Stille Nag* in 1989, *Magspel* in 1999). Sien ook Van Coller en Van Jaarsveld (2006: 71.) Coetser (2006: 173) noem ook die vele ander feeste, onder andere die Woordfees in Stellenbosch, die Logan Toneelfees in Fraserburg, die Montagu Toneelfees, die Walvisfees in Hermanus en die Volksblad-kunsteftes in Bloemfontein.

Die KKNK (net soos die ander kunstefeeste) se ontstaan en voortbestaan mag wel 'n noodsaaklike ekonomiese inspuiting vir Oudtshoorn en vele ander klein dorpies bied, maar die kunstefeeste kan nie van die heersende politiek geskei word nie (Coetser, 2006: 174). Botha (1994: 1) haal vir Pieter Fourie, die KKNK se eerste feesdirekteur aan: "(Ek) beklemtoon dat die fees niks meer, maar ook niks minder wil wees nie as 'n genietlike en toeganklike gesinsfees vir al die sprekers van Afrikaans". Die opmerking wat Grundy (1993:1) gemaak het oor die politiek van die Grahamstad Nasionale Kunstefeestes geld egter ook vir die ander kunstefeeste:

*"Even when art seems superficially to serve no political purpose or to have no political intention it is political, in that it contributes to the overall sense of satisfaction and stability, or dulls one's sensibilities and one's awareness of social and political conditions. This is not to say that art is always consciously political or that art cannot also be entertaining, decorative, escapist or frivolous. But even in those capacities one can attribute political effect to the act of expression insofar as it is experienced by the public or segments of it."*

Van Coller en Van Jaarsveld (2006: 72) meen dat die Afrikaanse teatersisteem se bestaan grootliks toegeskryf kan word aan die kunstefeeste.

Die groot feeste dra by tot die ontwikkeling en totstandkoming van oorspronklike Afrikaanse toneelstukke. Volgens Coetser (2006: 158) het “teateraanbiedings op kunstefeeste belangrike uitings van Afrikaanse kulturele identiteit op die verhoog (ge)word, veral na die sluiting van die kunsterade, staatsgesubsidieerde opvoerings ruimtes en die instelling van die NKR (Nasionale Kunsteraad)”. Laasgenoemde instansie is verantwoordelik om ‘n parlementêre toelaag te versprei onder kunstenaars, kulturele instellings, nie-regeringsorganisasies en gemeenskapsgebaseerde organisasies wat ooreenstem met die maatstawwe vir toekennings soos uitgelê in die Heropbou- en Ontwikkelingsprogram (HOP) (South Africa, 1996: 100). Van Coller en Van Jaarsveld (2006: 72) merk op dat die aantal Afrikaanse toneelstukke geweldig afgeneem het na die ontstaan van die NKR en dat daar net “bespiegel (kan) word oor hoe kreatiwiteit aan bande gelê word deur die voorskrifte vir toekennings”.

#### 2.6.4 Die ontstaan en ontwikkeling van teaterkompetisies

##### 2.6.4.1 Die Sanlam-prys vir Afrikaanse Teater

Volgens Du Preez (2006: 95) het die bekendstelling van die Sanlam-prys vir Afrikaanse Teater in 2004 ‘n verneme moment in die ontwikkeling van die Afrikaanse drama ingelui. Die prys het as insentief gedien vir dramaturge, regisseurs en akteurs. Dit het gekom tydens ‘n tydperk waar die Afrikaanse toneel ernstig belemmer is deur verskeie eksterne faktore, insluitend die ontbinding van die provinsiale kunsterade, die sluiting van staatsgesubsidieerde teaters, die effek van televisie en die negatiwiteit

aangaande Afrikaans in 'n nuwe politieke bestel (Van Coller; Van Jaarsveld, 2006: 69).

Die Sanlam-prys vir Afrikaanse Teater (SPAT) is vir die eerste keer in 2004 toegeken tydens die Volksblad-kunste fees in Bloemfontein (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 72). Pieter Fourie (2004: 10) het tydens die geleentheid gesê dat indien die Sanlam-prys so voortgaan dit die "inspuiting vir Afrikaanse teater (sal) wees waarop ons so lank gewag het".

Die doelstellings van die kompetisie was om die skep van nuwe, vollengte, professionele Afrikaanse dramas te bevorder, om op 'n mededingende basis groter teaterproduksies met 'n onbeperkte aantal akteurs aan te bied deur tersiêre instansies gedurende nasionale kunstefeeste, om nuwe, opkomende Afrikaanse teaterkunstenaars die geleentheid te bied om hulle talente te ontwikkel en blootstelling te bied, asook om die algehele standaard van die Afrikaanse teater te stimuleer.

Sanlam se inisiatief was op die sukses van die ATKV-Kampustoneel (1983 – 1997) gegrond. Verskeie bekende en gevestigde professionele teaterkunstenaars waaronder skrywers (dramaturge), regisseurs en akteurs het die bloeitydperk van die ATKV-Kampustoneel meegemaak, ondervinding opgedoen en sodoende hulle merk in die teaterwêreld gemaak. Die Sanlamkompetisie het gewoonlik jaarliks plaasgevind tydens die ABSA Klein Karoo Nasionale Kunstefeeste, maar is nie in 2010 aangebied nie.

Met prysgeld van R270 000-00 was die Sanlamkompetisie die grootste prys vir Afrikaanse toneel in die geskiedenis van Suid-Afrika. Gewoonlik is daar tot vier wentekste elke jaar gekeur wat dan met 'n borgskap van R25 000 elk opgevoer is. Die wenproduksie het aan die betrokke universiteit R100 000 besorg met die voorwaarde dat dit ook by twee ander kunstefeeste aangebied moet word. Pryse van R20 000 elk is ook toegeken aan die skrywer van die wenteks, beste akteur en beste regisseur. Dit is vanselfsprekend dat hierdie prys 'n merkwaardige impetus vir die ontwikkeling van nuwe Afrikaanse dramas was (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 73). Daar is geen voorgeskrewe tema of spesifieke genreverwysings nie, alhoewel die kompetisie spesifiek die Afrikaanse vollengte drama wou bevorder. Dus het eenpersoonsvertonings en –kabarette buite die gees en aard van die projek geval.

#### 2.6.4.2 Die Nagtegaal-teksprys

Die Nagtegaal-teksprys het in 2002 ontstaan en was 'n aansporing vir skrywers om nuwe Afrikaanse dramas te skep (Van Coller en Van Jaarsveld, 2006: 73). Pieter Fourie het in die eerste jaar van die kompetisie gewen met sy *Koggelmanderman*, gepubliseer deur Protea Boekhuis in 2002 (Van Coller 2006: 179). Die prys is voorheen saam met die KKNK aangebied waartydens die wenteks opgevoer is, maar die inisieerders van die kompetisie het hierdie ooreenkoms verruil om eerder te fokus op die publikasie van wentekste wat as die Genugtig!-prys bekend gestaan het. Die prys is gestig deur Reinet en Dirk Nagtegaal in 2002 en word deur hulle uitgewers (Joho!) ondersteun. Van

Coller (2006: 150) wys daarop dat die meeste Afrikaanse dramatekste wat oor die afgelope dekade tydens die KKNK opgevoer is nie gepubliseer is nie. Indien Afrikaanse dramas nie gepubliseer word nie bestaan die moontlikheid dat hierdie tekste vir altyd verlore mag gaan of slegs in private versamelings, bewaarplekke soos NALN (Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum) of universiteitsargiewe beskikbaar sal wees (Van Coller, 2006: 150). Die prys het dus op hierdie terrein in 'n besondere behoefte voorsien.

Kleyn (2009: 1) skryf op LitNet se webblad dat “die entoesiasme en standaard van toneeltekste wat ingeskryf is vir die Nagtegaal-teksprys, bewys dat Afrikaanse teater ten spyte van finansiële beperkings en wanhoop oor teaters wat leegloop, aan die lewe gehou word deur hoopvolle en talentvolle dramaturge.” Die keurders van die Nagtegaal-teksprys in 2008 was Denise Newman, Hennie van Greunen en professor Nico Luwes – almal bekende en gevestigde teaterpraktisyns. Alle tekste is anoniem voorgelê en volgens die voorgeskrewe kriteria beoordeel om die top vyf stukke te identifiseer (Kleyn, 2009:1). Hierdie vyf finaliste se tekste is dan intensief en individueel deur 'n paneel van akademici, regisseurs en skrywers ontleed en geslyp (Kleyn, 2009:1). Tydens 2009 is daar 'n slypskool aangebied waar elkeen van die finaliste op 'n rotasiebasis in gesprek getree het met die drie beoordelaars, asook met die regisseur Juanita Swanepoel en twee feesorganiseerders, professor Dorothea van Zyl (Woordfees) en Brett Pyper (KKNK) (Kleyn, 2009:1). Die dramaturge het dan 'n verdere twee weke gehad om hulle tekste te slyp en aan te pas, waarna die finale inskrywings ingegee moes word. Die

wenstuk is in November aangekondig en die prys is tydens die Woordfees op Stellenbosch aan die wenner oorhandig (Kleyn, 2009:1). Die wenstuk van 2009 (Daleen Kruger se *Draadwerk*) het by die Woordfees gedebuteer en is daarna opgevoer by die Absa KKNK, Inniebos fees in Nelspruit, Die Volksbladfees in Bloemfontein en Aardklop in Potchefstroom. Kleyn (2009:1) skryf verder dat dit die bedoeling sou wees om die wenstuk by verskeie ander kleiner feeste, ander dorpe en teaters op te voer, wat inderdaad gebeur het.

Die uitvoerende hoof van die KKNK, Brett Pyper, het in Die Burger (31/05/2009) gesê dat die wenner van die Nagtegaal-teksprys in 2010 verseker is van 'n plek op die program van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in Oudtshoorn. Hy sê in dieselfde berig verder dat die fees graag belê in "nuwe werk van gehalte en om nuwe stemme onder dramaturge aan 'n breë gehoor te bring."

*"Ons het dus 'n aansienlike belang daarby dat nuwe skrywers, asook gevestigde skrywers wat nog nooit vir die verhoog geskryf het nie, aangemoedig word om uitnemende nuwe werk te skep. Die vennootskap tussen feeste soos ons s'n en Joho! Uitgewers (die uitgewer van Dirk en Reinet Nagtegaal wat die Nagtegaal-prys ondersteun) maak dit moontlik om beide die letterkundige gehalte asook die teatermatigheid van 'n nuwe teks te beklemtoon, en ook om die voetspoor van 'n verkose werk vir die verhoog aansienlik te vergroot. Soos ons dit sien, lê die waarde van die prys daarin dat dit 'n*

*konsekwente, gedeelde belegging in verruimende werk vir die verhoog op medium termyn verseker. En daarom is die kompetisie onmisbaar.”*

Pieter Fourie noem die Nagtegaal-teksprys in 'n onderhoud met Erns Grundling (2005: 1) 'n “prestige-saak”. Hy meen dat saam met die Sanlam-prys vir Afrikaanse Teater 'n belangrike leemte vul in die vorm van finansiële steun wat groot rolverdelings moontlik maak. “Deesdae word ‘feesdramas’ soos by 'n worsmasjien uit gekarring.” Hierdie “feesdramas” word deur Fourie bestempel as toneelstukke wat basies geskryf word met slegs die fees in gedagte, waarna niemand weer iets van die stuk hoor of sien nie. Volgens Fourie het sekere maklikhede die gehalte van produksies op feeste verlaag (Grundling, 2005:1). Dit is juis as gevolg hiervan dat daar hoogs waarskynlik weer soortgelyke inisiatiewe geloods sal word na die Nagtegaal-teksprys in 2010 tot 'n einde gekom het en die Sanlam Prys vir Afrikaanse Teater ook nie in hierdie jaar aangebied is nie. Die behoefte aan dramatekste van 'n hoë artistieke waarde sal altyd prominent staan en aangesien die kunstefeeste hoofsaaklik ontwerp is met finansiële guns in gedagte, sal daar altyd plek wees vir inisiatiewe soos die Nagtegaal-teksprys.

Die organiseerders van die Nagtegaal-teksprys het die kompetisie verruil vir die publikasie van waardige dramatekste deur hulle uitgewery, Joho Produksies. Alhoewel die opvoering van hierdie nuwe dramatekste van kardinale belang is, is hierdie inisiatief nogsteeds van waarde vir die Afrikaanse literatuur. In die praktyk word 'n dramateks wat deur 'n skrywer vir publikasie voorgelê word eers deur 'n paneel beoordeel vir die gehalte daarvan. Dus moet daar ook 'n werkbare, akademiese kriterium wees waarvolgens sodanige tekste dan vir publikasie gekeur sal kan word. Die

dramateks is deel van die literêre sisteem en kunswerke van 'n bepaalde gemeenskap, maar dit besit unieke eienskappe wat nie in ander literêre genres vereis word nie, soos byvoorbeeld die opvoeringsgerigtheid, die fisiese beperkinge van die teater ensovoorts. Sodanige tekste moet op 'n unieke wyse beoordeel word, omdat dit in die heel eerste plek bedoel is om opgevoer te word. Aangesien die dramateks wel 'n literêre werk is, kan die verskillende interpretasieteorieë soos wat met die verloop van tyd ontwikkel is 'n belangrike bydrae lewer vir die beoordeling van die literêre waarde van die teks. Hierdie teorieë word in die volgende hoofstuk kortliks uiteengesit, maar daar word hoofsaaklik op Resepsie-estetika gefokus omdat dit hedendaags die mees aanvaarde uitgangspunt verteenwoordig. Hierdie teorie sal saam met die werk van Marisa Keuris (uiteengesit in hoofstuk 4) die basis vorm waarop die kriteria vir die beoordeling van 'n dramateks sal rus.

## HOOFSTUK 3

### BENADERINGSWYSES VIR DIE ANALISE VAN LITERÊRE WERKE MET SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE DRAMATEKS

#### 3.1 Inleiding

Alvorens resepsie-estetika as basis vir die daarstelling van 'n beoordelingskriteria vir die evaluasie van dramatekste ondersoek word, is dit nodig om presies te verduidelik wat met sekere literêre terme bedoel word. Die literatuurwetenskap word deur Cloete (1989: 14) gedefinieer as die sistematiese ondersoek na 'n bepaalde gebied van die werklikheid, naamlik die literatuur (poësie, prosa en dramatekste). Binne die literatuurwetenskap word hermeneutiek beskryf as die studie van verstaanshandelinge, en dan veral van die verstaan van talige uitinge en van tekste. Die algemene hermeneutiek, as onderdeel van die wysgerigte epistemologie, is gerig op die voorwaardes vir die verstaan van die produkte van die intellek. Die literêre hermeneutiek, hoewel altyd afhanklik van bogenoemde, is egter spesifiek gerig op teks-analise (interpretasie) (Cloete, 1992: 158).

#### 3.2. Hermeneutiek

Hermeneutiek word deur Sadie beskryf as die ontdekking van betekenis in 'n teks deur middel van begrip (Sadie, 2001: 418). Hy gaan verder en beskryf die hermeneutiese ervaring as 'n bevraagtekening en begripsvorming van die teks: interpretasie bly 'n dialoog tussen die verskillende dele van die teks

waarin daar, sodra die verskillende dele van die teks geanaliseer is en weer tot 'n eenheid (versmelting / *fusion*) saamgevoeg word, beide ons aanvanklike begrip en betekenis van die teks bevestig, aangepas of verander kan word (Sadie, 2001: 422). In die raamwerk vir die beoordeling van dramatekste wat aan die einde van die studie voorgestel word, word die dramateks juis in sy verskillende elemente verdeel en geëvalueer om 'n duideliker beeld van die teks as geheel te verkry.

### 3.3 Die teks

Cloete (1989: 19) beskryf die teks as die sigbare, leesbare gedeelte van taaltekens en die geheel van die literêre geskrif. Hy omskryf laasgenoemde verder as die taaluitings wat semanties, sintakties en pragmaties as 'n eenheid beskou kan word. So gesien, is 'n verhaal wat mondelings of deur 'n opvoering oorgedra word ook 'n literêre teks (Cloete, 1989: 20). Hierdie uitbreiding maak dus die toepassing van hermeneutiek op die dramateks moontlik.

Cloete (1989: 19) definieer vervolgens die begrip *artefak* as die fisiese, waarneembare gedeelte van die teks wat ons in die vorm van 'n boek of 'n bladsy optel om te lees. In teenstelling hiermee is die estetiese objek die kunswerk wat gestalte verkry wanneer die leser se bestaande kennis, intra- en ekstra-tekstuele kodes, en so meer, bydra tot die algehele resepsie van die werk. Dit ontstaan wanneer die leser die boodskap lesend waarneem en interpreteer (Cloete, 1989: 19).

Dit is belangrik om daarop te let dat alhoewel die teks 'n vaste artefak is wat nie verander nie, dit ook nie staties bly nie. H. R. Jauss het dit goed beskryf deur die teks met bladmusiek te vergelyk: "dit is bedoel vir die altyd vernuwende resonansie van die leesdaad, wat die teks uit die materie van die woorde verlos en tot daadwerklike bestaan bring" (Cloete, 1989: 19).

Daar kan gevra word of literêre werke na die normale, nie-literêre gebeurtenisse en ervarings van die leser se alledaagse lewe moet verwys, en/of of daar van die leser verwag word om kennis te dra van die gebeurtenisse en ervarings wat deur die outeur beskryf word. Sekere filosofiese posisies vis-à-vis literêre werke se verwysingsraamwerke, of andersins, het diepgaande implikasies rakende ons mening van die literatuur. Ontsnap ons uit ons realiteit na die geslote wêreld van 'n literêre werk, of verander die werk ons mening en betrokkenheid in die ekstra-literêre wêreld? Lees ons van realiteit, of die lewe in 'n literêre werk – of skuil ons daarvan?

Dit is belangrik om daarop te let dat literêre werke verskillende soorte en grade van verwysing na 'n ekstra-literêre realiteit kan betrek, en dat 'n reeks van sulke grade van verwysing in dieselfde werk – selfs in dieselfde literêre uitdrukking – kan voorkom.

Wimsatt en Beardsley argumenteer in Hawthorn (1987: 108) dat alhoewel die literêre werk in openbare besit toeganklik, vasgesteld en enkelwerkend is, die effekte of resepsie daarvan privaat, ontoeganklik en ongelooflik veelvoudig is. Maar, soos vele kommentators uitgelig het, as hierdie visie van ontoeganklikheid en veelvoudigheid so vreesaanjaend gevind word dat alle oorwegings van 'n werk se resepsie en effekte opsy geskuif word, dit kan lei

tot 'n verengde visie op die interpretasie van die teks en sy tekensisteem. As gevolg hiervan is dit moontlik dat daar in die laaste jare meer en meer aandag aan resepsie gegee word deur literêre kritici as wat voorheen die geval was (Hawthorn, 1987: 108).

### 3.4 Benaderingswyses in die literatuur

Twee belangrike benaderingswyses ten opsigte van die interpretasieproses van literêre tekste kan geïdentifiseer word, naamlik die tekssentriese (teksgerigte of outonomistiese) en die tekseksterne (lesersgerigte) benaderings. Alhoewel daar vir die doeleindes van hierdie studie hoofsaaklik op die tweede benaderingswyse gefokus word, word daar ook kortliks na eersgenoemde verwys ten einde vas te stel of sekere gedeeltes en/of sienswyses wat daarin vervat is, nie ook 'n bydrae kan lewer tot die daarstelling van 'n model vir die beoordeling van dramatekste nie. Hierbenewens het belangrike sienings wat deur die ondersteuners van die resepsie-estetika teorie gehuldig word, uit outonomistiese benaderings ontwikkel. So byvoorbeeld het die Praagse strukturaliste Mukařovský en Vodicka die fundamente vir latere resepsie-studies gelê (Malan, 1983: 3).

#### 3.4.1 Tekssentriese benaderings

Hierdie benaderings ontwikkel as reaksie teen die Historisme (Historisisme?) en die Positivisme gedurende die eerste kwart van die vorige eeu, veral om 'n meer wetenskaplike metode vir die interpretasie van literêre tekste daar te

stel. Daar was veral drie intrinsieke benaderings of objektiewe teorieë wat prominent was, naamlik die Russiese Formalisme, New Critics en die Duitse werkimmanente metode (Du Plooy en Viljoen, 1992: 27). Van der Merwe en Viljoen (1998: 87) onderskei drie variante van hierdie tipe benadering, naamlik 'n outonomistiese, strukturalistiese en ontologiese benadering.

#### 3.4.1.1 Die outonomiese bewegings

Volgens Cloete (1989: 33) vertoon die Russiese Formalisme en die New Critics die volgende ooreenkomste: "beide wou 'n teorie ontwerp wat literatuur van sosiologie, geskiedenis, ensovoorts sou skei; beide het groot waarde aan ontleding van die opbou van literêre werke geheg, in plaas daarvan om die agtergrond, sosiale nut of intellektuele inhoud van werke te bespreek. Beide het gemeen dat kritiek objektief moet wees en dat daar onderskei moet word tussen die teks aan die een kant met die skrywer (en sy bedoelinge) en die leser (en sy reaksies) aan die ander kant."

##### 3.4.1.1.1 Russiese Formalisme

Hierdie beweging het in die 1920s ontstaan en omstreeks 10 jaar later onder politieke druk van die Kommunistiese regering doodgeloop (Cloete, 1989: 33). Jakobson en Tomashevsky het daaraan gewerk om 'n teoretiese grondslag vir die literatuurstudie daar te stel en in teenstelling met die positivistiese benadering, 'n teorie ontwerp wat selfstandig en gespesialiseerd was. Hulle fokus was veral op die studieobjek, naamlik wat literatuur werklik is (Cloete,

1989:34). Volgens Roman Jakobson was hierdie objek nie literatuur nie, maar eerder “literaturnust” (literêrheid), dit wil sê dit wat van ‘n gegewe werk literatuur maak (Cloete, 1989: 34).

Deur gebruik te maak van begrippe soos outomatisering en vervreemding as basis het die Russiese Formaliste ook insigte oor die ontwikkeling van die literatuur gebring. Daar bestaan wel leemtes in die Russiese Formaliste se insigte, maar hulle bydrae tot die literatuur was substansieel (Cloete, 1989:36).

#### 3.4.1.1.2 “New Criticism”

Hierdie rigting speel selfs vandag nog ‘n rol in die literatuurstudie, alhoewel dit tydens die 1930s en 1940s meer prominent was. Teoretici van hierdie beweging was, net soos die Russiese Formaliste, van mening dat literatuurstudie op die literatuur self toegespits moet wees. Die New Critics wou literêre kritiek vestig as ‘n volwaardige en selfstandige wetenskap deur suiwer kritiese werksywes te omskryf (Cloete, 1989: 36-37).

Cloete (1989:39-40) skryf dat een van die belangrikste bydraes van die New Critics tot die literatuurstudie was dat hulle kritici en ander lesers se aandag op die teks as primêre studieobjek gevestig het, sowel as om verskeie belangrike verskynsels van literêre/poëtiese taal uit te wys. Daar kan egter sekere besware teen hulle werkswyse uitgelig word, naamlik dat hulle die leesproses oorvereenvoudig het deur die leser se houding, (literêre) kennis, ensovoorts te ignoreer en alleenlik op die “words on the page” gefokus het vir

betekenistoekenning. Die resepsieteorie sou dit later korrigeer deur die historisiteit van die leser en die teks te betrek.

### 3.4.1.2 Strukturalisme

#### 3.4.1.2.1 Die begrippe *Struktuur* en *Strukturalisme*

Volgens Cloete (1989: 40 – 41) is 'n kenmerk van die begrip *struktuur* dit wat gereeld sy verskyning maak as organisasiepatrone in 'n literêre werk. *Strukturalisme* aan die ander kant, is verbind aan die taalwetenskap. Strukturalisme kan in twee vorme verdeel word, naamlik Strukturalisme wat poog om die taal van 'n literêre teks te beskryf deur van die taalwetenskap gebruik te maak en Strukturalisme wat die literatuur sien as nie net die gebruik van taal nie, maar in vele opsigte taal self is. Die literatuurwetenskap maak gebruik van die taalwetenskap as 'n verwysingsraamwerk om 'n model van literatuurbeskrywing te skep wat met die verhouding tussen die taalwetenskap en taal tot die literatuur vergelyk kan word.

Cloete (1989: 42 – 44) verduidelik enkele algemene implikasies van die Strukturalistiese literatuurbeskouing:

- (a) Soos Saussure die fokus op sinchroniese (met ander woorde die bestudering van 'n taal op 'n bepaalde oomblik sonder om rekening te hou met die historiese ontwikkeling daarvan), in plaas van diachroniese taalstudie (wat fokus op die ontwikkeling van taal deur byvoorbeeld verskillende tydvlakke te bestudeer en met mekaar te vergelyk) laat val het, het die Strukturaliste, net soos die Russiese

Formaliste en die New Critics, die genetiese aspek van die literatuur – die literatuurgeskiedenis en die biografie van die skrywer – op die agtergrond geskuif en op die literatuur self gekonsentreer.

- (b) Verhoudinge tussen die elemente van 'n kunswerk speel 'n belangrike rol. In plaas daarvan om soos die Russiese Formaliste op die vervreemdingstegnieke en die vervreemde elemente te konsentreer, gaan dit byvoorbeeld vir die sogenaamde Praagse of Tsjeggiese Strukturaliste oor die organisasie van die teks in sy geheel.
- (c) Net soos die verhoudinge in taal (dikwels) met verwysing na binêre opposisies (teenstellingspare) soos manlik/vroulik of stemhebbend/stemloos beskryf kan word, kan daar ook meermale in die struktuur van 'n literêre werk opposisies soos goed/kwaad, kultuur/natuur, lig/donker en helper/teenstander ontdek word.
- (d) Baie literêre Strukturaliste wil ook nie konkrete literêre werke analiseer nie, maar die taal (*language*) van literatuur probeer ontdek. Hulle wil dus nie in die eerste plek betekenis aan 'n reeds bestaande werk toeken nie, maar eerder weet watter reëls en konvensies literêre betekenis moontlik maak.
- (e) Sekere Strukturaliste wil nie hulle dissipline van die semiotiek (semiologie) of tekenleer – die studie van tekens, tekensisteme (kodes) en betekenisprosesse – skei nie.

Dus blyk dit dat die Strukturalisme nie gesien kan word as 'n suiwer teksgerigte metode nie – verskeie sisteme, konvensies, kodes en selfs ook die leser word herken.

#### 3.4.1.2.2 Praagse Strukturalisme

Cloete (1989: 44) merk op dat die Praagse Strukturaliste tussen die jare 1926 en 1948 belangrike bydraes tot die literatuur gemaak het deur by die Russiese Formaliste en Saussure aan te sluit. Roman Jakobson en Jan Mukařovský was twee sleutelfigure in hierdie beweging. Jakobson gebruik die basiese kommunikasie-model (word later in meer diepte bespreek) en verbind elkeen van die komponente (afsender, boodskap, ontvanger, kode, ensovoorts) aan 'n ander funksie van taal (Cloete, 1989: 44). Mukařovský het jare voor die resepsie-teoretici met sekere insigte vorendag gekom waaraan vandag nog aandag gegee word. Sy perspektief rakende die estetiese funksie sowel as die artefak-estetiese objek-verhouding is maar twee hiervan (Cloete, 1989: 44-45).

#### 3.4.1.2.3 Franse Strukturaliste

Gérard Genette, Claude Bremond, A.J. Greimas en Roland Barthes is volgens Cloete (1989: 46) van die belangrikste verteenwoordigers van hierdie beweging. Hierdie beweging was veral invloedryk tydens die 1960s. Greimas het hoofsaaklik betekenis geheg aan binêre (tweeledige) opposisies wat in die verloop van 'n verhaal duidelik word deur die gebruik van sogenaamde aktante wat teenoor mekaar staan (Cloete, 1989: 47). Terwyl die Russiese Formaliste 'n tweedeling bewerkstellig het (*fabel-sujet*), het Genette die verhaal vlakke in drie verdeel: *récit*, die volgorde van die gebeure, *histoire*, die logies-chronologiese volgorde van gebeure en *narration*, die vertel-handeling self, soos aangedui deur Cloete (1989: 48). Genette gaan verder deur die

ontleding van verhale in vyf sentrale kategorieë te verdeel, naamlik volgorde, duur, frekwensie, modus (afstand) en stem (Cloete, 1989: 48).

Barthes het weer daarop gefokus om die letterkunde te vestig “as ‘n hoogs gekonvensionaliseerde aktiwiteit waar die literêre werk hom trouens ook as sodanig aankondig” (Cloete, 1989: 48). Barthes identifiseer vyf kodes in ‘n literêre werk wat deur die skrywer sowel as die leser geïnterpreteer word. Dit sluit onder meer die hermeneutiese kode (vrae gevra en beantwoord deur die teks) sowel as die kulturele kode in. Hy het ook indirek ‘n invloed op die semiotiek gelewer deur middel van hierdie kodes, sowel as op intertekstualiteit. Laasgenoemde word beskryf as die siening dat ‘n teks nie sy boodskap in isolasie oordra nie, maar staat maak op (literêre) konvensies en ander tekste deur middel van verwysing en/of aanhaling (Cloete, 1989: 49).

Vervolgens het Barthes aan die leser en die leeshandeling aandag gegee (Cloete, 1989: 49). Tekste wat van tradisionele literêre en sosiale konvensies gebruik maak, word “*lisible*” (leesbare) tekste genoem. Hier speel die leser die rol van verbruiker - hy neem eenvoudig in. Aan die ander kant is “*scriptable*” (skryfbare/onleesbare) tekste waarby die leser betrokke moet raak. Die leser word geforseer om ‘n bydrae te lewer tot die betekenis van die teks.

Aan die begin van die 1900s het die klem van literatuurstudie op die verhouding tussen die skrywer en die teks geval en later verskuif na die teks self. Vandag word die aandag van literatuurteoretici meestal gefokus op die aard en die rol van die leser, sowel as die literêre kommunikasieproses as ‘n geheel. Hierdie siening word veral deur die resepsie-teoretici bestudeer (Cloete, 1989: 49).

### 3.4.2 Lesersgerigte (ontologiese) benaderings

#### 3.4. Resepsieteorie

Die rol van die leser en die begrip *resepsie*

Die waarde en klassifikasie van 'n werk kan volgens Cloete (1989: 50) nie alleenlik deur sy aard bepaal word nie. Die teks, sowel as die rol van die leser en die verhouding tussen die teks en die leser, behoort in ag geneem te word wanneer 'n werk geïnterpreteer word. Dit word volgens Mooij (1977:25) gegrond op die dialoogverhouding wat tussen die outeur en die leser tot stand kom.

Cloete (1989: 50) omskryf die begrip *resepsie* in breë terme as:

*“die ontvangs, reproduksie, aanpassing, assimilasie of kritiese beoordeling van 'n literêre produk of sy elemente deur 'n leser of lesers. Die leser 'konkretiseer' die teks as hy lees, gee dus konkrete gestalte daaraan as 'n estetiese objek.”*

Hy merk verder op dat daar verskillende maniere is waarin resepsie kan plaasvind, naamlik spontaan, krities, naïef, wetenskaplik, en so meer, en dat hierdie metodes 'n poging is deur resepsie-teoretici om te onderskei tussen verskillende resepsie-situasies.

Jan Senekal skryf in Malan (1983: 1) dat die term “resepsie” te doen het met die leesaktiwiteit, die betekenis-konstruksie en die reaksie van die leser op die werk. Hierdie reaksie en opbou van betekenis word deur die teks gerig deur sekere aanwysings. Suleiman en Crosman (1980: 83) meen dat

“(r)ception... occurs as a process creating meaning, which realizes the instructions given in the linguistic appearance of the text.”

Hawthorne (1987: 119) meen dat resepsieteorie beskryf kan word as die wyse waarop 'n enkele werk “ontvang” word in verskillende gemeenskappe oor dieselfde tydperk, of in dieselfde gemeenskap oor die verloop van tyd. Daar bestaan geen wetenskaplike verifikasie vir die interpretasie van 'n teks nie en daarom geld die algemene siening dat die interpretasie van 'n teks nooit korrek of volledig afgehandel kan wees nie, maar hoogstens geldig kan wees op 'n spesifieke tydstip. 'n Enkele literêre teks bied 'n reeks verskillende leesprosesse aan verskillende lesers. Een van die redes waarom literêre werke van soveel belang is, is dat verskillende lesers, geskei deur tyd en ruimte, verskillende voordele, kennis en genot van dieselfde werk kan put (Hawthorn, 1987: 110). Die literêre kritikus kan nie meer na “ons” verwys en hierby alle lesers van dieselfde teks insluit nie (Vgl. Hawthorn, 1987:109).

“Suspension of disbelief” is 'n term wat deur Coleridge gebruik is om te beskryf hoe 'n leser sy of haar normale oortuigings en aannames kan aanpas om beter geskik te wees om die wêreld van 'n literêre werk te betree:

*“(I)t was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”*  
(Hawthorn, 1987: 111).

Hierdie term betrek die leser se verontagsaming of onttrekking van hierdie normale waardesisteme of geloofsoortuigings wat sy of haar ekstra-literêre reaksies tot mense, situasies en opinies oorheers. Maar vir dit om plaas te vind, erken Coleridge dat die literêre werk moet sorg vir 'n "voorkoms van die waarheid" en "menslike-belang"; die leser moet voel dat deur die reg om te oordeel of te reageer soos in die alledaagse lewe, daar een of ander beloning in terme van die waarheid en menslike belang is. Die lees van literatuur vanuit hierdie perspektief is 'n manier om verskillende geestestoestande te verken wat nie beskikbaar is vir ons in ons alledaagse lewens nie. Dit is een van die tradisionele regverdigings vir die lees van literatuur: dit verbreed ons simpatie vir ander mense en ons begrip van die wêreld deur 'n vry (of vryer) speel van ons verbeelding aan te moedig (Hawthorne, 1987: 112).

Dit is moontlik vir die leser om die literêre werk met 'n "teenstellende lesing" te benader, met ander woorde vir die leser om die teenoorgestelde van 'n "suspension of disbelief"-houding in te neem en die werk te benader met 'n vyandelike ondersoek na die waardes en aannames van die wêreld van die werk of die implisiete outeur. Sulke teenstellende leeswerk staan noodwendig teenoor estetiese empatie (Hawthorne, 1987: 112).

Omdat die rol van die leser by die resepsieteorie so beklemtoon word, vra Hawthorn (1987:109) of daar iets soos 'n "ideale leser" bestaan. Hy reken die beste manier om hierdie vraag te beantwoord is eerder om te vra of daar 'n ideale leser vir 'n enkele werk – soos byvoorbeeld Hamlet – bestaan. As die antwoord op hierdie vraag "nee" is, kan daar onmoontlik 'n ideale leser vir alle werke bestaan. As ons na die ideale leser van 'n werk sou gaan soek, sal dit na iemand wees wat alreeds 'n gedetailleerde begrip en kennis van die werk

se konteks besit. Let daarop dat Hawthorne (1987: 110) nie sê dat 'n leser met kleiner begrip vir 'n werk se konteks meer geskik is vir die lees daarvan nie, maar eerder dat die twee verskillende lesers verskillende boodskappe uit die werk sal neem.

Beide Malan (1983: 23) en Hawthorne (1987: 113) identifiseer die volgende wyses waarin ons lesers kan kategoriseer:

- (a) Die voorgenome leser ("the intended reader") is 'n konsep wat ontwerp is om die skrywer se siening van watter leser hy of sy verwag, aan te dui.

Deur van die voorgenome leser te praat moet ons nie die feit dat skrywers gereeld 'n baie gesofistikeerde en komplekse idee van hulle potensiële leserskap of gehoor het, miskyk nie. Dit is duidelik dat Shakespeare en Dickens wel bewus was van die verskeidenheid verskillende mense waarvoor hulle geskryf het.

- (b) 'n Term verwant aan dié van die voorgenome leser is die ingeskrewe (geïmpliseerde) leser – dit is 'n leser waarna daar binne-in die teks verwys word en wat later in hierdie studie volledig bespreek word.

- (c) Empiriese lesers beskryf lesers wat volgens hulle geslag, ouderdom, sosiale klas, ensovoorts gekategoriseer word om die ooreenkomste in 'n sekere werk se lesers te beklemtoon.

Iser se siening van die "implisiete leser" sluit eerder hierby aan. Hy het die term gebruik om te verwys na 'n ideale of hipotetiese leser wat deur die

skrywer geskep word, of wat hy ten minste in gedagte gehad het terwyl hy besig was om die teks te skryf (Vgl. Cloete, 1989:53.).

#### 3.4.2.2 Die Amerikaanse resepsie-teoretici ("Reader response criticism")

Die Amerikaanse resepsie-teoretici het 'n veel groter rol aan die leser as aan die rigtinggewende rol van die teks geheg. In die 1960s en '70s het literêre kritici in Europa soos Hans Robert Jauss en Wolfgang Iser, en later in die V.S.A. ("reader-response criticism") met Norman Holland, David Bleich, Walter Michaels en Stanley Fish as hooffigure, die veranderde taktiek van resepsie-estetika gevolg (Odendaal, 1984: 5-6). In plaas daarvan om die betekenis van 'n teks te isoleer binne die werk self en om hierdie betekenis as tydloos en konkreet te sien, het hierdie teoretici geargumenteer dat die leser se rol erken moet word in die betekenis van 'n werk (Odendaal, 1997: 73).

### 3.5 Die interpretasie van literêre tekste volgens resepsie-estetika

#### 3.5.1 Artefak en estetiese objek

Jan Senekal merk in Malan (1983: 3) op dat dit belangrik is vir die leser om die teks te benader as 'n estetiese objek in plaas daarvan om dit as 'n "ding" of artefak te sien. Alhoewel die artefak onveranderd bly, is dit die bron waaruit die leser betekenis put. Die literêre kunswerk word nie alleenlik as 'n estetiese objek gesien nie, maar ook as iets wat ontstaan uit die verhouding tussen artefak en estetiese objek.

Dit is belangrik om te beseef dat daar slegs bepaalde interpretasie-moontlikhede bestaan vir 'n werk. Alhoewel die resepsieteorie aandag skenk aan die estetiese objek, moet dit altyd pas by die perspektief en verwysingsraamwerk van die artefak. "Die artefak bly dus altyd die beginpunt vir alle konkretiserings" (Malan, 1983: 3).

### 3.5.2 Die verwagtingshorison en ervaringsveld van die leser

Jauss gebruik die begrip *verwagtingshorison*, wat hy by die sosioloog Karl Mannheim oorgeneem het (Malan, 1983: 7) om die manier waarop lesers 'n teks resepteer, te omskryf. Enige leser het 'n vooropgestelde idee van van die teks wat hy/sy beoog om te lees en Jauss probeer om 'n verwysingsraamwerk te skep waarin die literêre ervaringe van die lesers geplaas kan word. Hy skryf dat die kennis wat die leser van die genre besit, die vorm en tematiek van bekende werke en die teenstelling tussen poëtiese en praktiese taalgebruik, teks en werklikheid gesamentlik die verwagtingshorison van die leser vorm (Jauss, 1978: 3).

Malan (1983: 7) meen dat Jauss die klem lê op die "opname en werking van 'n werk binne die objektiveerbare sisteem van verhoudings/verwagtings." Die volgende kriteria word deur Malan (1983: 7) geïdentifiseer:

- (a) Die bekende genre-norme,
- (b) die leser se kennis en ervaring van voorheen geleesde tekste (Iser praat later van die leser se repertorium), en
- (c) die verskille tussen fiksie en werklikheid.

Jauss het ook die stelling gemaak dat die leser se verwagtingshorison beide die lees van 'n spesifieke werk bepaal en verander (Hawthorn, 1987: 119, sien ook Lotman, 1977: 110.) Hy sien die volgende as die drie hoof bepalende faktore van 'n leser se verwagtingshorison:

*“First, by the familiar standards or the inherent poetry of the genre; second, by the implicit relationships to familiar works of the literary-historical context; and third, by the contrast between fiction and reality... The third factor includes the possibility that the reader of a new work has to perceive it not only within the narrow horizon of his literary expectations but also within the wider horizon of his experience of life” (Jauss: 1978: 18).*

Saam met die verwagtingshorison van die leser speel die ervaringsveld van die leser net so 'n belangrike rol by die interpretasie van tekste in die resepsie-teorie (vgl. Jauss se definisie hierbo.). Die leser word voortdurend verander soos wat hy aan nuwe ervarings blootgestel word en nuwe kennis oor verskillende terreine opdoen. Iets hiervan word bevestig in die volgende aanhaling van Atwood (1982: 345):

*“Reading is also a process and it changes you. You aren't the same person after you've read a particular book as you were before, and you will read the next book, unless both are Harlequin Romances, in a slightly different way. When you read a book, it matters how old you are and when you read it and whether you are male or female, or from partly because there are no truly universal readers.*

Daar kan volgens Ibsch (1980: 45) tussen vier reële lesertipes onderskei word: “die skrywer van literatuur as leser wie se resepsie van ‘n literêre teks tot ‘n nuwe literêre teks lei; die kritikus as leser en produsent van ‘n (hoofsaaklike) evaluerende teks oor ‘n literêre teks; die literatuurhistorikus as leser en produsent van ‘n (hoofsaaklik) beskrywende en verklarende teks oor ‘n literêre teks, en die nie-professionele leser met verskillende grade van ervaring in die omgang met literêre tekste” (Cloete, 1989: 50). Dit is dus die leser wat werklik die artefak tot ‘n estetiese objek konkretiseer volgens sy historiese, maatskaplike, kulturele en literêre ervaring (Cloete, 1989: 51) waarvan daar by die resepsie-estetika sprake is.

Alhoewel die kern van alle resepsieteoretici se studies rondom die leser en/of die leser-tekst verhouding draai, is dit voor die hand liggend dat daar verskeie teorieë bestaan (Cloete, 1989: 51).

### 3.5.3 Verwagtingshorison en estetiese distansie

Belangrike akademici wat hulle met hierdie twee konsepte besig gehou het was Hans Robert Jauss met sy “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft” (1970) en Wolfgang Iser met “Die Appellstruktur der Texte” (1972) waarmee die fondament vir latere resepsie-estetika studies gelê is. Beide was saam met ander geleerdes soos Segers, Hoogeveen, Kunne-Ibsch lede van die bekende Konstanz-skool (Malan, 1983: 6).

Jauss heg ook baie waarde aan die begrip *estetiese distansie* en gebruik dit as ‘n maatstaf om die kunskarakter van literêre werke te “meet” (Cloete, 1989:

52). Hy (1978: 5) beskryf die maatstaf vir die estetiese waarde van 'n teks as die mate waarin die werk aan die verwagtinge van die inisiële lesers voldoen, teleurstel of weerlê. Met ander woorde, resepsie-esteties gesproke word die kunskarakter van 'n werk bepaal deur die afstand tussen die leser se verwagtingshorison en die werk, en die verandering van hierdie horison deur die werk soos die leser die teks ervaar (Cloete, 1989: 52). As die verandering in afstand tussen die werk en die leser se verwagtingshorison klein of onveranderd bly kan die werk as blote ontspanningsliteratuur gesien word. As die teendeel geld en die verwagtingshorison van die leser word tot so 'n mate uitgedaag dat hy sekere aanpassings ten opsigte van sy eie verwysingsraamwerk of waardesisteem moet maak, word die teks as van hoër estetiese waarde geag en stel dit hoër eise aan die leser (Fokkema en Kunne-Ibsch, 1979:45). Dit moet genoem word dat lesers wat dieselfde werk later lees 'n unieke "distanse" kan ervaar – 'n werk kan vreemd en onverwags vir inisiële lesers se verwagtingshorison wees, terwyl dit vir lesers tydens 'n latere leesgeleentheid (met 'n ander verwagtingshorison) meer gewoon kan voorkom (Cloete, 1989: 52).

Malan (1983: 7 – 8) noem verder twee aspekte in verband met estetiese distansie van Jauss se argument wat belangrik is:

- a) Verwagtingshorisonne word aanhoudend gevorm en verander. Proses en struktuur vul mekaar volgens Jauss aan. Die proses ontstaan uit die dinamiese spanning tussen werk en norm, tussen die historiese reeks literêre werke enersyds en die reeks veranderende norme of instellings van die publiek andersyds.

b) Die ontvangs van 'n teks is in die estetiese ervaring nie 'n willekeurige reeks van blote subjektiewe indrukke nie: dit is die voltrekking van spesifieke aanwysings in 'n proses van gerigte waarneming. Veral die insig dat die leser se rol in die teks ingeskryf word, beklee toenemend 'n prominente plek in latere resepsiestudies, veral dié van Iser (1978: 29,30). Aan die een kant is daar 'n veelvoud van betekenis, gegrond op verskille in konkretisering, maar aan die ander kant is slegs sekere interpretasies moontlik op grond van die teks (sien ook Steinmetz, 1978: 135).

Iser (1975: 23) meen dat mens selfs kan sê die beginpunt vir die literatuur (*literary*) lê by die grenslyn van bestaande sisteme. Iser gebruik die terme lesers- en teksrepertoriums om na die lesers- en werkkodes te verwys en is van die mening dat die verskille tussen hierdie repertoriums openbarende werke ten opsigte van die swak plekke in die omringende sisteem/werklikheid (Odendaal, 1997: 75). 'n Nuwe perspektief op die werklikheid word sodoende deur die leser verkry (Iser, 1975: 17-18).

#### 3.5.4 Die kommunikasieproses

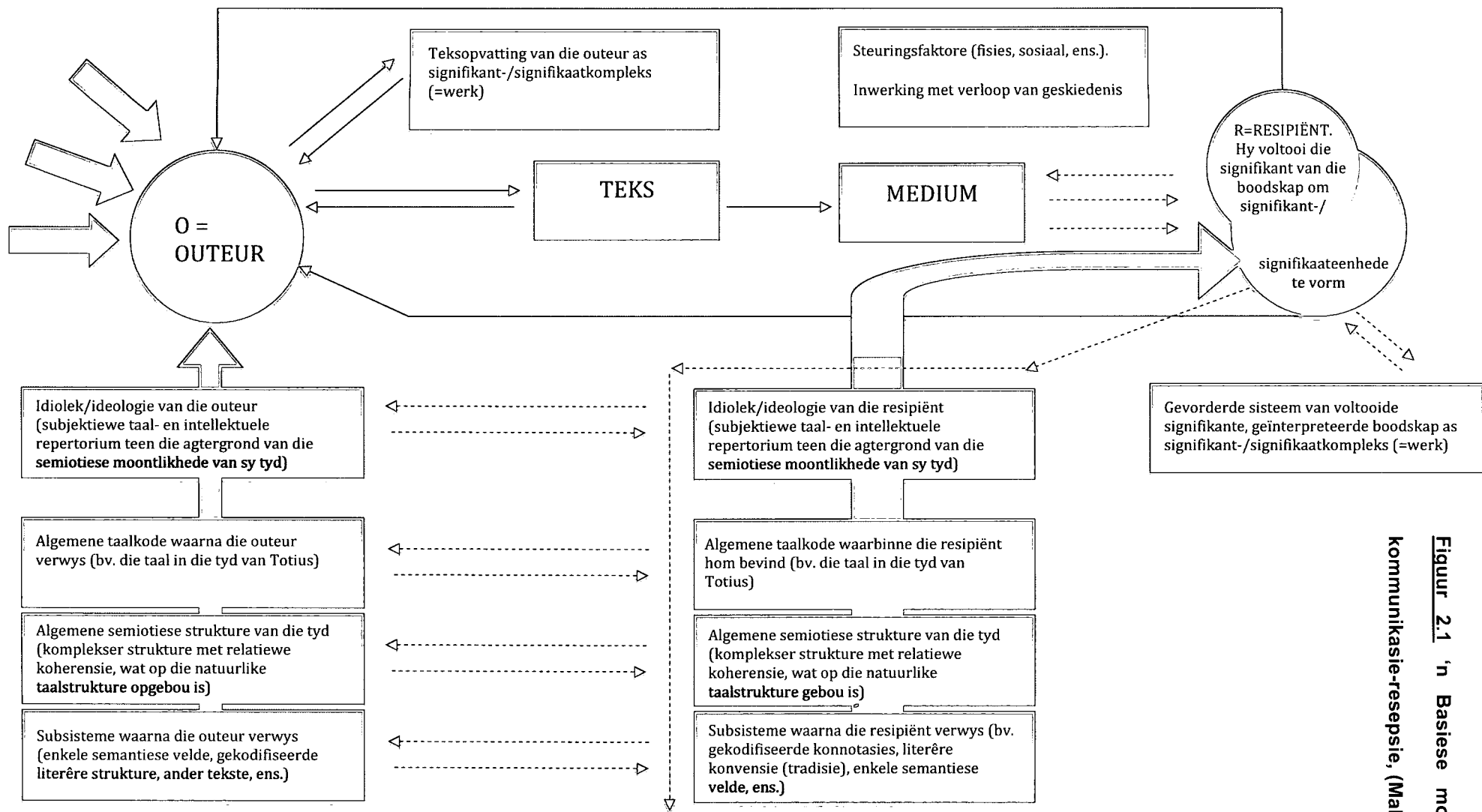
Cloete (1989: 55) merk op dat meer as een resepsieteoretikus van mening is dat vrae oor die resepsie van 'n werk binne 'n kommunikasie-teoretiese raamwerk geplaas behoort te word. Hawthorne (1987: 111) verwys na die analogie wat Norman Holland gebruik rakende ons reaksies op optiese illusies om te demonstreer dat ons aktief en kreatief betrokke is by die interpretasie van tekens en nie net passief oop is vir 'n ander se menings nie.

Die analogie wil suggereer dat daardie ervaringe (wyd geïnterpreteer) wat ons in gemeen het met ander ons sal lei om literêre werke op soortgelyke maniere te interpreteer. Daar is definitief 'n element van waarheid hierin: ons kommunikeer goed met diegene waarmee ons baie in gemeen het. Odendaal (1997: 73) skryf dat "betekenisvolle kommunikasie berus op dinamiese wederkerigheid; betekenis en 'waarheid' ontstaan prosesmatig en is sosiale konstrunkte; dit is dus ook ideologies bepaald."

Malan (1983: 13) haal vir Segers (1978: 20) aan wat meen resepsie-estetika

*"...is extremely communication-orientated. It places the literary text in a middle ground between the author and its readers, the object of study being the web of relationships between the text, the readers and the author."*

Segers (1978: 20) word verder aangehaal om die begrip "semiotiek" te beskryf as "the science which investigates all forms of communication insofar as in the communication situation signs are based upon systems or codes". Die beginsels van die semiotiek word volgens Malan (1983: 13) deur die resepsie-estetika aanvaar. Die materiële of uitdrukkingsvlak staan as die *signifiant* (signifikant) bekend en die inhoud wat die tekengebruiker hom voorstel staan as die *signifié* (signifikaat) bekend (Malan, 1983: 13). Die onderskeid tussen hierdie twee vlakke speel 'n kernrol in die semiotiek en vorm saam 'n teken wat in kodes en sisteme voorkom (Malan, 1983: 13).



**Figuur 2.1 'n Basiese model vir literêre kommunikasie-resepsie, (Malan, 1983: 14).**

- Die faktore in die kommunikasieproses wat met die dik pyl aangedui is, kan sinchronies of diachronies verklaar word. Stippellynpyle dui die kommunikatiewe aktiwiteit van die resipiënt aan.
- Die skematiese voorstelling is 'n abstraksie van verskillende sosiologiese groothede soos die groep en klas waaraan die outeur en die resipiënt behoort (aangedui met die breë pyle by outeur en resipiënt), asook die fisiese of maatskaplike faktore van die steuring (sensuur, vernietiging, verdraaiing van die kommunikasie, ens.
- Die voorstelling probeer gekompliseerde terugkoppelingsprosesse en wisselwerkings (in vereenvoudigde vorm) met behulp van omgekeerde pyle weergee. (Malan, 1983: 14).

Die grondslag van die literêre kommunikasieteorie word volgens Malan (1983: 15) gevorm deur die literêre teks as 'n teken te sien wat uit tekens opgebou is en kan as die kern van die resepsieteorie en –praktyk gesien word. Die intra-tekstuele prosesse (kommunikasieprosesse binne die teks) en die ekstra-tekstuele prosesse (kommunikasieprosesse tussen die teks en sy kontekste) vorm die fondasie waarop resepsie-estetika en resepsie-ondersoeke gebou word (Malan, 1983: 15). Hierin speel die kommunikasieproses tussen die implisiete outeur en – leser 'n belangrike rol.

Daar word vier kommunikasievlakke deur Link (in Cloete, 1989: 55) in hierdie verband onderskei:

- (a) die werklike leser,
- (b) die implisiete outeur en leser,
- (c) die eksplisiete outeur ('n figuur in die teks) en leser,
- (d) ensovoorts.

Voordat ondersoek ingestel kan word na die kommunikasie tussen implisiete outeur en implisiete leser soos deur Cloete aangedui, is dit noodsaaklik om te verstaan wat met hierdie begrippe bedoel word. Die werklike leser is die persoon wat die teks (in die vorm van 'n boek of manuskrip) fisies opneem om te lees. 'n Implisiete outeur, anders as die werklike skrywer van die teks, word deur André P. Brink gedefinieer as “'n organiserende, vormgewende, selfs vertolkende instansie ágter die verteller, wat in mindere of meerdere mate in die teks self fungeer en dus ook by die kommunikasieproses betrek word” (Brink,1987:148-149). Die implisiete leser, anders as die werklike leser van

die teks, is ook 'n deel van die vertelteks en hou verband met die leeshandeling en interpretasie van die teks waarin ook die sogenaamde “oop plekke” wat in die teks voorkom, ingesluit is (sien verdere bespreking oor “oop plekke” later in die studie). Dit beteken dat die implisiete leser die “oop plekke” in die teks moet invul ooreenkomstig ander aanwysings wat in die teks gegee word (Brink, 1987: 149). Die implisiete outeur kommunikeer dus met die geïmpliseerde leser deur middel van die teks en aanwysings wat verskaf word om laasgenoemde in staat te stel om die teks sinvol te interpreteer. Beide speel dus 'n belangrike rol om die kommunikasieproses te laat slaag.

Cloete (1989: 54) omskryf die begrip “implisiete leser” as “die rol van die leser soos dit in die teks self vervat is en deur die geheel van teksaanwysings opgeroep word.” Met so 'n “maatstaf” kan 'n werklike leser homself in die posisie plaas om die teks te ervaar soos wat die skrywer dit beoog het. Saam met die “implisiete leser” word daar ook gepraat van die “eksplisiete leser” waarna verwys word wanneer die leser direk in die teks genoem word (Cloete, 1989: 54).

### 3.5.5 Teksstrategieë en oop plekke in 'n teks

Wolfgang Iser het hom veral met hierdie konsepte besig gehou. Sy primêre fokus was gesentreer op die rol van die leser in literêre tekste, met ander woorde die manier wat bepaalde tekseienskappe en –strategieë die resepsie van die leser rig (Cloete, 1989: 53). Roman Ingarden het die fondasie gelê waarby Iser aangesluit het, naamlik dat die teks nooit volledig uitgelê kan word nie maar dat die leser self die teks uit hulle unieke perspektief moet

voltooi. Ingarden beskou die literêre werk as 'n skelet, of "schematized structure", wat deur die leser voltooi moet word (Eco, 1990: 47). Iser het hierdie selfde begrip gebruik om "oop plekke" in die teks beskryf (Iser, 1978: 29,30) Oop plekke in 'n teks kan beskryf word in terme van die feit dat 'n skrywer nie alle inligting aan die leser oordra nie. Sekere gapings in die storielyn moet deur die leser self ingevul, of om dit anders te stel, "verbeeld" word. (De Vriend, 1978: 29,30 en Scholes, 1982: 13). Die teks moet nie as gevolg van hierdie oop plekke as onvolledig gesien word nie, maar eerder as 'n essensiële komponent van 'n teks om 'n aktiewe lesersrol te bewerkstellig. Sonder hierdie oop plekke sou daar nie werklike kommunikasie tussen die teks en die leser wees nie en dan kan die werk nie as 'n estetiese objek gesien word nie (Cloete, 1989: 53). Die struktuur van 'n teks sorg met ander woorde dat lesers in staat is om uit die aangebode skematiese struktuur 'n betekenisvolle geheel van die werk te vorm.

'n Ander belangrike bydrae van Wolfgang Iser (1972) op die literêre gebied was om die nuwe linguïstiese perspektief en literêre teorie van resepsie te verken. Hy het dit gedoen deur 'n hele hoofstuk van "Der Akt des Lesens" af te staan aan die probleme wat deur Austin en Searle aan die lig gebring is vyf jaar voor die eerste organiese probeerslag deur Pratt (1977), naamlik om die teorie van literêre diskoers uit te brei, gebaseer op die "speech-act" teorie (Eco, 1990: 47-48). Saam met Iser was dit waarskynlik Jauss (1978) se voorstelle wat 'n grondige verandering in die semiotiese paradigma van literêre studies teweeg gebring het en belangrike veranderinge aan die interpretasieproses van literêre tekste geïnisieer het (Eco, 1990: 47)

### 3.5.6 Die lesersrol in die opbou van die estetiese objek

In terme van die resepsie-estetika word daar na beide die leser en die skrywer se bydrae tot die betekenis van 'n werk gekyk, maar daar word veral gefokus op die lesersrol wat werklik die artefak konkretiseer tot estetiese objek (Odendaal, 1997: 73). Soos reeds hierbo uitgewys, benader elke leser dieselfde artefak met 'n unieke verwysingsraamwerk en heg dus sy eie assosiasies en interpretasies daaraan. Dit is dus teoreties gesproke moontlik dat dieselfde werk verskillende betekenis kan verwerf (Odendaal, 1997: 73).

Iser (1975) vat alle relevante aspekte van literêre tekste saam met die term "literêre repertorium" (Odendaal, 1997: 74). In ooreenstemming met die denksisteem van die tyd word daar beklemtoon dat die literêre teks (die werkrepertorium) en die lesersrepertorium verbind is met alles wat dit omring (Odendaal, 1997: 74). Daar kan dus gesê word dat elke leser met 'n unieke literêre verwagtingshorison of repertorium en sekere literatuuropvattinge daarmee 'n literêre werk benader, en dat hierdie opvattinge kan verskil van dié wat in die teks deur die outeur geënkodeer is (Odendaal, 1997: 74). Odendaal (1997: 74) meen dat die estetiese objek tot stand kom "wanneer die leser die teks dekodeer", dit wil sê uit die wisselwerking tussen wat oorkoepelend as die leserskodes en die werkkodes (laasgenoemde as geprojekteerde outeurskodes) benoem kan word.

### 3.5.7 Konkretisering

Mukařovský meen dat die leser net so belangrik as die skrywer is, "dat hy saam met die skrywer die werk skep deurdat hy dit aanvaar of afkeur en finale beslag/gestalte aan die betekenis daarvan gee." Konkretisering is die term wat gebruik word om die proses te beskryf waardeur 'n leser aan 'n teks gestalte gee deur middel van die leesproses (Malan, 1983: 5).

Odendaal (1997: 74) identifiseer drie faktore wat in die konkretiseringsproses van die leser 'n rol speel:

- (a) Die kompleksiteit van die teks bring 'n wisseling van estetiese funksie teweeg wat tot verskillende betekenisverbindings lei. Die (inisiële) kompleksiteit van 'n literêre werk word byvoorbeeld deur vernuwings-tendense verhoog (Odendaal, 1984: 7).
- (b) Variasies in die konkretisasie van letterkundige werke sal veroorsaak word deur veranderde resepsie-kontekste. Hierdie resepsie-kontekste bestaan uit literêre norme, tradisies, verbeelding en morele waardes (maatskaplik, geestelik, ensovoorts).
- (c) Die verskil tussen die leser en die outeur se kennis, verwagtinge en opvattinge, soos dit neerslag gevind het in die werk, is deurslaggewend.

### 3.5.8 Kritiek teen resepsie-estetika

Alhoewel Jauss en Iser se sieninge oor die normdeurbrekeende funksie van die literatuur selfs vandag nog relevant is, is daar wel kritiek op hierdie benadering uitgespreek. Daar kan nie noodwendig 'n parallel tussen die

estetiese ervaring en die verrassingseffek getrek word nie – indien die verwagtingshorison 'n sekere punt verbysteek, mag dit 'n negatiewe reaksie by die leser ontlok. Die literêre waarde van 'n werk kan ook verhoog met populariteit (Odendaal, 1997: 75-76).

Hawthorn (1987: 121) kritiseer resepsie-estetika deur op te merk dat die teorie meer gereeld aandag skenk aan hoe literatuur deur die samelewing ontvang word, terwyl daar geïgnoreer word hoe die samelewing deur die literatuur ontvang word. Hy noem ook dat die konnotasies van “resepsie” moontlik te veel op 'n passiewe en eenrigtingproses dui.

Die Marxistiese literatuurteorie het daarop gewys dat Jauss se generasie lesers dinge te homogeen sien (stereotipeer) en dus 'n gebrek aan sosiologiese differensiasie skep (Cloete, 1989: 52). In verband met Jauss se verwagtingshorison het hy self erken dat die normdeurbrekende funksie nie kan geld vir alle literêre tydperke nie. Cloete (1989: 53) wys daarop dat alhoewel 'n sekere werk aanvanklik 'n baie groot estetiese distansie kan hê, dit nie noodwendig 'n merkwaardige estetiese ervaring sal meebring nie.

Daar word ook sterk kritiek teen Iser se werk uitgespreek, onder meer dat hy eintlik nog steeds met 'n teksondersoek besig is as gevolg van die feit dat hy die outeur as deelnemer aan die literêre kommunikasieproses so te sê buite rekening laat (Cloete, 1989: 55). Iser is ook gekritiseer omdat hy te min speelruimte aan die leser toevertrou, omdat sy begrippe nie spesifiek genoeg is nie, asook vir sy uitgangspunt rakende oop plekke in 'n teks (Cloete, 1989: 55).

### 3.6 Die dramateks

As gevolg van die feit dat die dramateks 'n eie unieke karakter het, beteken dit dat daar op 'n ander manier na die interpretasie van 'n drama gekyk word.

#### 3.6.1 Die opvoering

Sou 'n mens die resepsieteorie toepas op drama en teater, moet daar volgens Hawthorn (1987: 107) 'n onderskeid getref word tussen die uitvoerende kunste, soos toneelkunde, en die nie-uitvoerende kunste. Digkuns het as 'n uitvoerende kuns ontstaan en van die kunsvorm se eienskappe kan slegs verstaan word in die lig van hierdie feit. Prosa, weer, het in sekere tye gefloreer as 'n uitvoerende kuns deur middel van voorlesings, maar desnieteenstaande hierdie opmerkings kan ons sê dat drama 'n uitvoerende kuns is, terwyl prosa en digkuns meestal privaat gelees word. Dit is belangrik om daarop te let dat die drama onteenseglik 'n kreatiewe proses is. Dit is daarom veel meer as net 'n passiewe oordrag van die outeur se menings of intensies aan sy gehoor. Die akteur wat die rol van Hamlet interpreteer, is aangetrokke deur wat "in" die toneelstuk voorkom (die teks), maar ook tot dit wat die teks hom bied in die vorm van kreatiewe moontlikhede (karakterisering). Net so kan gesê word dat die teatergehoor minder aktief is en minder ruimte vir kreatiewe verbeelding het as die private leser (Sharpe, 1984: 15). Deur na 'n opvoering van Hamlet te kyk, kan 'n mens nie al die moontlikhede wat beskikbaar is wanneer die teks gelees word waarneem (verbeel) nie. Drama is onmiddellik, dus word die gehoor se interpretasie ook onmiddellik geskep. Die gehoor word nie die moontlikheid gegun om

verskillende resepsies van die teks te oorweeg nie omdat die aksie onmiddellik voortgaan.

Hawthorn (1987: 107) vra 'n verdere interessante vraag: Is daar aspekte van 'n normale leser se reaksie op byvoorbeeld 'n roman wat ooreenstem met die kreatiewe rol van die akteur (of regisseur)? 'Voer' die leser nie dalk 'n roman vir himself in sy verbeelding op nie? Kombineer die private leser nie die funksies van die regisseur, akteur en gehoor nie? Is dít die rede waarom die filmweergawe die daaropvolgende lees van die betrokke boek bederf, juis omdat dit met ons eie interne opvoering daarvan inmeng? Indien bogenoemde waar is, het dit belangrike implikasies, aangesien dit bevestig dat die lees van 'n teks nie net die passiewe resepsie van 'n outeur se mening is nie, maar die kreatiewe produk van menings, interpretasies, waarderings en reaksies op die tekensisteem in die teks. Hierdie stelling bring vele ander vrae na vore, soos byvoorbeeld of daar geldige of ongeldige vorme van leserskreatiwiteit bestaan. Net soos meeste regisseurs aanneem dat hulle een van 'n verskeidenheid moontlike opvoerings van 'n enkele teks kies, net so ook mag dit wees dat 'n enkele teks of 'n roman stil deur 'n private leser op 'n verskeidenheid maniere 'opgevoer' kan word.

Ons is moontlik hier weer terug by Wimsatt en Beardsley se nagmerrie (Hawthorn, 1987: 108): 'n enkele teks wat deur 'n veelvoud verskillende lesings en opvoerings vervang word. Maar, dit mag ook E.D. Hirsch se nagmerrie wees: 'n enkele outeur se mening wat deur 'n veelvoud kreatiewe lesings vervang word.

Dit is nodig om te erken dat die private lesing en die produksie en respons van 'n opvoering nie volledig opgeneem kan word nie. Eerstens, tydens 'n opvoering, word interpretasie en respons aanmerklik gekompartementaliseer, terwyl dit deel uitmaak van 'n veel wyer geïntegreerde geheel tydens 'n private lesing. Tweedens word beide die regisseur en akteur beperk in die aantal alternatiewe reaksies op, en interpretasies van die toneelstuk wat in 'n enkele opvoering onderhou kan word, terwyl die private leser veel minder beperk is. (Dit spreek natuurlik vanself dat die teks deur die akteurs en die regisseur allereers gelees moet word voordat daar van 'n opvoering sprake kan wees. Hierdie aanvanklike lesing sal natuurlik net so vry soos 'n private leser s'n wees.)

### 3.6.2 Die verband tussen die leser en die gehoor

Die interpretasieproses wat volgens die resepsieteorie gebruik word, kan 'n belangrike bydrae lewer by die interpretasie van 'n dramateks. Ooglopende verskille veroorsaak dat dit nie al kriteria kan wees nie. Hawthorn (1987: 108-109) vergelyk die stil leser en die teatergehoor en merk op dat die verskille tussen die twee nie moeilik onderskeibaar is nie. Eerstens ontvang die gehoor 'n interpretasie terwyl die leser interpreteer. (Die gehoor mag die interpretasie wat hulle ontvang ook interpreteer, maar dit is duidelik 'n tweedehandse proses.) Tweedens reageer die gehoor gesamentlik en die leser individueel (alhoewel tradisie, opleiding en konvensie gesamentlike elemente op die leesproses oplê.) Derdens moet die gehoor die werk teen die tempo en in die volgorde wat deur die opvoering daargestel is, ervaar, terwyl die leser sy of

haar eie tempo en volgorde handhaaf. Dit is waar dat daar volgens konvensie neergekyk word daarop om dele oor te slaan in 'n roman of om die laaste bladsy eerste te lees, maar niemand het al daarop aanspraak gemaak dat lesers nie toegelaat moet word om 'n ruskans te neem wanneer hulle wil nie, om sekere paragrawe weer oor te lees, of om teen hulle eie tempo te lees nie. Tydens die opvoering van 'n toneelstuk word die gehoor geforseer om die tempo van die regisseur te volg. Die gehoor word nie toegelaat om sekere dele van die produksie weer oor te kyk of om ander dele oor te slaan nie. Die totale opvoering word van begin tot einde opgevoer en die gehoor moet gedurig interpreteer terwyl hulle die aksie volg. Die skrywer (of regisseur) het dus meer gesag oor die resepsie van 'n opgevoerde werk as dié van 'n privaat gelese werk, alhoewel die publikasie van opvolgverhale skrywers 'n sekere gesag gee wat normale publikasies nie het nie. Die uitvoerende kunste moet in hierdie verband sekere opofferings maak: opvoerings word beperk deur die gehoor se vermoë om in een plek te bly vir 'n spesifieke tydperk, sowel as ander fisiese beperkinge – 'n teatergehoor kan byvoorbeeld net 'n sekere grote wees.

### 3.6.3 Rolspelers in die drama

#### 3.6.3.1 Die outeur

*"Is it not that the author may not "come back" in the text, in his text, but he then does so as a "guest"... no longer privileged, paternal... (H)is life is no longer the origin of his fictions but a fiction contributing to his work; there is a*

*reversion of the work on the life (and no longer the contrary);  
it is the work... which allows their lives to be read"* (Barthes,  
1971: 161 in Kane, 2004: 413).

In terme van die resepsie-estetika word aanvaar dat die outeur altyd in 'n mindere of meerdere mate betrokke bly by die teks wat hy geskryf het. Sy literatuuropvattinge en/of persoonlike uitsprake aangaande die betrokke teks word as belangrike verwysingspunte vir interpretasie erken (volgens Van Coller en Odendaal se artikel oor poëtikale beskouings in *Stilet* 15(1) Maart, 2003: 16-29.).

#### 3.6.3.2 Die regisseur

Die regisseur van 'n toneelstuk kan tydens die inisiële periode van die produksieproses met die leser vergelyk word. Die regisseur sal 'n teks kies wat 'n indruk op hom maak, of wat 'n spesifieke boodskap oordra wat vir hom (as leser) waarde het. Nadat die teks gekies is, word die "opvoering" soos die regisseur dit vir homself voorgestel het, oorgegee aan die volgende groep "lesers" – die akteurs. Nou word die regisseur as't ware die (implisiete) outeur. 'n Samevoeging van interpretasies en perspektiewe (afhangende van die regisseur se manier van redigering) word nou by die oorspronklike voorstelling gevoeg soos wat die akteurs hulself in die verskeie rolle sien. Die regisseur neem die oorspronklike teks en verwerk dit – hy is nou die skepper van 'n enkele interpretasie daarvan. Tydens die produksieproses word hierdie oorspronklike voorstel aangepas volgens praktiese beperkings, die teikengehoor, die akteurs se interpretasie van die verskillende rolle, die

verhoudings tussen die akteurs en die karakters ensovoorts totdat die finale produk aan die publiek bekend gestel word. Van hierdie moment af tree die regisseur terug as skrywer en word weer die leser.

### 3.7 Die interpretasie van 'n dramateks

Hawthorn (1987) argumenteer deurgaans in *Unlocking the text* dat die literêre werk nie as 'n objek in isolasie gesien moet word nie, maar eerder as iets wat in die konteks van die dinamiese verhoudings wat gesamentlik die literêre proses vorm, ondersoek moet word.

Die leser is volgens Hawthorn (1987: 124) die produk, eerder as die slaaf, van sy of haar tydperk en is dus intellektueel in staat om hom- of haarself in die skoene van skrywers en lesers van ander tye te plaas – hierdie vermoë word juis deur die lees van literatuur ontwikkel. Dus kan gesê word dat 'n werk wat in een tydperk lesers in staat gestel het om tot die waarhede van hulself en hulle tyd te kon deurdring altyd iets sal hê om aan te bied vir daaropvolgende periodes.

Terwyl een groep argumenteer dat die sukses van 'n teks bepaal word deur vas te stel of dit 'n ware weerspieëling van die werklikheid is, is daar ander wat weer argumenteer dat literêre werke volgens die effek en die plesier wat dit verskaf geëvalueer behoort te word, of in terme van spesifieke estetiese kwaliteite (Hawthorne, 1987: 125). Hawthorne (1987: 128) meen dat ons nie vir “ewigheidswaardes” in literêre werke moet soek nie, omdat literêre werke altyd in vernuwende maniere benader gaan word en vir verskillende dinge waardeur gaan word soos wat sosiale en kulturele veranderinge konstante wette van verskillende maniere blootstel. (hierdie sin is ongemaklik – vat hom

bietjie vas). Dit is hoekom daar nooit by 'n finale evaluasie van 'n literêre werk uitgekom kan word nie. Hawthorne (1987: 128-129) noem dat ons in hierdie paradoks die vermenging van konstante en veranderende elemente kan sien - dit wat aan die kern van die literêre proses lê, by die hart van die waarde van die literatuur.

Eco (1990: 6) skryf in *The Limits of Interpretation* dat deur te sê interpretasie is moontlik onbepaald, beteken nie noodwendig dat interpretasie geen punt het nie en dat dit slegs "rivierloop" vir sy eie onthalwe is nie. Om te sê dat 'n teks moontlik geen finale interpretasie het nie beteken nie dat daar van die proses afgesien moet word nie Selfs die radikaalste dekonstruksiekritikus aanvaar die idee dat daar interpretasies is wat blatant onaanvaarbaar is. Dit beteken dat die geïnterpreteerde teks sommige beperkinge op die interpreteerders plaas. Die limiete van interpretasie val saam met die regte van die teks (alhoewel nie noodwendig saam met die regte van die outeur nie). Eco (1990: 7) meen:

*"(T)here is nothing more meaningful than a text which asserts that there is no meaning. If there is something to be interpreted, the interpretation must speak of something which must be found somewhere, and in some way respected."*

Daar word volgens Eco (1990: 24) tussen twee pole van interpretasie onderskei. Aan die een kant word daar aangeneem dat om 'n teks te interpreteer, beteken om die oorspronklike betekenis wat deur die outeur bedoel is te ontsyfer, of ten minste die objektiveerbare natuur of essensie daarvan, 'n essensie wat onafhanklik staan van ons interpretasie. Aan die

ander kant word daar aangeneem dat tekste in oneindig verskillende maniere geïnterpreteer kan word.

Eco (1990: 45) neem 'n gematigde standpunt in, en argumenteer dat 'n teorie van interpretasie, selfs wanneer so 'n teorie aanneem dat tekste oop is vir verskeie lesings, moet ook aanneem dat dit moontlik is om 'n ooreenkoms te bereik, as dit nie is oor die betekenis wat deur 'n teks aangemoedig word nie, ten minste oor wat deur die teks ontmoedig word (hierdie sin is nie lekker nie – breek dit eerder in kleiner sinne op)..

Volgens Umberto Eco (1990: 62) moet daar duidelik onderskei word tussen die “gebruik” en “interpretasie” van 'n teks. Dit is moontlik dat 'n toneelstuk as die gebruik van 'n teks begin het en as 'n nuttige nuwe interpretasie geëindig het, of omgekeerd. Eco (1990: 62) wys ons daarop dat tekste soms deur gebruik bevry word van vorige interpretasies, dat nuwe aspekte van die werk na vore kan kom as gevolg daarvan en dat die ware teks weer van voor af ervaar kan word sonder die onbeheersde intensies van lesers wat die intensie van die outeur verduister.

### 3.8 Samevatting

Resepsie-estetika beklemtoon die rol van die toeskouer (oftewel die gehoor) as 'n mede-skepper van die betekenis van 'n dramateks. Die mening wat die toeskouer vorm volg uit sy of haar eie kulturele agtergrond en lewenservaringe. Die algemeen aanvaarde betekenis van 'n spesifieke teks ontstaan gewoonlik uit 'n gehoor met dieselfde kulturele agtergrond wat die

teks uit dieselfde oogpunt benader. Hans Robert Jauss gebruik die term *estetiese distansie* om te omskryf hoe hy die waarde van 'n teks meet. Die estetiese waarde van 'n teks kan volgens Jauss gemeet word as die mate waarin die werk aan die verwagtinge van die inisiële lesers voldoen, teleurstel of weerlê. Met ander woorde, resepsie-esteties gesproke word die kunskarakter van 'n werk bepaal deur die afstand tussen die leser/toeskouer se verwagtingshorison en die werk, en die verandering van hierdie horison deur die werk soos die leser/toeskouer die teks ervaar (Cloete, 1989: 52). Met hierdie begrip as basis, sal die praktiese elemente wat in 'n suksesvolle drama voorkom volgende bespreek word.

## HOOFSTUK 4

### DIE EVALUERING VAN 'N DRAMATEKS

#### 4.1 Inleiding

In hoofstuk 3 is 'n teoretiese benadering vir die evaluasie van 'n literêre teks uiteengesit volgens resepsie-estetika. Dramatekste verskil van gewone literêre werke omdat 'n dramateks geskryf word met die doel om opgevoer te word. Die dramateks word dus nie in isolasie bestudeer nie, maar is eerder die eerste stap van 'n volledige dramatiese kommunikasieproses tussen die teks en die gehoor. Sodanige dramateks verwys na 'n potensiële opvoering(s), beeld 'n fiksionele wêreld uit, bestaan uit ('n) karakter(s) wat binne 'n bepaalde tydruimtelike konteks(te) geplaas word en wat saamgetel is uit dialoë, gebeure/handeling en didaskalia (Keuris, 1996: ix). Ten einde sodanige teks behoorlik te evalueer, geniet die volgende praktiese elemente wat dit kenmerk aandag, naamlik die opvoeringsgerigtheid, karakters, tyd en ruimte, die dramatiese handeling, dialoog, didaskalia en laastens die resepsie van die drama.

#### 4.2 Opvoeringsgerigtheid van die dramateks

Die verhouding wat bestaan tussen die dramateks en sy opvoering word deur Keuris (1996:1) as die opvoeringsgerigtheid van 'n drama gedefinieer (sien ook Mouton 1988:2). Die denkbeeldige wêreld wat die leser vir homself voorstel tydens die leesproses word gedurende die opvoering fisies

uitgebeeld op die verhoog. Aangesien hierdie voorgestelde realiteit verskil van leser tot leser, is dit duidelik dat daar verskillende interpretasies en dus opvoerings van dieselfde dramateks moontlik is (Keuris, 1996: 2).

Sedert die tagtigerjare en die ontwikkeling van die drama- en teatersemiotiek, is die verband tussen die dramateks en die opvoering daarvan beklemtoon. Mouton (1988: 11) skryf dat die dramateks nooit net as 'n literêre produk deur die ouer teoretici beskou word nie maar deurgaans bestudeer word in verband met die opvoering en die opvoeringsaspekte daarvan. Hy haal vir Nicoll (1962: 47) aan wat meen dat aangesien die toneelstuk hoofsaaklik bedoel is vir die verhoog, die ondersoek van sy teks gekoppel behoort te wees aan 'n denkwys van die teater. Styan (1975:6) onderskei tussen die teks, die akteur en die gehoor as elemente binne die teatrale gebeurtenis, en meen dat die dramateks slegs een van hierdie elemente is. Mouton (1989: 12) wys ons egter daarop dat hierdie drie aspekte slegs die buitelyne van 'n baie komplekse situasie uitwys.

Soos Mouton (1989: 17) in sy proefskrif aandui, word daar gewoonlik gesê dat die drama eers ten volle gerealiseer word wanneer die teks opgevoer word. So 'n siening veronderstel 'n liniêre verhouding tussen eerstens die teks en dan tweedens, die opvoering. Wanneer daar egter gekyk word na Elam se werk, *The semiotics of theatre and drama* (1980) en Serpieri et.al in *Toward a segmentation of the dramatic text* (1981) word dit duidelik dat die dramaturg die teks skryf met die doel om dit op te voer. Dus sal die dramaturg tydens die skryfproses die gebeure en fiksionele karakters visualiseer wat noodwendig die skryfwyse en struktuur van 'n dramateks beïnvloed. So 'n perspektief

beweer dus dat dit 'n "opvoering" is wat eerder die teks beïnvloed en voorafgaan (Mouton, 1989: 18).

Om die invloed van so 'n "opvoering" op die dramateks te bepaal moet mens eers die spesifieke aard van die opvoering uitlê. Elam en Serpieri bespreek in hierdie verband die term, ostensie, as die onderskeidende aspek van 'n opvoering. Elam (1980: 29-30) definieer ostensie as volg:

*"Theatre is able to draw upon the most 'primitive' form of signification, known in philosophy as ostention in order to refer to, indicate or define a given object, one simply picks it up and shows it to the receiver of the message in question (...). Semiotization involves showing of objects and events (and performance at large) to the audience, rather than describing, explaining or defining them. This ostensive aspect of the stage 'show' distinguishes it, for example, from narrative, where persons, objects and events are necessarily described and recounted."*

Die gehoorlid sien en hoor die voorgestelde karakters (akteurs/aktrises), ruimte (dekor en verhoog), en voorwerpe (verhoogobjekte) tydens 'n opvoering. Ostensie is dus kenmerkend van alle opvoerings en beïnvloed op een of ander wyse alle aspekte (selfs die karakters se taalgebruik) op die verhoog (Mouton, 1989: 18).

Elam (1980: 26-27) bespreek verder verbale deiksis en die belangrikheid daarvan binne die fiksionele konteks van 'n opvoering:

*“Deixis is immensely important to the drama... being the primary means whereby language gears itself to the speaker and the receiver (through the personal pronouns ‘I’ and ‘you’) and to the time and place of the action (though the adverbs ‘here’ and ‘now’, etc.), as well as to the supposed physical environment at large and the objects that fill it (through the demonstratives ‘this’, ‘that’, etc.).”*

In Serpieri se artikel word daar beweer dat deiktiese uitdrukkings in ‘n groter mate in die taal van die opvoering voorkom as in enige van die ander genres. Die taalgebruik van die karakters weerspieël die hier en nou waarbinne die karakters in die opvoering bestaan. Die dramateks word geskryf met die opvoering daarvan in gedagte en dus word die taalgebruik van die karakters in ‘n dramateks gekenmerk deur die voorkoms van deiktiese uitdrukkings (Mouton, 1989: 19).

Serpieri bespreek ook wat “performative discourse” genoem word. Deur gebruik te maak van Austin se “speech-act theory” word “performative discourse” gedefinieer as “the discourse in which the speaker accomplishes an action by means of uttering the speech act” (Serpieri, 1981: 165). Dus kan gesê word dat “the theatre is entirely performative: indeed, performativity, which is realized in deixis, makes up what might be termed the specific theatrical language” (Serpieri, 1981: 165).

Deur na die opvoering te kyk vanuit die performatief-deiktiese oogpunt, kom Serpieri uit by ‘n hipotese vir die segmentering van die opvoering en die dramateks (Mouton, 1989: 21). Hy identifiseer ‘n semiotiese eenheid deur die

bepaalde performatief-deiktiese oriëntasie wat die spreker aanneem. Hierdie oriëntasie kan op verskeie vlakke veranderinge ondergaan, byvoorbeeld op linguistiese/histrioniese en (teatrale)/proksemiese vlakke. Mouton (1989: 21) verduidelik dit as volg:

*“Sodra twee karakters se uitinge binne ‘n spesifieke dialoogsituasie nie meer op dieselfde oriëntasie-as geplaas kan word nie, kan die uitinge daar gesegmenteer word. Serpieri-hulle erken dat hierdie werkswyse (die segmentering van die teks na aanleiding van wisselende performatief-deiktiese oriëntasies) gekritiseer kan word as sou dit werk met te klein eenhede en dat die groter verbande tussen byvoorbeeld tonele sodoende misgekyk kan word. Volgens hulle sou ‘n hermeneutiese lees van die dramateks egter terselfdertyd saam met hierdie werkswyse gebruik kan word. Die segmentering van die teks op hierdie wyse is slegs ‘n metode waarvolgens die tekstueel-teatrale kontinuum uitgewys kan word.”*

Mouton (1989: 21) skryf egter in die volgende paragraaf dat hierdie metode hoogs suksesvol is om die verskille in die taalgebruik van dramatekste en narratiewe tekste uit te lig, maar nie noodwendig prakties geskik is om ‘n volledige dramateks op ‘n gedetailleerde wyse te bestudeer nie.

Daar word met verwysing na Keuris (1996: 1-19) se werk vervolgens gefokus op drie aspekte wat ‘n invloed uitoefen op die opvoeringsgerigtheid van ‘n dramateks.

#### 4.2.1 Die verband tussen opvoering en voorstelling

Die dramaturg verskaf gewoonlik riglyne (of soms gedetailleerde aanwysings) vir die manier waarop die verhoog uitgelê moet word om 'n bepaalde agtergrond te skep vir die drama. Hierdie informasie is van kardinale belang en word vervolgens in meer detail bespreek.

Die opvoering van 'n dramateks is volgens Keuris (1996: 4) die voorstelling van 'n volle fiksionele wêreld op die verhoog. Die belangrike begrip in hierdie definisie is *voorstelling* (wat ook *ostention* genoem word deur drama-semiotici). Enige voorstelling geskied in fisiese tyd en ruimte (met ander woorde die *hier* en *nou*). Die gebeure speel dus voor die toeskouers af wat alles kan sien en hoor. Die verhoog is uiteraard 'n fisiese voorstelling van die fiksionele materie in, of beskryf deur die teks. Die verhoog stel die fiksionele ruimte en die kostuums die karakters se kleredrag voor, terwyl beligtings- en klanktegnieke sekere temporele of ruimtelike aspekte voorstel.

Die verhoogaanwysings, opskrifte (bedryf een, toneel een) en die onderskeid tussen die verhoogaanwysings (gewoonlik gekursiveer en aangedui in hakies), sowel as die dialoog (voorafgegaan deur 'n karakter se naam) word ook gereeld aangedui as bewys van die verhouding tussen die teks en sy opvoering (Keuris, 1996: 5-6). Keuris (1996: 7) wys daarop dat die leser dus reeds aan die begin van die dramateks gelei word om dit te lees asof dit opgevoer gaan word, dit wil sê om die opvoeringsgerigtheid van die teks te erken. Om die opvoeringsgerigtheid van 'n dramateks tot 'n mate te realiseer meen Styan (1965: 3) dat die leser die visuele en ouditiewe aspekte van die teks in sy verbeelding moet oproep. Die algemene literêre geskiedkundige is

volgens Pfister (1994: 13) nie altyd so bewus van die nie-verbale kodes van die dramateks soos die dramaturg nie. Hy meen die literêre geskiedkundige sal eerder aan die gedrukte woord aandag gee en die multi-media aspek van die teatrale opvoering miskyk, terwyl die dramaturg juis hierdie aspek as van kardinale belang ag. Pfister (1994: 13) haal vir Max Frisch aan:

*“Whoever appears on the stage and does not make proper use of the the stage will find it working against him. Making proper use of the stage means: not being just on it, but with it.”*

Sulke stellings blyk besonder belangrik te wees omdat daar as gevolg van verskeie sosio-kulturele redes meer toneelstukke gelees as opgevoer word. Pfister (1994: 13) argumenteer hier dat Dr. Johnson se neoklassieke dictum: “A play read affects the mind like a play acted” net waar kan wees vir die leser waarvoor dit moontlik is om al die eksplisiete en implisiete tekens en seine inherent aan die literêre teks in sy verbeelding te kan oproep.

#### 4.2.2 Fisiese beperkinge wat 'n opvoering kenmerk

Uit bogenoemde definisie van 'n opvoering word die begrip *voorstelling* beklemtoon. Aangesien so 'n voorstelling altyd in 'n gegewe tyd en ruimte moet plaasvind, word die beperkinge op die toneel meer breedvoerig bespreek.

#### 4.2.2.1 Tyd in die drama

Dit is voor die hand liggend dat tyd 'n belangrike beperkende faktor is vir enige opvoering. 'n Toneelstuk duur gewoonlik tussen een en twee ure aangesien die meeste teatergangers ongemaklik word as 'n opvoering te lank duur. Die dramaturg moet dus tydens die skryfproses in ag neem dat die teks nie te lank moet neem om op te voer nie (Keuris, 1996: 7). Die lengte van 'n teks het verskeie ander implikasies op die opvoering daarvan, soos die aantal karakters en die struktuur van die handeling. Terwyl die skrywer van 'n roman glad nie beperk is tot die aantal karakters in sy werk of die hoeveelheid tyd wat spandeer word op karakterontwikkeling nie, word die dramaturg streng beperk. Die aantal karakters in 'n toneelstuk is dus gewoonlik min (Keuris, 1996: 7). Keuris (1996: 8) wys verder daarop dat dit veral in 'n toneelstuk se struktuur is waar die invloed van temporale beperkinge duidelik word. Die aantal gebeure, die lengte van elke uitbeelding en die volgorde van die gebeure word deur tyd beïnvloed.

#### 4.2.2.2 Ruimte in die drama

Die voorstelling van gebeure moet in 'n gegewe spasie plaasvind. Enige verhoog is 'n beperkte spasie wat deur die dramaturg in ag geneem moet word. Aangesien dit onmoontlik is om prakties gesproke groot spasies realisties voor te stel op die verhoog, word verskeie teater tegnieke gebruik om sulke spasies tydens 'n opvoering te suggereer. Die twee mees algemene tegnieke wat gebruik word is beligting en byklanke. Beligting kan baie effektief gebruik word om ruimtelike veranderings in 'n baie kort tydperk aan te dui

(Keuris, 1996: 8). Byklanke word net so gereeld gebruik om groter ruimtes te suggereer – die gehoorlid assosieer sekere klanke met sekere ruimtes en kan dit dus in sy verbeelding skep (Keuris, 1996: 9). Hierdie tegnieke wat gewoonlik met die verhoog geassosieer word (dit wil sê met 'n opvoering), word ook in die teks beskryf, dus neem die leser ook kennis van die gebeure.

#### 4.2.3 Teaterkonvensies wat neerslag vind in die dramateks

'n Konvensie kan volgens Keuris (1996: 10) beskryf word as “daardie tegniek of gebruik wat deur 'n leser of gehoorlid aanvaar word as deel van die kenmerke wat 'n sekere genre of subgenre definieer”. Die gehoor moet dus bekend wees met die konvensies van 'n realistiese drama, of byvoorbeeld Brechtiaanse teater, om die toneelstuk te kan erken en waardeer.

Die dramaturg neem gewoonlik aan dat die kenmerke van 'n spesifieke konvensie goed bekend is aan die leser en die gehoor en maak gereeld gebruik van die gehoor se bydrae in hierdie opsig. 'n Konvensie wat deur al die gehoorlede aanvaar moet word tydens 'n opvoering is dat alles wat op die verhoog uitgebeeld word, fiksioneel is. Ashton en Savona (1991: 42) wys op Elam se siening dat die toeskouer geregtig is op die aanname dat die fiksionele wêreld, behalwe wanneer anders aangedui, die logiese en fisiese wette van sy of haar wêreld sal nakom. Daar is dus 'n kenmerkende ooreenstemming tussen die dramatiese wêreld en die karakters wat dit bewoon, en die toeskouer se wêreld (Elam, 1980: 104). Vanuit so 'n perspektief is dit duidelik dat die karakters van die drama werk om die toeskouer oor sy of haar verstandhouding van die eksterne wêreld te laat

besin in plaas daarvan om totaal en al van daardie wêreld af weg te breek. Ander konvensies in die drama sluit in: die tersyde, alleenspraak, direkte aanspreek van die gehoor, rolverwisselings, die “play-within-a-play” konvensie asook ander (Keuris, 1996: 10).

#### 4.3 Die karakter(s) in die drama

Wanneer daar na die hoofkarakters in die drama gekyk word, kan daar tussen die protagonis, die antagonis en die tritagonis onderskei word. Die protagonis of protagoniste se ervaringe en emosies staan by die kern van die gehoor se belangstelling in die toneelstuk. Teenoor die protagonis staan die antagonis. Hierdie karakter vervolg die held en veroorsaak die krisis en worsteling binne-in hom. Die tritagonis word tussen die strydende partye gevind en vervul verskeie rolle, onder andere as die oorsaak van die konflik, as betwiste onderwerp, as werktuig of helper. Daar kan ook ondersteunende karakters soos boodskappers en bediendes in die drama aangetref word (Conradie, 1992: 81).

Johl (1992: 199) onderskei tussen die Forsterteorie en uitvloeisels daarvan, die nuwe formalisties-strukturalistiese teorie, en die onlangse narratologiese insigte wanner die dramatiese karakter ontleed word. Die Forsterteorie beoordeel die karakter/karakterisering van 'n drama deur 'n fiktiewe wêreld te toets en beoordeel dit volgens die empiriese realiteit. Hy onderskei tussen plat en ronde karakters, kategorieë wat pertinent berus op lewensegtheid. Volgens Foster (1974: 75) vertoon plat karakters 'n enkele idee of kwaliteit, hulle is voorspelbaar, nie in staat tot ontwikkeling of verassing nie, tweedimensioneel,

dikwels komies, en dis moontlik om hulle in een sin te tipeer. Ronde karakters, daarenteen, is in staat tot verrassing, besit oortuigingskrag, is lewenswaar, word verander deur die drama, ontroer die leser of toeskouer en besit die vermoë om tragies te wees (Foster, 1974: 77). Die nuwe teorieë, wat hoofsaaklik op Propp se idees gebaseer is, fokus op tekselemente en literêre konvensies om die naelstring met ervaringsrealiteit te probeer deursny. Hierdie is aktansiële teorieë (met ander woorde handelingsteorieë) en erken skematiserings asook menslike elemente binne die teksgeheel (Johl, 1992: 200).

Keuris (1996: 19) meen dat die dramatiese karakter, oftewel die *dramatis personae*, gewoonlik benader word as 'n "persoon", of iemand met sekere herkenbare karaktereienskappe. Hierdie psigologistiese benadering word gereeld gebruik wanneer realistiese dramas geanaliseer word. Die leser van so 'n toneelstuk, asook die toeskouer van so 'n opvoering, probeer om die karakters te leer ken en sodoende betekenis aan hulle dade te heg. Ashton en Savona (1991: 34) meen dat alhoewel menslike kwessies die onderwerp van die drama is en al word toneelstukke deur menslike agente opgevoer sodat dit daartoe lei dat die mens beide die inhoud en die vorm van teater is, is "karakter" in die klassieke teater 'n funksie van handeling en die tematiese en ideologiese ondersteuning van handeling.

In dramateorie lê die fokus by die verhouding tussen die karakters soos voorgestel deur die akteurs. Die toeskouer se invloed op hierdie verhouding word ook in ag geneem (Keuris, 1996: 19). Strindberg skryf in die voorwoord van *Miss Julie* dat dit die psigologistiese proses is wat mense die meeste interesseer wanneer daar na die drama gekyk word. Hy meen ook dat daar

nie noodwendig van die strukturele en ideologiese funksies van karakters weggeneem hoef te word wanneer karakterisering op 'n psigologistiese detail gegrondeer is nie (Ashton en Savona, 1991: 35).

#### 4.3.1 Die psigologistiese benadering

Die psigologistiese benadering behels dat mens die dramatiese karakter as 'n persoon sien, met kenmerkende persoonlikheidseienskappe (Keuris 1996: 20). Hierdie eienskappe word ontbloot deur:

- die karakter se eie uitinge en aksies;
- wat ander karakters van die karakter sê/hoe ander karakters teenoor die karakter optree;
- voorkennis van 'n karakter; en
- visuele informasie aangaande die karakter.

##### 4.3.1.1 Die karakter se eie uitinge en aksies

Die belangrikste wyse waarmee ons 'n karakter leer ken is gewoonlik deur dit wat hy of sy sê en doen (Conradie, 1968: 24). Baie informasie word deurgegee wanneer hierdie karakter met ander karakters of selfs net met homself praat. Keuris (1996: 23) bied 'n nuttige wenk in hierdie verband: indien 'n karakter insigte rakende sy omstandighede bekom het, kan mens eenvoudig net die karakter se sieninge aan die begin van die toneelstuk met sy sieninge aan die einde daaraan vergelyk. Alhoewel die slottoneel gewoonlik

beskou word as die bron met die meeste informasie in hierdie verband, kan enige deel van die teks wat 'n gevoel van sluiting bied (byvoorbeeld aan die einde van 'n toneel of bedryf) belangrike informasie weergee.

#### 4.3.1.2 Wat ander karakters van hierdie karakter sê en hoe ander karakters teenoor hom of haar optree

Al is dit waar dat 'n karakter se persoonlikheid die duidelikste is deur dit wat hy of sy sê en doen, bied die woorde en aksies van die ander karakters ekstra informasie wat hierdie karakter verder beskryf en ontbloot (Keuris, 1996: 24). Wanneer twee karakters met mekaar kommunikeer word beide karakters se persoonlikhede aan die gehoor openbaar. Die verskille rakende hulle perspektiewe en motiewe kan dus vergelyk word en 'n dieper insig aan die gehoor lewer (Keuris, 1996: 25, asook Conradie, 1968: 24).

#### 4.3.1.3 Voorkennis van 'n karakter

Sekere karakters en hulle onderskeie motiewe is bekend aan die leser of toeskouer voordat die toneelstuk gelees of 'n opvoering daarvan gesien word. Dit is meestal die geval wanneer die karakter 'n geestelike, historiese, mitologiese of legendariese figuur is wat welbekend is en wat deur die dramaturg herskep is as 'n karakter in sy toneelstuk (Keuris, 1996: 25). Waardevolle inligting kan ook gewoonlik vanuit 'n karakter se naam afgelei word en moet ook in gedagte gehou word tydens analise.

#### 4.3.1.4 Visuele informasie aangaande die karakter

Alhoewel mens gewoonlik die visuele informasie aangaande 'n karakter assosieer met 'n opvoering, kan informasie rakende 'n karakter se voorkoms ook in die teks verkry word. Hierdie informasie is van kardinale belang wanneer 'n volle beskrywing van die karakter weergegee word. Die fisiese eienskappe van 'n karakter en sy kleredrag is informasie wat die toeskouer direk ontvang tydens 'n opvoering, terwyl die leser van 'n dramateks hierdie informasie op verskeie plekke in die teks kry (Keuris, 1996: 26).

#### 4.3.2 Die karakter/akteur verhouding

Aangesien die opvoer van 'n toneelstuk altyd impliseer dat die fiksionele karakters (en gebeure) voor toeskouers uitgebeeld word, kan daar onderskei word tussen drie belangrike groepe tydens die opvoering: die karakters, die akteurs en die toeskouers (Keuris, 1996: 27). Binne die konteks van die teater dien die akteur as die agent waarmee die karakter aan die toeskouer oorgedra word. Terwyl daar geargumenteer kan word dat die verhouding tussen die opvoering en die toeskouer kultuur- en histories spesifiek is, tree die akteur tydens elke periode in die teatergeskiedenis deur sy of haar persoon as die primêre kanaal waardeur die karakter aan die gehoor gekommunikeer word (Ashton en Savona, 1991: 46). Twee aspekte speel 'n belangrike rol in die verhoudings tussen hierdie groepe, naamlik voorstelling (die akteur x stel die karakter y voor) en die kontrak wat tussen die akteurs en die gehoor gesluit is rakende die fiksionele aard van die karakters (Keuris, 1996: 27).

Dramaturge is soms meer daarin geïnteresseerd om te speel met hierdie drie groepe, asook met die voorstel-prinsiep en die akteur-toeskouer kontrak as om alleenlik te konsentreer op die aanbieding van die karakters. 'n Psigologiese benadering, wat hoofsaaklik fokus op die identifisering en beskrywing van belangrike karaktereienskappe en die analise van 'n karakter se daade, sal dus nie vir so 'n toneelstuk voldoende wees nie. Indien 'n toneelstuk op hierdie verhoudings en die onderliggende konvensies van 'n toneelstuk of opvoering konsentreer, sal die karakters volgens hierdie perspektief benader moet word eerder as suiwer psigologies (Keuris, 1996: 27).

Die dramaturg gebruik sekere tegnieke of konvensies om die rol van die akteur te beklemtoon in die akteur-karakter verhouding. As die dramaturg op die akteur se rol fokus in hierdie verhouding, word die gehoor onvermydelik betrek by so 'n voorstelling. Al die konvensies wat bespreek is ontbloot die rol wat deur die akteur gespeel word as verteenwoordiger van die karakter; met ander woorde, hulle fokus op die akteur as akteur (Keuris, 1996: 28).

#### 4.4 Tyd in die drama

Daar kan tussen twee aspekte onderskei word wat tyd in die drama karakteriseer, naamlik die sogenaamde "ewige hede" van drama en die onderskeid wat gemaak kan word tussen die opvoerings- of leestyd en fiksionele tyd. Die "ewige hede" van die drama hou verband met die onderskeid wat gemaak kan word tussen die drama-genre en ander genres, naamlik dat die gebeure in 'n toneelstuk in die hier en nou plaasvind, terwyl

gebeure in die prosa-genre byvoorbeeld gewoonlik alreeds plaasgevind het. Die tweede aspek hou spesifiek verband met hoe tyd uitgebeeld word in die toneelstuk en die opvoering (Keuris 1996: 34).

#### 4.4.1 Die “ewige hede” van die drama

Aangesien ‘n opvoering deur voorstelling tot stand kom, is dit noodwendig gebind aan die fisiese kenmerk van tyd. Die hede is die enigste tydskategorie wat betrek kan word as ‘n gebeurtenis voorgestel word in die drama. Die hede binne ‘n geslaagde teks moet natuurlik toekomstgerig wees, omdat daar ‘n uiteindelijke oplossing of afloop op die voorgestelde gebeure moet wees. Dit is dus voor die hand liggend dat die geslaagde hantering van tyd van kardinale belang is vir enige goeie dramateks.

Volgens Keuris (1996: 34) ervaar enige toeskouer van ‘n opvoering daardie opvoering in die teenwoordige tyd. Selfs al word ‘n gebeurtenis voorgestel wat in die verlede afgespeel het (byvoorbeeld deur middel van terugflitse), word die voorstelling van daardie gebeurtenis nog steeds in ‘n “nou” weergegee. Hierdie verband tussen die opvoering en die voorstelling verduidelik hoekom die toeskouer homself altyd in ‘n “ewige hede” bevind. Pfister (1994: 5) skryf dat die fiktiewe verteller as ‘n oorheersende oriëntasiepunt in die dramateks ontbreek. Dus is dit die tyd-ruimtelike kontinuum van die intrige wat alleenlik die vooruitgang van die teks binne die individuele teatrale eenhede bepaal. Terselfdertyd skep die ontbreking van die bemiddelende kommunikasiesisteem in dramatiese tekste die gevoel van onmiddellikheid

rakende die handeling en die manier waarop beide die dramateks en sy ontvangs gelyktydig plaasvind.

#### 4.4.2 Opvoeringstyd en fiksionele tyd

Keuris (1996: 35) meen dat daar ten minste twee temporale vlakke aangetref kan word tydens 'n opvoering, naamlik hoe lank dit neem om die opvoering aan te bied of te lees (opvoeringstyd of leestyd) en die tyd wat deur die fiksionele gebeure in beslag geneem word (fiksionele tyd). Indien die gebeure van die toneelstuk oor 'n lang tydperk afspeel sal die dramaturg van twee tegnieke gebruik moet maak om dit uit te beeld, naamlik die seleksie en strukturering van gebeure.

Aangesien die meeste dramas gebeure opdeel in tonele en bedrywe, word die oorkruisings tussen hierdie tonele en bedrywe natuurlike plekke vir veranderinge om plaas te vind (Keuris 1996: 37). Die begin en einde van tonele en bedrywe is dus belangrike plekke waar informasie rakende die voorstelling van tyd in die drama gevind kan word (Keuris, 1996: 37).

Daar is drie maniere waarop informasie rakende die fiksionele tydsverloop waarin die karakters hulself bevind, aan die leser deurgegee word, naamlik:

- direk, in die verhoogaanwysings (gewoonlik aan die begin van 'n toneel of bedryf);
- deur middel van direkte uitsprake van die karakters rakende die tyd waarin hulle hulself bevind; en

- indirek, deur sekere aksies wat deur die karakters uitgevoer word.

Alhoewel die leser van 'n spesifieke teks informasie rakende die fiksionele tydsverloop van die drama kry deur die teks te lees, kry 'n toeskouer hierdie informasie op 'n heeltemal ander manier. Die informasie word visueel oorgedra tydens 'n opvoering (Keuris, 1996: 39).

#### 4.5 Ruimte in die drama

Karakters en gebeure word nie net binne 'n spesifieke tyd geplaas nie, maar ook binne 'n spesifieke ruimte. Lesers ontvang informasie rakende die karakters se verskillende omgewings terwyl die teks gelees word (dit wil sê deur 'n liniêre, agtereenvolgende proses). Die toeskouers verkry egter hierdie informasie onmiddellik deur die karakters op die verhoog waar te neem binne die voorgestelde spasie (Keuris, 1996: 39). Keuris (1992: 45) haal vir Issacharoff (1981: 215) aan wanneer sy die onderskeid tussen mimetiese en diëgetiese ruimtelike verwysings binne die teater definieer:

*"In the theatre, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is described, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually."*

Alhoewel Issacharoff die mimetiese ruimte beskryf as die visueel waarneembare verhoogruimte, kan hierdie term ook in die dramateks

neerslag vind waar dit op die verbeelde ruimte waarin die fiksionele karakters hulle bevind, dui (Keuris, 1992: 456). Die diëgetiese ruimte kan op 'n soortgelyke wyse deur die leser in sy verbeelding geskep word wanneer hy of sy die teks lees.

Alhoewel dit mag voorkom asof die uitbeelding van ruimte in die geskrewe teks en die opvoering daarvan grootliks verskil, sal dit duidelik wees uit die volgende bespreking dat die ruimtelike opvoeringsaspekte wel neerslag vind in die teks. Die uitbeelding van ruimte in die drama kan volgens informasie rakende die fiksionele spasie of wêreld en informasie rakende die verhoog bespreek word.

#### 4.5.1 Fiksionele ruimte/wêreld

Elam (1980: 67) meen dat die toeskouer die fiksionele wêreld vir homself met behulp van sy verbeelding skep. Die ruimtes wat die toeskouer sien of deur ander wyses aan hom gesuggereer word, is nog nie die fiksionele ruimte self nie. Hierdie fiksionele wêreld is tot 'n sekere mate net 'n verteenwoordiging van 'n ander ruimte. Die toeskouer herskep hierdie wêreld en vul al die leemtes vir homself in. Die toeskouer is dus aktief betrokke by die gebeure wat op die verhoog voorgestel word deur te luister en te kyk en die wêreld sodoende te herskep in sy verbeelding (Keuris, 1992: 458). Die wyse waarop die toeskouer hierdie leemtes vul, stem direk ooreen met die resepsie-estetika teorieë, soos uiteengesit in Hoofstuk 3.

Daar is hoofsaaklik drie wyses waarop inligting rakende die fiksionele ruimte oorgedra word, naamlik direkte ruimtelike inligting in die verhoogaanwysings, direkte uitsprake deur die karakters en indirek deur middel van die karakters se handeling (Keuris, 1996: 40).

#### 4.5.1.1 Verhoogaanwysings

'n Leser word gewoonlik onmiddellik ingelig waar die karakters hulself bevind. Hierdie informasie word gewoonlik in die verhoogaanwysings aan die begin van elke toneel of bedryf aangedui. Enige ruimtelike verandering moet onmiddellik aan die leser deurgegee word om hom of haar te oriënteer (Keuris, 1996: 40). Die ruimte waarin die gebeure afspeel is nie alleenlik 'n fisiese ruimte nie, maar kan gereeld as 'n simboliese spasie geïnterpreteer word. Die ruimte het dus 'n bepaalde betekenis binne die konteks van 'n drama.

#### 4.5.1.2 Direkte uitsprake gemaak deur die karakters

Karakters sê gereeld waar hulle is. Indien daar vele ruimtelike veranderinge in 'n toneelstuk is, is dit gewoonlik nodig vir die karakters om vir die gehoor (en die leser) te sê waar hulle hulself bevind. As 'n drama gebruik maak van terugflitse, speel hierdie tonele uit noodsaaklikheid binne 'n ander tyd en ruimte af (Keuris, 1996: 40).

#### 4.5.1.3 Indirekte verwysings na die ruimte deur die karakters se aksies

Sekere aksies wat deur die karakters uitgevoer word kan verbind word met sekere ruimtes. Indien daar baie temporale en ruimtelike veranderinge in 'n toneelstuk voorkom, kan beligtingstegnieke en klanktoestelle die bewegings van die karakters ondersteun om 'n sekere plek voor te stel (Keuris, 1996: 41).

#### 4.5.2 Verhoogruimte

In 'n toneelstuk word informasie rakende die ruimte gewoonlik in terme van die verhoog aangetref (Keuris, 1996: 42). Hierdie informasie dui aan waar die ingange en uitgange geplaas behoort te word, hoe die dekor gerangskik moet word en hoe ruimtelike veranderinge moet plaasvind. Informasie in die toneelstuk rakende die verhoog (insluitend die stel), asook informasie in die toneelstuk rakende die verband tussen die verhoog en die auditorium gaan verder bespreek word.

##### 4.5.2.1 Die verhoog/stel

Die ruimtelike aspekte van die verhoog word gewoonlik aan die begin van 'n toneelstuk in die verhoogaanwysings beskryf. Hierdie informasie word gereeld saam met informasie rakende die fiksionele spasie gegee (Keuris, 1996: 42). Die opvoeringsgerigtheid van die toneelstuk word beklemtoon deur hierdie beskrywing. Verwysings na die verhoog, beligtingstegnieke, asook die gebruik van sekere teaterkonvensies maak dit duidelik vir die leser dat hierdie teks

vanuit die opvoeringsperspektief benader behoort te word (Keuris, 1996: 42-43). Die leser sal hierdie ruimtelike opset moet visualiseer en die heelyd in gedagte hou terwyl hy of sy die teks lees omdat dit 'n integrale deel van die struktuur van die toneelstuk uitmaak (Keuris, 1996: 43).

#### 4.5.2.2 Die verhoog en die ouditorium

Daar is volgens Keuris (1996: 43) twee spasies wat belangrik is tydens 'n opvoering – die spasio van die akteurs (die verhoog) en die spasio van die toeskouers (die ouditorium). Die onderskeid tussen die verhoog en die ouditorium is ruimtelike inligting wat nie net vir die toeskouer belangrik is nie, maar ook gereeld belangrike informasie aan die leser van 'n toneelstuk verskaf (Keuris, 1996: 44). Hierdie informasie is besonder belangrik wanneer die gehoor direk aangespreek word, asook tydens fisiese oortreding van die gehoor se ruimte (wanneer akteurs byvoorbeeld in die gehoor sit of rondbeweeg in die ouditorium).

#### 4.6 Dramatiese handeling

Die term “handeling” kom gereeld voor in besprekings oor toneelstukke en word deur sommige teoretici gesien as dié belangrikste aspek van die drama. Die eerste drama-teoretikus, Aristoteles, het die handeling voor al die ander dramatiese elemente geplaas in sy bekende werk *Ars Poetica* (Keuris, 1996: 46).

#### 4.6.1 'n Beskrywing van dramatiese handeling

Keuris (1996: 46) merk op dat dit moeilik is om een definitiewe definisie van handeling te gee. Teoretici onderskei gewoonlik tussen ses elemente wanneer daar oor handeling gepraat word, naamlik:

- die een wat die handeling uitvoer;
- wat met die handeling bedoel word;
- die tipe handeling wat plaasvind;
- die manier waarop hierdie handeling uitgevoer word;
- die plasing van hierdie handeling binne 'n sekere tyd, ruimte en konteks; en
- die funksie wat deur die handeling vervul word.

#### 4.6.2 Handeling, dramatiese spanning en konflik

Die verskillende handelinge van die karakters en die moontlikhede vir konflik tussen hulle skep spanning in 'n toneelstuk. 'n Dramaturg kry gewoonlik die gehoor of die leser se aandag deur oomblikke te skep wat met spanning gevul is en dan geleidelik die spanning tussen die karakters te vermeerder. Die toeskouer bly geïnteresseerd in die karakters en hulle handelinge, en is uiteindelik betrokke by die oplossing van die konflik wat aansluit by die afloop van die dramatiese gebeure (Keuris, 1996: 50).

Conradie (1992: 80-81) meen dat juis omdat daar soveel beperkinge op die drama is, 'n toneelstuk 'n hoogs gekonsentreerde weergawe van 'n verhaal

bied. Net die essensie word uitgebeeld en vir die drama om suksesvol te wees, moet daar gedurig iets gebeur. Dit sluit beide die innerlike gemoedere van die karakters en die fisiese uiterlike handeling in. Conradie (1992: 81) skryf verder dat konflik of botsings in die drama om dieselfde rede net so belangrik is. Konflik word in een of ander vorm in alle genres aangetref, maar dit is essensieel in die drama as bron van handeling. As gevolg van die beperkinge op die drama word die botsings wat uitgebeeld word, veel meer beklemtoon en sodoende kom die sentrale tema van die toneelstuk na vore en karaktereienskappe word openbaar. Dit is egter belangrik om nie die term eng te interpreteer nie: konflik kan tussen twee persone of partye, tussen die held en 'n hoër mag soos die gode en die noodlot, of tussen die held en die maatskappy plaasvind. Daar kan selfs konflik ontstaan as gevolg van 'n botsing binne die held se gemoed wanneer sekere emosies op hom of haar beheer uitoefen, of wanneer daar tussen twee alternatiewe gekies moet word.

Conradie (1992: 81) wys daarop dat daar nie noodwendig altyd iets na buite hoef te gebeur nie, maar dat nuwe aspekte na vore moet kom of dat 'n karakter nuwe insigte moet verkry. Spanning hang in 'n groot mate van die voorbereiding af: die dramaturg moet 'n aanduiding gee van faktore wat later 'n belangrike rol in die ontwikkeling van die drama gaan speel. 'n Verwachting of nuuskierigheid word geskep in die toeskouer en hoe meer hierdie faktore geprikkel word voordat die gebeure ontknoop, hoe meer spanning word opgewek. Conradie (1992: 81) wys ook daarop dat spanning nie noodwendig uitsluitlik afhanklik is van onkunde rakende die afloop van die gebeure nie.

## 4.7 Die dramastruktuur

In 4.2.2.1 is bespreek hoe tyd en ruimte beperkende faktore van 'n opvoering is. Sulke beperkinge kan geïdentifiseer word in die geskrewe teks en deur die dramaturg oorkom word deur van sekere tegnieke en teaterkonvensies gebruik te maak (Keuris, 1996: 51). Tyd en ruimte kan waarskynlik gesien word as die twee aspekte wat die grootste invloed het op hoe die dramatiese handeling en gebeure gestruktureer word (Keuris, 1996: 51).

### 4.7.1 Tyd en die dramastruktuur

Gewoonlik geskied die uitbeelding van die dramatiese gebeure in 'n kronologiese volgorde. Indien daar wel van hierdie volgorde afgewyk word, moet dit baie duidelik aangedui word. Dit is ook nie net die volgorde van die gebeure wat die struktuur van die drama bepaal nie, maar ook die omvang van elke toneel. So byvoorbeeld kan die opeenvolging van kort tonele 'n vinnige tempo aan die gebeure gee en die spanningslyn versterk, of 'n lang fiksionele tydperk dek.

Die temporale struktuur van 'n drama is deur Aristoteles opgedeel in 'n begin, 'n middel en 'n einde (Keuris, 1996: 51). As 'n eenvoudige strukturele skeiding kan ons dus tussen die aanvang, die ontwikkeling en die afloop van die dramatiese gebeure onderskei.

#### 4.7.1.1 Die aanvang van die dramatiese gebeure

Die oomblik waarop die fiksionele dramatiese wêreld 'n aanvang neem beïnvloed grootliks die manier waarop daardie drama gestruktureer gaan word. 'n Dramaturg kan van 'n vroeë aanvangspunt gebruik maak, met ander woorde die drama begin met die aanvang van die fiksionele gebeure. Die toneelstuk stel dus al die gebeure voor wat gelei het tot 'n spesifieke situasie. Die groot hoeveelheid gebeure, verskillende karakters en baie tyd en ruimtelike veranderings lei gereeld tot 'n drama met 'n baie los dramatiese struktuur, die sogenaamde episodiese styl (Keuris, 1996: 51).

'n Dramaturg kan ook besluit om eerder van 'n laat aanvangspunt gebruik te maak, dit wil sê om die drama naby aan die einde van die dramatiese gebeure te laat begin. So 'n struktuur is baie meer gekonsentreerd in vergelyking met 'n vroeë-aanvangspunt drama, en beeld slegs die belangrikste gebeure uit voor die klimaks en afloop van die dramatiese gebeure. Hierdie tipe dramas bevat gewoonlik minder karakters asook minder tyd- en ruimtelike verskuiwings. Daar moet wel spesifieke aandag gegee word aan die eksposisie (agtergrondinformatie rakende die karakters en gebeure) omdat die leser of toeskouer van so 'n drama meer hulp nodig het om die gebeure in konteks te sien (Keuris, 1996: 52).

#### 4.7.1.2 Die ontwikkeling van die dramatiese gebeure

Die invloed van tyd op die ontwikkeling en verloop van die dramatiese gebeure kan veral gesien word in die aspekte soos volgorde en tempo (Keuris, 1996: 52).

##### 4.7.1.2.1 Volgorde

'n Dramaturg moet nie net besluit waar om sy of haar toneelstuk te begin nie, maar ook hoe die volgorde van dramatiese gebeure voorgestel gaan word. Daar kan byvoorbeeld besluit word om by die begin van die gebeure te begin en eenvoudig alles in kronologiese volgorde oor te dra (die begin, middel en einde van die gebeure). Wanneer 'n dramaturg wel met die kronologiese volgorde van gebeure in die drama rondspeel word daar gewoonlik duidelike aanwysings gegee. Hierdie informasie word gewoonlik in die verhoogaanwysings aangetref (Keuris, 1996: 52).

##### 4.7.1.2.2 Tempo

Die volgorde waarin die dramatiese gebeure voorgestel word is nie die enigste faktor wat deur tyd beïnvloed word nie. Die lengte van 'n handeling of bedryf word ook deur die temporale aspekte beïnvloed. 'n Reeks opeenvolgende, kort tonele skep 'n vinnige tempo en dra by tot die spanning wat deur die leser of toeskouer ervaar word. Gedurende 'n komedie skep 'n vinnige tempo en volgorde van die gebeure gewoonlik 'n komiese spanning in

die leser of toeskouer en lei daartoe dat die gebeure snaakser voorkom (Keuris, 1996: 53).

#### 4.7.1.2.3 Die afloop van die dramatiese gebeure

Die bevrediging wat 'n leser ervaar wanneer 'n drama geles word steun in 'n groot mate op die manier waarop die dramatiese gebeure eindig. Informasie word van die begin van die toneelstuk deurgegee op so 'n manier dat 'n sekere verwagting by die leser of toeskouer geskep word. As hierdie verwagting nagekom word ervaar die leser of toeskouer die drama se einde as bevredigend. Indien nie, word die einde gewoonlik as 'n antiklimaks beskou (Keuris, 1996: 53).

Die satisfaksie wat 'n leser of toeskouer gedurende die ontwikkeling en afloop van die dramatiese gebeure ervaar (met ander woorde sy persepsie van die geslaagdheid al dan nie van die teks), word gewoonlik geskep uit sy verwagting dat 'n sekere toneel moet volg. Hierdie verpligtende toneel (genoem *scène à faire* in Frans) speel gewoonlik af wanneer die protagonis (hoofkarakter) en die antagonis (opponent) in direkte konfrontasie met mekaar betrokke raak (Keuris, 1996: 53). Daar kan ook tussen 'n oop en 'n geslote dramatiese struktuur onderskei word wanneer die afloop van die drama bespreek word. 'n Toneelstuk het 'n geslote dramatiese struktuur wanneer al die kwessies wat in die drama aangespreek is tot die leser of toeskouer se satisfaksie beslis word. Dit wil sê wanneer die konflik opgelos is en die gebeure in die drama tot 'n definitiewe slot lei. In teenstelling hiermee word daar geen definitiewe antwoorde gegee deur toneelstukke wat met 'n oop

dramatiese struktuur geskryf is nie. Die leser of toeskouer is dus meer aktief betrokke by hierdie dramas omdat 'n persoonlike interpretasie van die slot moet plaasvind (Keuris, 1996: 54).

#### 4.7.2 Ruimte en die drama

Enige ruimte kan volgens Hilton (1992: 15) verander word in 'n opvoeringsruimte deur dit so aan te dui. Peter Brook sê in sy boek *The Empty Space* (1968) dat deur 'n paal in die grond te steek 'n opvoeringsruimte geskep kan word. Deur die ruimte te definieer en die grens tussen die kunstenaar se ruimte en die van die gehoor te verdeel, word die basiese tweedeling van ruimte geskep waarop alle opvoerings rus. Hierdie aanwysingsdaad is gereeld implisiet in die manier waarop die opvoeringsruimte gebou is. Wanneer 'n toeskouer die woorde "teater" of selfs "studio" en "ateljee" op 'n gebou lees word die verwagting van 'n opvoering en alles wat daarmee saamgaan by die toeskouer geskep (Hilton, 1992: 15). Hilton (1992:15) dui egter aan dat al hierdie faktore nie noodwendig op sigself 'n opvoering uitmaak nie: slegs wanneer 'n meer gesofistikeerde stel reëls geleer is rakende die manier waarop hierdie implemente in die teater gebruik word kan die toeskouer werklik die omvang van die opvoeringsruimte waardeer.

'n Opvoering is 'n openbare kunsvorm, en enige ruimte verander in 'n publieke ruimte sodra iets daarin opgevoer word. Die manier waarop beide die kunstenaar en die gehoor die opvoering ervaar sal gedeeltelik deur hulle

algemene kulturele verwagtinge rakende die ontwerp en funksie van ruimte berus.

#### 4.7.2.1 Die keuse van 'n spesifieke ruimte

Die plek waar die gebeure afspeel is 'n aspek wat die strukturering van daardie gebeure beïnvloed. Sekere handeling word met sekere ruimtes geassosieer, soos byvoorbeeld 'n klein kamer of 'n groot, oop spasie (Keuris, 1996: 55).

#### 4.7.2.2 Ruimtelike veranderinge as 'n strukturele ontwerp

'n Verandering in ruimte impliseer gewoonlik die begin of einde van 'n sekere handeling. Deur hierdie gebeure in verskillende tonele of bedrywe te plaas beteken dus dat 'n nuwe toneel of bedryf gewoonlik ook in 'n ander ruimte sal plaasvind (Keuris, 1996: 55).

#### 4.7.2.3 Die binnekoms en uitgange van die karakters

Die strukturering van gebeure word ook grotendeels deur die binnekoms en die uitgange van die dramatiese karakters beslis. Die binnekoms van 'n nuwe karakter kan die vloei van gebeure beïnvloed. Die bekendmaking van 'n nuwe karakter in die fiksionele wêreld skep altyd sekere verwagtinge by die leser of die toeskouer. Hierdie verwagtinge mag alreeds beïnvloed wees deur dit wat die ander karakters oor hierdie karakter te sê het (Keuris, 1996: 56).

#### 4.8 Die dialoog en didaskalia in die drama

Die visuele en ouditiewe aard van 'n dramateks oefen 'n groot invloed uit op die toeskouer se persepsie van die karakter. So byvoorbeeld kan sekere metalinguale aspekte deur 'n akteur vertolk word (hakkell, slaperige of dronk stemtoon, spesifieke aksente, ensovoorts). Die dramaturg kan spesifieke uitdrukkings of gesegdes wat deel is van die kulturele en/of sosiale groep waarbinne sy karakters funksioneer uitbeeld (byvoorbeeld tieners, inwoners van die Kaapse Vlakte, ensovoorts) en word dikwels geloof of gekritiseer vir die (on)geloofwaardigheid van hierdie uitbeelding(s).

Die geskrewe drama kan tradisioneel opgedeel word in die dialoog van die karakters en die sogenaamde verhoogaanwysings. 'n Onderskeid wat gereeld gemaak word is die een tussen die hoofteks en die verhoogaanwysings. Die hoofteks word gesien as slegs die woorde en sinne wat deur die karakters uitgespreek word, terwyl die verhoogaanwysings informasie rakende die tyd, ruimte en manier waarop die gebeure uitgevoer moet word, bevat (Keuris, 1996: 58).

Hierdie terme (hoofteks, verhoogaanwysings) verwys na 'n sekere onderskeid wat gemaak word in die teks. Met ander woorde, die ander informasie (byvoorbeeld die titel, karakterlys, voorwoord ensovoorts) word nie by hierdie terme ingesluit nie. Ingarden (1973: 208) het tussen die hoofteks en die neweteks onderskei, wat meer omvattend is (Pfister, 1994: 14, sien ook Ashton en Savona, 1991: 51). 'n Meer breedvoerige term, naamlik didaskalia, is geskep deur drama- en teatersemiotici om al die verwysings wat nie die hoofteks is nie, saam te vat (Keuris, 1996: 58).

Die verhouding tussen die dialoog en die didaskalia het volgens Issacharoff (1981: 256) tot 'n groot mate gevarieer gedurende die teatergeskiedenis. Soms was die didaskalia minimaal (soos in byvoorbeeld in dramas van Racine) of soms baie breedvoerig (soos in Beckett se *Act without words [I & II]*) waar die hele teks uit een lang didaskalia bestaan. Die didaskalia kan nooit totaal en al ontbreek nie, aangesien dit die pragmatiek van die teks bepaal. Die didaskalia dui op die identiteit van die onderskeie sprekers en is dus die gesaghebbende stem, terwyl die dialoog die stem van die karakters is, en dus nie gesaghebbend is nie.

#### 4.8.1 Dialoog

Dialoog, in sy eenvoudigste vorm, behels die kommunikasieproses tussen twee persone, 'n spreker en 'n hoorder, wat in "'n spesifieke tydruimtelike en kontekstuele relasie tot mekaar staan" (Keuris, 1992: 69). Deur van verskillende dialoogrelasies gebruik te maak skep die dramaturg dan die fiksionele dramawêreld. Conradie (1968: 6) meen dat die dramaturg se vernaamste middel die gesproke woord is. Hy meen die woord is die primêre faktor in die drama en dat die sukses van 'n toneelstuk grotendeels afhanklik is van die kwaliteit van die dialoog. Ashton en Savona (1991: 51) waarsku ons daarteen om vasgevang te word in 'n linguistiese benadering tot die dialoog wat swaar gelaai is met jargon wat moeilik is om te ontsyfer. Daar word ook gewaarsku daarteen om die taalgebruik ten koste van die dramatiese analise te verduidelik. Ashton en Savona (1991: 51) meen egter ten spyte van hierdie risiko's is dit nogsteeds verkieslik om so 'n benadering te volg voor 'n

tradisionele benadering tot die drama wat hoofsaaklik beskrywend bly (soos aangedui deur byvoorbeeld Hayman, 1977; en Griffiths, 1982). Hierdie tradisionele benaderings tot die drama misluk daarin om verby die identifikasie van die effekte van taal na 'n analise van hoe hierdie effekte bereik word, te beweeg. Ashton en Savona (1991: 52) stel 'n sistematiese benadering tot die analise van die dramatiese dialoog voor. Die doel hiervan is om die dominante karakter en funksies van die maniere waarop dialoog gebruik word om die dramatiese handeling te struktureer te identifiseer, te (kort 'n werkwoord).

Dit is gewoonlik die rol van die dialoog in dramatekste om karakter, ruimte en handeling te ondersteun. In sy mees eenvoudige vorm word dialoog om die beurt gestruktureer. Een karakter spreek 'n ander aan wat luister en dan antwoord, en sodoende verander die spreker en die ontvanger om die beurt. Hierdie interaktiewe dualiteit van die spreker-ontvanger-rol is 'n basiese mode van dramatiese dialoog wat tot by die antieke Griekse tragedie teruggevoer kan word (Ashton en Savona, 1991: 52).

Elam (1980: 139) beskryf die dialoog as volg: "What allows the dialogue to create an interpersonal dialectic... within the time and location of discourse is the deixis". Deixis, wat letterlik "aandui" beteken, is die manier waarop die "ek" en "jy" wisseling gebou is. Die persoonlike en demonstratiewe voornaamwoorde ("ek", "jy", "dit" ensovoorts) en die deiktiese bywoorde ("hier", "nou", ensovoorts) word deur die sprekers gebruik om na hulself, na ander en na hulle konteks te verwys gedurende die kommunikasieproses (Elam, 1980: 72-73 aangehaal deur Ashton en Savona, 1991: 52). Dit is deur

hierdie deiktiese gedagtewisseling wat die dramatiese wêreld sy driedimensionaliteit verkry.

Terwyl die gebruik van deiktiese uitdrukkings die spreker en sy ruimte vasstel, is die volgorde van hierdie uitinge net so sentraal tot die handeling. Handeling is tradisioneel net in terme van uiterlike aksie beskou, maar semiotici het probeer om te wys hoe taalgebruik ook 'n deel van die handeling vorm. Die "speech-act"-teorie wat deur die taalfilosowe Austin, Grice, Searle, et al ontwikkel is, het die onderbou hiervoor verskaf. Die drie vlakke van spraak as aksie wat hier van belang is, is die "locutionary" ('n uiting wat sin maak), die "illocutionary" (die daad wat uitgevoer word rakende die uiting, byvoorbeeld om 'n versoek of 'n belofte te maak) en die "perlocutionary" (die effek van die uiting op die ontvanger, deur hom of haar byvoorbeeld te oorreed) (Ashton en Savona, 1991: 53).

Keuris (1992: 70-71) verwys na 'n artikel deur Teodorescu-Brînzeu getitel: "The verbal zero-sign in theatre" (1984). In hierdie artikel word daar 'n onderskeid getref tussen die woord (die verbale teken) en die pouse (die verbale zero-teken). Keuris (1992: 71) lig enkele aspekte vanuit Teodorescu-Brînzeu (1984: 50) se artikel uit wat in gedagte gehou moet word:

- (a) Die dramatiese pouse in die dramateks word eers gerealiseer in die opvoering: "The first stage is represented by a theoretical existence, when the pauses are mentioned in the text but not actually realized. The second stage is represented by the movement from the text to obtain a physical existence and function as a real sign. The textual

and scenic dimensions of the zero-sign are inherent in the theatrical process, and, therefore, inevitable.”

- (b) Sy onderskei tussen die kwantitatiewe en kwalitatiewe aspekte van pouses, met ander woorde die lengte van 'n pouse kan ook verskeie funksies vervul en verskillende betekenis inhou.
- (c) Sy noem dat die gebruik van dramatiese pouses ook die toeskouer in die kommunikasieproses betrek: “Moments of recollection, repetition, or explanation are occasioned by the pauses, new features are added to the characters, unsaid elements are suggested, a subtext of implications is created by an increased ideational activity of the listeners” (1984: 53).

Wanneer die dialoog binne die drama bestudeer word, kan dit dus volgens twee maniere geskied: deur die dialoog binne die groter geheel van die dramatiese kommunikasieproses te plaas (waarby ook die leser en die toeskouer betrek is), of deur spesifieke kenmerke van die dramatiese taal te belig deur die individuele taaluiting te bestudeer (waaruit die karakters se gesprekke opgebou is) (Keuris, 1992: 71).

Die dialoog in 'n toneelstuk kan nie van die dramatiese karakter geskei word nie. Dramatiese handeling word gereeld ingesluit by of volg op dit wat 'n karakter sê. 'n Karakter se woorde en dade kan óf mekaar ondersteun óf daar kan 'n weerspreking bestaan tussen die twee (Keuris, 1992: 69). Dit is interessant om daarop te let dat 'n karakter se dade gewoonlik meer gewig dra as sy woorde. Wat die karakter sê, hoe die karakter dit sê en in ooreenstemming hiermee wat daardie karakter doen en hoe hy of sy dit doen bepaal in 'n groot mate hoe die leser of toeskouer die karakter se

persoonlikheid interpreteer. Hierdie drie aspekte is so naby aan mekaar dat dit moeilik is om te sê of 'n karakter se persoonlikheid bepaal word deur sy uitinge en sy dae en of die karakter se uitinge en dae sy persoonlikheid bepaal (Keuris, 1996: 59).

#### 4.8.2 Die funksies wat dramatiese uitinge vervul

Sodra spesifieke uitinge van dramatiese karakters in meer detail bestudeer word, word daar gevind dat hulle verskeie funksies in die drama vervul. Die ses funksies wat die uitinge van 'n dramatiese karakter kan vervul word vervolgens bespreek.

##### 4.8.2.1 Die referensiële funksie

'n Uiting wat informasie rakende die fiksionele wêreld gee vervul 'n referensiële funksie. Hierdie informasie is besonder prominent in die eksposisie van die drama waar soveel moontlik informasie rakende die fiksionele wêreld aan die leser of toeskouer oorgedra word (Keuris, 1996: 61).

##### 4.8.2.2 Die fatiese funksie

Daar is sommige uitinge deur karakters waarvan die enigste doel is om onderlinge kontak te maak, met ander woorde om die kommunikasieproses te begin. Alhoewel karakters soms aan mekaar voorgestel word, of hulself

voorstel, beklemtoon die fatiese funksie gewoonlik ander dramatiese funksies in die drama (Keuris, 1996: 61).

#### 4.8.2.3 Die appellatiewe funksie

Die appellatiewe funksie blyk uit uitinge waar die spreker 'n luisteraar wil beïnvloed, deur onder andere daardie toehoorder te oorreed om 'n sekere sienswyse te aanvaar (Keuris, 1996: 62).

#### 4.8.2.4 Die emotiewe funksie

Hierdie funksie kan waargeneem word in uitinge waar die spreker sy of haar eie emosies openbaar, byvoorbeeld in uitroepe (Keuris, 1996: 63).

#### 4.8.2.5 Die metalinguale funksie

Die metalinguale funksie word gevind in uitinge waar die taalgebruik van 'n karakter bespreek word. Sulke uitsprake word oor die taaluiting self gemaak (Keuris, 1996: 63).

#### 4.8.2.6 Die poëtiese funksie

Wanneer een of ander vorm van 'n literêre tegniek gebruik word in 'n uiting van 'n karakter is die poëtiese funksie waarneembaar. Sulke literêre tegnieke sluit onder andere beeldspraak of 'n besondere sintaksis in (Keuris, 1996: 64).

### 4.8.3 Die didaskalia

Die term “didaskalia” verwys na alles in die geskrewe dramatiese teks wat nie dialoog is nie – met ander woorde die titel, die karakterlys, voorwoord, proloë, epiloë, verhoogaanwysings, ensovoorts. Die funksies wat deur die didaskalia in die drama vervul word, word nie altyd na behore besef en bestudeer nie (Keuris, 1996: 64, asook Ashton en Savona, 1991: 71-72).

#### 4.8.3.1 Die titel

Die hoof funksie van die titel van ‘n drama is om die fiksionele, dramatiese wêreld te benoem en ‘n kernaspek van hierdie wêreld vir die leser te beklemtoon. Die titel is dus ‘n aanvanklike aanduiding vir die leser waaroor die drama handel (Keuris, 1996: 65).

#### 4.8.3.2 Die karakterlys

Die identifikasie van die onderskeie karakters gaan hand in hand saam met ‘n brokkie inligting van die karakter (byvoorbeeld ouderdom, beroep of familieverwantskap, ensovoorts). Die karakterlys aan die begin van ‘n toneelstuk kan ook ‘n strukturele funksie vervul. ‘n Leser kan daarmee saam ook gewoonlik aflei uit die aantal spreekbeurte watter status ‘n sekere karakter beklee. Die karakterlys kan ‘n vroeë aanduiding hiervan wees indien dit in volgorde van belangrikheid gerangskik is (Keuris, 1996: 65).

#### 4.8.3.3 Die verhoogaanwysings

Die verhoogaanwysings se hooffunksie is om informasie aan die leser deur te gee. Hierdie informasie kan of gelees word as informasie rakende die fiksionele wêreld, of as informasie rakende hoe hierdie wêreld geaktualiseer kan word in 'n opvoering. Informasie wat help om die fiksionele wêreld vir die leser te skep sluit alle aspekte van hierdie wêreld in (Keuris, 1996: 66).

#### 4.9 Resepsie van die drama

Dit behoort uit die voorafgaande bespreking duidelik te wees dat die dramateks en die opvoering in 'n baie noue verband staan met mekaar. Die opvoeringsgerigtheid van 'n drama beteken dat verskeie opvoeringsgerigte aspekte in die teks gevind word. 'n Leser van die dramateks moet dus kennis dra van die teater en dit in gedagte hou terwyl hy of sy die teks lees. In die volgende afdeling sal daar spesifiek gefokus word op die resepsie van die dramateks deur die leser, en hoe hierdie ervaring vergelyk met die resepsie van 'n opvoering. Die teks vorm deel van die groter kommunikasieproses wat die opvoering van daardie teks insluit. Dit is dus nodig om die dramatiese kommunikasieproses in sy geheel te bespreek voordat daar op die resepsie van die geskrewe teks gefokus kan word.

##### 4.9.1 Die dramatiese kommunikasieproses

Die skepping van 'n geskrewe teks word gewoonlik gesien as die eerste stap in die dramatiese kommunikasieproses. Hierdie teks kan deur 'n individu (die

dramaturg) of as 'n gesamentlike idee (sogenaamde werkswinkel-produksie) tot stand kom (Keuris, 1996: 75). In die kontemporêre teater word die regisseur as die leidende figuur gesien. Hy of sy sal saam met die akteurs en ander tegniese personeel werk (beligtingstegnici, kostuumontwerper, stelontwerper, grimeerder, verhoogbestuurder ensovoorts) om 'n sekere interpretasie van die teks op die verhoog uit te beeld. Terwyl die leser van 'n teks slegs woorde ontvang en interpreteer, is die resepsie van 'n opvoering deur 'n gehoorlid meer kompleks. Die toeskouer van 'n opvoering sien en hoor alles wat op die verhoog aangebied word. Die toeskouer sien die akteur wie die karakter vertolk (met sy of haar kostuum, gesigsuitdrukkings en gebare ensovoorts) in die konteks van die stel en beligtingstegnieke en enige ander visuele aspek wat op die verhoog voorkom. Al die aspekte wat die toeskouer sien en interpreteer word visuele tekens genoem. Die toeskouer hoor ook al die klanke in die teater, soos die dialoog van die karakters en enige ander klankeffekte wat deur die opvoering gebruik word. Al die aspekte wat die toeskouer hoor en interpreteer word ouditiewe tekens genoem (Keuris, 1996: 76).

Terwyl die leser van 'n drama die teks teen sy eie pas kan bestudeer (en selfs dele daarvan kan herlees) word die toeskouer deel gemaak van die opvoering; sy resepsie van die opvoering vind in die teenwoordige tyd plaas. Die toeskouer se resepsie van die opvoering is dus onmiddellik en hy of sy kan nie die opvoering stop indien sekere dele daarvan onduidelik is nie. Verskeie opvoerings van dieselfde drama is moontlik en sekere interpretasies is meer populêr as ander (Keuris, 1996: 76).

#### 4.9.2 Die leser se resepsie van die geskrewe teks

Indien daar meer pertinent gefokus word op die leser se ontvangs van die teks, word dit duidelik dat die teks op twee verskillende maniere gelees kan word. Die teks kan eerstens gelees word om die fiksionele wêreld wat dit beskryf te leer ken (karakters, tyd, ruimte, handeling) of die teks kan gelees word terwyl daar oorweeg word hoe hierdie wêreld op die verhoog uitgebeeld kan word (Keuris, 1996: 77). Hierdie twee vlakke word vervolgens meer breedvoerig bespreek.

##### 4.9.2.1 Die fiksionele vlak in die dramateks

Die leser van die dramateks wat die fiksionele wêreld beter wil leer ken, ontvang informasie van daardie wêreld deur die dialoog en die didaskalia van die teks. Hierdie informasie kan ook van visueel of ouditief van aard wees, byvoorbeeld hoe 'n sekere karakter lyk en klink. Hierdie tipe informasie help die leser in 'n groot mate om die fiksionele dramatiese wêreld te visualiseer. Indien 'n toneelstuk op so 'n manier gelees word, bly die karakter 'n karakter vir die leser (met ander woorde 'n fiksionele skepping van die dramaturg). Die hele wêreld van hierdie karakter word as fiksioneel gesien deur die leser (Keuris, 1996: 77).

##### 4.9.2.2 Die voorstellingsvlak in die dramateks

'n Toneelstuk kan egter ook vanuit 'n opvoeringsgerigte perspektief gelees word. Die teks kan gelees word om informasie te kry rakende die voorstelling

van die fiksionele wêreld op die verhoog. Die leser (gewoonlik 'n akteur of regisseur) lees die dialoog en didaskalia op so 'n manier dat informasie versamel word wat sal bydra tot 'n moontlike voorstelling van hierdie wêreld op die verhoog. Indien die toneelstuk op so 'n wyse gelees word, word sekere karakters bestudeer ten opsigte van hoe die akteurs hulle op die verhoog sal kan vertolk. Die fokus lê nou by daardie aspekte wat met die voorstelling van 'n karakter deur 'n akteur te make het. Verhoogaanwysings in die teks wat die fisiese voorkoms van 'n akteur beskryf, word nou deur die leser bestudeer met die oog op 'n moontlike vertolking deur middel van kostuums, grimering, ensovoorts (Keuris, 1996: 78).

#### 4.9.3 'n Vergelyking tussen die leser en die toeskouer se resepsie van die drama

Aangesien die drama 'n fiksionele wêreld skep (karakters, tyd, ruimte, handeling) wat op die verhoog voorgestel kan word, kan sekere gemeenskaplike aspekte van die leser en die toeskouer se ervaring geïdentifiseer word. Alhoewel die leser se resepsie van die teks en die toeskouer se resepsie van die opvoering baie kompleks is, kan daar volgens Keuris (1996: 78) ten minste vier vlakke in die resepsie-proses uitgelig word:

- die voorstellingsvlak;
- die emosionele vlak;
- die intellektuele vlak;
- die estetiese vlak

#### 4.9.3.1 Die voorstellingsvlak

Die voorstelling van 'n fiksionele wêreld op die verhoog is gewoonlik die belangrikste aspek van 'n opvoering wat die gehoor se resepsie daarvan beïnvloed. Beligting en klankeffekte word in die teater gebruik om hierdie visuele en ouditiewe aspekte nog verder te versterk om sodoende die algehele impak van die vertoning te verbeter. Die leser van 'n drama het natuurlik nie toegang tot hierdie atmosfeer nie. Die leser word beperk tot die visuele en ouditiewe informasie wat in die teks weergegee word en is self verantwoordelik vir die visualisasie of oudiasie daarvan in sy of haar verbeelding (Keuris, 1996: 78).

#### 4.9.3.2 Die emosionele vlak

Die toeskouer se emosionele betrokkenheid by 'n opvoering word deur verskeie faktore beïnvloed en is baie kompleks. Dit is veral die indruk wat die hoofkarakter en die ander karakters by die gehoorlid wek, en hoe die gehoorlid met hulle identifiseer, wat hom of haar emosioneel beïnvloed. Gedurende 'n opvoering sal 'n gehoorlid soms bewus word van die akteur wat die rol van 'n karakter vertolk. Sulke oomblikke laat die gehoorlid toe om die akteur meer objektief te benader en 'n emosionele afstand van die karakter te verkry. Die gehoorlid se emosionele betrokkenheid by die karakter sal dus tussen hierdie twee pole draai, en word gewoonlik sterk deur die akteur se vertolking van die rol beïnvloed (Keuris, 1996: 79).

#### 4.9.3.3 Die intellektuele vlak

Dit is duidelik uit studies rakende teatergehoore dat toeskouers meer emosioneel as intellektueel betrokke raak by 'n opvoering (Keuris 1996: 79).

Twee redes kan hiervoor geïdentifiseer word:

- 1) Eerstens is die toeskouer deel van 'n groep (die gehoor) en word maklik deur die groep se reaksies beïnvloed.
- 2) Tweedens word die toeskouer deel gemaak van 'n spesifieke opvoeringstyd want die vertoning beweeg vorentoe in tyd.

Die toeskouer kan dus nie al die simbole, motiewe, beelde ensovoorts onmiddellik interpreteer nie. 'n Leser van die dramateks het baie meer beheer oor sy resepsie van die teks en kan dus ook 'n baie meer gedetailleerde ondersoek van al die literêre toespelings daarin maak (Keuris, 1996: 79-80).

#### 4.9.3.4 Die estetiese vlak

Die voorstelling van 'n fiksionele wêreld, net soos die wêreld self, mag die toeskouer esteties bevredig of nie. Die toeskouer kan dus die verskillende faktore wat die opvoering moontlik maak waardeer, soos byvoorbeeld die stel se voorkoms, die realisme van die kostuums en die akteurs se toneelspel. Bevrediging kan ook van die strukturering van die fiksionele wêreld verkry word (hoe spanning gebou word, hoe die tonele tot 'n klimaks bou, ensovoorts), of van die gebruik van tyd en ruimte en die dialoog van die karakters. Die leser van die dramateks ervaar natuurlik nie van hierdie opvoeringsaspekte nie, en die leser se estetiese ervaring van die teks sal dus

konsentreer op die strukturering en voorstelling van die fiksionele wêreld. Die leser sal ook die dialoog van die karakters baie meer breedvoerig kan bestudeer en die beeldspraak daarin kan interpreteer (Keuris, 1996: 80).

#### 4.9.4 Wat is die status van die geskrewe teks in die dramatiese kommunikasieproses?

Alhoewel 'n toneelstuk bestudeer kan word sonder om 'n opvoering daarvan by te woon, veronderstel die opvoeringsgerigtheid van die drama nog steeds dat so 'n teks geskryf is om opgevoer te word. Dit is ook algemene gebruik vandag om 'n toneelstuk eers suksesvol op te voer voordat dit gepubliseer word. Indien mens die toneelstuk werklik wil bestudeer moet die teks se status binne die dramatiese kommunikasieproses eers oorweeg word. Meeste teoretici plaas die opvoering eerste wanneer die belangrikheid van die teks en die opvoering vergelyk word omdat die opvoering die teks aktualiseer. Volgens hulle is die teks slegs 'n aanloop tot die opvoering. Die hoeveelheid mense (regisseur, akteur, stelontwerper, kostuumontwerper, ensovoorts) en die verskeie opvoeringsgerigte aspekte (stel, beligting, klank, ensovoorts) wat 'n opvoering kenmerk, maak dit 'n meer komplekse kunsvorm as die geskrewe teks (Keuris, 1996: 81).

Die geskrewe teks het egter ook deur die eeue 'n sekere status verkry. Verskeie taaldepartemente bestudeer die drama as teks, saam met ander literêre tekste. Alhoewel die toneelstuk net so aandagtig soos ander literêre tekste bestudeer kan word, moet die opvoeringsgerigtheid daarvan altyd in gedagte gehou word (Keuris, 1996: 81).

Alhoewel Keuris se uitleg van die verskillende aspekte van die drama 'n waardevolle raamwerk bied wanneer 'n dramateks beoordeel word, bied Brink (2007: 6) 24 elemente wat hierdie raamwerk verder ondersteun. Hierdie elemente, naamlik die intrige, tema(s), protagonis, pro-doelwitte, pro-strategie, pro-aksie, antagonis, anti-doelwitte, anti-strategie, teenwerking, snellermoment, hoofkonflik, wringmoment, "beats", elemente wat eenheid skep, spanningverligting, valse gevoel van veiligheid, tempo-eskalasie, dilemma, klimaks, ironiese wringmoment, ontbinding, tematiese verklaring en katarsis word vervolgens kortliks beskryf.

#### 4.10.1 Intrige

Aristoteles (vertaal: Golden, 1968: 12-13) beskryf intrige as die rangskikking van gebeure, of die seleksie en orde van tonele in 'n toneelstuk. Die term "intrige" kan op 'n geheime konkelaar of plan dui. Die term kan ook gebruik word in die konteks van 'n roman, maar vir die doel van hierdie studie word spesifiek na die drama verwys. Crow (1983: 38) definieer die intrige van 'n toneelstuk as al die situasies wat van die begin tot die einde van die drama in sy geheel plaasvind. Wilson en Goldfarb (2005: 47) let daarop dat die dramatiese intrige gewoonlik op 'n storie gebaseer word. In die teater moet die storie deur lewende akteurs op 'n verhoog binne 'n beperkte tydsverloop oorgedra word, en dit vereis selektiwiteit. Dus verskil die intrige van 'n drama van die van 'n storie. 'n Storie is die volle verslag van 'n gebeurtenis of reeks gebeure, gewoonlik in chronologiese volgorde, terwyl die intrige 'n seleksie en rangskikking van tonele van 'n storie is vir vertoning op 'n verhoog.

#### 4.10.2 Tema(s)

Die tema(s) verwys na die filosofiese standpunt van die teks. Du Plooy (in Cloete, 1992: 326) meen dat die tema na 'n semantiese kategorie verwys

*"...wat bepalend is vir die teks in sy totaliteit en wat gevolglik 'n abstraksie is. Die betekenis, in 'n bepaalde teks, van die onderwerp waaroor die teks handel en van die motiewe wat herhaaldelik in die teks voorkom, vorm deel van die uitbeelding van die tema. Die motief is 'n konkrete tekselement en die tema die abstrakte betekenis van die teks as geheel. In 'n verhaal oor 'n driehoek situasie kan die sentrale motief bv. 'man tussen twee vroue' wees, terwyl die tema van die werk 'die liefde' is."*

#### 4.10.3 Protagonis

Die protagonis word deur Wilson en Goldfarb (2005: 65) as die hoofkarakter van 'n toneelstuk gedefinieer. Die protagonis was aanvanklik die enigste karakter in die Griekse tragedie en leier van die dithyramb – die tweede en derde akteurs (die deuteragonis en die tritagonis) (Law, Pickering en Helfer, 2001: 485). Wanneer 'n prys toegeken is vir die beste akteur by die fees in Athene was slegs die protagonis in elk van die drie toneelstukke in aanmerking daarvoor (Hartnoll, 1972: 432).

#### 4.10.3.1 Pro-doelwitte

Die protagonis se doelwitte staan bekend as die pro-doelwitte. Hierdie doelwitte kom gereeld voor as monumenteel en onbereikbaar voordat die protagonis 'n transformasie ondergaan.

#### 4.10.3.2 Pro-strategie

Die pro-strategie is die strategie wat die protagonis gebruik om sy doelwitte te bereik. Dit is algemeen vir hierdie strategieë om te misluk of herhaaldelik onderbreek te word deur die antagonis.

#### 4.10.3.3 Pro-aksie

Watter aksie neem die protagonis om sy strategie in werking te stel en sy doelwitte te bereik? Hierdie aksie plaas die protagonis in direkte konflik met die antagonis en verskaf sodoende die handeling waarop die dramagenre rus.

#### 4.10.4 Antagonis

Die antagonis word deur Wilson en Goldfarb (2005: 65) gedefinieer as die karakter wat die protagonis bestry of teenwerk. Die antagonis(te) mag ook 'n groep of institusie wees.

#### 4.10.4.1 Anti-doelwitte

Die antagonis se doelwitte staan bekend as anti-doelwitte. Hierdie doelwitte staan teenoor die doelwitte van die protagonis en verhinder hom of haar om sy uiteindelijke doel te bereik.

#### 4.10.4.2 Anti-strategie

Die strategie wat deur die antagonis gebruik gaan word om die protagonis teen te werk en sy doelwitte te bereik staan bekend as die anti-strategie. Hierdie strategie gaan gereeld gepaard met immorele waardes.

#### 4.10.5 Teenwerking

Watter metode(s) gaan die antagonis gebruik om teen die protagonis te werk? Hierdie aksie plaas die antagonis in direkte opposisie met die protagonis wat tot die aksie lei waarop die drama rus.

#### 4.10.6 Hooforsaak/Snellermoment

Die snellermoment is die oomblik wanneer die aksie aan die gang gesit word.

#### 4.10.7 Hoofkonflik

Die konflik tussen die protagonis en die antagonis is die hoofkonflik. Hierdie konflik ontstaan uit die teenstrydende objektiewe van die protagonis en die antagonis.

#### 4.10.8 Wringmoment

'n Wringmoment is enige moment waar die aksie in 'n nuwe rigting gedraai word.

#### 4.10.9 "Beats"

"Beats" is emosionele en fisiese veranderinge binne 'n karakter. Daar kan vele "beats" in een paragraaf dialoog voorkom.

#### 4.10.10 Elemente wat eenheid skep

By die opvoer van 'n drama dra verskillende elemente by tot 'n gevoel van samehorigheid. Dit kan onder andere visuele elemente op die verhoog (kostuums, die stel, beligting ensovoorts), sekere uitinge deur die karakters wat op strategiese plekke in die teks herhaal word, byklanke en plasing van die karakters insluit.

#### 4.10.11 Spanningverligting

Spanningverligting kan bewerkstellig word deur kort komiese oomblikke of 'n breuk in die ritme van die teks. Hierdie verligting word gewoonlik deur die protagonis se bystander(s) gelewer.

#### 4.10.12 Valse gevoel van veiligheid

'n Valse gevoel van veiligheid word dikwels geskep voordat iets onverwags gebeur.

#### 4.10.13 Tempo-eskalasie

Tempo-eskalasie dui op 'n toename in die tempo van die teks wat sy hoogtepunt bereik met die klimaks van die toneelstuk.

#### 4.10.14 Dilemma

Die protagonis word tussen twee ekstreme geplaas en sy of haar besluit bepaal die uiteindelijke uitloop van die teks.

#### 4.10.15 Klimaks

Die belangrikste dramatiese gebeurtenis van die teks is die klimaks, waarna die ontknoping, gewoonlik teen 'n vinnige tempo, plaasvind.

#### 4.10.16 Ironiese wringmoment

Die ironiese wringmoment dui op enige oomblik na die klimaks wat na 'n oop einde kan lei.

#### 4.10.17 Ontbinding

Enige vrae wat in die finale bladsye van die teks of finale oomblikke van die opvoering beantwoord word staan bekend as die ontbinding.

#### 4.10.18 Tematiese verklaring

Die tematiese verklaring van die teks kan gesien word as die uiteindelijke boodskap van die teks.

#### 4.10.19 Katarsis

Die Griekse filosoof Aristoteles (in sy werk *Poetics*) was die eerste om die term *katarsis* te gebruik met verwysing na emosies. In hierdie konteks beskryf hierdie term die sensasie of literêre effek wat óf deur die karakters van die drama óf deur die gehoor ervaar word met die afsluiting van die drama. Hierdie sensasie kan beskryf word as die vrylating van opgeboude emosies of energie.

#### 4.11 Raamwerk vir die evaluasie van 'n dramateks

Om 'n dramateks so objektief as moontlik te beoordeel is dit nodig om daardie teks in sy verskillende elemente te verdeel en elkeen individueel te oorweeg. Dit is slegs wanneer elke element eers onderskeidelik en daarna in die geheel van die teks bestudeer word (Hermeneutiek, soos reeds bespreek in hoofstuk 3) dat 'n volledige indruk geskep kan word. Indien die bogenoemde elemente gekombineer word saam met die insigte van die resepsie-estetika teorie, kan 'n raamwerk daar gestel word met 'n akademiese onderbou wat beoordelaar(s) sal kan lei tydens die proses van evaluasie.

## HOOFSTUK 5

### EVALUASIE VAN 'n DRAMATEKS VIR KOMPETISIEDOELEINDES

#### 5.1 Inleiding

Die resepsie-estetika is as 'n benaderingspunt rakende die drama bespreek in hoofstuk 3, terwyl die praktiese elemente wat by 'n dramateks betrokke is in hoofstuk 4 uitgelê is (hoofsaaklik volgens Marisa Keuris se *Die Drama, 'n Handleiding*, 1996). Daar is reeds aangedui dat die dramateks unieke eienskappe besit wat tot gevolg het dat 'n meer uitgebreide evalueringstelsel in plek moet wees vir die beoordeling daarvan. Daar is in hoofstuk 3 geargumenteer dat alhoewel die opvoeringsgerigtheid van 'n dramateks altyd sentraal staan, dit nie beteken dat die literêre waarde daarvan nie ook belangrik is nie. Dit is juis laasgenoemde waarde van 'n literêre werk wat insluiting in die kanon van enige literêre stelsel waarborg en daarom is die evalueringstelsel van tekste wat as deel van 'n kompetisie aangebied word van die uiterste belang. Die beoordelaars is met ander woorde niks anders as hekwagters nie en vervul 'n uiters belangrike rol in die literêre stelsel, omdat hulle uiteindelijke besluit bepaal watter tekste gepubliseer en aan die breër publiek bekend gestel gaan word. Beide die teoretiese, sowel as praktiese oorwegings moet dus in ag geneem word om die geslaagdheid van 'n dramateks te evalueer.

Deur die literêre benaderingswyse in die vorm van resepsie-estetika en die praktiese elemente van die dramateks te kombineer, word daar beoog om 'n breedvoerige raamwerk daar te stel vir die evaluasie van die dramateks. Die beoordeling van 'n kunswerk is altyd subjektief en sal noodwendig van persoon tot persoon verskil. Daarom wil die raamwerk wat hier aangebied word nie suggereer dat dit die alfa en omega is nie, maar poog bloot om 'n vertrekpunt daar te stel in 'n voortdurende diskoers rakende die beoordeling van tekste vir dramakompetisies.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>1. Opvoeringsgerigtheid</b>					
<b>1.1 Tipografie</b>					
Watter opskrifte (afdelings) word deur die teks gebruik?	Toneel 1, Toneel 2 en Toneel 3.	Bedryf een – Oktobermaand, Bedryf twee – Donkerstroom, Bedryf drie – Skoppensboer en Bedryf vier – Violtjies in die voorhuis.	Geen.	Geen.	Slegs die opskrif "openingstoneel" op bl. 2.
Hoe lyk 'n bladsy in die teks?	*sien aangehegte teks.	*sien aangehegte teks.	*sien aangehegte teks.	*sien aangehegte teks.	*sien aangehegte teks.
Lengte van die teks.	22 bladsye.	39 bladsye.	19 bladsye.	34 bladsye.	23 bladsye.
Vorm die onderskeie tonele van die teks 'n geheel?	Die stuk bestaan uit 3 tonele wat uiteindelik 'n geheel vorm.	Al vier die tonele is nodig en vorm saam 'n geheel.	Die stuk bestaan net uit een lang toneel.	Die stuk bestaan uit een toneel wat sonder enige onderbrekings aaneenlopend geskryf is.	Ja.
<b>1.2 Tyd en ruimte</b>					
Hoeveel karakters is daar in die toneelstuk?	3.	4.	1.	1.	5.
Hoeveel gebeurtenisse word in die toneelstuk weergegee en hoe lank is elkeen?	Die onderhoud wat ongeveer 'n uur duur, die inbraak van 'n paar minute, die nawerking van die inbraak wat ook slegs 'n paar minute duur en Mara se refleksie 'n paar weke later van ook slegs enkele minute.	Marais se aankoms by Leipoldt in bedryf een duur ongeveer 'n uur, die skryfkompetisie van bedryf twee duur 'n paar uur, Marais wat pleit vir verligting in bedryf drie neem ook 'n paar uur en Marais wat vertrek in bedryf vier neem minder as 'n uur.	Die vrou se oefensessie in die Virgin Active wat die hele toneelstuk duur, herlewing van haar jeug (bl. 3, 7-8, 9, 11, 17, 18-19) en haar beskrywing van Gary, haar ma se kêrel (bl. 6, 7, 11-12, 16, 19).	Die hele drama speel af soos wat die bejaarde vrou wag vir 'n vrou Madikizela om haar naaimasjien te kom haal in die ouetehuis. Terwyl sy wag praat sy oor haar lewe saam met haar naaimasjien. Sy praat van haar Bernina, haar jeug, haar kinders, haar geloof, haar man en haar seun Wim.	Boeta-hulle vang vis in die broeigebied, Nella trek in die nuwe walvisstasie in, Boeta en Tommie kom soek vir Jonas, Mannetjies kom kuier vir Nella, Jonas praat met die stem in sy kop (en sny Boeta-hulle se nette) en Boeta se ramparty.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Word beligting en byklanke gebruik om ruimte aan te dui?	Ja, byklanke word byvoorbeeld gebruik om die inbraak voor te stel (buite) asook Mara se Ma se kamer.	Die huurmotor wat vir Marais af- en oplaai buite die huis word deur byklanke aangedui. Hierdie selfde ruimte word ook deur die byklanke van Leipoldt se motor aangedui wanneer hy sy pasiënte gaan sien.	Nee.	Nee.	Branderklanke in die agtergrond dui daarop dat die toneelstuk naby die see afspeel.
<b>1.3 Teaterkonvensies</b>					
Watter teaterkonvensies word in die teks aangetref?	Die "Ma" karakter wat nooit op die verhoog verskyn nie.	-	Die vrou praat nooit werklik in die toneelstuk nie, haar dialoog is eintlik haar gedagtes.	Die vrou praat direk met die gehoor deur die verloop van die drama.	Jonas se gedagtes (die stem) word hardop deur middel van byklanke gespeel.
Hoe kan die werking van genoemde konvensies verduidelik word in terme van voorstelling?	-	-	Die vrou se dialoog is 'n fisiese uiting van haar gedagtes.	-	Die stem wat oor die luidsprekers speel word deur die gehoor as Jonas se gedagtes aanvaar.
<b>2. Dramatiese karakter</b>					
<b>2.1 Benaderingswyse</b>					
Word die karakter as 'n "persoon" voorgestel met spesifieke karaktereienskappe, of kom sekere teaterkonvensies in die drama voor wat met die akteur-karakter verhouding speel?	Die karakters word as persone voorgestel.	Die karakters word as persone voorgestel.	Die karakter word as 'n persoon voorgestel.	Die karakter word as 'n persoon voorgestel.	Die karakters word as persone voorgestel.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>2.1.1 Psigologistiese benadering</b>					
Wat sê en doen die karakter?	1) Mara is gesteld op respek en waardering van die kunste wat volgens haar ontbreek by die jonger generasie. 2) Jeandré is oningelig oor die teater en vra meestal oppervlakkige vrae. Haar aksies weerspieël haar woorde.	1) Leipoldt probeer vir Marais tegemoetkom as 'n aangename gasheer. 2) Marais is meer geïnteresseerd daarin om vir Leipoldt te konfronteer oor sy leefwyse en sy perspektief op die lewe.	Die vrou is deur die verloop van die toneelstuk besig om op 'n trapmeul in die Virgin Active te oefen. Sy herleef haar jeug, haar obsessie met kos en haar fisiese voorkoms en dink oor Gary wat oor 'n week uit die tronk kom.	Die vrou praat oor belangrike herinneringe van haar lewe soos wat sy vir mevrou Madikizela wag.	Jonas praat kripties en kommunikeer soms deur slegs op 'n stuk seebamboes te blaas. Hy is gesteld op die natuur, veral die welstand van die visse en die see. Hy probeer op sy manier te verhoed dat die see misbruik word deur Boeta en sy handlangers.
Wat sê die ander karakters van hierdie karakter en hoe tree hulle teenoor hom of haar op?	1) Mara sien vir Jeandré as 'n jongeling met geen begrip van die teater of die kunste nie. 2) Jeandré sien vir Mara as 'n ou verhoogaktrise en is nie geïnteresseerd om haar in diepte te leer ken nie.	1) Leipoldt sien vir Marais as iemand wat genesing en rus nodig het. Hy dink Marais is kru en reguit en soek met opset soms die lelike in die lewe (bl. 22). 2) Marais meen Leipoldt is vasgevang in 'n oppervlakkige lewe van goeie wyn, goeie kos en goeie maniere om sodoende weg te kruip van sy ware gevoelens (bl. 19).	-	Sy noem dat haar vriendinne baie ontsteld was toe hulle een oggend op pad na 'n VLV-vergadering verby 'n klomp nonnery het en sy gesê het dat hulle almal seker maar dieselfde God aanbid (bl. 3-4).	Boeta en sy handlangers meen Jonas is 'n "freak" (bl. 4) en "nie een van ons nie" (bl. 4). Hulle wil hom terug in die see gooi waar hy vandaan gekom het (bl. 4). Mannetjies en Nella empatiseer met Jonas en sien hom as 'n profeet van God (bl. 12-13).
Het jy (as leser) enige voorkennis gehad van die karakter voordat die toneelstuk gelees is?	Nee.	Ja, beide Louis Leipoldt (1880-1947) en Eugene Marais (1871-1936) is bekende Suid-Afrikaanse skrywers.	Nee.	Nee.	Jonas verwys na die Bybelse profeet Jona wat deur 'n walvis ingesluk is.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Word enige visuele informasie gegee vir die karakter?	Ja, daar is 'n breedvoerige beskrywing van die karakters se voorkoms in die didaskalia aan die begin van die teks.	Ja, die karakters se voorkoms word breedvoerig beskryf in die karakterlys.	Ja, die vrou word beskryf as "baie na aan 'n geraamte" (bl. 1).	Nee.	Jonas se voorkoms word in die verhoog-aanwysings beskryf aan die begin van die teks (bl. 1).
<b>2.1.2 Karakter ontwikkeling</b>					
Vergelyk die uitinge en aksies van die karakter aan die begin van die toneelstuk met dit wat die karakter sê en doen aan die einde van die toneelstuk.	1) Mara val aanvanklik vir Jeandré aan oor haar wanbegrip van die teater, maar erken later dat sy nie vir Jeandré haat nie, maar eerder die verdommingskultuur (bl. 18). 2) Jeandré betree die toneel paniekerig en ongeduldig (bl. 2), raak meer gemaklik soos wat sy met die onderhoud begin maar kom uiteindelik tot 'n uitbarsting as sy gekonfronteer word met haarself (bl. 16).	1) Leipoldt probeer aanvanklik 'n goeie gasheer wees en vir Marais akkommodeer op enige wyse wat hy kan, en hierdie selfde bewegings en soortgelyke uitinge word herhaal in die laaste bedryf (bl. 32-39). 2) Marais is effe ongemaklik as hy by Leipoldt opdaag in bedryf een, maar konfronteer Leipoldt amper onmiddellik. In die laaste bedryf is Marais egter kalm en meer berekend om nog dwelmmiddels (of hulp, soos Marais dit noem) by Leipoldt te kry.	Die uitinge en aksies van die karakter aan die begin en aan die einde van die toneelstuk is dieselfde.	Die uitinge en aksies van die karakter ondergaan geen dramatiese veranderinge tydens die toneelstuk nie. Die enigste verskil is dat die vrou aanvanklik sê sy het die naaimasjien verkoop, en aan die einde van die teks erken dat sy hom eintlik verniet weggee.	Met die aanvang van die toneelstuk roep Jonas na God terwyl hy die noodfakkel aansteek om die visse teen Boeta en sy handlangers te waarsku (bl. 2). Wanneer Boeta en Tommie vir Jonas met die katrol ophys en doodsteek aan die einde van die teks, roep Jonas weer na God, maar die stem sê dat Jonas hulle moet vergewe en dat God sê: "Ons en alles is een" (bl. 23).
Watter konvensies word gebruik om met die akteur-karakter-verhouding te speel?	-	-	-	-	-
Word die leser of toeskouer ook geïmpliseer in hierdie "spel"?	-	-	-	-	-
Watter prinsiep speel 'n rol in hierdie "spel"?	-	-	-	-	-

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>3. Tyd en ruimte</b>					
<b>3.1 Verwysings na tyd in die teks</b>					
Wat is die verhouding tussen leestyd en fiksionele tyd in die drama?	Toneel 1 (vroegmiddag) duur ongeveer 'n uur (fiksionele tyd) en is van bladsy 2 tot 19. Toneel 2 (later die dag) duur 'n paar minute en is van bladsy 19 tot 21. Toneel 3 (ongeveer 'n paar weke later) duur ook slegs 'n paar minute en strek van bladsy 21 tot 22. Die leestyd en fiksionele tyd is dus in 'n konstante verhouding met mekaar.	Bedryf 1 begin ongeveer 'n uur voor aandete en duur ook ongeveer 'n uur in fiksionele tyd wat van bladsy 2 tot 11 verloop. Bedryf 2 is vroegaand, neem ook ongeveer 'n uur fiksionele tyd en is van bladsy 12 tot 20. Bedryf 3 is baie later dieselfde aand, duur ook ongeveer 'n uur en strek van bladsy 21 tot 31. Bedryf 4 begin die volgende oggend en duur ongeveer 30 minute van bladsy 32 tot 39. Die leestyd en die fiksionele tyd is dus hoofsaaklik in 'n konstante verhouding.	Die leestyd en fiksionele tyd is dieselfde. Wanneer die karakter haar jeug herleef gebeur dit in die hede sonder enige werklike verandering in die verloop van tyd.	Daar is geen temporale veranderinge tydens die drama nie, die leestyd en fiksionele tyd is presies dieselfde.	Die toneelstuk speel oor die loop van 'n volle dag af, van Boeta-hulle wat vroegoggend visvang in die broeisgebied tot Boeta se ramparty daardie aand. Die leestyd van hierdie teks is ongeveer 'n uur.
Hoe word die indruk van direktheid geskep?	'n Indruk van direktheid word onder andere deur die dialoog geskep wanneer Jeandré die klokkie lui en die die honde vir haar blaf met aanvang van die teks (bl. 2).	Die telefoon wat lui en Ali se boodskappe aan Leipoldt deur die verloop van die toneel is 'n voorbeeld van direktheid wat geskep word deur die teks.	'n Gevoel van direktheid word geskep as gevolg van die onmiddellikheid van die vrou se oefen-sessie.	Wanneer die vrou wonder waar Birdie, haar vriendin van die ouetehuis is, asook die aankondiging oor die interkom aan die einde van die teks skep 'n gevoel van direktheid.	Omdat die toneelstuk in die walvisstasie afspeel wat in die proses is om na 'n museum verander te word, word 'n gevoel van direktheid geskep.

## EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Hoe ontvang die leser informasie rakende die fiksionele tyd waarin die gebeure plaasvind? Word hierdie informasie deur die verhoogaanwysings of deur die karakters se woorde en dade aangedui?	Die tyd word as die hede beskryf in die verhoogaanwysings (bl. 1).	Leipoldt verwys aan die begin van die eerste en laaste bedrywe na die tyd en hoe lank dit gaan duur voordat hulle kan eet of die huurmotor gaan arriveer (bl. 2, 32). Daar word ook na die beligting verwys in die verhoogaanwysings as 'n aanduiding van die tyd, (bl. 12, 21).	Die fiksionele tyd waarin die gebeure plaasvind word in die vrou se dialoog gevind (bl. 2, 4, 13, 17 en 19) asook in die verhoogaanwysings aan die einde van die toneelstuk op bladsy 19.	n Aanduiding van die tyd word deur die vrou se dialoog aan die gehoor oorgedra.	Informasie rakende die fiksionele tyd waarin die gebeure plaasvind word deur die karakters se dialoog en dade aangedui.
Hoe word die verloop van tyd aangedui in die toneelstuk?	Die verloop van tyd word indirek deur die dialoog aangedui in die onderskeidelike tonele.	Aan die begin van elke bedryf is daar 'n duidelike verandering in die beligting, en Leipoldt verwys gereeld na die tyd in die dialoog (bl. 2, 3, 7, 8 ens.).	Die verloop van tyd word in die verhoogaanwysings (bl. 19) asook in die vrou se dialoog (bl. 7, 19) aangedui.	Die verloop van tyd word nie direk in die dialoog of die verhoogaanwysings aangedui nie.	Die verloop van tyd word in die dialoog geïmpliseer.
<b>3.2 Verwysings na ruimte in die teks</b>					
Op watter maniere kry die leser informasie rakende die ruimtelike aspekte van die drama?	Informasie rakende die ruimtelike aspekte van die drama word in die verhoogaanwysings aangedui.	Die ruimtelike aspekte word breedvoerig aan die begin van elke bedryf in die verhoogaanwysings beskryf.	Die ruimtelike aspekte word in die verhoogaanwysings aan die begin van die teks (bl. 1) en deurgaans in die vrou se dialoog aangedui soos sy haar jeug herleef.	Die ruimtelike aspekte word geïmpliseer deur die vrou se dialoog wanneer sy praat oor haar kamer in die ouetehuis (bl. 10) en Rina se kamer (bl. 12).	Die ruimte waarin die toneelstuk afspeel verander nie. Dit word aan die begin van die teks in die verhoogaanwysings aangedui.
Word daar enigsins aangedui hoe om die fiksionele wêreld op die verhoog voor te stel?	Daar is 'n beskrywing van belangrike aspekte van die stel en spesifieke rekwisiete in die verhoogaanwysings.	Die fiksionele wêreld word spesifiek in die verhoogaanwysings uitgelê aan die begin van bedryf 1, bladsy 2.	In die verhoogaanwysings op bl. 1 word daar genoem dat die vrou in die Virgin Active is en dat daar 'n trapmeul op die verhoog is.	Nee.	Die stel word in die verhoogaanwysings op bl. 1 beskryf.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<p>Word enige teaterkonvensies in die teks aangebring om die auditorium te suggereer tydens die opvoer van die drama?</p> <p><b>4. Dramatiese handeling</b></p> <p><b>4.1 Tyd en ruimte aan die begin en einde van elke toneel of bedryf</b></p>	Nee.	Nee.	Nee.	Nee.	Nee.
<p>Vind enige temporale of ruimtelike veranderinge plaas tussen die verskillende tonele en bedrywe?</p>	Ja, die tafel in toneel 1 word vervang met twee stoele wat rug-aan-rug staan en dit word met 'n hoë stoel in toneel 3 vervang. Die hele toneelstuk vind egter in dieselfde kamer plaas.	Geen ruimtelike veranderinge vind tydens die verloop van die drama plaas nie, maar daar is temporale veranderinge aan die begin van elkeen van die 4 bedrywe.	Nee.	Nee.	Daar is temporale veranderinge - Boeta en sy handlangers vang vis in die broeigebied vroegoggend (bl. 2), Nella trek in die nuwe walvisstasie in later die dag (bl. 2-15), Jonas sny Boeta-hulle se nette later die aand (bl. 15-18) en Boeta se rampartytjie later dieselfde aand (bl. 18-23). Geen ruimtelike veranderinge vind plaas nie.
<p>Vind veranderinge in tyd en ruimte gereeld plaas of is daar net enkele veranderinge in die tyds- en ruimtelike aspekte van die toneelstuk?</p>	Daar is slegs enkele veranderinge, aan die begin van elkeen van die 3 tonele.	Slegs 4 temporale veranderinge vind tydens die toneelstuk plaas.	Geen.	Geen.	Daar is slegs enkele temporale veranderinge soos hierbo aangedui.

## EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Begin die toneelstuk vroeg (vroeë aanvangspunt), is daar 'n lang en duidelike eksposisie van die gebeure voor die klimaks of het die drama 'n laat aanvangspunt, naby aan die klimaks?	Die drama het 'n vroeë aanvangspunt.	Die drama het 'n vroeë aanvangspunt met 'n lang en duidelike eksposisie.	Die toneelstuk begin vroeg met 'n lang en duidelike eksposisie.	Die drama begin met 'n vroeë aanvangspunt en 'n duidelike eksposisie.	Die drama begin vroeg met 'n lang en duidelike eksposisie.
Word die gebeure in 'n chronologiese volgorde voorgestel (begin, middel, einde) of speel die dramaturg met die verloop van die gebeure?	Kronologies.	Kronologies.	Kronologies.	Kronologies.	Kronologies.
Word daar genoeg agtergrond inligting verskaf sodat die gehoor die storie in konteks kan plaas?	Daar word voldoende agtergrond van die karakters gegee sodat die gehoor 'n lewensgetroue beeld van elkeen kan konstrueer.	Die teks beeld 'n episode in die lewe van twee volwassenes aan. Die vertrekpunt is dus iewers in die middel van die twee se lewens. Die agtergrond van die twee word by die teks geïnkorporeer omdat die outeur van die veronderstelling uitgaan dat die gehoor kennis dra van die omstandighede wat gelei het tot die gebeure wat op die verhoog uitgebeeld word. Die gehoor sal dus daarin slaag om 'n volledige weergawe van die storie saam te stel.	Monoloog.	Die gebeure word chronologies, maar met terugflitse aangebied. Die gehoor kan maklik die storie saamstel.	Ja.

## EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Volg die verskillende gebeure vinnig op mekaar of word net 'n paar gebeure in detail oorgedra (met ander woorde, verskille in tempo)?	Die gebeure word teen 'n aanvaarbare tempo aangebied en die tussenwerpsels van die hoofkarakter se ma en die selfoon van die ander, sorg vir 'n spanningskurwe.	Die tempo van die gebeure is aanvaarbaar. Die detail is gelaai met simboliese betekenis en dra daartoe by om 'n dig geweeftde opvoering te bewerkstellig wat die aandag van die gehoor enduit behou.	Die pas is te stadig en sal waarskynlik nie daarin slaag om die gehoor enduit te boei nie.	Die stuk word teen 'n aanvaarbare tempo aangebied, daar is nie van 'n spanningslyn sprake nie, alhoewel die ontknoping baie treffend is.	Daar word soms te veel detail en 'onderrig' verskaf wat die gehoor kan verveel.
<b>4.2 Karakters se spreekbeurte asook hulle binnekoms en uitgange</b>					
Die aantal kere wat 'n karakter praat is gewoonlik direk gekoppel aan daardie karakter se status in die fiksionele wêreld – dit wil sê die hoofkarakters praat gewoonlik langer en meer as die minder belangrike karakters.	Mara het 194 spreekbeurte, Jeandré het 172 spreekbeurte terwyl Ma slegs 29 spreekbeurte het.	Leipoldt het 394 spreekbeurte, Marais het 395 spreekbeurte, Ali het een spreekbeurt en Maria het geen spreekbeurte nie.	Die teks is 'n monoloog.	Die teks is 'n monoloog.	Jonas het 196 spreekbeurte, Nella het 154 spreekbeurte, Boeta het 120 spreekbeurte, Tommie het 79 spreekbeurte, Mannetjies het 46 spreekbeurte en die Stem het 36 spreekbeurte.
Word daar dramatiese spanning geskep as gevolg van die vertraagde binnekoms van een of meer van die hoofkarakters?	Ja, Jeandré se binnekoms word vertraag deur Mara se honde en haar Ma wat terselfdertyd vanuit haar kamer roep.	Spanning word geskep wanneer Leipoldt die kamer verlaat om goeie wyn te gaan haal en Marais in sy doktersak kyk op soek na morfien. Marais maak die sak net betyds toe voor Leipoldt weer die kamer binnekoms (bl. 23).	Nee.	Nee.	Nee.
Vind die binnekoms en uitgange van karakters plaas tydens belangrike dramatiese en opwindende oomblikke?	Nee.	Marais se aankoms en vertrek van Leipoldt se huis dui die begin en die einde van die toneelstuk aan.	Nee.	Nee.	Ja, Jonas storm die toneel binne wanneer hy deur Boeta en sy handlangers gejaag word met aanvang van die teks (bl. 3).

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>4.3 Oorweeg die volgende:</b>					
Wat is die klimaks van die gebeure (byvoorbeeld 'n konfrontasie tussen twee of meer karakters)?	Mara en Jeandré word in die huis deur 'n dief aangeval.	Leipoldt gee uiteindelik in en spuit vir Marais 'n ampule morfin in "om hom van sy pyn te genees."	Die vrou vertel van die dag toe haar ma teruggedraai het terug woonstel toe en vir haar en Gary betrap het, en hoe sy haar ma met Gary se pistool geskiet het (bl. 19).	Die vrou vertel dat sy nie die naaimasjien verkoop nie maar reageer op 'n advertensie vir 'n Vigsprojek, en dat haar seun, Wim, aan VIGS dood is.	Boeta en Tommie hang vir Jonas aan die walviskatrol op en steek hom met harpoene dood (bl. 19-23).
Hoe vergelyk die afloop van die gebeure met hulle begin - word verskille en konflikte opgelos?	Jeandré volg nie Mara se advies om haar hart oop te maak nie en pleeg selfmoord 'n week na die onderhoud.	Marais se pyn word nie genees nie maar slegs verdoof. Leipoldt skryf met 'n potlood aan die begin van bedryf 4 wat daarop dui dat hy van Marais se woorde ter harte geneem het, maar die verskille tussen die twee digters bestaan nog in dieselfde mate.	Die vrou neem geen besluit of aksie om enige iets op te los nie, sy hou net aan met oefen.	Die teks konfronteer nie werklik die konflikte binne die vrou nie, alhoewel daar die einde van die drama op die korrekte uitspraak van mevrou Madikizela se naam.	Die konflik tussen Jonas en Boeta word volgens Boeta opgelos wanneer hy uiteindelik vir Jonas in die hande kry en doodmaak.
Het die verloop van gebeure die toneelstuk se einde beïnvloed en gee sekere tonele in die drama alreeds 'n indikasie van so 'n einde?	Die verloop van gebeure het die einde van die toneelstuk beïnvloed aangesien Jeandré geforseer is om aspekte van haar bestaan te ondersoek wat tot haar selfmoord lei. Mara noem dat hulle albei "issues" het (bl. 17) en Jeandré dat sy nie die geweld van haar beroep kan hanteer nie (bl.16, 17).	Leipoldt en Marais se gesprek deur die verloop van die drama beïnvloed definitief die einde soos wat Marais meer en meer onder Leipoldt se vel inkruip. Die doktersak word ook gereeld deur die verloop van die toneel op die voorgrond geplaas (bl. 11, 20, 21, 23, 27).	Nee.	Die verloop van gebeure het nie die einde beïnvloed nie, alhoewel die einde alreeds vroeg aan die leser bekend is (bl. 12).	Met aanvang van die teks word die leser alreeds bewus van die konflik tussen Boeta en sy handlangers en Jonas wanneer hulle hom in Miss Nella se museum injaag. Die verloop van gebeure in die toneelstuk kan egter nie die uiteindelijke dood van Jonas verhoed nie.

## EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

<p>Word al die vrae beantwoord met die slot van die toneelstuk, en kan ons die einde as oop of geslote beskou?</p>	<p><b>Mara Wie?</b> Die toneelstuk het 'n geslote einde. Die leser kan aan die einde van die stuk die menswees van Mara en Jeandré begryp.</p>	<p><b>Maskermaan</b> Aan die einde van die drama grap Leipoldt met homself, Ali en Maria deur die papiermasker wanneer hy na hom self as "ou Lewies wat versies maak" verwys (bl. 39). Sal hy weer sy vorige leefwyse van voorgee aanneem?</p>	<p><b>Hol</b> Die teks het 'n geslote einde.</p>	<p><b>Die Naaimasjien</b> Die einde van die drama kan as geslote beskou word.</p>	<p><b>Jonas</b> Die leser word nooit direk verseker dat Jonas wel 'n profeet van God is nie, alhoewel Jonas begin bloei wanneer Boeta en Tommie sy "wetsuit" uittrek en Jonas deurgaans in 'n stryd met God betrokke is.</p>	
<p><b>5. Dialoog en didaskalia</b> <b>5.1 Verskil tussen 'n karakter se uitinge en dae</b></p>	<p>Ondersteun die karakters se gebare en uitinge mekaar of weerspreek hulle mekaar?</p>	<p>Mara en Jeandré se gebare en uitinge ondersteun mekaar.</p>	<p>Leipoldt en Marais se gebare en uitinge ondersteun mekaar.</p>	<p>Die karakter se gebare en uitinge ondersteun mekaar.</p>	<p>Die karakter se gebare en uitinge ondersteun mekaar.</p>	<p>Jonas se gebare en uitinge ondersteun mekaar.</p>

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<p><b>5.2 Funksies van sekere uitinge binne die konteks van die drama</b>                      Bespreek die funksies van sekere uitinge deur die karakter binne die konteks van die drama.</p>	<p>Al 6 funksies soos deur Keuris (1996: 61-64) bespreek word in die teks aangeraak. Onder andere: Mara se uiting rakende apartheid as 'n verskoning (bl. 13) vervul 'n referensiële funksie. Wanneer Mara vir Jeandré probeer oorreed om te huil (bl. 21) vervul haar uiting 'n appellatiewe funksie. Jeandré se gebruik van die woord "cute" word ook deur Mara aangeval (bl. 4) en dié uiting vervul die metalinguale funksie.</p>	<p>Al 6 funksies soos deur Keuris (1996: 61-64) bespreek word in die teks aangeraak. Onder andere: Leipoldt groet vir Marais op bladsy 2: "Welkom, welkom...". Hierdie uiting vervul 'n fatiese funksie. Wanneer Marais vir Leipoldt probeer oorreed dat sy emosionele pyn net so erg soos 'n fisiese pyn is op bladsy 27-30 vervul sy uitinge 'n appellatiewe funksie. Die poëtiese funksie word ook deurgaans die toneel deur Leipoldt (bl. 15), Marais (bl. 16) en Ali (bl. 30-31) vervul.</p>	<p>Funksies van die karakter se uitinge is onder andere: Die vrou verwys gereeld na ander mense in die Virgin Active (bl. 2, 7) wat 'n referensiële funksie vervul. Die emotiewe funksie word deur die hele verloop van die monoloog vervul soos wat die vrou haar emosies openbaar deur haar gedagtes.</p>	<p>Die metalinguale funksie word vervul wanneer die vrou Willem se taalgebruik op bladsy 9 reg help. So ook Santie se taalgebruik op bladsy 23. Verder vervul die hele drama 'n poëtiese funksie (geskryf as 'n gedig).</p>	<p>Wanneer Miss Nella let op die manier waarop Jonas praat, vervul haar uiting 'n metalinguale funksie (bl. 10). As Miss Nella by Mannetjies pleit om met Boeta te praat oor Jonas vervul haar uitinge 'n appellatiewe funksie (bl. 15). Mannetjies roep na Nella op bl. 11 wat 'n fatiese funksie vervul.</p>
<p><b>5.3 Oorweeg slegs die didaskalia en beantwoord die volgende vrae:</b>                      Watter funksies word deur die titel van die toneelstuk vervul?</p>	<p>Die titel vra: "Wie is Mara?" Dit verwys na die hoofkarakter en waaroor die toneelstuk handel.</p>	<p>Maskermaan dui op 'n voorgewe (? nie 'n lekker woord nie) wat 'n paar keer deur die toneelstuk ondersoek word, waar 'n persoon iets voorgee om sodoende sy / haar ware karakter weg te steek.</p>	<p>Die titel is 'n direkte verwysing na die oefensessie van die vrou op die trapmeul, asook 'n verwysing na die mens se gejaag na perfeksie in die Westerse kultuur.</p>	<p>Die titel van die drama dui op die vrou se Bernina, wat as die sentrale objek van die drama staan.</p>	<p>Die titel van die toneelstuk verwys na die hoofkarakter, Jonas, en ook na die Bybelse profeet van dieselfde naam.</p>

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b> Die karakterlys beskryf die karakters in die drama kortliks en bied informasie rakende hulle voorkoms, ouderdomme en persoonlikhede.	<b>Maskermaan</b> Die karakterlys beskryf elke karakter se voorkoms asook Ali en Maria se houdings.	<b>Hol</b> Die teks het nie 'n karakterlys nie.	<b>Die Naaimasjien</b> Die teks het nie 'n karakterlys nie.	<b>Jonas</b> Die karakterlys bied 'n kortlikse beskrywing van elke karakter, bied sekere visuele informasie rakende Jonas se voorkoms en dui elke karakter se posisie in die toneelstuk aan.
	Watter funksies word deur die verhoogaanwysings vervul?	Die verhoogaanwysings dui die tyd en ruimte aan, en beskryf deurgans belangrike aspekte van die stel en die karakters.	Die verhoogaanwysings beskryf die stel en rekwisiete breed-voerig, en beskryf die karakters se op- en afgaan en aksies wat uitgevoer word aan die begin van elke bedryf.	Die verhoog-aanwysings dui op sekere aksies wat deur die vrou vervul word, dui stemtoon aan en beskryf byklanke.	Die verhoog-aanwysings dui op aksies wat moontlik deur die vrou verrig kan word tydens die verloop van die drama (bl. 12), verduidelik waarna die vrou se dialoog verwys (bl. 16), let op stemtoon (bl. 16.) en dui byklanke aan (bl. 34).
<b>5.4 Die verhoogaanwysings</b>					
Word daar informasie rakende die karakter aangetref in die verhoogaanwysings?	Ja, gebare en motiewe van beide die hoofkarakters word deurgaans in die verhoogaanwysings aangedui.	Daar word deurgaans in die dialoog stemtone, gebare, aksies en beskrywings van die karakters se reaksies weergegee.	Die karakter word as "na aan 'n geraamte" beskryf in die verhoog-aanwysings. Haar stemtoon en emosionele toestand word ook telkens aangedui.	Sekere van die vrou se gebare en stemtoon word in die verhoog-aanwysings aangedui.	Ja, karakters se aksies en gebare asook hulle emosionele toestand word deurgaans in die verhoog-aanwysings beskryf.
Is hierdie informasie visueel (fisiese voorkoms, gesigsuitdrukking en gebare) of auditief (intonasie, stemtoon ens.)?	Beide visuele en auditiewe informasie word deurgaans deur die verhoogaanwysings weergegee.	Beide visuele en auditiewe informasie word gebruik om die karakters se aksies en reaksies te beskryf.	Beide visueel en auditief.	Die informasie is visueel (gebare) asook auditief (stemtoon).	Beide visueel en auditief.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Word daar informasie rakende die tyd waarin die dramatiese gebeure afspeel aangetref in die verhoogaanwysings? Word dit visueel of ouditief aangedui?	Saam met die karakterlys aan die begin van die stuk word die tyd as "die hede" beskryf, maar geen verdere verwysings na die tyd word in die verhoogaanwysings aangetref nie.	Die tydstip waarin die toneel afspeel word duidelik aan die begin van bedryf 2 en 3 (bl. 12, 21) in die verhoogaanwysings aangedui. Hierdie informasie word visueel oorgedra in terme van die lig op die verhoog asook deur 'n ouditiewe beskrywing daarvan.	Die byklank aan die einde van die toneelstuk dui op die oorblywende tyd voor die gym toemaak (bl. 19). Hierdie informasie is dus ouditief.	Nee.	Nee.
Word daar informasie rakende die ruimte waarin die fiksionele gebeure plaasvind aangetref in die verhoogaanwysings? Is hierdie informasie visueel of ouditief van aard?	Ja, die ruimte word in die verhoog-aanwysings aan die begin van toneel 1 (bl. 2), toneel 2 (bl. 19) en toneel 3 (bl. 21) visueel beskryf.	Die ruimte word breedvoerig in die verhoogaanwysings beskryf aan die begin van bedryf 1 (bl. 2) en word na verwys aan die begin van bedryf 2 (bl. 12), bedryf 3 (bl. 21) en bedryf 4 (bl. 32). Hierdie informasie word visueel beskryf.	Die ruimte waarin die toneel afspeel word met aanvang van die toneelstuk visueel in die verhoog-aanwysings aangedui as die Virgin Active gym (bl. 1).	Nee.	Ja, die ruimte word visueel in die verhoog-aanwysings beskryf.
Is die fiktiewe ruimtes wat in die teks voorgestel word voldoende om die gehoor te inspireer om hul eie fiktiewe wêreld waarin die drama afspeel te skep?	Ja, die ruimte(s) wat deur die outeur gesuggereer word, laat genoeg ruimte vir die gehoor om hul eie fiktiewe ruimte te skep. Benewens die verskillende ruimtes waarin die tonele direk afspeel, is daar ook die ruimte waarin Mara se ma haar bevind en die ruimte van die tuin, die honde, ens.	Ja, die gehoor kan hul verbeelding vrye teuels gee oor die kamer en omstandighede waarin mevrou Van der Vyver geboorte geskenk het aan haar dooie, gesiglose baba, sowel as die sterftkamer van die kankerpatiënt.	Die ruimte waarin die toneelstuk afspeel word swak voorgestel en laat nie veel plek vir verbeelding nie.	Die fiktiewe ruimte, naamlik die ou vrou se kamer in die ouetehuis, is voldoende om die gebeure te komplimenteer, maar sal nie die gehoor inspireer om 'n eie fiktiewe ruimte te skep nie.	Die teks skep baie simboliese ruimtes wat deur die gehoor self ingevul kan word.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Word aktiewe deelname van die gehoor bevorder deur die skep van leemtes in die voorgestelde fiktiewe ruimte?	Ja.	Ja. Die twee ruimtes, naamlik die geboortekamer, sowel as die sterftkamer wat beide 'n uiters belangrike rol in die gebeure speel, word volledig aan die verbeelding van die gehoor oorgelaat.	Nee.	Nee.	Ja, as gevolg van die simboliese geladenheid van die voorgestelde ruimtes.
Is daar enige simboliese betekenis wat aan die ruimte gekoppel kan word?	Nee.	Ja. Dit suggereer die suksesvolle dokter se lewenspeil, die onderdrukking van die bediendes asook die onsigbare maskers waaragter mense skuil.	Nee.	Nee.	Ja.
<b>6. Intrige</b>					
Watter gebeure vind in die toneelstuk plaas, en in watter volgorde?	1) Die onderhoud, 2) die inbraak, 3) die gevolge van die inbraak 4) en Mara se refleksie 'n paar weke later.	1) Marais se aankoms by Leipoldt, 2) die skryf-kompetisie, 3) Marais wat pleit vir verligting en 4) Marais wat vertrek.	1) Die vrou se oefensessie in die Virgin Active, 2) herlewing van haar jeug en 3) haar beskrywing van Gary, haar ma se kêrel.	1) Die bejaarde vrou wag vir 'n vrou Madikizela om haar naaimasjien te kom haal, 2) sy praat van haar Bernina, 3) haar jeug, 4) haar kinders, 5) haar geloof, 6) haar man en 7) haar seun Wim.	1) Boeta-hulle vang vis in die broeigebied, 2) Nella trek in die nuwe walvisstasie in, 3) Boeta en Tommie kom soek vir Jonas, 4) Mannetjies kom kuier vir Nella, 5) Jonas praat met die stem in sy kop (en sny Boeta-hulle se nette) en 6) Boeta se rampartytjie.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>7. Tema(s)</b>					
Wat is die filosofiese standpunt van die teks?	Die vervlakking en verdomping in die Afrikaanse media, die generasiegaping, Alzheimer se siekte en misdaad.	Die verwantskap tussen fisiese en emosionele pyn en die voorgee van mense.	Eetversteurings, moord en seks.	Ouderdom, homoseksualiteit, VIGS en aanvaarding.	Natuurbewaring, globalisasie en aanvaarding.
Is die tema toepaslik vir die huidige omstandighede?	Ja, die tema is toepaslik vir die huidige omstandighede. Dit beeld die invloed van die tegnologie op die waardesisteem van die gemeenskap uit: alles, in hierdie geval die kunste, vervlak en verdom die gemeenskap.	Die tema is universeel en handel oor die valse beeld waarvolgens mense leef, terwyl hul ware menswees onder die oppervlak versteek word. Dit behandel ook die vernietigingsproses van beide verslawing en skynheiligheid.	Die tema is toepaslik, want stres is die siekte van ons tyd. Hier word dit verbind met oordadige oefening as uitlaatklep. Die hoofkarakter se skuldige gewete en dit wat met haar gaan gebeur as Gary uiteindelik uit die tronk kom, het haar gedryf tot op die rand van 'n emosionele ineenstorting, wat verbind word met die fisiese ineenstorting as gevolg van te veel oefening en bulimie. Dit wys ook op oppervlakkige normaliteit.	Ja, dit handel oor 'n ou vrou wat terugkyk op haar lewe. As ma en huisvrou moes sy dikwels as katalisator optree tussen haar man en haar kinders. Mettertyd tree vervreemding tussen hulle in, haar geliefdes sterf en sy sit alleen in 'n ouetehuis met haar kosbaarste besitting.	Ja, die tema is gepas. Aardverwarming, die stroping van natuurlike bronne is daaglik in die nuus; die vervlakking van morele kodes en generasiegapings; materialisme.
Word daar op 'n vernuwend manier na universele temas en abstrakte waarhede gekyk of lewer dit sosiale kommentaar oor eietydse kwessies?	Daar word nie noodwendig op 'n nuwe manier na die vervlakking van die kunste en die misdaad in die land gekyk nie, maar dit word wel op 'n nuwe manier aangebied. Die stuk lewer sosiale kommentaar oor eietydse kwessies, soos die misdaadprobleem.	Die stuk kyk op 'n nuwe manier na die vernietigingsproses van verslawing en skynheiligheid.	Die stuk in lewer 'n mate wel sosiale kommentaar.	Die stuk handel oor menswaardigheid, homoseksualiteit, generasiegapings, verwerping, rassekwessies en die vereensamings-proses wat saam met die ouderdom kom. Dit spreek ook eietydse kwessies soos MIV en VIGS aan.	Die stuk kyk op 'n nuwe manier na hebsug en materialisme.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
Sal die opvoering van die teks daartoe bydra dat die tema op 'n sinvolle wyse aan die gehoor oorgedra word?	Ja, beslis.	Ja, beslis, want uiteindelik besef die gehoor dat wanneer grense in 'n vernietigingsproses oorgesteek word, is geen omdraai meer moontlik nie.	Die dialoog is te lank, sonder enige onderbrekings, wat die gehoor mettertyd kan verveel.	Ja, die gehoor word al hoe meer deur die dialoog ingetrek by die gebeure wat uitgebeeld word.	Ja. die slottonele is skokkend en die gehoor word gekonfronteer met 'n gegewe werklikheid wat daaglik in baie vissers-gemeenskappe afspeel, naamlik die jeug wat nie meer tevrede is met die lewe soos wat hul ouers en voorouers geken het nie. Materialisme het hulle verblind vir die gewone genietinge van die lewe.
Is die tema van so 'n aard dat dit net vir 'n sekere gekose gehoor toepaslik sal wees? Verwys ook na die ervaringswêreld van die gehoor.	Die stuk is nie noodwendig net vir 'n uitgesoekte teikengehoor bedoel nie, maar volwassenes sal waarskynlik meer aanklank daarby vind.	Alhoewel emosioneel gelaai, is dit vir die gewone teaterganger bedoel.	Die teikengehoor is onduidelik, maar die stuk is nie vir kinders nie.	Die stuk is vir 'n ouer gehoor bedoel, maar jonger gehoorlede sal ook waarde daarby kan vind.	Die wyse waarop die stuk ontknoop word maak dit nie vir klein kinders onder 'n sekere ouderdom geskik nie.
<b>8. Kommunikasie</b> Vind daar suksesvolle kommunikasie tussen die gehoor en die dramatiese teks plaas?	Ja. Die gehoor word betrek en kan nie onaangeraak teenoor die omstandighede van die twee hoofkarakters staan nie.	Ja, veral omdat dit bekende gebeure op 'n vars, nuwe manier aanbied.	Nee. Die afstand tussen die gehoor en die teks is te groot. Die monoloog bevat geen spanningskurwe nie en in sy huidige vorm sal die teks waarskynlik die gehoor verveel.	Ja.	

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>9. Verwagtingshorison</b> Pas die drama in die ervaringswêreld van die gehoor, of daag dit die algemeen aanvaarde waardesisteme en/of konvensies, rituele, perspektiewe, ens. uit?	Die stuk pas in die ervaringswêreld van die gehoor: misdaad en ouderdom.	Die stuk daag nie noodwendig die algemeen aanvaarde waardesisteme en/of konvensies uit nie, maar dit sal die gehoor laat nadink omdat dit bevestig wat die gehoor reeds weet, maar elke mens van wegstrem.	Die stuk pas in die ervaringswêreld van die gehoor, maar daag nie enige aanvaarde waardesisteme of konvensies, ens. uit nie.	Die stuk pas wel in die ervaringswêreld van die gehoor, maar dit daag nie aanvaarde waardesisteme en/of konvensies uit nie. Dit bevestig wat die gehoor alreeds ervaar het, of ten minste van kennis dra.	Die stuk pas waarskynlik meer indirek in die ervaringswêreld van die teaterganger. Die stuk daag nie noodwendig bestaande waardesisteme uit nie, maar plaas 'n problematiek op die voorgrond waaroor die gehoor verseker verder sal nadink.
Word die verwagtingshorison van die gehoor tot só 'n mate uitgedaag dat hy of sy sekere aanpassings moet maak ten opsigte van sy eie verwysingsraamwerk of waardesisteme? Is die teks met ander woorde normdeurbrekend?	Die verwagtingshorison van die gehoor word wel in 'n mate uitgedaag en moontlik sal die invloed van die tegnologie op die vervlakking van waardes in oënskou geneem word, sowel as die vernietigende uitwerking van die ouderdom.	Die stuk wek 'n mate van meegevoel vir die verslaafde karakter en moontlik sal die gehoor 'n ander houding teenoor sodanige persoon inneem.	Nee.	Nee.	Nee.
Hoe groot is die eise wat die teks aan lede van die gehoor stel? (Estetiese distansie).	Die teks stel nie buitengewone eise aan die gehoor nie.	Die stuk stel hoër eise aan die gehoor as byvoorbeeld Mara Wie, Hol of die Naaimasjien. Die gehoor word direk gekonfronteer met 'n saak waarop hulle liewers die rug sou wou draai.	Geen.	Daar word geen eise aan die gehoor gestel nie. Dit pas in by die ervaringswêreld van die gehoor.	Die inhoud van die teks stel hoër eise aan die gehoor.
<b>10. Protagonis</b> Wie is die hoofkarakter?	Mara Steyn.	Louis Leipoldt.	Vrou.	'n Bejaarde vrou.	Jonas.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>10.1 Pro-doelwitte</b> Wat is protagonis se doelwitte?	Mara wil vir Jeandré laat beseef dat sy 'n deel uitmaak van die vervlakking en verdomming van die Afrikaanse media. Sy wil ook hê Jeandré moet haarself oopmaak en van haar hartseer en pyn uitlaat.	Leipoldt wil skuiling bied aan Marais sodat hy kan rus.	Die vrou wil 'n perfekte fisiese voorkoms hê.	Die vrou wil haar naaimasjien aan mevrou Madikizela gee.	Jonas wil verhoed dat Boeta en sy handlangers die see misbruik.
<b>10.2 Pro-strategie</b> Watter strategie beplan die protagonis om hierdie doelwitte te bereik?	Mara probeer die onderhoud gebruik om tot Jeandré deur te dring.	Leipoldt probeer 'n gemaklike atmosfeer skep in sy leefkamer.	Sy doen dit deur baie te oefen en met behulp van haar eetversteuring.	Sy reageer op 'n advertensie.	Jonas wil die visse teen Boeta en sy handlangers beskerm deur hulle te waarsku.
<b>10.3 Pro-aksie</b> Watter aksie neem die protagonis om sy strategie in werking te stel?	Mara konfronteer vir Jeandré deur die verloop van die onderhoud en probeer verskillende invalshoeke om haar siening aan Jeandré te ontbloot.	Deur aan Marais 'n voortreflike aandete te bied, saam met verskeie vermaaklikhede soos 'n potjie skaak en 'n skryfkompetisie.	Sy oefen by verskeie gyms in die stad sodat niemand suspisieus raak nie. Sy parkeer haar kar in die parkeerterrein waar sy haarself ooreet. Sy bring dit dan in die publieke toilette op.	Sy ontvang 'n oproep van mevrou Madikizela en maak 'n afspraak met haar.	Jonas steek 'n noodfakkel ("flare") aan en hardloop op en af op die wal om die visse te waarsku. Hy sny ook Boeta-hulle se nette stukkend sodat hulle nie weer kan visvang nie.
<b>11. Antagonis</b> Watter karakter staan teenoor die protagonis?	Jeandré.	Eugene Marais.	-	-	Boeta.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>11.1 Anti-doelwitte</b> Wat is die antagonis se doelwitte?	Jeandré wil so vinnig as moontlik 'n oppervlakkige onderhoud met Mara Steyn voer.	Marais wil vir Leipoldt oorreed om werklik te voel en te erken dat hy 'n masker geskep het waaragter hy wegkruip.	-	-	Boeta wil in die broeigebied visvang want dit is die enigste plek waar hulle nog harders en elfies kan kry. Wanneer Jonas die Parkeraad se aandag trek, beoog Boeta om van Jonas ontslae te raak.
<b>11.2 Anti-strategie</b> Watter strategie beplan die antagonis om hierdie doelwitte te bereik?	Jeandré het 'n lysie vrae saamgestel en probeer die gesprek oppervlakkig en kortliks hou.	Marais argumenteer met Leipoldt op 'n ontlokkende, kru en reguit wyse.	-	-	Boeta en sy handlangers jaag vir Jonas en beplan om hom weer terug in die see te gooi, "waar hy vandaan gekom het" (bl. 4).
<b>12. Teenwerking</b> Watter metode(s) gebruik die antagonis om teen die protagonis te werk?	Jeandré probeer vir Mara teenwerk deur die gesprek oppervlakkig te hou en te verduidelik dat dit is waarvan haar lesers hou.	Marais konfronteer vir Leipoldt oor sy leefwyse en sy perspektief. Marais probeer ook uiteindelik vir Leipoldt oorreed om vir hom morfien te gee deur sy emosionele pyn met 'n fisiese kanker te vergelyk.	-	-	Boeta-hulle probeer vir Jonas vang en van kant maak.
<b>13. Hooforsaak/Sneller-moment</b> Die oomblik wanneer die aksie aan die gang gesit word.	Jeandré lui die klokke by Mara se voorhek.	Marais arriveer by Leipoldt se huis.	Die aksie word met aanvang van die teks aan die gang gesit.	Die aksie speel as 'n herinnering af en word dus aan die gang gesit sodra sy begin praat.	Jonas storm by Miss Nella se nuwe museum in.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>14. Hoofkonflik</b> Wat is die hoofkonflik tussen die protagonis en die antagonis?	Mara konfronteer vir Jeandré oor die verdommingskultuur waarvan sy deel uitmaak.	Leipoldt probeer sy leefwyse en perspektief verdedig terwyl Marais hom deurgaans daarvoor aanvat.	Die vrou wonder of Gary na haar sal soek as hy uit die tronk kom.	Die vrou wonder of mevrou Madikizela sal weet hoe om na die masjien om te sien en of sy weet wat alles sy daarmee kan maak.	Jonas probeer die visse teen Boeta beskerm, wat op sy beurt nodig het om vis te vang om te oorleef.
<b>15. Wringmoment</b> Enige moment waar die aksie in 'n nuwe rigting gedraai word.	Mara en Jeandré word onderbreek deur glas wat breek en die honde wat verskriklik blaf.	Leipoldt word vir die eerste keer die aand uitgeroep na 'n pasiënt toe.	Geen.	Geen.	Boeta en Tommie betrap vir Jonas by Boeta se rampartytjie.
<b>16. "Beats"</b> Emosionele en fisiese veranderinge binne 'n karakter. Word met 'n * aangedui.	Mara: "Wat jy wat van weet? ... * Ek haat jou nie..." Jeandré: "How sad is that? * Ek is hier om jou storie te hoor." (bl. 18).	Marais: "Help, help my asseblief!" ... * ... "Nee!" (bl. 29). Leipoldt: "Sy kon later nie meer praat nie... * ... Kak!" (bl. 29).	Vrou: "Hy's plein freaky. * Sies, ek moenie so wees nie." (bl. 7).	-	Tommie: "Gee hier! ...*... Wag eers Boeta." Jonas: "Los my! Miss Nella! ...* ... Daar's jy kop."
<b>17. Elemente wat eenheid skep</b> Watter elemente skep saam 'n gevoel van eenheid?	Die ruimtelike aspekte wat nooit verander nie, die honde se geblaf en Mara se ma wat gedurig na haar eie ma en na Mara roep.	Die ruimte waarin die drama afspeel wat nooit verander nie, Ali wat die telefoon gedurig antwoord, Marais se aankoms met die begin van die eerste bedryf en die soortgelyke manier waarop hy weer vir Leipoldt verlaat in die vierde bedryf bind die drama in 'n eenheid.	Die vrou se konstante oefening op die trapmeul en die ruimte van die drama.	Daar is geen temporale of ruimtelike veranderinge in die drama nie wat 'n gevoel van eenheid skep.	Byklanke van die see, die ruimte waarin die drama afspeel en die chronologiese verloop van die gebeure dra by om 'n gevoel van eenheid te skep.
<b>18. Spanningsverligting</b> 'n Kort, komiese moment of 'n breuk in die ritme van die teks.	-	Ali en Maria sit die Afrika-maskers op en bekruip vir Marais wat skrik as Ali hom op sy skouer tik (bl. 19).	Die vrou onderbreek haarself wanneer sy praat oor die god in haar kop en maak 'n komiese aanmerking oor Madonna (bl. 5).	-	-

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<p><b>19. Valse gevoel van veiligheid</b>                      Word daar 'n valse gevoel van veiligheid geskep voordat iets onverwags gebeur?</p>	Mara sê sy is moeg vir baklei en nooi vir Jeandré vir tee sodat sy haar ware storie met haar kan deel, net voordat die rowers by haar huis inbreek.	Nee.	Nee.	Nee.	Nee.
<p><b>20. Tempo eskalاسie</b>                      Neem die tempo toe soos wat die teks nader beweeg aan die klimaks?</p>	Nee, die tempo bly redelik konstant totdat die dief by die huis inbreek.	Ja, die storie wat Marais oor Leipoldt se lewe vertel se tempo neem toe soos wat die drama sy klimaks bereik.	Ja, die vrou begin vinniger en vinniger draf op die trapmeul.	Nee.	Ja, Boeta en Tommie raak al hoe meer opgewonde soos wat hulle vir Jonas ophang en doodsteek.
<p><b>21. Dilemma</b>                      Tussen watter twee ekstreme word die protagonis geplaas?</p>	Mara kan besluit om of in te gee en Jeandré se oppervlakkige vrae reguit te beantwoord, of sy kan besluit om vir Jeandré daarvoor te konfronteer.	Leipoldt kan óf erken dat Marais reg is, dat hy agter 'n masker leef en dat Marais se emosionele pyn net so eg soos kanker is en dus die morfien verdien, of Leipoldt kan dit ontken en vashou aan sy vorige leefwyse.	Sy word nie tussen twee ekstreme geplaas nie.	Die vrou word nie tussen twee ekstreme geplaas nie.	Jonas kan besluit om vir Boeta en sy handlangers te los dat hulle visvang net waar hulle wil, of hy kan besluit om hulle te probeer keer.
<p><b>22. Klimaks</b>                      Die belangrikste dramatiese oomblik van die teks.</p>	Mara en Jeandré word in Mara se huis aangeval deur diewe.	Leipoldt gee toe en spuit vir Marais met morfien in.	Die vrou herroep die oggend toe haar ma omgedraai het, vir haar en Gary in die woonstel betrap het en hoe sy vir haar ma met Gary se pistool geskiet het.	Net voor mevrou Madikizela opdaag vertel die vrou van haar seun Wim wat aan VIGS dood is.	Jonas word deur Boeta en Tommie aan die walvishak opgehang en doodgesteek met harpoene.
<p><b>23. Ironiese wringmoment</b>                      Is daar enige momente na die klimaks wat tot 'n oop einde kan lei?</p>	Nee.	Nee.	Nee.	Nee.	Nee.

EVALUASIE VAN DIE TOP VYF STUKKE SOOS INGESKRYF VIR DIE NAGTEGAAL-TEKSPRYS IN 2008

	<b>Mara Wie?</b>	<b>Maskermaan</b>	<b>Hol</b>	<b>Die Naaimasjien</b>	<b>Jonas</b>
<b>24. Ontbinding</b> Is die afloop van die gebeure geloofwaardig en bevredigend?	Ja.	Ja.	Nee. Die stuk eindig soos dit begin het. Die drama mag wel geloofwaardig voorkom, maar dis nie bevredigend nie.	Ja.	Ja.
Word enige onopgeloste vrae in die finale bladsye van die teks beantwoord?	Ja, Mara praat in die finale bladsye van die teks oor Jeandré en hoe sy haar eie lewe geneem het.	Nee.	Nee.	Nee.	Die leser word bewus daarvan dat Jonas se wetsuit eintlik sy vel is.
<b>25. Tematiese verklaring</b> Die boodskap van die teks - waarom het die dramaturg die teks geskryf?	- Die teks probeer aandag werp op die verdomming en vervlakking van die Afrikaanse media.	Die teks vra of daar 'n verskil tussen fisiese en geestelike pyn is terwyl daar ook na die maskers en voorgee van die mens gekyk word.	Die teks raak verskeie kwessies aan, onder andere eetversteurings en minderjarige seks.	Die teks kyk op 'n nostalgiese manier na oud word, na aanvaarding binne 'n kultuur waarin onder andere homoseksualiteit taboe is, en ook na VIGS.	Die teks werp aandag op natuurbewaring, en dat die Here se boodskap soms deur die mees onverwagste mense oorgedra word.
<b>26. Katarsis</b> Is daar enige gebeure na die klimaks wat gebruik word om die gehoor te beïnvloed (om 'n oop of geslote einde te skep)?	Nee.	Aan die einde van die drama grap Leipoldt met homself, Ali en Maria deur die papiermasker wanneer hy na hom self as "ou Lewies wat versies maak" verwys (bl. 39). Sal hy weer sy vorige leefwyse van voorgee aanneem?	Nee.	Nee.	Nee.

5.3 Die literêre waarde van die tekste na aanleiding van bogenoemde raamwerk

### 5.3.1 Mara Wie?

In *Mara Wie?* besoek 'n jong voormalige misdaadverslaggewer 'n eertydse bekende aktrise om 'n onderhoud met haar te voer vir die koerant waarvoor sy werk. Die aktrise se man is reeds oorlede en sy kyk na haar bejaarde moeder wat aan Alzheimer's ly. Dit is vanuit die staanspoor duidelik dat die joernalis nie eintlik op hoogte is met die besondere bydrae wat die aktrise tot die teaterkuns in Suid-Afrika gelewer het nie. (Vergelyk die feit dat die outeur uitdruklik voor in die teks aandui dat die stuk vir Jana Cilliers in die hoofrol geskryf is.) Wat meer is, sy weet eintlik só min van die kunste oor die algemeen dat die vrae wat sy vra nie veel minder as 'n belediging vir die aktrise is nie. In die laaste toneel vind 'n rooftog plaas en die twee karakters se hande word vasgebind, maar die joernalis kry tog 'n paar woorde uit ten spyte van die feit dat haar mond toegeplak is.

Die tema van die stuk draai om die vervlakking en "verdomming" van die gemeenskap oor die algemeen, maar meer spesifiek, die kunste. Dit is egter net 'n rookskerm, want uiteindelik besef die gehoor dat min mense nie iets het om weg te steek nie, dat die lewe 'n groot gelykmaker is, ongeag ouderdom. In die stuk is die karakters 'n ou vrou (slegs op die agtergrond en nooit fisies op die verhoog nie), 'n middeljarige vrou, Mara, wat ook probeer om tot op 'n punt haar eiewaarde in stand te hou, en die jong verslaggeefster wat ook geknak het onder die geweld in die land. Die tema is dus toepaslik in die huidige tydsgewrig. Daar word nie op 'n nuwe manier na die problematiek gekyk nie, maar die gebeure wat uitgebeeld word dien eerder as 'n bevestiging van die tema.

Die gebeure word teen 'n aanvaarbare tempo aangebied, daar is nie veel van 'n spanningslyn nie, behalwe miskien binne die hoofkarakter self as gevolg van haar moeder wat die reeds stram onderhoud telkens onderbreek, en die ontknoping is bevredigend. Die karakters is lewensgetrou, maar hulle persoonlikhede ontwikkel nie as gevolg van die omstandighede waaraan hulle blootgestel word nie. Alhoewel daar wel fiktiewe ruimtes geskep word wat die

toeskouers self deur middel van hul verbeelding kan konstrueer, stel die stuk nie buitengewone eise nie. Die voorgestelde ruimtes is funksioneel, maar besit nie enige simboliese waarde nie, alhoewel 'n mens sou kon redeneer dat die afgesonderdheid van Mara se ma as gevolg van haar siekte weerspieël word in die feit dat sy nie op die verhoog saam met die ander karakters verskyn nie. Die gehoor word nie emosioneel by die gebeure betrek nie, alhoewel 'n herkenbare situasie uitgebeeld word. Die verwagtingshorison van die gehoor word nie uitgedaag nie, maar dien eerder as 'n bevestiging van hul ervaringswêreld. Daar is met ander woorde nie 'n groot estetiese distansie tussen die gehoor se verwagtingshorison en die leser nie en volgens Jauss se insigte beskik sodanige werk nie oor 'n groot literêre waarde nie. Alhoewel die stuk nie noodwendig in die belangstellingsveld van almal sal val nie, is dit geskik vir 'n gemengde gehoor.

### 5.3.2 Maskermaan

*Maskermaan* handel oor 'n episode in die lewe van twee bekende en geliefde Afrikaanse digters. Die veronderstelling is dat die agtergrondinligting wat benodig word om die gebeure in perspektief te plaas aan die gehoor bekend sal wees en die voornemende toeskouer gaan dus met 'n vooropgestelde verwagting na die teater. Nie alles daarvan is klinkklare feite nie en juis dit lei tot 'n spesifieke verwagting by die gehoor en sorg dat die afloop van die gebeure 'n verrassingselement bevat. Belangriker as die persoonlike omstandighede van die twee karakters se lewens, is die aanvaarbare waardesisteem wat deur die gemeenskap aanvaar en in stand gehou is. Die stuk boei en sal waarskynlik die gehoor (of ten minste lede daarvan) laat nadink oor die temas wat die outeur behandel, naamlik die vernietigingsproses van verslawing en onderdrukking van 'n individu se persoonlikheid as gevolg van 'n aanvaarde waardesisteem, die verganklikheid van die skeppingsproses, skynheiligheid, onderdrukking van mense, ensovoorts.

Daar is baie simboliek aanwesig en deur die gebruikmaking daarvan weef die outeur 'n digte teks. Dit vra egter 'n hoër inset as gewoonlik van die teaterganger om dit raak te sien omdat dit nie voor die hand liggend is nie en as gevolg van die onmiddellikheid van die opvoering. Die mees ooglopende is waarskynlik die maskers wat orals teen die mure hang en soms ook as deel van die karakterinkleding gebruik word. Soos reeds gemeld, het interpretasie 'n persoonlike, subjektiewe karakter en sal interpretasie van die simboliek wat in 'n opvoering voorkom van persoon tot persoon verskil.

In *Maskermaan* dui die simboliek van die maskers waarskynlik primêr op dit wat elke karakter "wegsteek", met ander woorde wat elke karakter onder die oppervlak van sy daaglikse lewe versluier, naamlik Leipoldt se vermoedelike homoseksualiteit (bl. 17 en 18) en Marais se meer bekende afhanklikheid van verdowingsmiddels. Die maskers sluit veral aan by dit wat Leipoldt wegsteek. In die periode wat hierdie twee digters geleef het, was enige vorm van verslawing meer aanvaarbaar as homoseksualiteit. Laasgenoemde is deur die gemeenskap as 'n sonde beskou en enige persoon wat hulle daaraan skuldig sou maak, is as 'n uitgeworpene behandel. Die maskers, wat Leipoldt as estetiese objekte teen sy mure opgesit het, is dus op die oog af mooi, maar onder die oppervlak steek dit baie weg. Vergelyk byvoorbeeld die verwysing van Leipoldt dat die maskers uit Wes-Afrika kom, die oorspronklike adres van baie slawe wat deur middel van die koloniale magte in Suid-Afrika beland het. *Action libera in causa*, een van die karakters se name, word ook op 'n verskuilde manier met slawe verbind. Beide die karakters gee dus voor wat hulle nie is nie. Vergelyk byvoorbeeld die opmerking met betrekking tot maskers op bl. 9: "Die waarheid voor die skyn."

Die feit dat skoon water en 'n handdoek onmiddellik aangebied word wanneer Marais by sy gasheer se huis aankom, dui as antitese op die "vuil" binnekant van die karakter. Ook Leipoldt was gedurig sy hande en maak seker dat sy voorkoms onberispelik is. Die tema "om te verberg" word ook verder uitgebou deur verwysings na Shakespeare wat skynheiligheid gehaat het (bl.13), Jesus en witgepleisterde grafte (bl.13), en die Egiptiese god, Ra (bl.34). Saam met laasgenoemde word daar ook verwys na ander Griekse mitologiese gode wat 'n parallel vorm met Marais se lewe, al vertel Leipoldt die verhaal (bl. 34).

Die beperkte waarde wat 'n gemeenskap op sy kunstenaars plaas, word ook aan die orde gestel. Verder word dit geïmpliseer dat ware kunstenaars nie na waarde geskat word nie en dat hulle talent uiteindelik tot hulle ondergang bydra, of ten minste gedeeltelik daarvoor verantwoordelik is. Die papier waarop Aesklepius geskryf het (bl.6 en 9) reën nat en sy resep vir 'n ewige lewe is tot niet. Net so word die papiertjies waarop die twee hoofkarakters hulle onderskeie gedigte geskryf het, vernietig (bl. 18) en natuurlik saam daarmee, ook die digterswoorde (as kunsobjek). Die feit dat Marais (as die "ware" digter tussen die twee) aandring om met 'n potlood, wat maklik uitgevee kan word, te skryf, dra verder tot die verganklikheid van die vers en dus die simboliek by. Vergelyk ook in hierdie verband die verwysings na Dracula (p.9). Die ware kunstenaar offer sy lewe in diens van die gemeenskap op, maar laasgenoemde kan dit nie behoorlik na waarde skat nie en so gaan die objek verlore. Omdat die kunswerk deel van die skeppersiel is, sterf die kunstenaar stuk vir stuk en begin hy loop op 'n pad van selfvernietiging.

Terwyl Leipoldt nog daarin slaag om die skyn voor te hou, het Marais se selfvernietigingsproses as gevolg van dwelmverslawing hom in 'n monster verander. Hy is op 'n plek in sy lewe waar hy nie meer voorgee nie. Hy is wat hy geword het en hy leef dit op sy unieke manier uit. Hy probeer nie eens meer om in sy gewone gesprekke met sy gasheer die aanvaarde norme van beskaafde optrede te handhaaf nie (bl. 13-14). Vergelyk byvoorbeeld die verwysing op bl. 13 waar Leipoldt verwys na die kasteel van Macbeth wat hy besoek het: "Die man wat 'n monster geword het." Leipoldt aan die ander kant leef nog agter 'n masker, 'n mooi lewe en 'n hoë lewenspeil met "slawe agter maskers" wat hom bedien, maar wat jy sien is nie wat jy kry nie.

Die outeur maak ook van ander intertekstuele bronne as dié waarna reeds verwys is gebruik om die tema dat die mens niks anders as 'n slagoffer van sy eie omstandighede is nie, verder uit te bou. So byvoorbeeld word daar verwys na die Griekse mitologiese gode wat mense somer vir 'n bietjie afleiding doodgemaak het. Benewens die direkte verwysing na Shakespeare se "King Lear" om aan te dui dat die mens niks anders as 'n pion van die gode nie, is daar ook verwysings na ander beroemde digters wie se werk aansluiting sal

vind by die uitgebeelde gemoedstoestande van die twee karakters. Uiteindelik som Marais dit wat die lewe vir hom geword het op wanneer hy sê: "Liefde is 'n mite. Skoonheid is oppervlakkig. Al wat die lewe maak is pyn. Nie skoonheid nie. Dit is goedkoop. Daar is pyn en drange en honger. Alles in die natuur word gedryf deur pyn. Honger is pyn, seks is pyn en honger. Pyn is al wat oorbly." Hierdie siening van sake word natuurlik onderstreep deur die omstandighede van die twee pasiënte waarna "die dokter" uitgeroep word. Die lewe maak pyn: die kind is doodgebore, die siek vrou sterf.

### Karakterontwikkeling

Aan die begin van die teks is dit duidelik dat Leipoldt vir homself die verfynde lewenswyse van 'n suksesvolle professionele persoon geskep het. Mettertyd word hy ontmasker as iemand wat nie is wie hy voorgee nie. As gevolg van die feit dat hy nie sy bevoorregte posisie in die gemeenskap wil prysgee as gevolg van sy donker geheim nie, word hy die slagoffer van Marais se verslawing. Marais, aan die ander kant, is lankal verby die punt om voor te gee wat hy nie is nie. Hy manipuleer vir Leipoldt van die begin af tot op daardie punt wat hy die hef in die hand het en dit gewetenloos gebruik om sy doel te bereik. Veral Leipoldt ondergaan aansienlike karakterontwikkeling in die teks, terwyl Marais getrou bly aan die tipe karakter wat hy verteenwoordig. Ten spyte van die feit, of miskien juis as gevolg daarvan, slaag die outeur om vol, ronde en lewensgetroue karakters te teken waarmee die gehoor kan identifiseer.

### Katarsis

Die katarsis in die stuk word bereik wanneer Marais, by wyse van spreke, die masker van Leipoldt se gesig afruk en hom konfronteer met die mens wat hy werklik is. Hy besef dat hy die Baba Beer in Marais se verhaal is. Hy verloor sy selfbeheersing totaal en besef dat daar eintlik geen verskil is tussen homself en die haatlike, onaanvaarbare karakter waarin Marais toegelaat het dat hy ontwikkel het nie. Hy word die mens wat hy probeer het om agter die

maskers in sy huis (die hart van sy menswees) weg te steek. Uiteindelik ruil die twee karakters rolle om (bl.29) en gee hy in. Sy handeling is nie dié van 'n geneesheer nie, maar eerder dié van 'n medepligtige en in die proses verloor hy dit waaragter hy sy donker geheim wegsteek: hy staan net soos Marais ontbloot voor homself en sy eie siel.

### Samevatting

Uit voorafgaande bespreking is dit duidelik dat die literêre waarde en meriete van *Maskermaan* daartoe behoort te lei dat dit as deel van die Afrikaanse kanon aanvaar behoort te word. Deurdat geloofwaardige gebeure aan die gehoor vertoon word, slaag die teks daarin om op 'n geloofwaardige wyse sosiale kommentaar te lewer op 'n universele probleem. Daar word op 'n nuwe manier na ou bekende problematiek gekyk sodat die gehoor uitgedaag word om weer opnuut na hulle bestaande waardesisteme te kyk. As gevolg van die feit dat die gehoor blootgestel word aan bepaalde omstandighede wat deur die feilbaarheid van die mens tot selfvernietiging kan lei, sal daar moontlik in die toekoms meer simpatie en minder veroordeling ten opsigte van sekere lede van die gemeenskap wees.

Tesame met hierdie eienskappe voldoen die teks ook aan die opvoeringsgerigtheid soos wat volledig in die tabel uiteengesit is. Omdat hierdie teks voldoen aan al die vereistes en kriteria wat vir 'n suksesvolle dramateks vereis word, sou dit 'n sterk aanspraakmaker gewees het om in die kompetisie as wenner aangewys te word.

### 5.3.3 Hol

Die stuk handel oor oppervlakkige normaliteit en beeld 'n jong vrou uit wat aan oefening verslaaf is omdat dit haar laat vergeet van 'n sekere gebeurtenis wat vroeër in haar lewe plaasgevind het. Die tema is toepaslik vir die huidige omstandighede, alhoewel nie baie treffend nie. Die hoofkarakter se skuldige gewete en dit wat met haar gaan gebeur as Gary uiteindelik uit die tronk kom,

het haar gedryf tot op die rand van 'n totale ineenstorting, beide fisies en emosioneel. Alhoewel die stuk in 'n mate sosiale kommentaar lewer, kyk dit nie op 'n nuwe manier na universele temas of abstrakte waarhede nie, dit daag nie die verwagtingshorison van die gehoor uit nie en sal hulle beslis nie inspireer om nuut oor ou problematiek te dink of hul waardesisteem aan te pas nie. Die wyse waarop die innerlike stryd van die karakter uitgebeeld word sal waarskynlik nie oortuig nie. Daar is geen afwisseling in die dekor nie en moontlik sou interaksie met ander werklike karakters meer tot die geloofwaardigheid van die karakter kon bydra en die aandag van die gehoor beter behou het. Die dialoog (of die karakter) ontwikkel nie, daar is nêrens enige simboliese betekenis ingebou nie, niks word aan die verbeelding oorgelaat nie en die stuk stel as geheel geen eise aan die gehoor nie. Die gebeure en agtergrondinligting word in die vorm van 'n monoloog aangebied wat die potensiaal het om hoogs vervelig te word. Die ontknoping is ook nie bevredigend of geloofwaardig nie.

#### 5.3.4 Die naaimasjien

In *Die naaimasjien* sit 'n ou vrou in haar kamer in 'n ouetehuis. Terwyl sy wag om van haar kosbaarste besitting afstand te doen, neem sy haar hele lewe in oënskou. Die naaimasjien is ook 'n karakter wat sy saam met die gehoor soos 'n gespreksgeenoot direk aanspreek. Die verdienstelikheid van die stuk lê opgesluit in die feit dat dit 'n algemeen bekende scenario aanspreek, maar op 'n diep menslike vlak. Die gehoor kan nie anders as om emosioneel by die storie van die hoofkarakter betrokke te raak nie. Alhoewel dit 'n universele tema, naamlik ouderdom en die gepaardgaande afskeid van aardse dinge onder die loep neem, is dit juis die sekondêre temas wat nie noodwendig aan die gehoor onbekend is nie, wat die aandag trek. Die hele benadering van 'n homoseksuele seun in 'n stoere boerefamilie en VIGS word aan die orde gestel, maar is nie normdeurbrekend nie. Dit daag nie die verwagtingshorison van die gehoor uit nie en daarom sal laasgenoemde nie geïnspireer word om opnuut te besin oor sekere problematiek of hul sienswyse daaroor te verander nie. Die stuk dien eerder as 'n bevestiging dat die lewe van 'n vrou (veral in 'n

sekere periode) dié van onderdanigheid aan haar man is en terwyl sy haar kinders grootmaak ook dikwels as katalisator tussen die partye moet optree, heel dikwels tot nadeel van haarself.

Volgens bogenoemde kriteria voldoen *Die naaimasjien* nie aan sekere aspekte van 'n goeie dramateks nie. Daar is wel 'n diepe waarheid van die menswees wat deur die teks raakgevat word en dit is moontlik waarom die teks as die wenner aangedui is. Die teks verleen homself aan kommersiële sukses (een aktriese, beperkte dekor en 'n duidelike teikengehoor) en dit is heel waarskynlik ook waarom dit gekies is om opgevoer te word.

### 5.3.5 Jonas

Die stuk handel oor 'n vissersgemeenskap waarvan die voortbestaan bedreig word omdat daar nie meer genoeg vis in die see is om aan hul lewensonderhoud te voorsien nie. Die Parkeraad probeer om die bron te red en stel nuwe regulasies in, verbied visvang in sekere gebiede en kort visums in. Dit het tot gevolg dat nie alleen die fisiese voortbestaan van die gemeenskap bedreig word nie, maar ook morele verval by veral die jonger geslag intree. Jonas, half mens, half vis, tree as selfaangestelde bewaarder en segsman van veral die walvisse op die voorgrond. Dit lei tot konfrontasie met die nuwe opkomende geslag vissers en tot sy wreedaardige dood.

Die stuk beklemtoon dat volkome harmonie tussen die natuur en die mens alleen moontlik is wanneer die twee in ewewig is. As die natuur verwoes word deur die mens se wangebruik van die natuurlike hulpbronne word nie alleen die natuur nie, maar ook die mens uiteindelik vernietig. Die metodes wat die Parkeraad gebruik om die natuur te herstel is 'n lang proses en intussen gaan die vissersgemeenskap ten gronde omdat die beperkings sodanig is dat sommige selfs bereid is om hulle huise te verkoop aan buitestaanders wat geen aanvoeling vir die unieke karakter van die gemeenskap het nie. Die stuk word uit die perspektief van die gemeenskap aangebied, maar die outeur maak gebruik van Jonas as die hoofprotagonis – half mens, half vis - om die problematiek op 'n unieke en eiesoortige manier te belig. Hy slaag daarin om

die simpatie van die gehoor vir die karakters aan beide kante van die spektrum op te wek. Al sal 'n mens nie noodwendig met die optredes van 'n sekere groep karakters saamstem of dit goedpraat nie, is daar tog empatie met hulle omdat hulle die slagoffers van omstandighede buite hulle beheer geword het. Daar word nie buitengewone eise aan die gehoor gestel om die storie te verstaan nie. Dit is eerder die ontknoping van die gebeure wat daartoe sal lei dat die gehoor op 'n nuwe manier na soortgelyke omstandighede en die gevolge wat daaruit voortvloei, sal kyk. Die ontknoping is ook van sodanige aard dat die stuk nie geskik is vir jong kinders nie en 'n ouderdomsbepanking sal waarskynlik geld.

Die karakters wat die outeur gebruik is volronde karakters in terme van Foster se teorie, en daarom is hulle lewensgetrou en sal die gehoor met hulle kan identifiseer. Nella, as gerespekteerde lid van die gemeenskap, tree as noodsaaklike katalisator tussen die gemeenskap en die Parkeraad, maar ook tussen Jonas en die jong manne van die gemeenskap op, maar haar handelings dra daartoe by om spanning in die drama te skep. Veral die dialoog en hopelik die uitspraak daarvan is streeksgebonde en dra funksioneel by om die geloofwaardigheid van die fiktiewe ruimte te komplimenter. Die stem (Jonas se gedagtes, volgens die aanwysings) is op sommige plekke geforseerd en onnatuurlik: dit is eerder die stem van die outeur wat sy karakters nie genoeg vertrou om die boodskap van sy teks met die gehoor te kommunikeer nie. Dit pas ook nie by Jonas as karakter nie: dit is hoogs onwaarskynlik dat hy sulke gedagtes sou gekoester of bedink het.

Jonas, wat simbolies verwys na die Bybelse Jona en die vis, is as gevolg van sy unieke "kleredrag" en optredes, ook die buitestander in die gemeenskap. Sy karakter en onortodokse handelingsaksies word veral deur middel van die ander karakters se dialoog aan die gehoor oorgedra. Veral die voorkoms van Jonas is geloofwaardig en kom tot sy volle reg wanneer die gehoor besef dat Jonas iets tussen die mens en die natuur verteenwoordig: die profeet van die see (bl.12); die profeet sonder woorde (bl.13).

Die harpoengeweer (bl. 13) verteenwoordig simbolies die gewelddadige manier waarop 'n deel van die gemeenskap (soos verteenwoordig deur Boeta

en Tommie) hul probleme oplos. Dit is terselfdertyd ook 'n vooruitwysing na die slot van die stuk. Dit is waarskynlik die outeur se manier om die gehoor tot 'n mate voor te berei op die gewelddadige, wrede en byna onmenslike manier waarop Jonas, as verteenwoordiger van die walvisse, aan sy einde sal kom. Boeta en Tommie verteenwoordig die wrede manier waarmee die mens met die natuur omgaan wat tot die vernietiging van natuurlike hulpbronne lei. Die slot sluit ook aan by die wrede metodes wat mense in die verlede gewetenloos op die groot visse van die see toegepas het. Die feit dat die outeur eksplisiet in die teks daarop wys dat daar eintlik geen verskil is tussen die walvisse en die mens nie beklemtoon die tema van die stuk, naamlik dat die gewelddadige optrede van die mens teenoor die natuur ook op homself gepleeg is. As die natuur verwoes is, word die mens ook verwoes, beide op fisiese en morele gebied, en dikwels is geen herstel moontlik nie.

Die donderweer wat opsteek (bl.16) is simbolies van die gewelddadige einde wat op Jonas wag. Die natuur kom as't ware in opstand teen sy profeet "sonder woorde". Jonas is dus by wyse van spreke 'n stem roepende in die woestyn: niemand luister na hom nie en dié wat wel luister, vermoor hom, omdat die inhoud van sy boodskap hulle nie aanstaan nie. Dit is juis hierdie boodskap, sowel as die manier waarop die gebeure uitgebeeld word, wat die gehoor sal dwing om op 'n nuwe manier te kyk na misbruik van die natuur en na gevalle waar totale gemeenskappe se lewenswyse en morele waardesisteem verdwyn omdat daar nie in die verlede na die bewaring van natuurlike hulpbronne omgesien is nie.

*Jonas* kyk op 'n nuwe manier na ou problematiek, dit verskuif grense en die teks is ryk aan simboliese betekenis. Die stuk is, met enkele uitsonderings, dig geweef, die opbou van die spanningslyn is effektief en die ontknoping bevredigend en geloofwaardig.

#### 5.4 Samevatting

Literêre werke en by implikasie dramatekste wat die toets van die tyd kon deurstaan is gewoonlik daardie tekste wat in die spesifieke tydperk waarin dit

geskep is van besondere hoë waarde geag is. Die belangrikste vraag by die evaluering van enige teks (ook die dramateks) is of dit bestaande grense uitdaag, die leser/gehoor uitdaag om hul eie siening of houding ten opsigte van 'n saak te verander of ten minste te heroorweeg, aangebied op 'n unieke, eiesoortige manier. Enige kompetisie wat dus geïnisieer word om nuwe literêre tekste te skep, moet met groot omsigtigheid deur beoordelaars benader word. Moontlik sal hierdie studie as 'n vertrekpunt dien om verdienstelike tekste wat deur middel van kompetisies daar gestel word, te bewaar.

Al is daar duidelike tematiese ooreenkomste tussen die tekste, is dit uit die voorafgaande bespreking duidelik dat die daarstelling van 'n tipe raamwerk tog tot beter toetsresultate lei en dat 'n ander stuk moontlik as wenner aangewys sou kon word as so 'n raamwerk wel ingespan is. Al sal persoonlike voorkeure van die onderskeie beoordelaars waarskynlik in die laaste instansie die deurslag gee, kan stukke soos *Hol, Mara Wie?* en *Die naaimasjien* wat literêre waarde aanbetref nie kompeteer met *Maskermaan* en *Jonas* nie. Ten spyte van die feit dat *Die naaimasjien* as algehele wenner aangewys is, onderstreep suksesvolle opvoerings van *Maskermaan* en *Jonas* hierdie feit. Beide laasgenoemde twee tekste verdien om gepubliseer te word.

Al is die Nagtegaal-tekstkompetisie verlede jaar afgeskaf, is daar geargumenteer dat dramateks-kompetisies 'n belangrike plek vervul in die teatersistiem en na alle waarskynlikheid weer aangebied sal word. Hopelik sal hierdie studie daartoe bydra dat goeie tekste die geleentheid gebied word om as deel van die Afrikaanse kanon vir die nageslag behoue te bly.

## HOOFSTUK 6

### SLOT

'n Dramateks moet op 'n eiesoortige manier naas 'n literêre teks geëvalueer en geïnterpreteer word. Die dramateks verg 'n ander, eiesoortige betrokkenheid van die gehoor of die leser. In hoofstuk 3, *Benaderingswyses vir die analise van literêre werke met spesifieke verwysing na die dramateks* is verskeie uitgangspunte rakende die interpretasie van literêre werke bespreek. Daar is uitgelig dat 'n kunswerk nie ten volle begryp en geanaliseer kan word sonder om na sekere waardes te verwys nie. Die leser vergelyk die sieninge en perspektief van die outeur met sy of haar eie en vorm so gesamentlik die boodskap van die teks. Hierdie proses is selfs nog meer opvallend met die lees van 'n dramateks, aangesien die teks so gestruktureer is dat die leser aktief betrokke moet wees om die oop plekke in sy of haar verbeelding in te vul. Waar daar tydens die lees van 'n literêre werk 'n dialoogverhouding geskep word tussen die outeur en die leser, vind daar gedurende die teatrale proses 'n meer gekompliseerde proses plaas. Die regisseur tree aanvanklik as die eerste leser van die dramateks op, en vorm saam met die riglyne wat daargestel is deur die outeur 'n mening van die werk. Die regisseur sal 'n teks kies wat 'n indruk op hom maak, of wat 'n spesifieke boodskap oordra wat vir hom (as leser) waarde dra. Hierdie "opvoering" word dan oorgedra aan die akteurs, stelontwerpers, beligtingstegnici, klanktegnici en enige ander rolspelers in die opvoering van die teks. Dus tree die regisseur nou as die outeur op en die akteurs en

tegniese personeel as die lesers. Hulle vorm weer self 'n mening van die teks deur na die oorspronklike werk te verwys en die mening van die regisseur in ag te neem. 'n Samevoeging van interpretasies en perspektiewe (afhangende van die regisseur se manier van redigering) word nou by die oorspronklike voorstelling gevoeg soos wat die akteurs hulself in die onderskeie rolle sien. Die regisseur neem die oorspronklike teks en verwerk dit as skepper tot 'n enkele interpretasie daarvan. Tydens die produksieproses word hierdie oorspronklike voorstel aangepas volgens praktiese beperkinge, die teikengehoor, die akteurs se interpretasie van die verskillende rolle, die verhoudings tussen die akteurs en die karakters ensovoorts totdat die finale produk aan die publiek bekend gestel word. Van hierdie moment af tree die regisseur terug as skrywer en word weer die leser.

Die gehoor van 'n opvoering ontvang die boodskap van 'n teks anders as die leser. Die gehoor ontvang die interpretasie van die regisseur, wat impliseer dat die oop plekke in die teks alreeds deur die regisseur tot 'n mate in 'n sekere rigting gestuur is. Hierdie interpretasie word wel ook deur die gehoor geïnterpreteer, maar dit is duidelik 'n tweedehandse proses. Die gehoor reageer ook gesamentlik op die opvoering en word geforseer om die tempo en die volgorde wat deur die opvoering daargestel word, te volg, wat ook die ontvangs daarvan beïnvloed. Die regisseur het dus meer gesag oor die resepsie van 'n opgevoerde werk as dié van 'n privaat gelese werk. Die uitvoerende kunste moet in hierdie verband sekere opofferings maak: opvoerings word beperk deur die gehoor se vermoë om in een plek te bly vir 'n spesifieke tydperk, sowel as ander fisiese beperkinge – 'n teatergehoor kan byvoorbeeld net 'n sekere grootte bereik.

As gevolg van die tydsbeperking moet sommige dele uit die oorspronklike teks dikwels weggelaat word. Daar rus dus 'n baie groot las op die teksbeoordelaars. In die heel eerste plek moet die teks sodanig wees dat die gehoor 'n sinvolle geheel van die drama kan vorm. Dit is juis in hierdie opsig dat Hermeneutiek vir dramatekste so belangrik is. Hermeneutiek is 'n interpretasiemodel waarin 'n teks opgebreek word in al sy verskillende onderdele. Elkeen word dan afsonderlik geïnterpreteer, maar wanneer hierdie proses afgehandel is, word al die verskillende dele weer saamgevoeg en die teks as geheel beoordeel. Aanpassings kan/moet dan gemaak word, indien nodig.

Die beoordeling van kuns is altyd subjektief, maar daar is tog belangrike elemente wat die status van 'n kunswerk (ook 'n dramateks) verhef, al hou 'n mens nie noodwendig van die inhoud nie. Vir die gehoor self is hul eie verwysingsraamwerk, perspektief, kennis en ervaring baie belangrik. Dit is dus belangrik om vas te stel wie die teikengehoor is vir wie die teks geskryf is. Kennis van 'n bepaalde genre is soms noodsaaklik en indien vermoed word dat dit moontlik by die gehoor kan ontbreek, moet die nodige voorligting gegee word deur byvoorbeeld die media. Hieronder word nie alleen die betrokke teks/outeur benadeel nie, maar Afrikaanse drama in die algemeen, juis die gebied waar die tekstudies 'n bydrae kan maak. Ekstratekstuele inligting wat deur die outeur verskaf word in die verhoogaanwysings moenie te ingewikkeld wees nie en moet bydra om die teks verhelderend aan die gehoor oor te dra. Die hoeveelheid karakters moet ook sterk oorweeg word, daar moenie onnodige karakters in die drama verskyn nie, maar karakters moet ook nie uitgelaat word alleenlik vir finansiële redes nie. Die praktiese

opvoerbaarheid van die teks moet natuurlik ook oorweeg word, aangesien vele beperkinge 'n invloed het op die teater.

Hiervolgens kan gevra word wat dit is wat van 'n dramateks literatuur maak. Daar is 'n veelvoud verskillende faktore ter sprake, waarvan die mees opvallende die bestaan van 'n storie is. Indien literatuur die kuns van die geskrewe woord is en dramatekste 'n deel uitmaak van hierdie definisie, moet daar eerder gevra word: wat is kuns, en wat is die doel van kuns? Kuns kan gesien word as die proses of produk van 'n opsetlike ordening van elemente om sodoende die sintuie en/of die emosies van die ontvanger te affekteer en/of te beïnvloed (dalk 'n verwysing?). Hierdie konsep is duidelik sigbaar in die opvoering van 'n dramateks. Dit is moeilik om die doel van kuns te reduseer na enige enkele konsep. Dit impliseer nie noodwendig dat die funksie van kuns vaag is nie, maar eerder dat daar 'n veelvoud unieke, verskillende redes vir die skep van kuns bestaan.

Die ongemotiveerde doeleindes van kuns is daardie funksies wat integraal deel is van ons menswees, wat die individu te bo gaan (herfraseer – onduidelik wat jy bedoel) of nie enige spesifieke eksterne funksie vervul nie. Kuns kan die basiese menslike instink saamvat om harmonie, balans en ritme te waardeer, die misterieuse te ervaar, ons verbeelding uit te druk, universele kommunikasie te bewerkstellig of 'n ritualistiese en simboliese funksie vervul. Die gemotiveerde doeleindes van kuns vervul weer 'n direkte kommunikasiefunksie, dien as vermaak, probeer politiese of sosiale verandering teweegbring, word gebruik vir genesing, handelsgebruik en propaganda of bevraagteken 'n sekere aspek van ons samelewing (verwysing?).

Die meeste waarde word tradisioneel geheg aan werke wat konstant deur die verloop van tyd bewonder is. Agter hierdie gesindheid skuil die aanname dat as gevolg van die feit dat die mees fundamentele aspekte van die menslike bestaan die dinge is wat die stadigste verander, daar gesê kan word dat 'n werk wat as tydloos beskryf word, 'n werk is wat oppervlakkige aspekte vermy en fokus op fundamentele kwessies van ons bestaan. Daar word ook geargumenteer dat die grootste kuns verby die dag-tot-dag voorkoms van die lewe strek en op meer universele wette en abstrakte waarhede konsentreer, selfs al word hierdie beginsels dan voorgestel in 'n wêreld ryk in detail en partikulariteit.

Die voorgestelde raamwerk het dus beoog om tekste, soos dié ingeskryf vir die Nagtegaal-teksprys, met bogenoemde meriete te vergelyk en by te voeg tot die Afrikaanse kanon en sodoende vir die nageslag te bewaar. Hierdie model verdeel die teks in sy verskillende elemente en evalueer elke aspek om sodoende 'n duidelike beeld van die teks as geheel te verkry. Indien die voorgestelde model gebruik word, sal dit ook moontlik wees vir die beoordelaars om duidelike en konstruktiewe kritiek te lewer op die inskrywings wat dit verdien, om sodoende die skep van waardevolle dramas in Afrikaans nog verder te bevorder. Die model poog om betekenisvolle tekste uit te lig en alhoewel dit kommersiële tekste insluit, is dit belangrik om daarop te let dat alle kommersiële suksesvolle tekste nie noodwendig betekenisvol is nie.

Die tekste wat die Nagtegaal-tekstkompetisie in die verlede gewen het, het baie aandag in die Afrikaanse teaterwêreld gekry. Dit behoort egter deel van die kompetisie te wees dat die tekste van gepaste meriete gepubliseer sal word. Dit is 'n algemene aanvaarde feit dat literatuur, en spesifiek die dramateks, die mondstuk is waarvolgens die sosiale orde van die gemeenskap waarvoor en waarin dit geskep is, weerspieël. Dus is dit van kardinale belang dat hierdie tekste bewaar sal bly as 'n deel van die Afrikaanse literatuur.

Dit behoef geen betoog nie dat die evaluering van dramatekste, trouens van enige literêre werk wat vir kompetisies ingeskryf word, tot 'n mate onderwerp word aan die subjektiwiteit van die betrokke beoordelaar. Bogenoemde uiteensetting rakende die evaluering van dramatekste behoort 'n belangrike bydrae te lewer tot 'n meer objektiewe benadering omdat dit 'n belangrike akademiese onderbou (maatstaf) verskaf waarsonder 'n behoorlike evaluering van die inskrywings bykans onmoontlik is. 'n Dramateks-kompetisie behoort nie alleenlik populêre tekste te bevorder nie (alhoewel daar natuurlik ook daarvoor 'n plek is), maar juis tekste wat die toets van die tyd sal weerstaan. Daar kan altyd aanpassings wees om 'n gekose stuk op 'n meer finansiële haalbare wyse op te voer deur sekere elemente in te boet wat nie so belangrik is vir die oordra van die visie van die stuk nie, soos wat al dikwels in die verlede die geval was. Die feit bly egter staan dat die teks bly voortbestaan om deur volgende generasies bestudeer te word indien dit die toets van die tyd deurstaan. As hierdie doelwit bereik kan word, slaag tekstkompetisies soos die Nagtegaal-teksprys wel in die aanvanklike doelwit

waarvoor dit in die eerste plek ingestel is, naamlik om die skep van Afrikaanse dramatekste te bevorder.

## Bibliografie

Antonissen, R. 1998. *Perspektief op die Afrikaanse drama. 1906-1966*. In: Van Coller, H.P. (red.). 2006. *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. 118-139.

Aristoteles. 1965. *Ars Poetica*. In: Golden, L. 1968. *Poetics*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Ashton, E. en Savona, G. 1991. *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. London and New York: Routledge.

Atwood, M.E. 1982. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto Anansi: Beacon Press.

Bain, K. en Hauptfleisch, T. 2001. *Playing the changes: Thoughts on the restructuring of the theatrical system and the arts industry in South Africa after apartheid*. South African Theatre Journal (SATJ). Volume 15.

Barthes, R. 1971. *From work to text*. In: Kane, T. 2004. *The Death of Authors: Literary Celebrity and Automortography in Acker, Barthelme, Bukowski, and Carver's Last Acts*. Taylor & Francis Inc.

Botha, D. 2008. *Danie Botha in gesprek met Hennie Aucamp oor toneel*. Litnet: [www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=55808](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=55808)

Botha, J. 1994. *'n Fees op horings in die Klein Karoo*. Die Burger. 26 Augustus. (<http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/1994/08/26/1/3.html>)

Brink, André P. Brink. 1987. *Vertelkunde*. Pretoria: Academica.

Buursink, M, Hupperetz, K, Licher, E, de Roo, K & Schönau, W. 1978. *De wetenschap van het lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie*. Amsterdam: Van Gorcum.

Cloete, T.T. 1989. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: Haum-Literêr.

Cloete, T.T. 1992. *Literêre terme & teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr.

Coetser, J. 2006. *Van millenium tot millenium: Afrikaanse drama en teater circa 1990 tot circa 2003*. In: Van Coller, H.P. (red.). 2006. *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. 149-192.

Conradie, P.J. 1992. "Drama". In: Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr. 80-82.

Conradie, P.J. 1968. *Hoe om 'n drama te ontleed*. Pretoria en Kaapstad: Academica.

Crow, B. 1983. *Studying Drama*. Singapore: Selector Printing Co Pte Ltd.

De Vries, W. 2009. *Wenstuk van Nagtegaal-teksprys plek in 2010 op KKNK verseker*. Die Burger: 31/05/2009.

De Vriend, G. 1978. Wolfgang Iser: Fiktionele teksten en open plekken. In: Segers, R.T. (Ed.) 1978. *Receptie-esthetika. Grondslagen, Theorie en Toepassing*. Amsterdam: Huisaandedriegrachten. 37-48.

Dommissie, H. 1976. *Die dramaturg en sy gemeenskap*. Johannesburg: Perskor-uitgewery.

Du Plooy, H. en Viljoen, C.N. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: JL van Schaik Uitgewers.

Du Preez, P. 2006. *Shaping the metaphor: Marthinus Basson as artist/director*. South African Theatre Journal (SATJ). Volume 20.

Eco, U. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Eco, U. 1983. *The Role of the Reader. Explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson & Co. Publishers.

Eichbaum, J. 1994. *The National Arts Initiative conference: shooting oneself in the foot – more than once!* Scenaria. January: 3-6.

Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre And Drama*. London: Methuen.

Even-Zohar, I. 1990. *Polysystem Studies*. In: *Poetics today*, Volume 11, Number 1.

Faber, T. 2000. *A barrow-load from Opperman*. Cue, 2 Julie: 16.

Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, E. 1979. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. London: C. Hurst & Company.

Foster, E.M. 1974. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.

Gardner, H.L. 1959. *The business of criticism*. Oxford: Clarendon press.

Golden, L. 1968. *Poetics*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Griffiths, S. 1982. *How Plays are Made*. London: Heinemann.

Grundling, E. 2005. *KKNK: Pieter Fourie gesels... en jy beter daar wees!*

Litnet: [www.oulitnet.co.za/heupvuur/pf\\_gesels.asp](http://www.oulitnet.co.za/heupvuur/pf_gesels.asp)

Hartnoll, P. 1972. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. London: Oxford University Press.

Hauptfleisch, T. 1989. *Spelers op soek na 'n konteks. Afrikaans en die nuwe paradigma in die teater*. *Stilet* 1(1) 1989.

Hauptfleisch, T. 1997. *Theatre and Society in South Africa: Some reflections in a fractured mirror*. Pretoria: J.L. van Schaik Publishers.

Hawthorn, J. 1984. *Criticism and Critical Theory*. London: Arnold.

Hawthorn, J. 1987. *Unlocking the Text: Fundamental Issues in Literary Theory*. Edward Arnold.

Hayman, R. 1977. *How to Read a Play*. London: Methuen.

Hilton, J. 1992. *Performance*. London: Macmillan.

Holub, R.C. 1984. *Reception Theory. A Critical Introduction*. London and New York: Methuen, Inc.

Ibsch, E. 1980. *Receptietheorie. Forum der Letteren.* 21: 44-5.

Ingarden, R. 1973. *The Cognition of the Literary Work of Art.* Evanston: Northwestern University Press.

Iser, Wolfgang. 1978. De appelstructuur der teksten. Onbepaaldheid als een voorwaarde voor de werking van literair proza (1970). In: Buursink, M, Hupperetz, K, Licher, E, de Roo, K & Schönau, W. 1978. *De wetenschap van het lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie.* Amsterdam: Van Gorcum. 29-33.

Iser, W. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: Hofmann-Druck KG, Augsburg.

Issacharoff, M. 1981. *Space and reference in drama.* Poetics Today. Volume 2:3.

Jauss, H.R. 1978 (1967). *Literatuurgeschiedenis als een provocatie voor de literatuurwetenschap.* In Buursink, M. 1978. *De wetenschap van het lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie.* Assen/Amsterdam: Van Gorcum.

Jauss, H.R. 1982. *Towards an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Johl, J.H. 1992. *Karakter/Karakterisering*. In: Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr. 199-202.

Kane, T. 2004. *The Death of Authors: Literary Celebrity and Automortography in Acker, Barthelme, Bukowski, and Carver's Last Acts*. Taylor & Francis Inc.

Keuris, M. 1992. *Ruimte in die dramateks en in die opvoering*. In: Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr. 455-458.

Keuris, M. 1996. *The Play. A manual*. Pretoria: Van Schaik Publishers.

Kleyn, S. 2009. *Nagtegaal-teksprys*. Litnet: [www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=76899](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=76899)

Klein, U. 1978. *Rezeption*. In: Krywalski, D. *Handlexikon zur Literaturwissenschaft 2*. Hamburg: Rowohlt.

Law, J; Pickering, D; Helfer, R. 2001. *Dictionary of the Theatre*. London. Penguin Group.

Litnet. [www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=19919](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=19919))

Lotman, J. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan: Brown University Press.

Malan, C. 1983. *Letterkunde en leser: 'n Inleiding tot lesersgerigte literêre ondersoeke*. Durban/Pretoria: Butterworth.

Mouton, M. 1989. *Dramateorie vandag: Die bydrae van die drama- en teatersemiotiek*. Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies.

Neethling, M. 2000. *To fund or not to fund. Standard Bank National Arts Festival (Grahamstown)*. In: South African Theatre Journal (SATJ). Volume 14.

Nicoll, A. 1962. *British Drama*. London: Harrap.

Odendaal, B.J. 1984. *'n Analise en vergelyking van bestaande konkretisasies van alleenspraak*. Universiteit van die Vrystaat: Bloemfontein.

Odendaal, B.J. 1997. *Retoriese strategieë in die poësie van T.T. Cloete*. Universiteit van die Vrystaat: Bloemfontein.

Odendaal, L. 1998. *Die Afrikaanse drama sedert 1978*. In: Van Coller, H.P. (red.). 2006. *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers. 150-215.

Pfister, M. 1994. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press.

Rice, P. en Waugh, P. 1989. *Modern Literary Theory: a Reader*. London: Edward Arnold.

Rubin, D. 2000. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Volume 3. Africa. New York: Routledge; New edition.

Sadie, S. 2001. *Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> Ed, Vol. 2. Grove Publishers.

Sanlam. 2010. ([http://www.sanlam.co.za/wps/wcm/connect/sanlam\\_en/Sanlam/Sponsorships/Cultural+Initiatives/Sanlam+Prize+for+Afrikaans+Theatre/](http://www.sanlam.co.za/wps/wcm/connect/sanlam_en/Sanlam/Sponsorships/Cultural+Initiatives/Sanlam+Prize+for+Afrikaans+Theatre/))

Scholes, Robert. 1982. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

Segers, R.T. (Ed.) 1978. *Receptie-esthetika. Grondslagen, Theorie en Toepassing*. Amsterdam: Huisaandedriegrachten.

Senekal, J.H. 1978. *Beeld en Bedryf. Inleidende opstelle oor fasette van die Afrikaanse drama*. Pretoria: J L Van Schaik (Edms) Bpk.

Serpieri, A. et al. 1981. *Toward a Segmentation of the Dramatic Text*. In: Poetics Today 2.

Sharpe. 1984. *The private reader and the listening public*. In: Hawthorn, J. (red.). 1984. *Criticism and Critical Theory*. London: Arnold. 15.

Solberg, R. 2003. *South African theatre in the melting pot: trends and developments at the turn of the millennium*. Rhodes University.

Stark, U. 1975. *50 Jaar op die planke: Die Afrikaanse beroepstoneel*.

Steinberg, C. 1993. *PAWE's policy for the performing arts councils*. Scenaria. July: 10-13.

Steinmetz, Horst. 1978. Receptie en interpretasie. Poging tot een afbakening. (1974) In: Buursink, M, Hupperetz, K, Licher, E, de Roo, K & Schönau, W. 1978. *De wetenschap van het lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie*. Amsterdam: Van Gorcum. 29-33.

Suleiman, S.R en Crosman, I. 1980. *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Theodorescu-Brânzeu, P. 1984. *The verbal zero-sign in theatre*. Poetics, 13(1/2).

Tolstoy, L. 1896. *What is Art?*. Vertaal deur Thomas, V. 1996. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc.

Van Coller, H.P. 2006. *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 3. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

Van Coller, H.P. en Van Jaarsveld, A. 2006. *Tendense in die Afrikaanse drama en teaterwêreld – 'n bestekopname (met verwysing na enkele Sanlamprysfinaliste)*. Stilet – Jg. XVIII:1 – Maart 2006.

Van Der Merwe, C.N. en Viljoen, H. 1998. *Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: Van Schaik Akademies.

Warning, R. 1975. *Rezeptionsästhetik*. Kempten: Bücherdruck Wenzlaff.

Wilson, E; Golfarb, A. 2005. *Theater, The Lively Art*. Fifth Edition. New York: McGraw Hill Publishers.

