

HOOFSTUK I

A. G. VISSER - 'N VERTOLKINGSDIMENSIE

1.1 INLEIDING

In sy artikel "Betrokkenheid in die letterkunde" (1978: 70-78) beweer T. T. Cloete dat daar twee sieninge van die literatuur is. Die een siening is dat literatuur sogenaamd nutteloos of 'n luukse is, en die ander is dat literatuur diensbaar moet wees, dit wil sê betrokke. Teen die einde van genoemde artikel sê die skrywer: "selfs die skynbaar onttrokke kuns het sy nut en deugszaamheid, al is dit 'n mentale, 'n opvoedende miskien, of as 'kultuursout', sonder dat dit soos die sosiaal-polities betrokke kuns die wêreld wil verander deur 'n onmiddellike oogmerk van hier en nou" (p. 78). Alle literatuur kan dus onder bogenoemde sieninge, of selfs beide, ingedeel word, met as doel diensbaarheid of slegs nuttigheid.

Die vraag is: Hoe bereik die literatuur hierdie doelstellings?

Die eerste logiese stap in die bereiking daarvan is kennisname, wat op die volgende wyse kan geskied: deur te lees, deur bespreking daarvan, deur te hoor en deur te hoor en te sien, soos by VERTOLKING. Verder het die effektiwiteit van kennisname 'n baie belangrike invloed op die bereiking van die doelstellings. Daar kan dus van literatuur kennis geneem word sonder dat die doel bereik word. Eers as daar begripvolle kennisname is van dit wat by elke werk ter sake is, hetsy intellektueel, emosioneel en/of esteties, kan die werk 'opvoed' of inspireer om 'die wêreld te verander'.

Vertolking is 'n minder algemene en redelik miskende manier van literatuurkennisname maar ten spyte hiervan tog baie effektief. Die effektiwiteit geld vir enige liefhebber van die literatuur, hetsy leser of nie. Dit geld veral van diegene wat as gevolg van 'n gebrek aan verbeelding en genoegsame inlewing die lees daarvan nie be-

vredigend vind nie.

Cloete verwys ook na Horatius, wat gesê het dat kuns, ook literatuur, "iets (bied) vir die verstand, iets vir die gevoel, iets vir die vermaak of verbeelding" (p. 78). In vertolking kan hierdie aspekte baie effektief gerealiseer word. Die begrip word deur die vertolker se stem, gelaat en liggaam oorgedra, met ander woorde die gehoor ervaar dit visueel én ouditief. Deur die nodige inlewing van die vertolker word die gevoel onwillekeurig op die gehoor oorgedra, en so word die gehoor ook geprikkel om hulle verbeelding te gebruik. Vertolking is voorts ook 'n 'vermaaklike daad', al sou dit nie altyd die hoofdoel van die literatuur wees nie.

Met die voorgaande word nie beweer dat literatuur nie ook sy doelstellings deur middel van effektiewe lees kan bereik nie, ook nie dat vertolking altyd die waarborg vir effektiewe kennisname is nie. Die ideaal is dat dit hand aan hand moet gaan, dit wil sê dat vertolking met die lees voorafgegaan of opgevolg moet word. Verder blyk dit ook dat sekere literatuur sy doel beter bereik deur veral een van die genoemde metodes. Vertolking is dus nie deurgaans bo lees, en andersom, te kies nie. Literatuur waar vertolking myns insiens bo lees verkies word, is te vind in die werk van ons volksdigter A. G. Visser. By die lees en herlees van sy werk val dit op hoe uiters geskik dit vir vertolking is, as 't ware daarvoor geskryf is. Ek motiveer my soos volg.

1.2 A. G. VISSER

1.2.1 Poësie

Baie van Visser se werk is destyds vertolk, en sekeres is geskryf met die oog op vertolking - toe nog voordrag. Ek haal aan:

"Ek het dit ("Die sigaret"-PJS) later in alle erns hoor opsê in debatsvereniginge" (Pienaar 1931: 501; Langenhoven 1950: 76).

"Die Heidelbergse Kultuurvereniging wou die honderdste geboortedag van president Kruger feestelik vier ... en dr. Visser het beloof om 'n geleentheidsgedig te skrywe ("Voor in die wapad brand 'n lig" - PJS) wat mev. Eyssen sou voordra" (Langenhoven 1950: 96).

"Musiek en sang, asook voordragte, waaronder 'n paar van Visser se volksgedigte, is ten beste gelewer en het die Afrikaner-hart vuriger vir volk en vaderland laat klop!" (Nienaber 1950: 26).

"Vir die inwyding daarvan (die gedenkteken in die konsentrasiekamp naby Heidelberg - PJS) ... het dr. Visser die gevoelvolle *By die Monument* geskryf. Dit is by die wydingsplegtigheid deur mev. Eyssen voorgedra" (Langenhoven 1950: 97-98).

"Met stralende gelaat kom die digter met die manuskrip van *Nimmer of Nou* by mev. Eyssen: 'Leer dit vir oom Fasia se geselligheid as hy inkom'" (ibid.: 99).

"Hierdie gedig ("In den beginne" - PJS) is in 1926 geskrywe om voorgedra te word deur mev. Eyssen op 'n konsert wat deur die Heidelbergse tennisklub gereël is ... Hy het by dié geleentheid selfs gesorg vir 'n toegif. Hy het die puntdiggie *In die Sondagskool* gereed gehad" (ibid.: 102).

"Op die blommeaand is ... *Die Tuinman* ... vir die eerste keer wonderlik mooi voorgedra. Die gediggie *Geen Rosie sonder Dorinkie*, geskryf vir sy dogtertjie, is ook by die geleentheid ... voorgedra" (Nienaber 1950: 36-37).

Visser het ook "Die wilde ruiter" vir sy seuntjie Willie geskryf om dit op 'n kunswedstryd voor te dra (vgl. Langenhoven 1950: 110).

Uit die bostaande aanhalings kan dus afgelei word dat Visser se werk vir voordrag oftewel vertolking uiters geskik was.

Bo en behalwe die feit dat sy gedigte deur ander voorgedra is, was Visser self lief vir voordrag en het dikwels sy eie gedigte hardop gelees:

" ... en hy het dit altyd innig geniet as daar van sy vaderlandspoësie op Krugeraand of Kultuurdagviering voorgedra word" (Nienaber 1950: 66).

"Hy het van jongs af baie van poësie gehou, het baie gedigte gelees en met graagte voorgedra" (Langenhoven 1950: 122).

"Hy het baie daarvan gehou om die gedigte voor te lees" (Nienaber 1950: 14).

Die laaste aanhaling het betrekking op Visser se eie gedigte en is woorde van sy stiefmoeder, wat na sy eerste vrou se dood by hom kom woon het.

Die klankaanbod van sy werk was dus vir Visser van groot belang, en hy sou uit die aard van die saak tydens die skryf daarvan hieraan aandag gegee het. Hierdie feit maak sy werk baie geskik vir vertolking, wat inderdaad die 'hardop laat klink' van die woord is.

Visser se onpretensieuse siening van sy digterskap kom baie duidelik in sy werk tot uiting. Dit was vir hom "n aangename en onskuldige tydverdryf wat homself en andere plesier verskaf" (Langenhoven 1950: 122); "n grappie vir die vermaak van slegs sy eie familie en onmiddellike vriendekring" (Marais. Voorwoord tot Gedigte, 1946, p. vi). In vertolking kom die vermaaklikheidsaspek uitmuntend tot sy reg, veral dan in die geestige werk.

Die feit dat Visser se werk feitlik "onmiddellik verstaanbaar en genietbaar is" (Langenhoven 1950: 180), die vreemde woorde en titels ten spyte, maak dit ook besonder geskik vir vertolking. Die gehoor wat dit slegs een maal hoor, kan dit maklik en vinnig begryp en geniet. Hierdie voordeel word vergroot deur die algemene bekendheid met Visser

se werk.

'n Aanwinst by vertolking is die sosiale gerigtheid en volkskarakter van die meeste van Visser se gedigte. N. P. van Wyk Louw (1972: 10) gee sewe moontlike betekenisse aan die term volkspoësie. Veral vier daarvan kom by Visser tot openbaring.

Sy werk is deur 'n groot massa van die volk gelees - Gedigte beleef 'n 16de druk, Rose van herinnering 'n elfde, Die purper iris 'n sewende en Uit ons prille jeug 'n vierde.

Hy het historiese, politieke en sosiale vraagstukke as onderwerp. Visser se werk sou egter nie as die worsteling met vraagstukke getipeer kan word nie maar eerder as die besinging van die lief en leed van beide die volk en die individu.

Hy besing die bekende landskap, diere- en plantewêreld. Visser het dit meestal as agtergrond of 'simbool van iets anders gebruik.

Sy werk is so maklik dat haas elkeen dit kan verstaan, grootliks vanweë die "oop, vriendelike en ongekompliseerde aard" daarvan (Grové 1978: 9).

As volksdigter kan Visser dus ook as 'n betrokke digter beskou word, al is dit nie met dieselfde radikale doel van vandag se politieke betrokke literatuur nie. Betrokke literatuur het ook 'n betrokke gehoor tot gevolg. Dit bevorder gehoormeewering en effektiewe wedersydse kommunikasie, wat by vertolking baie belangrik is.

Die verskeidenheid wat Visser se poësie bied, is 'n groot voordeel by vertolking. So kan haas elke smaak bevredig word en bied dit baie wisselingsmoontlikhede vir die samestelling van 'n program: ernstig en geestig, liries en epies, kort en lank, persoonlike verse en sosiaal- en volksgerigte verse en kinderverse waarvan die meeste ook deur volwassenes geniet kan word. Die geestige verse

leen hulle veral tot die gebruik van gelaat en beweging om daarmee die komiese na vore te bring.

Die so belangrike musikale aspek van Visser se verse kom die beste na vore, positief en/of negatief, as dit vertolk word. Die sterk ritmiese vloei en klankrykheid is primêr vir die oor bedoel, eerder as vir die leser se oog. C. M. van der Heever stel dit so: "Dit(is)te begrype waarom Visser by die groot publiek so gewild is, by diegene wat nie fyn 'n allerindiwidueelste uiting toets nie, maar wat bekoor word deur die streling van bevallige klank, veral klank wat duidelik verneembaar is vir die weinig geoefende oor en nie te diep weggeskuil lê in die delikate binnele van die gedig nie" (Nienaber 1950: 115).

1.2.2 Prosa

Die prosa het Visser geskryf vir die joernaalaande van 'n Christelike Jongeliedevereniging. Die doel van die skrywe was nie letterkundige prestasie nie maar blote vermaak. Die prosa is dan uiteraard nie net geskik nie maar geskep vir vertolking, want in vertolking word die oorspronklike situasie herskep. Ook P. D. van der Walt (1970: 8) is hierdie mening toegedaan, as hy sê: "Dis 'n waardevolle argeologiese vonds hierdie (Joernaalaand - PJS), kultuurhistories, maar ook om die loutere lees - of voordra-vreugde wat dit verskaf".

1.2.3 Algemeen

Die feit dat Visser se poësie en prosa oor die algemeen beskou word as van nie hoogstaande letterkundige waarde nie, doen nie afbreuk aan die vertolking nie maar vergemaklik die taak van die vertolker. Die gevaar is relatief kleiner dat die vertolker dié eienskappe wat 'n werk se letterkundige waarde bepaal, deur sy vertolking verlore sal laat gaan.

Op grond van al die bogenoemde redes is tot die slotsom geraak: A. G. Visser se werk is by uitstek "die soekplek van die voordraers en toonsetters" (Nienaber 1950: 7). Die doel van Visser met sy werk

sou myns insiens dus beter deur middel van vertolking as deur die lees daarvan bereik word.

1.3 VERTOLKING

Om die begrip vertolkingsdimensie beter te verstaan is dit nodig om die daad van vertolking in meer besonderhede te bespreek. Die daad van vertolking en alles daaromheen is egter so kompleks en dek so 'n wye gebied dat dit 'n studie op sigself regverdig. Dit is onder andere 'n gevolg van die feit dat vertolking enersyds 'n kuns is, wat hom nie deur vaste reëls laat bind nie, en andersyds 'n vakdisipline wat in Suid-Afrika nog in sy kinderskoene staan. Die bespreking wat hier volg, raak slegs die fasette aan wat vir die onderhawige studie funksioneel blyk te wees. In die bespreking word die metode gevolg wat Lee en Galati in hulle werk Oral Interpretation (1977: 3 e.v.) gebruik. Hierdie resente en toonaangewende werk het reeds vyf herdrukke beleef. Die jongste bygewerkte uitgawe het 'n medeskrywer in die persoon van F. Galati, wat soos Charlotte I. Lee ook aan die Northwestern Universiteit, Amerika, verbonde is. Hulle metode is naamlik om eers 'n kernagtige omskrywing van vertolking te gee en daarna elke onderdeel afsonderlik te bespreek. Die omskrywing en bespreking wat hier volg, is egter 'n persoonlike siening na aanleiding van die bestudering van ander wetenskaplike werke oor vertolking en gegrond op eie ervaring.

Vertolking is die kuns waar 'n literêre teks wat intensief ontleed is, in sy totaliteit deur middel van stem, gelaat en liggaam herskep word tydens die oordrag daarvan aan 'n gehoor (vgl. Lee en Galati 1977: 3; Geiger 1963: 86; Veilleux 1967: 1).

1.3.1 Vertolking is die kuns ...

Volgens Lowrey en Johnson (1953: 15 e.v.) is die doel van kuns om 'n idee, begrip, gevoel of stemming oor te dra en gevolglik 'n reaksie te ontlok, hetsy positief of negatief. Die verlangde reaksie berus grotendeels op die geslaagde oordrag van die idee. (Idee word gebruik as versamelwoord vir al die moontlikhede wat 'n kunswerk kan

oordra.) Om 'n idee oor te dra vereis alle kunsvorme 'n instrument en/of medium: die digter vereis die medium van die woord, die sanger vereis die melodie as medium en die stem as instrument.

Die vertolker vereis sy stem, gelaat en liggaam as instrument, met die letterkunde of die woord as medium.

Die medium of instrument is eger nie genoeg nie. Om die idee effektief oor te dra vra die kuns 'n kunstenaar wat sy instrument reg kan hanter. Hierdie hantering van die instrument word tegniek genoem. Tegnieke vertoon is egter nog nie kuns nie, want tegniek is slegs 'n middel tot 'n doel, naamlik die aanbieding van 'n skepping wat 'n idee oordra. Hierdie tegniek vra oefening tot dit foutloos en spontaan deel van die kunstenaar is. Die bereiking van hierdie hoë ideaal hang nou saam met die natuurlike talent en aanvoeling van die kunstenaar. Die ideaal word egter selde indien ooit bereik, want hoe vaardiger die tegniek, hoe hoër word die eise en hoe verder skuif die ideaal.

Individueelheid is 'n belangrike komponent van kuns in die algemeen. Individueelheid by vertolking beteken nie dat die vertolker se persoonlikheid op die voorgrond tree nie maar wel dat hy na grondige studie en beoefening van die algemeen geldende tegnieke met 'n eie realisering daarvan na vore tree.

Vir die vertolker lê die kuns dus daarin dat hy tydens die daad van vertolking al die aktiwiteite en fasette van vertolking tot 'n sinvolle eenheid moet saamvoeg. Lee en Galati (1977: 3) stel dit so: "Art implies the systematic application of knowledge and skill in affecting a desired result, and the desired result in interpretation is precisely the same as that of any other phase of speech-communication".

1.3.2 ... waar 'n literêre teks ...

David Daiches (1956: 4-5) omskryf die begrip literatuur soos volg: "Literature ... refers to any kind of composition in prose or verse which has for its purpose not the communication of fact but the

telling of a story (either wholly invented or given new life through invention) or the giving of pleasure through some use of the inventive imagination in the employment of words". Die vertolker gebruik enige materiaal wat onder die begrip letterkunde ressorteer, naamlik poësie, prosa en drama, met hulle verskillende uitingsvorme. Alle letterkunde is dus tot die vertolker se beskikking. Indien daar egter 'n keuse te maak is, moet die letterkunde van hoër gehalte voorrang geniet. (Die Bybel word ook as vertolkingsmateriaal gebruik maar dan met 'n eiesoortige doel en styl van vertolking.)

1.3.3 ... wat intensief ontleed is ...

Die vertolker het 'n groot verantwoordelikheid teenoor die letterkunde (materiaal genoem) wat hy vertolk. Sy verantwoordelikheid lê daarin dat hy die bes moontlike begrip van en waardering vir sy materiaal moet verkry. Eers hierna kan hy tot die daad van vertolking oorgaan.

In die algemeen impliseer ontleding die volgende:
die nalees oor die skrywer - die sogenaamde biografiese metode;
die lees van ander werke van dieselfde skrywer;
die lees van kritiese besprekings oor die gekose materiaal en,
die belangrikste, die ONTLEDING van die materiaal.

1.3.3.1 Poësie

By die ontleding van poësie is die volgende van belang:

die bepaalde digvorm en digsoort;
die letterlike en figuurlike of simboliese taalgebruik, waaronder die woorde se betekenis en newebetekenis asook die woordorde en sintaksis;
die nagaan van moontlike verwysings;
die beeldspraak en die funksie daarvan binne die gedig;
die struktuur van die gedig; vers en strofepbou;
die emosionele bou en algemene toonaard;

die musikale elemente soos rym, metrum en ritme, klanknabootsing, klanksimboliek, alliterasie en assonansie;
die idee of kerngedagte van die gedig;
die houding van die digter of verteller in die gedig teenoor die stof, byvoorbeeld ernstig, spottend, sarkasties.

1.3.3.2 Prosa

Hier moet die volgende bepaal word:

die vorm, byvoorbeeld roman, novelle, kortverhaal, essay, skets, fabel ens.;

die aard en funksie van die drie epiese elemente: karakter, handeling, milieu;

die hoek waaruit die verhaal vertel word;

die opbou of storieplan;

die algemene toonaard;

die idee van die prosa;

die houding van die skrywer teenoor sy stof;

die styl van die skrywer.

1.3.3.3 Drama

By die ontleding van die drama moet die volgende aandag geniet:

identifisering van die soort drama, byvoorbeeld tragedie, melodrama, komedie, klug of tragikomedie;

die struktuur, dit wil sê die spanningslyn, intrige, klimaks en ontknoping;

die tyd en milieu waarin die drama afspeel;

die karakterbeelding en die invloed op ander karakters en op die drama as geheel;

die geslaagdheid van die dialoog;

die ritme wat deur die wisseling van karakters en bedrywe geskep word;

die idee van die drama.

Dit is moeilik om die onderdele van die genoemde genres te skei, omdat enige woordkunswerk as 'n eenheid funksioneer. Daarom moet die dele nie los van mekaar gesien word nie, want die onderdele kry eers sin en betekenis binne die geheel. Die volgorde dui ook nie op belangrikheid nie.

Omdat elke genre en ook die verskillende vorme en soorte binne elke genre as 't ware 'n eie benadering vra, kan daar nie 'n bepaalde metode van ontleding gegee word nie. Met die bogenoemde onderdele as riglyn moet die vertolker 'n eie metode vir die ontleding van verskillende tipes materiaal volg.

1.3.4 ... in sy totaliteit

Die vertolker moet aan al die 'onderdele' van die materiaal reg laat geskied en nie die een ten koste van die ander weglaat nie. By 'n gedig, byvoorbeeld, moet die intellektuele betekenis nie ten koste van die klankwaarde oorbeklemtoon word nie. Die gelyktydige en gebalanseerde realisering van die kunswerk met al sy onderdele het 'n magiese effek wat meer is as die som van sy onderdele. Daarom moet die vertolker, na sinvolle ontleding, die kunswerk in sy totaliteit, dit wil sê die intellektuele, emosionele, evokatiewe en magiese, aan die gehoor oordra (vgl. Botha 1972: 415-416).

1.3.5 ... deur middel van stem, gelaat en liggaam

Nadat die vertolker gekonsentreer het op die wat: verstandelike begrip en emosionele reaksie, konsentreer hy nou op die hoe: die realisering daarvan deur middel van stem, gelaat en liggaam.

Die stem, gelaat en liggaam is drie 'onderdele' van die vertolker se instrumentarium wat wel van mekaar onderskeibaar maar nie skeibaar is nie. Die vertolker kommunikeer met sy persoon as geheel. Hier moet onderskei word tussen 'sigbare' vertolking en 'onsigbare' vertolking soos plaatopnames en radiovertolking. By die laasgenoemdes kommunikeer die vertolker slegs deur middel van sy stem, hoewel die gelaat en liggaam ook onbewus, as deel van die uiteindelijke

resultaat, saamwerk. Die gehoor is egter nie van laasgenoemde bewus nie maar vul dit dikwels onwillekeurig in die verbeelding aan. Waar dit in die verdere bespreking om die visuele aspekte van vertolking gaan, word hierdie vorm van vertolking buite rekening gelaat.

1.3.5.1 Stem en spraak

1.3.5.1.1 Tegnies

Elke menslike stem het vier basiese eienskappe, naamlik timbre of kwaliteit - wat aan elke stem eie is -, toonhoogte, volume en duur, wat tydens spraak as tempo gerealiseer word (vgl. King en DiMichael 1978: 345 en 431). Die stem behoort hoorbaar en aangenaam op die oor te val en vry te wees van enige hinderlikhede, soos 'n hees, skril, yl, asemrige, neus- of keelgerigte stem. Om sodanige stem voort te bring is genoegsame asem, wat tydens die uitvloei deur die diafragma en abdominale spiere beheer word, 'n vereiste. Die asem word in die larinks deur die trilling van die stemlippe in klank omgesit, en verder deur middel van holteresonans en klankbordresonans versterk (Lessac 1967: 10-12). Die holteresonators is die bors, keel en kop, waaronder die mond, neus en sinusse. Om dit alles effektief te laat funksioneer is 'n ontspanne en soepel liggaam, veral die dele wat by die spraakproses betrokke is, noodsaaklik.

Tydens vertolking word met spraak die korrekte en duidelike artikulasie van elke afsonderlike spraakklank maar ook woorde en woordgroepe bedoel. Onder korrekte spraak moet nie letteruitspraak nie maar die standaarduitspraak of die algemeen beskaafde uitspraak verstaan word. Hierdie begrippe is egter nie met 'n formule vaspenbaar nie. Volgens Le Roux en Pienaar (1927: 8 e.v.) is dit die doelmatigste en gangbaarste uitspraak, wat 'n spreker "die meeste kans gee om deur die groots moontlike aantal mense verstaan te word". Dit impliseer ook die nakom van spraakverskynsels soos assimilasie en nasalering, asook die inagneming van die melodiese vloei, intonasie en ritme van die Afrikaanse taal (vgl. De Villiers 1969: 9-11, 15-17, 74-75; Pienaar 1939: 19 e.v.). Uitgesonder die Kleurlinguit-spraak is daar in Afrikaans nie werklik dialekte nie maar slegs enkele streeksvariasies. Die geringe variasies soos onder andere

'n wyer of nouer [e] en 'n meer of minder geronde [a], sou myns insiens onder standaarduitspraak aanvaar word. In vertolking moet die variasie egter nie so uitsonderlik wees dat dit die aandag daarop trek nie: variasies soos onder andere 'n bry-r [R], die nou uitspraak van [ve:t] en [lo:p] as [vit] en [lup] en die uitspraak van 'n as [han], [am] of [an].

Met duidelike spraak word die hoorbare en gevolglik verstaanbare artikulasie van die spraakklanke bedoel. Dit vereis soepele artikulasieorgane en 'n duidelike projeksie van die spraak. Duidelike spraak moet egter nie met oordrewe of geaffekteerde spraak verwar word nie.

'n Soepel liggaam, korrekte asemhaling, aangename stem, genoegsame resonans en korrekte en duidelike spraak is selde 'n vanselfsprekende deel van die vertolker se tegniese toerusting. Die verkryging daarvan vereis 'n deeglike kennis van die bou en werking van die totale spraakmeganisme asook korrekte en gedissiplineerde oefening.

1.3.5.1.2 Esteties

Die bogemelde eienskappe van stem word esteties aangewend om die inhoudelike of betekenis te ondersteun.

Kwaliteit: Die basiese stemkwaliteit kan met behulp van die ander stemeienskappe gebruik word om onder andere ouderdom en verskillende emosies te suggereer.

Toonhoogte: Die wisseling van toonhoogte voorkom verveling maar dra ook betekenis oor. So kan 'n hoë toonhoogte blydschap en 'n lae toonhoogte droefheid suggereer. Met 'n bepaalde styg of daal van die toonhoogte - infleksie of intonasie genoem - kan betekenisnuanses soos verbasing, verleentheid, sarkasme ens. verkry word.

Volume: Die wisseling van volume kan betekenis soos teerheid, vurigheid en woede na vore bring, afgesien van die feit dat die volume deurgaans hoorbaar moet wees.

Volume hang ook saam met intensiteit of 'geestelike krag', wat 'n gedetermineerdheid aan die betekenis verleen.

Tempo: Die tempo van spraak moet altyd volgbaar wees. Die versnelling of afname van tempo is egter 'n effektiewe metode om verskillende emosies te suggereer. (Tempo= wisseling en toonhoogtewisseling gaan gewoonlik hand aan hand.) Hieronder kan ook pousering geplaas word, waar die betekenseenhede deur middel van korter of langer pouses bymekaar gegroepeer word.

Beklemtoning is die uitlig van die primêre betekenisdraende woorde en geskied deur die gebruik van toonhoogte, volume, tempo, pousering en intensiteit.

Die bogenoemde eienskappe word meestal in verband met mekaar gebruik. Verskillende kombinasies kan 'n oneindige reeks betekenisnuanses oordra. Hierdie nuanses word nie los van die woord gesien nie maar dien as intensiveringsmiddel. (In hoofstuk 4 word praktiese toepassings aangetref.)

1.3.5.2 Gelaat

Die gelaat vorm 'n raam vir die stem en intensiveer op 'n sigbare wyse die begrip en emosie wat in die stem na vore tree. Die twee belangrikste gelaat spelareas is die oë met die wenkbroue en die voorkop, en die mond met die lippe en wange. Die ore en neus speel 'n minder belangrike rol.

Die gebruik van die gelaat moet sodanig wees dat die gehoor begrip en inlewing kan waarneem. Te min of geen gelaat spel skep die indruk van onbetrokkenheid en gebrek aan begrip. Oordrewe gelaat spel of grimasse doen oneg aan en trek die aandag van die woord af. Die graad van gelaat spel wat vir die effektiewe oordra van die materiaal nodig is, word bepaal deur die soort materiaal, die afstand tussen die vertolker en die gehoor en die styl van die vertolker. Daar is dié interessante verskynsel dat die Afrikaanse vertolker sterker van

gelaat spel gebruik maak as die Engelse vertolker, wat meer beheers optree.

1.3.5.3 Liggaam

Die begrip en emosie wat in die stem na vore tree en deur die gelaat geïntensiveer word, vind sy voltooiing in die liggaam. Beloof (1966: 4) wys op die samewerking tussen die verstand en die liggaam. Hy neem as voorbeeld die liggaamlike reaksie van mense tydens 'n spannende filmvertoning of sportwedstryd - die liggaam of dele van die liggaam reageer op dit wat gebeur. Sommiges reageer meer innerlik en ander meer uiterlik. Op soortgelyke wyse reageer die liggaam op die impuls van die materiaal, al is dit net die helling van die skouers, die draai van die kop of die sak van die torso. Dikwels is dit 'n innerlike reaksie wat net waargeneem kan word as 'n gespanne of ontspanne liggaam.

Die intellektuele begrip en innerlike belewing vind dus nie-verbale gestalte. Hierdie nie-verbale kommunikasie moet uit die materiaal voortvloei en in diens daarvan staan sonder om die aandag daarvan af te trek.

Die nie-verbale kommunikasie deur die liggaam word in gebare en bewegings vergestalt.

'n Gebaar is die verplasing van die arms en/of hande en besit eienskappe van tempo, omvang en intensiteit. Die bepaalde tempo, omvang en intensiteit waarmee die gebaar uitgevoer word, verleen 'n sekere styl daaraan. In haar artikel "Physical Actions and the Oral Interpreter" haal Leslie I. Coger Edward Sapir aan, wat sê dat 'n effektiewe, gemotiveerde en toeligtende gebaar "... is written nowhere, known by none and understood by all" (1972: 276).

Beweging is die verplasing van die liggaam of 'n gedeelte daarvan, byvoorbeeld die draai van die romp of die laat sak van die kop. Beweging, soos by 'n gebaar, besit ook die eienskappe van tempo, omvang en intensiteit.

Oor die feit dat stem, gelaat en liggaam tydens vertolking 'n eenheid vorm en saamwerk, is die meeste vertolkers dit eens. Hulle is dit egter nie eens oor hoe ver 'n vertolker in die gebruik van stem, gelaat en liggaam mag gaan nie, hetsy afsonderlik of gekombineerd. Dit geld veral by die gebruik van gebare en beweging. Die probleem is dat daar geen vasgelegde reëls is nie - wat nie sonder sy voordele is nie - en dat elke vertolker/regisseur se oordeel en aanvoeling uiteraard van die van ander sal verskil. Hierdie saak word in die volgende hoofstuk aangeraak. Hier word volstaan met twee aanhalings van Wallace Bacon, waarin hy die belangrikheid van stem bo dié van die liggaam beklemtoon.

"Primarily, the appeal of interpretation is to the ear, but the bodily activity of the interpreter is significant. The interpreter's most expressive area is doubtless the area of the head and shoulders, the upper part of the body, which is what the audience usually watches during a performance; but the upper torso cannot possibly act independently of the rest of the body ... The whole reader is a gesturing agent. Thoughts, words, movements of the body, impulses in the mind, tensions and relaxations, attractions and repulsions - all these are profitably thought of as gestures. If the reader *overgestures*, he distracts the attention of his listeners from the poem and calls attention to himself. There is a necessary *economy* in the art of interpretation, a way of expending energy in which nothing is wasted. The interpreter at his best is thrifty; he avoids waste" (1966: 47).

"A blind man has less to lose in attending a performance in Readers Theatre than in attending a performance in conventional theatre. *This is not to say that he will lose nothing*" (1966: 313).

1.3.6 ... herskep word

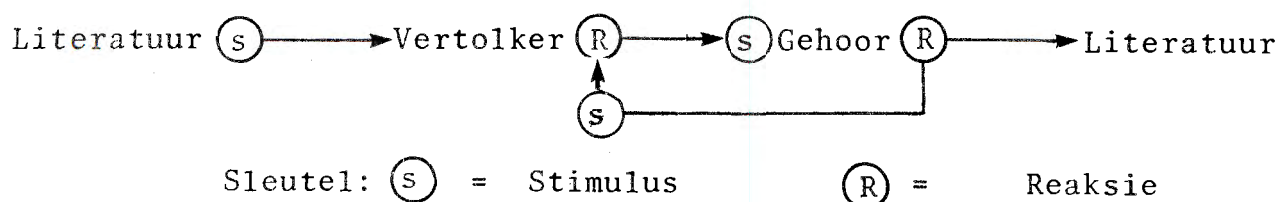
Soos die pianis die note van die komponis weergee, so gee die vertolker die woorde van die skrywer weer. Hierdie hoorbare en sigbare vergestaltung van die materiaal of bestaande skepping word geïmpliseer in die woord herskep. Die herskepping dui nie op 'n verandering van die materiaal nie maar op die realisering daarvan deur middel van

stem, gelaat en liggaam. Die vertolker moet sodanig herskep dat die nuwe skepping en die materiaal as 't ware aan mekaar kongruent is.

Die realiseringsproses geskied egter nie meganies nie maar is 'n kreatiewe daad. Daarom is die vertolker binne die proses van herskepping tog ook skepper wat "opnuut skep" (vgl. HAT 1965:293). Vertolking is myns insiens dus eerstens herskepping maar tog ook skepping in die klein. Die materiaal word herskep maar die daad van vertolking is 'n individuele skepping: twee vertolkers kan dieselfde materiaal vertolk, maar elke vertolking dra 'n eie unieke stempel sonder dat die wese van die materiaal of oorspronklike skepping verlore gaan.

1.3.7 ... oordrag aan 'n gehoor

Aan die begin is reeds gesê dat kuns 'n idee wil oordra. Daarom is vertolking inderdaad 'n kommunikasieproses. Kommunikasie vereis 'n boodskap (materiaal), 'n sender (vertolker) en 'n ontvanger (gehoor). Om die sikliese proses van kommunikasie te voltooi moet daar 'n terugvoer van die gehoor af wees, hetsy innerlik of uiterlik. Brooks, Bahn en Okey (1967: 37) stel die proses soos volg voor:



Die kommunikasieproses en die werking van empatie hang baie nou saam. Empatie is die geestelike projeksie van die vertolker in die materiaal, wat eers na logiese begrip en emosionele reaksie moontlik is. Hierdie innerlike reaksie kom dan tot uiting in 'n uiterlike reaksie. Empatie werk volgens Lee en Galati (1977: 73) in drie stadia. Dit is dan ook in hierdie stadia dat dit met die kommunikasiesiklus ooreenstem. Die letterkunde verskaf die prikkel vir die vertolker, die vertolker se belewing daarvan word op die gehoor oorgeplaas, en die gehoor reageer weer terug na die vertolker. Samevattend is empatie dus die volkome reaksie, verstandelik, emosioneel en fisiek, op die letterkunde. Die reaksie word sodanig beheer dat die gehoor 'n soortgelyke

reaksie ervaar. Die beheer van empatie verhoed dat die vertolker 'n emosionele vertoon lewer - die vertolker moet net genoegsame innerlike en uiterlike reaksies toon, sodat die gehoor hulle daarmee kan assosieer. Empatie is dus 'n integrerende deel van die kommunikasieproses, want so verbind die vertolker op 'n geestelike vlak die letterkunde met die gehoor.

Die gehoor se begrip en reaksie hang grootliks af van die vertolker se vermoë om sy insig te kommunikeer. Kommunikasie is egter eers moontlik as by beide partye 'n wil tot kommunikasie bestaan. Die gehoor moet altyd kreatief dink en reageer om die suggestie wat die vertolker deurgee, aan te vul en te verwerk. Indien die gehoor nie hierdie verantwoordelikheid aanvaar nie, is die daad van kommunikasie onvoltooid en word albei partye onbevredig gelaat. Indien die gehoor wel die verantwoordelikheid aanvaar, is dit nie te sê dat die volle doelstellings van die literatuur hulle altyd sal bereik nie, omdat beide vertolker en gehoor mense met gebreke is. Die gehoor kan dikwels bloot in die algemeen op komplekse literatuur reageer, afhangende van hulle agtergrond, ontwikkeling en bekendheid met die materiaal.

1.3.8 Drie slotopmerkings

Die drie belangrikste komponente van vertolking is die literatuur, die vertolker en die gehoor, wat deur middel van die vertolker aan mekaar verbind is - die sogenaamde driehoeksituasie.

Om as verbindingselement effektief te wees moet die vertolker die volgende drie terreine bemeester: letterkundige ontleding (begrip), hantering van stem, gelaat en liggaam (tegniek) en kommunikasievermoë (empatie).

Vertolking is dus 'n letterkundige geleentheid maar ook 'n artistieke belewing en in sy geheel opvoedkundig van aard.

1.4 VERTOLKINGSDIMENSIE

Die ervaring van die literatuur deur middel van vertolking, soos in die voorgaande bespreking uiteengesit, verleen 'n bepaalde dimensie daaraan. Deur die ouditiewe en visuele vergestaltung word 'n sekere werklikheid aan die literatuur gegee - dit word reëler as bloot woorde op papier. Inderdaad beskou Beloof in sy boek "The performing Voice in Literature" vertolking as "literature's third dimension" (1966: 1).

In hierdie studie dus: die dimensie wat vertolking, tydens 'n vertolkingsaanbieding, aan die werk van A. G. Visser verleen.

HOOFSTUK II

DIE VERTOLKINGSAAANBIEDING

2.1 INLEIDING

Die vertolkingsdimensie van 'n skrywer se werk word in 'n vertolkingsaanbieding gerealiseer. Daar word 'n bepaalde proses deurloop om die skrywer se werk en die gehoor geslaagd by mekaar uit te bring. Dit impliseer die verkryging van geskikte materiaal en die instudering daarvan, wat dan voor 'n gehoor kulmineer in die daad van vertolking. Die aanbieding kan in enige geskikte ruimte plaasvind, so lank dit aan die vereistes van dié bepaalde aanbieding voldoen.

2.1.1 Benaming

'n Vertolkingsaanbieding dui op die vertolking van 'n enkele werk van groot omvang asook op 'n program wat uit die drie literatuurgeneres saamgestel is. Onder eersgenoemde val die vertolking van poësie, 'n roman of novelle en 'n drama. Die poësie wat hier bedoel word is werke soos Martjie van Celliers, Trekkerswee van Totius, Joernaal van Jorik van Opperman en Raka van Van Wyk Louw. Die vertolking van een of twee werke van klein formaat sou streng gesproke ook as 'n aanbieding aangedui kon word. Hierdie aanbieding in die klein sou myns insiens beter onder die benaming vertolkingsnommer(s) aangedui kon word.

In die Engelse vertolkingswêreld, hoofsaaklik in Amerika, is aanvanklik van "Interpretative reading" gepraat. Hieruit het die benamings "Readers Theatre" en "Chamber Theatre" vir groepeerbiedinge voortgespruit. "Readers Theatre" sou op die leesvertolking van dramatiese literatuur dui, met die drama as belangrikste komponent. "Chamber Theatre" sou op verhalende literatuur dui, met prosa as hoofkomponent.

"The term *Readers Theatre* is sometimes reserved for group performances of dramatic texts" (Bacon 1966: 311).

"Staged Reading or Theatre Reading are terms which have been applied to groups on stage, reading a drama. Chamber Theatre has come in some circles to mean the presentation of 'undramatized fiction' by a group on stage" (Geeting 1969: 290).

"Chamber Theatre is a technique for presenting narrative literature on the stage in its original form and staging it in such a way that the text is featured" (MacLay 1971: 10).

In die jongste tyd word "Chamber Theatre" en "Readers Theatre" in 'n wyer verband geïnterpreteer en sluit dit die vertolking van al drie die genres in:

"Today, Readers Theatre is an exciting and flexible presentational form used to explore dramatic literature as well as fiction, nonfiction, and poetry" (Lee en Galati 1977: 383).

"Interpreters Theatre has become an inclusive term for two other forms: Readers Theatre and Chamber Theatre" (King 1972: 193).

"To reiterate, we hope you will find 'group performance of literature' a helpful term in your effort to restore the oral-aural-physical dimensions of literary texts for which words on a page are symbols and notations for fuller performances" (Long, Hudson en Jeffrey 1977: 5).

Uit die bostaande aanhalings kom ook die benaming vertolkingsteater en groeepaanbieding van letterkunde na vore. Myns insiens sou vertolkingsaanbieding die beste as 'n oorkoepelende benaming dien, met dié onderskeiding dat vertolkingsprogram ook vir 'n aanbieding wat uit 'n hele aantal werke saamgestel is, sou geld. Die término is egter

nie so belangrik as die hantering en vergestaltung van die materiaal nie.

2.1.2 Groep- en individuele vertolking

In 'n vertolkingsaanbieding kan of van 'n individuele vertolker of van 'n groep vertolkers gebruik gemaak word. 'n Individuele vertolker kan dié nadeel hê dat hy/sy as gevolg van sy/haar geslag, bepaalde persoonlikheid en vertolkingsvermoë slegs tot die vertolking van sekere materiaal beperk is. Verder kan so 'n aanbieding makliker eentonig raak, en die omvang sal noodwendig beperk moet word. Aan die ander kant kan 'n individuele vertolker makliker eenheid binne die aanbieding bewerkstellig, en vanweë die beperkte aanbiedingsmoontlikhede loop dit 'n kleiner risiko om miskien die aandag van die woord af te trek. Individuele vertolking kom meestal by die aanbieding van 'n vertolkingsprogram voor maar selde indien ooit by die aanbieding van 'n werk van groot omvang, soos hierbo genoem.

Groepvertolking bied baie meer aanbiedings- en wisselingsmoontlikhede, omdat dit beide individuele en groepvertolking insluit. Indien individuele vertolkers gebruik word, bestaan die voordeel dat telkens die geskikste vertolker vir 'n bepaalde werk gekies kan word. By groepvertolking bestaan die moontlikheid van formele of gedramatiseerde koorvertolking van poësie en die lees- of gedramatiseerde vertolking van prosa en drama. Die aanbiedingsmoontlikhede van groepvertolking moet egter nie voorop staan nie maar oordeelkundig en funksioneel gebruik word en in diens van die materiaal staan. 'n Groepaanbieding vereis iemand wat die materiaal kies, dit voorberei, met die groep instudeer en aanbied. Hierdie persoon kan vergelyk word met die regisseur van 'n toneelaanbieding, omdat hulle dieselfde funksie verrig, naamlik om as leier op te tree. Voortaan word na die persoon ook as regisseur verwys. Waar 'n regisseur by 'n groepaanbieding noodsaaklik is, is dit nie altyd die geval by individuele vertolking nie. Die individuele vertolker kan dit op sy/haar eie aanbied of, afhangende van die vertolker se bekwaamheid, tog ook van 'n regisseur gebruik maak.

Afhangende van die beskikbare ruimte, die aard van die materiaal en

die beskikbaarheid van vertolkers is die aanbidding van 'n skrywer se werk deur 'n groep verkieslik bo die van 'n individuele vertolker.

2.1.3 Suggestie

Suggestie is die grondslag waarop die vergestaltung van die materiaal tydens 'n vertolkingsaanbidding geskied. Die vertolker beeld nie volledig uit nie maar verskaf slegs 'n 'wenk' of 'prikkel' (dit wil sê: 'n suggestie) wat 'n'idee, handeling' of 'denkbeeld' by die gehoor moet opwek (vgl. HAT 1965: 859). Dit word verder aan die hand van voorbeelde verduidelik.

Die vertolker van Metusalem in "Toe die wêreld nog jonk was", pretendeer nie om deur middel van stem, gelaatspel, liggaamshouding en kostuum 'n 'realistiese' karakterisering van Metusalem voor te hou nie. Deur bloot stadig, effens hees en met 'n hooggeplaaste stem te praat stel hy Metusalem 'gedeeltelik' voor.

In "Die soen" word daar van 'n predikant met 'n manel, pluiskeil en das melding gemaak. In die aanbidding het die vertolker slegs van 'n manel en 'n pluiskeil bo-oor sy gewone kostuum gebruik gemaak. Dit dien as prikkel vir die gehoor om verder in hulle verbeelding 'n gedetailleerde beeld te vorm.

In "Wit en swart" praat die duiweltjies in een stadium met die engeltjies terwyl laasgenoemde in die 'afgrond skou'. Hierdie toneeltjie word gerealiseer deur die vertolkers frontaal in 'n reguit ry 'n entjie van mekaar te laat staan. Die hande word borshoogte met die palms na onder langs die liggaam gehou terwyl die romp effens vooroor gebuig word en hulle koppe hang. Met hierdie beweging stel hulle die engeltjies voor wat na die duiweltjies luister, maar tegelykertyd praat hulle self die duiweltjies se woorde.

In die lig van die voorbeelde sou suggestie ook as die 'nie-realistiese' vergestaltung van die materiaal gesien kan word. Die materiaal word nie volledig in stem, gelaat, liggaam, kostuum, grimering en dekor gesamentlik vergestalt nie. Meestal word slegs enkele hiervan gebruik, waarvan die stem en gelaat die gebruiklikste is. Dit het

die implikasie dat daar by 'n vertolkingsaanbieding gepoog word om slegs met die funksionele teatereffekte en hulpmiddele die essensie van die materiaal oor te dra. In die aanbieding word bykomstighede soos veral lig, klank, kostuum en grimering so 'spaarsaam' moontlik aangewend. Die krag van vertolking lê juis in die suggestieryke aard daarvan:

"Poor Readers Theatre can serve the literary text so that it becomes a rich experience for both performer and audience" (Abel en Post 1973: 442).

Die woord "poor" is van die Poolse regisseur Grotowski ontleen, met sy sogenaamde "poor theatre" of tooilose teater. Dit dui in hierdie geval op die 'spaarsame' gebruik van teaterhulpmiddele soos dekor, kostuum, grimering, lig en klank.

Die gehoor se deelname, dit wil sê die opvolg van die 'wenk' van die vertolker, speel 'n baie belangrike rol. Om hierdie 'wenk' op te volg en aan te vul vereis dat die gehoor sy verbeelding sal gebruik. Om hierdie rede beskou Coger (1963: 157) 'n vertolkingsaanbieding inderdaad as "Theatre of the mind":

"The audience experiences the emotional impact of the literature as well as the intellectual content, but since so much of the performance must be present in the minds of the audience, Interpreters Theatre may well be called Theatre of the mind".

Die term suggestie is egter 'n relatiewe begrip en vatbaar vir verskillende interpretasies. Na aanleiding van die doel van die aanbieding, die aard van die materiaal en die smaak van die regisseur wissel die gebruik van suggestie ook van aanbieding tot aanbieding. Dit wissel van aanbiedings waar die vertolkers in 'n eenvormige, neutrale kostuum die werk slegs voorlees sonder enige bewegings of gebare, tot aanbiedings waar die vertolkers met sterk empatiese belewing met behulp van tegniese middele soos dekor, kostuum, lig en klank asook gebare en bewegings die materiaal vertolk. Die laasgenoemde voorbeeld beteken nie dat dit 'n volledige realistiese aan=

bieding word nie. Tussen hierdie twee uiterstes bestaan daar baie moontlikhede.

Hoewel die regisseur of vertolker hom deur bestaande konvensies moet laat lei en moet waak teen gevaarlike uiterstes, kan konvensies nie altyd rigouristies toegepas word nie en is gevaarlike uiterstes baie moeilik definieerbaar. Veral by die vertolking van 'n drama is dit moeilik bepaalbaar waar karaktersuggestie ophou en waar werklike toneelspel begin. Brooks, Bahn en Okey illustreer die verwarring wat daar in verband met die graad van suggestie en die grense van vertolking bestaan, deur te wys op verskillende opinies van dieselfde aanbieding: wat die een kritikus as toneelspel beskou, beskou die ander as vertolking:

"If you want to enjoy acting in the grand manner, we recommend Michael MacLiammoir in 'The importance of Being Oscar'. It is in no sense a conventional reading, but rather a full-blooded, witty and moving stage performance" (1967: 389).

"He wisely makes no attempt to pretend he is acting the role of Oscar Wilde. He is Michael MacLiammoir commenting sagely, sympathetically and wittily on Wilde's life and works" (ibid.).

Elke vertolkingsaanbieding het 'n bepaalde kwantiteit en kwaliteit of graad van suggestie. Hierdie graad van suggestie moet binne dieselfde werk deurgaans dieselfde wees. Sekere vertolkers kan byvoorbeeld nie hulle empatiese belewing, sonder die gebruik van gebare en bewegings, onderspeel nie, terwyl ander vertolkers die materiaal sterk empaties beleef en wel van gebare en bewegings gebruik maak, of ook, binne 'n prosa- of dramavertolking kan sekere vertolkers nie in 'n kostuum geklee wees terwyl die ander nie is nie. Tensy die bogenoemde voorbeelde 'n bepaalde doel en funksie het, versteur dit die eenheid en geloofwaardigheid van die aanbieding. Die volgehoue graad van suggestie is as 't ware 'n konvensie wat deur die vertolker geskep word, en dit is "an unwritten (indeed) often

unnoticed) agreement between the performer and his audience about the nature of the performance" (Veilleux 1969: 197).

Die graad van suggestie word onder andere bepaal deur dit wat nodig is om die verlangde begrip en reaksie by die gehoor tuis te bring. 'n Minder intelligente gehoor wat nie aan vertolking gewoond is nie, vereis 'n sterker graad van suggestie om die verbeelding te prikkel as wat dit die geval is met 'n belese gehoor wat met die letterkunde en die aard van vertolking vertroud is. Die gevaar bestaan egter dat die eise van die gehoor hoër as die eise van die materiaal gestel word. 'n Balans moet tussen die twee pole gehandhaaf word, met die materiaal as die dominante pool. Brooks, Bahn en Okey (1967: 368) noem die volgende beginsel: "... if something is found to work, ... it justifies itself". Op die oog af is dit 'n goeie beginsel, veral as dit met die gehoor in gedagte toegepas word. Dié beginsel kan egter maklik die perke van suggestie oorskry, omdat 'n realistiese aanbieding met al die genoemde teaterhulpmiddele mag 'werk', maar in die proses kan die doel en betekenis van die materiaal verlore gaan.

Ten slotte kan oor hierdie saak gesê word dat vanweë die gebrek aan 'vaste reëls' die regisseur of vertolker hom moet laat lei deur sy ervaring, sy aanvoeling en goeie smaak, die behoefte van die gehoor en, bowenal, die vereistes van die materiaal om ten volle tot sy reg te kom.

2.2 DIE VERTOLKING VAN DIE DRIE GENRES: POËSIE, PROSA EN DRAMA

2.2.1 Inleiding

Hierdie bespreking het op 'n enkele werk van groot omvang betrekking maar ook op 'n werk van kleiner omvang of 'n fragment soos dit by die vertolkingsprogram aangetref word. In die bespreking word van die standpunt uitgegaan dat die vertolkers die bes moontlike begrip van die materiaal het en oor die nodige tegniese vermoëns beskik om effektief te kan vertolk. Dit gaan dus om die ouditiewe en visuele vergestaltung van die drie genres. Verder val die klem op groep=

vertolking, wat in sekere opsigte ook vir individuele vertolking geld. Die uiterlike realisering van poësie, hetsy deur 'n groep of individueel, toon weinig verskil, maar by prosa- en dramavertolking is die verskil groter. Die verskil tussen groep- en individuele vertolking van poësie lê myns insiens grootliks by die metode van instudering. Hierdie aspek word in die volgende hoofstuk bespreek.

2.2.2 Poësie

Volgens Grové (1962: 121) is poësie die aanwending "van die taal op so 'n wyse dat die hoogste potensie van die woord uitgebuit word, dat die geheime kragte wat in die woord skuil, bevry word". Om dit te bereik maak die digter van 'n bepaalde woord en sintaksis gebruik, wat hy volgens verse en strofes skik en wat in 'n unieke of 'n vaste digvorm na vore tree. Die digter maak ook gebruik van beeldspraak of figuurlike taal en klank of musiek, waarvan metrum en ritme 'n belangrike komponent is. Die inwerking van bogenoemde 'onderdele' op mekaar gee aan die gedig 'n magiese kwaliteit wat meer as die som van sy onderdele is. Vir die vertolker lê die uitdaging daarin dat hy deur die effektiewe en gelyktydige verklanking van die genoemde onderdele ook die magiese of geheime kragte van die woord moet bevry.

2.2.2.1 Ritme

'n Belangrike kenmerk van poësie is die patroonmatigheid daarvan, met metrum as die mees basiese en dominante komponent. Metrum is die patroonmatige herhaling van sterk en swak beklemtoonde klankgrepe. Tensy doelbewus word nie die metrum nie maar wel die ritme in die vertolking gerealiseer. Ritme is die gevolg van die aksentuering van klankgrepe volgens die uitspraak van Afrikaans asook die natuurlike beklemtoning van woorde wat volgens die betekenisverband bepaal word. Daar bestaan 'n bepaalde verhouding of spanning tussen metrum en ritme in dié sin dat die metrum alleenlik na vore tree as dit met die ritme ooreenstem of moontlik vir betekenisondersteuning gebruik word soos in "Lotos-land" vers 1 en 39-40 die geval is. Die vol-

gende voorbeeld dui die verband tussen die metrum en die ritme aan:

Klēin handjievol wat hierdie grote land
Gered het vir die verre nageslag

("Bloedrivier", v. 1-2).

Die ritme word met onderstreping aangedui. Klein, wat volgens die metrum 'n onbetoonde klankgreep is, kry volgens die betekenis wel 'n aksentuering om met grote in kontras te staan. Grote kry 'n ietwat sterker klem, omdat dit onder andere ook met die metriese klem saamval.

Metrum is egter nie in alle poësie aanwesig nie. Die sogenaamde Germaanse heffingsvers is opgebou rondom 'n aantal heffinge per vers, vergelyk Raka van N. P. van Wyk Louw met sy vier heffinge per vers. Die moderne poësie het dikwels geen van bogenoemde nie en neig na die gewone prosaritmie, sonder enige vorm van 'n metriese onderbou. Die vertolker bring in sy betekenisaksentuering wel die ritme van die gedig na vore.

Hierdie ritmiese beklemtoning gaan in vertolking verder as blote woordaksentuering. Na aanleiding van die intellektuele en emosionele inhoud word sekere verse en strofes sterker as ander geaksentueer. So word 'n bepaalde ritmiese vloei van die gedig as geheel verkry. Die tempo van die vertolking hang nou saam met die ritmiese vloei, met ander woorde ook saam met die intellektuele en emosionele inhoud. Wat die tempo van individuele verse betref, bewerkstellig 'n opeenvolging van sterk beklemtoonde woorde 'n stadiger tempo, terwyl 'n wyer verspreiding daarvan weer 'n vinniger tempo tot gevolg het. Die vertraging of versnelling van die tempo moet altyd met die betekenis van die vers in verband gebring word.

2.2.2.2 Klank

Die patroonmatige herhaling van klankstrukture soos rym, alliterasie en assonansie moet effektief dog nie oordrewe nie deur die vertolker gerealiseer word. Hier moet aspekte soos klanknabootsing en klanksimboliek ook aandag geniet. Die aksentuering van klankstrukture

kan deur middel van 'n skerper artikulasie van die konsonante, 'n resonanter verklanking of rekking van die vokale en 'n vertraging of versnelling van die tempo geskied. Die vertolker moet die doel van die klankstrukturebegryp en dit dan daarvolgens aksentueer. Byvoorbeeld:

'n Landstreek van Leipoldt se lente ("Lotos-land", v. 43).

Om die parodie op Leipoldt te realiseer is dit nodig om die l telkens langer te hou en die drie woorde waar die l in voorkom, sterker te beklemtoon.

Vinnig en fyn is hy, rats soos 'n reebok
("Voorslag", v. 9).

Sowel die klank as die metrum intensiveer die inhoud van bogenoemde vers. Die [f] en die [r] word skerp geartikuleer, en die ritme volg die metriese beklemtoning. Die kortsillabige woorde verleen verder vitaliteit aan die vers.

Herhaling van bepaalde klanke verleen dikwels ook 'n sekere toonaard aan 'n gedig of 'n sekere deel daarvan. Die vertolker moet die toonaard realiseer deur die klanke met effektiewe beklemtoning uit te spreek. ('n Goeie voorbeeld is die herhaling van die klanke [ə, e:, əi] in "Die seemeeu" van Uys Krige.) Die klankvergestalting van poësie moet egter nie as iets losstaande gesien word nie maar as 'n integrerende deel van die betekenis. Eers dan tree die werklike trefkrag na vore.

2.2.2.3 Beeldspraak

Deur die verskillende vorme van beeldspraak word 'n bepaalde gegewe duideliker of plastieser uitgebeeld, en deur konnotasie word nuwe betekenis na vore gebring. Die betekenis en newebetekenis asook die gevoelswaarde van die beeldspraak moet deur middel van stemintonasie, gesigspel en genoegsame empatie, dit wil sê die totale aanbieding, aan die gehoor oorgedra word. Die oordrag moet sodanig wees dat die gehoor die doel en betekenis daarvan sal begryp sonder

dat dit aan hulle verduidelik hoef te word. Gelyke beelde kan byvoorbeeld in verskillende gedigte verskillende gevoelswaardes openbaar. Vergelyk in hierdie verband die beeld van die roos soos dit in "Rosa rosarum" en "Die roos" na vore tree.

Dat ek my blomme, my bome, my plante,
Roos van my hart, hulle weerga kan wys!

("Rosa rosarum" v. 31-32).

Te kort jou skoonheids duur,
Roos van my hof;

("Die roos" v. 1-2).

In "Rosa rosarum" het die beeld van die roos 'n 'jubelende' konnotasie. Die geliefde, as roos verbeeld, is vir hom die mooiste blom. In "Die roos" het dit 'n treurige konnotasie en staan die verganklikheid van die roos voorop. Die hele aanslag en gevoel van die vertolking moet die verskillende betekenis en stemminge na vore bring.

Die vertolker moet die beeldende taalgebruik met sorg ontleed, want dis dikwels hier waar die verskillende betekenis na vore tree. Die vertolker moet deur sy begripvolle gebruik van stem, gelaat en liggaam dit vir die gehoor moontlik maak om ook die betekenis raak te 'hoor' (vgl. "Digter" van D. J. Opperman en "Vergewe en vergeet" van Totius).

2.2.2.4 Die strofe en vers in poësie

Die oorgang van een strofe na 'n ander kan in die vertolking deur pouses gerealiseer word. Daardeur word die wit op papier in die vertolking na 'n stilte omgesit. Afhangende van die betekenis en afgeslotenheid van elke strofe wissel die lengte van die pouse tussen verskillende strofes asook van gedig tot gedig. Die pouse voor die slotstrofe van "Princesse lointaine" is byvoorbeeld langer as die pouses tussen die vorige strofes. Die pouses tussen die strofes van "Princesse lointaine" is vanweë elkeen se afgeslotenheid langer as die pouses tussen die strofes van "Wit en swart".

Die vers en sintaksis word binne die betekenisverband ook in die vertolking gerealiseer. Korter verse het dikwels 'n staccato- of dinamiese effek teenoor langer verse, wat gewoonlik vloeiender is. Vergelyk die verskil tussen "Was ek 'n sanger" en "Rosa rosarum". Eersgenoemde word lig, speels en effens staccato vertolk en laasgenoemde stadiger en vloeiender. Die realisering van die lengte van die versreëls moet egter met die betekenis van die gedig in verband gebring word. In vertolking geniet die sintaksis voorrang bo die vers, dit wil sê daar kom nie 'n pouse aan die einde van elke vers voor nie, tensy die sinseinde of bepaalde betekenseenhede van die sin en die verseinde saamval, soos deurgaans in "Rosa rosarum" die geval is. Indien 'n sin of 'n betekenseenheid van 'n sin in een vers begin en in die volgende vers voltooi word, vind 'n enjambement in die vertolking plaas.

Pousering is die belangrikste middel om betekenis oor te dra, want daarmee word die betekenseenhede bymekaar gegroepeer. Die lengte van die pouse hang af van die verwantskap van die volgende met die voorafgaande. Hoe intiemer/nouër die verwantskap, soos binne dieselfde sin, hoe korter is die pouse, en andersom. Ook die emosionele betekenis het 'n invloed op die lengte van die pouse. Asemhalingspouses moet deurgaans vanuit die betekenis gemotiveer kan word, dit wil sê daar moet nie ter wille van asem in die middel van 'n betekenseenheid gepouseer word nie. Verder moet pousering in poësie altyd met die ritme van 'n vers rekening hou. 'n Te lang of te kort pouse kan dikwels die ritme omvergooi. Laasgenoemde geld veral vir gedigte met 'n sterk metriese onderbou. (Vergelyk die frasiering van die gedigte in hoofstuk 4.)

2.2.2.5 Perspektief

Elke digter of spreker in die gedig, hetsy epies, lirieks of dramaties, hanteer die stof uitgaande van 'n sekere perspektief. Dit kan die volgende wees: objektief, subjektief, ernstig, komies of humoristies, speels, spottend, neerhalend, verbitterd ens. Die vertolker moet 'n eenderse perspektief in sy vertolking realiseer deur die hele manier van aanbieding maar veral deur stemintonasie en gelaatsspel. Die vertolker moet ook veet in watter woorde, sinne of beeldspraak hierdie

perspektief geopenbaar word.

2.2.2.6 Digsoorte

By die vertolking van poësie word tussen liriese, epiese en drama= tiese poësie onderskei. Die vertolking van hierdie drie digsoorte word vervolgens in breë trekke bespreek.

2.2.2.6.1 Liriese poësie

Die algemene kenmerk van liriese poësie soos 'n ode, himne, elegie en die meeste sonnette is die sangerige kwaliteit - die Grieke het by= voorbeeld liriese poësie met behulp van lierbegeleiding gesing-praat-, die subjektiewe aard en die sterker emosie en intensiteit wat daarin na vore tree. Die lied word ook onder liriese poësie geklas= sifiseer, maar afhangende van die inhoud kan 'n lied ook verhalend wees. Sodanige liedere val wat vertolking betref, onder epiese materiaal. "Vir Eugene" en "Ritrympie" van Toon van den Heever, wat Nienaber-Luitingh (1967: 73 en 82) onderskeidelik as kinderlied en historiese lied bestempel, word soos die verhalende gedig ver= tolk. Ook die hekeldig, wat vanweë sy subjektiewe aard by liriese digsoorte geklassifiseer word, word wat vertolking betref, by ver= halende materiaal geplaas. Die rede hiervoor is die feit dat die hekeldig gewoonlik vertellend direk tot 'n gehoor gerig word (vgl. die geestige werk van Visser en die satiriese werk van M. M. Walters).

Liriese materiaal word weens die subjektiewe aard en dikwels inge= wikkelde struktuur, gekonsentreerde emosie en kompakte bou meestal stadiger as epiese materiaal vertolk. Die ritmiese vloei en klank= waarde moet besondere aandag kry, wat weer 'n belangrike invloed op die atmosfeer van die gedig het. Die vertolker rig hom gewoonlik nie regstreeks tot die gehoor nie maar rig sy oë net bokant die koppe van die gehoor indien hy in hierdie rigting kyk. Verder moet liriese poësie so eenvoudig en subtiel moontlik vertolk word en moet 'n skielike styging en daling in tempo, toonhoogte en volume verhoed word, tensy dit uit die inhoud gemotiveer kan word. Daar

liriese poësie dikwels met intense emosie te doen het, moet die vertolker se beheer oor empatie sodanig wees dat hy nie deur sy emosies weggevoer word nie. Indien dit sou gebeur, kan die vertolking as sodanig op die voorgrond tree en nie die gedig nie. Geslaagde liriese vertolking vereis van 'n vertolker baie goeie tegniese beheer, veral wat empatie betref. Enersyds kan dit ooremosioneel en oneg aandoen en andersyds eentonig en onbetrokke.

By liriese poësie moet die geslag van die vertolker ook dikwels in aanmerking geneem word. Die inhoud van sekere liriese gedigte is soms onmiskenbaar vroulik of manlik. "Die moeder" en "Die eerste nag" van Elisabeth Eybers moet byvoorbeeld liefds deur 'n dame vertolk word en "My vrou" van Breyten Breytenbach en "Abélard" van N. P. van Wyk Louw deur 'n man. Hierdie standpunt word ook by implikasie deur Francis Berry (1962: 8) gehuldig. Volgens hom sou dit afbreuk doen indien 'n gedig vertolk word, "... and the 'voice of a speaker tends to intrude on the created world' for the reason that the voice of this particular speaker is alien to the voice of the poet, is alien to the voice the poet had imagined".

Die vertolking van die sonnet, met sy vaste vorm, verdien die vertolker se besondere aandag. Die progressie in die sonnet moet met toenemende tempo, volume en intensiteit vertolk word, en die wending moet met 'n effektiewe pouse gerealiseer word. Die gewoonlik meer intense sestet in die geval van die Italiaanse sonnet moet met die nodige tempo en intensiteit vertolk word. In die geval van die Engelse sonnet moet die slotkoeplet deur middel van 'n voorafgaande pouse en die nodige volume, toonhoogte, tempo en intensiteit vertolk word, sodat die slotkoeplet as 't ware bo die res uitstaan. Daar is egter baie afwykings van die tradisionele sonnet, en die vertolker moet sy vertolking volgens die inhoud en vorm van elke afsonderlike sonnet bepaal. Voorbeelde van die vertolking van drie sonnette word in "Bloedrivier", hoofstuk 4, p. 293 en 295 aangetref.

2.2.2.6.2 Epiese poësie

By epiese poësie soos die ballade, epos, idille en verhalende gedig is die vertolkingstyl objektief vertellend, met direkte oogkontak

met die gehoor. Die didaktiese digsoorte soos die legende, leerdig, sprokie en fabel word wat vertolkingsstyl betref, soos epiese poësie vertolk. Daar moet egter op gelet word dat nie alle ballades epies is nie, byvoorbeeld die tradisionele Franse ballade en sekere moderne ballades - vergelyk "Ballade van die nagtelike ure" en "Ballade van die drinker in sy kroeg" van N. P. van Wyk Louw. By die ballades met 'n refrein moet daar 'n duidelike onderskeid gemaak word tussen die verhalende gedeelte en die meer liriese refrein. Die refrein moet sodanig vertolk word dat die progressiewe emosie van die verhalende gedeelte geïntensiveer word. Vergelyk "Rietfontein" van I. D. du Plessis, waar die progressie in die woorde blond, bleek, bleker en bloed na vore tree. Ook in "Van 'n koningsdogter" van Du Plessis word die progressie in klanke vergestalt: Fa, la, falalala word tra, la, tralalala en dan ra, ta, rattattatta.

Met die onderskeiding tussen epiese en liriese poësie word wat die vertolking betref 'n verskil gemaak tussen gedigte wat in 'n vertelstyl regstreeks tot 'n gehoor gerig word, en gedigte wat meer onregstreeks aan die gehoor oorgedra word.

2.2.2.6.3 Dramatiese poësie

Dramatiese poësie is dié poësie wat, soos in 'n drama, dialoog bevat en waar handeling, konflik en intense emosie ter sprake kom. Epiese en liriese poësie kan dus ook dramatiese van aard wees. Voorbeelde van dramatiese poësie word gevind in die dramatiese monoloog en alleenspraak: "Oom Gert vertel", "Vrede-aand", "Van Noot se laaste aand" van Leipoldt, "Die hond van God" van Van Wyk Louw en "Gebed om die gebeente" van Opperman. Ook sekere ballades, weens die sterk emosie en aanwesigheid van dialoog, kan as dramatiese poësie beskou word. Dramatiese poësie vereis 'n sterker empatiese belewing, en waar dialoog voorkom, kan die verskillende sprekers deur middel van stemwisseling gesuggereer word. In die geval van 'n alleenspraak of dramatiese monoloog moet die vertolker nie die karakter word nie maar bloot deur die subtile gebruik van stem, gelaat en liggaam die karakter suggereer.

Dramatiese monoloë kan egter ook as 'n toneelgenre aangebied word.

Dit is dan 'n realistiese voorstelling waar die toneelspeler voorgee om die karakter in stem, gelaat en liggaam te word. Hier kan selfs van kostuum en rekwisiete gebruik gemaak word, soos 'n pyp vir oom Gert en 'n lamp en Bybel by "Gebed om die gebeente" (vgl. die aanbidding van Anna Neethling-Pohl van laasgenoemde gedig).

Dikwels word gedigte aangetref wat epies, liries en dramaties is, soos D. J. Opperman se "Staking op die suikerplantasie". In so 'n geval word die epiese epies, die liriese liries en die dramatiese dramaties vertolk. Die vertolker gaan dus altyd uit van die inhoud van die besondere materiaal wat hy vertolk.

2.2.2.7 Beweging by poësievertolking

Beweging word gerieflikheidshalwe as versamelwoord sowel vir verandering van plek of stand as vir gebare gebruik. Dit beteken nie dat beweging en gebare noodwendig hand aan hand gaan nie. Afhangende van die inhoud van die vertolkte materiaal word soms slegs beweeg of slegs 'n gebaar gemaak. Die aanwending van beweging en gebare om materiaal nie-verbaal te vergestalt word met die term dramatisering weergegee. Dié term word egter nie deurgaans gebruik nie, omdat 'n enkele gebaar, die draai van die liggaam en selfs 'n enkele tree nie noodwendig dramatisering impliseer nie.

Om die toepaslikheid en gebruik van beweging, veral by poësie, te bespreek is nie 'n maklike taak nie. Om dit in die algemeen te bespreek is soms vaag en raak dikwels kant nog wal. Om egter op bepaalde voorbeelde in te gaan is weer gevaarlik, want feitlik nie twee gedigte wat deur verskillende vertolkers vir verskillende geleenthede vertolk word, kan oor dieselfde kam geskeer word nie. Die een vertolker kan 'n gedig met beweging baie geslaagd vertolk sonder dat die beweging voorop staan, terwyl 'n ander vertolker dieselfde gedig met dieselfde beweging nie geslaagd sou kon vertolk nie. Dieselfde geld vir groepeerbiedinge. Geslaagde vertolking met beweging by die een groep is nie 'n waarborg vir geslaagde beweging by 'n ander groep nie. Verder verskil die instelling van 'n gehoor van geleentheid tot geleentheid, en dit het dikwels 'n belangrike invloed op die gebruik van beweging al dan nie. 'n Gedig wat moontlik baie

geslaagd met beweging vertolk sou kon word, sal byvoorbeeld voor 'n groep letterkundestudente, wat in die gedig se letterkundige kwaliteite belangstel, moontlik sonder beweging vertolk word. Dieselfde gedig kan voor 'n sosiale vereniging, soos die VLU weer met beweging vertolk word om dit vir hulle toegankliker te maak. Dit beteken nie dat alle materiaal voor sosiale verenigings wat ontspanning en genot as oogmerk het, met beweging vertolk sal word nie. Hierdie probleem rondom beweging word verder vergroot vanweë die reeds genoemde rekbaarheid van die begrip suggestie, wat in die gebruik van beweging as wagwoord moet dien. Dit word dus deur verskillende vertolkers en regisseurs verskillend geïnterpreteer en toegepas. Hierdie skynbare nadeel het ook sy voordeel, want dit is miskien juis by die individualiteit van interpretasie en toepassing waar die kuns na vore tree. Daardeur word eenvormigheid, wat eentonigheid in die hand kan werk, verhoed.

Die volgende bespreking moet in die lig van bostaande oorwegings gesien word, naamlik dat dit 'n subjektiewe saak is wat nie vir alle gedigte, vertolkers, regisseurs en geleenthede sal geld nie. Waar 'n gedig as voorbeeld genoem word, beteken dit nie dat die gedig slegs met behulp van beweging vertolk kan word nie. Daar word van die standpunt uitgegaan dat enige gedig ook sonder beweging geslaagd vertolk kan word. In sekere gevalle kan beweging egter gebruik word om die gedig se seggingskrag te vergroot sonder dat die materiaal daaronder ly. Die onderwerp word in die breë bespreek, met enkele verwysings na voorbeelde. Volledig uitgewerkte voorbeelde van gedigte met beweging word in hoofstuk 4 aangetref.

2.2.2.7.1 Liriese poësie

Die hele aard van liriese poësie, veral die subjektiewe as 't ware 'hardop dink' daarvan, sou baat by 'n statiese vertolking. 'n Enkele gemotiveerde kopbeweging of 'n subtiele draai van die torso, byvoorbeeld by 'n verandering van emosie of die wending van 'n sonnet om 'n veranderde stemming of instelling te suggereer, sou myns insiens toelaatbaar wees. Indien dit oortuigend uitgevoer word, sou dit geslaagd en ook gemotiveerd kan wees. By Van Wyk Louw se "Vroeg herfs" kan die vertolker sy kop by die wending van die natuurbeskry-

wing na die gebed subtiel laat sak. Hiermee word die eerbied en stropingsproses wat in die sestet na vore kom, gesuggereer.

Die afwesigheid van beweging beteken nie dat die liggaam passief bly nie. 'n Gedig soos "O, die pyn-gedagte" van Totius kan in 'n sittende houding met geboë skouers vergestalt word. So word die emosie van die gedig in die liggaam gesuggereer.

Liriese poësie behoort dus liefers sonder beweging vertolk te word, wat nie bewegings van die kop of selfs wendings van die torso op gemotiveerde momente uitsluit nie. Dit moet egter so noodwendig uit die inhoud voortvloei dat die gehoor dit feitlik nie as sodanig opmerk nie en as vanselfsprekend aanvaar. Wat liriese poësie betref, stem ek saam met Gordon Craig (1957: 139) wat sy ondervraer laat sê: "I quite understand that the addition of gesture to a perfect lyric poem can but produce an inharmonious result".

2.2.2.7.2 Epiese poësie

By epiese poësie word die gebruik van beweging 'n groter moontlikheid, afhangende van die aard van die gegewe en die wyse waarop dit verhaal word. Hierdie moontlikheid word veral vergroot indien die gegewe òf dramaties ingeklee is, dit wil sê met dialoog en/of met sterk konflik, emosie en handeling, òf as dit op komiese wyse verhaal word. In die eerste geval kan die dialoog in stem en spraak gesuggereer word (vgl. "Die troudag", "Van 'n koningsdogter" en ander ballades van I. D. du Plessis) en indien nodig met beweging ondersteun word. In die geval van die meeste ballades van Du Plessis sou beweging myns insiens oorbodig en selfs lagwekkend wees. Dit sou miskien wel by die refrein van "Kaalvoet klonkie" en "Karnaval" aangewend kon word. "Staking op die suikerplantasie" van Opperman is ook 'n voorbeeld waar dramatiese wendinge en opbouende emosies met enkele bewegings, gesuggereer kan word. Zoengoe se dialoog kan met enkele bewegings of slegs gebare vergestalt word. Ook in die laaste gedeelte, waar die klimaks bereik word, kan van staccatobewegings na 'n sentrale punt gebruik gemaak word. Die gebeure word nie realisties voorgestel nie, maar die oplaaiende emosie kan so vergestalt word.

Komiese poësie kan myns insiens die beste baat by effektiewe beweging op gemotiveerde plekke. Oor die effektiwiteit en gemotiveerdheid moet die vertolker of regisseur se goeie smaak en aanvoeling hom lei. Hier moet onderskei word tussen materiaal waar die komiese in die fyn spel van die woord lê ("Je suis arrivée" van Wilma Stockenström, "Rooinekke op Hermanus" van Peter Blum en die meeste satiriese werk van M. M. Walters), en dié waar dit in die gebeure en/of karaktertekening voorkom ("Op Hartebeesfontein" van Pikkedel?, "Wit en swart" van Visser, "Die tante" van Barend J. Toerien). By die eersgenoemde soort is insigryke pousering en gesigspel belangriker as beweging en moet beweging indien dit gebruik word tot 'n minimum beperk word. By die laasgenoemde soort sou beweging met groter welslae aangewend kon word. In sekere gedigte kom die komiese in die woordspel sowel die gebeure en karaktertekening voor, soos met Visser se "Lotos-land" die geval is. Sulke gedigte kan moontlik ook met beweging vertolk word (sien hoofstuk 4).

2.2.2.7.3 Dramatiese poësie

By dramatiese monoloë en alleensprake waar identifiseerbare karakters aan die woord is, moet die twee genres, naamlik die poësie en die drama, as 't ware met mekaar versoen word. 'n Suggestie van karakter kan deur middel van stem, gelaat en liggaam, wat beweging kan insluit, gegee word. Hierdie opvatting verskil van dié van Craig (1957: 139-140): "A dramatic poem is to be read. A drama is not to be read, but to be seen upon the stage. Therefore gesture is a necessity to a drama, and it is useless to a dramatic poem". Hy meen dus dat ook dramatiese poësie sonder beweging en gebaar vertolk moet word. Net soos 'n versdrama, anders as 'n 'prosadrama', die poëtiese kwaliteit in die spraakritme en aanbieding realiseer, so moet die dramatiese kwaliteit in die poësie gerealiseer word. Die dramatiese word wel eerstens in die stem asook in die empatiese belewing gerealiseer. Indien 'n beweging of gebaar hieruit sou voortvloei, sou dit myns insiens toelaatbaar wees. Die dramatiese moet egter nie oorheers nie maar die poëtiese moet as die primêre voorop staan. Indien "Oom Gert vertel" vertolk sou word, sou beweging in oom Gert se geval onnodig wees, maar enkele gebare sou wel funksioneel gebruik kon word. Dit is belangrik dat die poësie=

ritme binne die suggestie van karakterspraak behoue moet bly.

2.2.2.7.4 Algemeen

Beweging kan ook gebruik word om veral 'n gedig se ritme eerder as die inhoud te beklemtoon. Gedigte soos "Dis mars en kwyk en mars en kwyk", "Miga en Mina ry botterboom", "Die dikkoppe dans" en andere van Boerneef asook "Broadway" en "What about de 10" van Adam Small leen hulle uitstekend hiertoe. Hoewel die beweging hoofsaaklik op die ritme gebaseer is, word dit tog met die inhoudelike in gedagte beplan en uitgevoer.

Die letterkundige waarde van 'n gedig moet myns insiens by die oorweëring van beweging al dan nie in berekening gebring word. Hoe hoër die letterkundige kwaliteite van 'n gedig, hoe versigtiger moet beweging aangewend en indien moontlik vermy word. Die beweging kan die gevaar loop om die letterkundige kwaliteit te verdoesel deurdat die vertolkingswyse opval en nie die materiaal as sodanig nie. Dit impliseer egter nie dat materiaal van swak kwaliteit 'n vrypas tot die gebruik van onbeperkte beweging is nie.

Ten slotte word enkele riglyne genoem:

Nie alle beweging wat in die materiaal voorkom, implisiet of eksplisiet, moet of hoef uitgevoer te word nie. Beweging moet by voorkeur die geestelike ingesteldheid van die spreker in die gedig en/of die emosie eerder as die letterlike doen en late uitbeeld, tensy dit vir komiese effek gedoen word.

Beweging moet, soos reeds gesê, nie realisties uitgevoer word nie maar bloot 'n suggestie wees; Geiger (1963: 105) noem dit 'n opsommende gebaar. Hiermee bedoel hy dat beweging en gebare nie in fyn detail, soos in toneelspel, uitgevoer word nie maar slegs 'n 'gedeelte' of kern daarvan.

Beweging moet 'n middel tot 'n doel wees en nie op sigself aandag trek nie. Dit behoort die materiaal te ondersteun en kommunikasie te verbeter.

Indien die materiaal verbaal bevredig en selfgenoegsaam is, moet die nie-verbale tot 'n minimum beperk word.

Wat die uitvoer van die bewegings betref, moet daar sinchronisering tussen die intellektuele en emosionele inhoud asook die ritmiese vloei van die gedig en die tempo, omvang en intensiteit van die beweging wees. Verder moet die vertolker 'n soepele beheer oor sy liggaam verkry, sodat die beweging nie weens die uitvoering daarvan die aandag trek nie. Dit kan gebeur as die beweging enersyds swak en lomp en andersyds te kunsmatig uitgevoer word. Die beplanning van die beweging in sy geheel moet esteties bevredig en getuig van goeie verhooggebruik wat van 'n bepaalde fokuspunt uitgaan.

2.2.3 Prosa

2.2.3.1 Individuele vertolking

Die materiaal by individuele prosavertolking bestaan gewoonlik uit sketse, essays, kortverhale en fragmente uit novelles of romans. Fragmente moet 'n eenheid, 'n verhaal in eie reg, vorm.

By die vertolking van prosa is daar basies die volgende moontlikhede: Die verhaal kan bloot vertolkend voorgelees word, wat karaktersuggestie deur middel van stem en gelaat kan insluit; die verhaal kan sonder die teks (gememoriseerd) soos bo genoem vertolk word, en dan kan die verhaal ook met behulp van gebare en bewegings vertolk word, hetsy gememoriseer of nie. Gewoonlik word 'n verhaal wat met beweging en gebaar vertolk word, gememoriseer. Met karaktersuggestie word die verskillende karakters se dialoog in die verhaal deur middel van stem en spraak van mekaar onderskei. Hierdie onderskeiding geskied deur middel van toonhoogte-, volume- en intensiteitswisseling asook deur middel van die manier van spraak, byvoorbeeld oorgeartikuleerde spraak, nasale of plat uitspraak, ens. Met beweging en gebare kan karaktersuggestie ook in die liggaam gerealiseer word deur middel van 'n bepaalde houding en manier van beweeg. Die karaktersuggestie moet voortvloei uit dit wat in die verhaal van die karakter gesê word. Bewegings kan ook gebruik word om die

emosionele inhoud te intensiveer en om sekere handeling en verandering in tydruimte te realiseer. Die rol van die liggaam moet egter sekondêr bly, en slegs as dit die betekenis ondersteun, behoort dit gebruik te word. Wanneer dit gebruik word, moet dit steeds net die prikkel verskaf wat die gehoor in hulle verbeelding moet aanvul. Die empatiese belewing tydens dialoog moet so beheer word dat die vertolker nie die karakter word nie maar slegs suggereer - dit geld veral vir verhale wat in die eerste persoon geskryf is en as 't ware 'n prosamonoloog is. Dit is belangrik dat die vertelgedeeltes met behoud van die vertolker se eie persoonlikheid, aan die gehoor oorgedra word. Hier is die vertolkingstyl 'n geselstrant met 'n natuurlike spraakritme.

Kortliks. In prosavertolking word die verhalende gedeeltes aan die gehoor vertel en, indien gemotiveerd, met beweging vertel; die beskrywende gedeeltes word met die nodige gevoelswaarde oorgedra, en die dialoog word met stem en gelaat en, indien gemotiveerd, ook met die liggaam gesuggereer. Die gemotiveerdheid van beweging berus by die soort verhaal en die oordeelkundige besluit van die vertolker. Dit bly egter steeds 'n subjektiewe saak.

2.2.3.2 Groepvertolking

Vereenvoudig en kortliks kan dit só gestel word: By groepvertolking word die verhaal gedramatiseer in dié sin dat daar 'n verteller of vertellers is wat die verhaal vertel, en individuele vertolkers wat die dialoog deur middel van stem en gelaat (sonder beweging), of stem, gelaat en liggaam (met gebaar en beweging) vertolk.

2.2.3.2.1 Materiaal

Gewoonlik word hier kortverhale en verkorte novelles en verkorte romans gebruik. Alle prosamateriaal kan wel vertolk word, maar sekeres is geskikter as ander. Daar kan op die volgende eienskappe gelet word:

'n Goeie balans tussen beskrywing, vertelling en dialoog moet gehandhaaf word. Veral dialoog is belangrik vir lewendigheid en onmid-

dellikheid van aanbieding. 'n Verhaal wat hoofsaaklik uit verhalende gedeeltes bestaan met feitlik geen dialoog nie, het dié gevolg dat slegs enkele vertolkers aan die woord bly, en is gevolglik nie vir groepvertolking geskik nie.

Die verhaal moet 'n stewige bou vertoon, met genoegsame wisseling van toonaard, emosie en verskillende karakters.

Omdat liggaamsbeweging by vertolking sekondêr is, moet die verhaal nie soseer op uiterlike handeling as op innerlike stryd en gevoelens konsentreer nie.

Indien die verhaal nie 'n geskikte lengte het nie, moet dit hom tot sodanige oordeelkundige verkorting leen dat die wese en kern nog steeds behoue sal bly.

Voorts moet die regisseur vir die bepaalde prosawerk 'n aanvoeling hê en moet dit by die beskikbare vertolkers se moontlikhede pas. Die moeite en tyd wat aan die prosa bestee word, moet die letterkundige, opvoedkundige of vermaaklikheidswaarde werd wees.

Geskikte prosamateriaal sou myns insiens die volgende wees: die meeste kortverhale van Henriette Grové en Hennie Aucamp, die essays van Audrey Blignault, die sketse van Boerneef, die Gonnakolk-nouvelles van Mikro en 'n roman soos Van Melle se Bart Nel.

2.2.3.2.2 Verteller

Die wese van prosa is die epiese aard daarvan, dit wil sê die vertel van 'n verhaal. Hierdie vertelling omvat die volgende:

Beskrywing van karakters, gebeure of milieu;
opsomming van gebeure of verhalende gedeeltes;
die direkte weergawe van karakters se woorde.

In die aanbieding is dit baie belangrik dat die verteller nie afgeskep of selfs geneutraliseer word nie. Die vertolker-verteller moet dieselfde funksie verrig as die verteller in die verhaal, naamlik die skakel of bindingselement tussen die gehoor en die verhaal. Indien prosa as 't ware in 'n drama omgeskep word, gaan die epiese struktuur verlore. Die skrywer het immers doelbewus 'n verhaal en nie 'n drama

geskryf nie.

Alvorens die aanbieding beplan word, moet die volgende inligting in verband met die verteller verkry word:

Wie vertel die verhaal?

Is die geslag en algemene menswees van die verteller bekend?

Watter soort inligting word verskaf?

Hoe beperk of omvangryk is die verteller ingelig?

Weet die verteller alles van almal of slegs van enkele karakters of die hoofkarakter?

Is die verteller se inligting geloofwaardig?

Uit watter hoek en graad van betrokkenheid word die verhaal vertel?

Word die verhaal in die eerste of derde persoon vertel?

Verskuif die perspektief, sodat 'n verhaal binne 'n verhaal verkry word?

Is dit direkte vertelling of blote hardop dink?

Is die verteller neutraal? Indien nie, in hoe 'n mate is hy by die verhaal betrokke?

Verander die verteller se houding teenoor die karakters of verhaal tydens die vertelling?

Die volgende is moontlikhede waarop die verteller in die vertolking gerealiseer kan word.

Indien die geslag van die verteller bekend is en dit 'n baie belangrike rol in die vertelling speel, is dit nodig om 'n vertolker van dieselfde geslag te gebruik. Dit geld veral as daar in die eerste persoon vertel word, waar die verteller ook 'n karakter in die verhaal is. In hierdie geval kan selfs twee vertolkers vir dieselfde karakter, naamlik in sy hoedanigheid as verteller en as karakter, gebruik word. Die gehoor moet hierdie gebruik wel deeglik begryp. Hierdie tegniek kan veral goed gebruik word as daar 'n groot tydsverloop tussen die werklike gebeure en die vertel daarvan is.

Indien die verteller anoniem en die verhaal in die derde persoon is, kan dit deur een of meer vertolkers gehanteer word. Die vertelling neem dikwels 'n groot deel van die verhaal in, en deur so 'n afwisseling kan verveling en eentonigheid voorkom word. Die verdeling van die vertelling tussen die verskillende vertolkers kan willekeurig wees of verdeel word volgens beskrywende en verhalende gedeeltes of volgens die subjektiewe gedagtes van die karakters en objektiewe vertelling.

Die graad van betrokkenheid van die verteller kan op die volgende maniere gerealiseer word:

Die neutrale verteller kan aan die een kant van die verhoog in 'n afsonderlike kolling geplaas word, terwyl die betrokke verteller naby die res van die groep geplaas kan word.

Die neutrale verteller kan onbetrokkener vertel, terwyl die betrokke verteller sy vertelling sterker empaties kan beleef.

Die neutrale verteller kan die vertelling uit die boek lees en deurgaans staties bly, terwyl die betrokke verteller sy teks kan memoriseer en selfs tussen die karaktervertolkers kan beweeg.

'n Veranderde houding tydens die vertelling kan gerealiseer word deur dat die vertolker-verteller sy aanslag verander van byvoorbeeld 'n sterk empaties beleefde vertelling na 'n objektiewer aanslag of 'n verandering van sy uiterlike verhouding en omgang met die ander karakters.

Indien die vertelling die vorm van hardop dink aanneem, soos in 'n terugflits, kan die vertolker dit in 'n nadenkende houding en met 'n stadige tempo suggereer. Dit kan ook gerealiseer word deur die verteller verder as die ander karakters van die gehoor te plaas, of deur aanvanklik die vertelling op band op te neem terwyl die vertolker die woorde geleidelik oorneem.

Indien daar 'n verhaal binne 'n verhaal is, moet twee afsonderlike vertellers gebruik word om die tegniek duidelik aan die gehoor oor te dra. Indien slegs een verteller gebruik word, moet die gehoor wel duidelik begryp dat die een verhaal binne 'n ander verhaal voorkom.

By die alomteenwoordige derdepersoonsvertelling kan die karakter-

vertolkers self die vertelling behartig. Die verdeling van die vertelling kan bloot willekeurig wees of elke karakter kan die vertelling behartig wat op sy eie karakter betrekking het. In so 'n aanbieding is al die vertolkers in 'n stadium 'n karakter in die verhaal en ook 'n verteller. Soms kan die groep belangrike gedeeltes beklemtoon deur dit saam te vertel. Met hierdie tegniek word die nie-realistiese aard van vertolking beklemtoon - die vertolker suggereer die karakter en tree dan daarbuite en kommunikeer met die gehoor oor die verhaal - as't ware 'n distansiëringstegniek ('n term op Brecht se Verfremdung gegrond).

Haas elke verhaal bied ander moontlikhede, wat die regisseur ten beste moet benut om die belangrike rol van die verteller in prosa te vergestalt.

2.2.3.2.3 Dialoog

Die dialoog van die verskillende karakters word deur bepaalde vertolkers gehanteer. Elkeen suggereer 'n karakter in die verhaal, en hierdie suggestie kan verskillende vorms aanneem. In die eerste plek kan die vertolkers deur 'n bepaalde stemplasing en spraakpatroon 'n karakter suggereer. Tweedens kan die suggestie deur 'n sekere liggaamshouding aangevul word, en indien van beweging gebruik gemaak word, ook deur die manier van beweeg. Derdens kan gedeeltelike kostumering ook bygevoeg word, soos 'n hoed, voorskoot, manel ens. Die kostuum wat gebruik word, moet 'n basiese karaktertrek van die karakter na vore bring. Dit beteken nie dat al drie die vorms van suggestie gebruik hoef te word nie. Dit is die uiterstes waartoe gegaan kan word, en dan moet dit nog steeds binne die perke van suggestie bly.

Afgesien van die dialoog of direkte rede word ook die indirekte rede in 'n verhaal aangetref. Dit het twee vorme, naamlik die woordelike omset van die karakter se spraak of 'n vrye weergawe van die karakter se woorde in die styl van die verteller. Die verteller en die karakter smelt as 't ware saam. Indien daar geen doelbewuste motivering vir die indirekte rede is nie, kan dit na die direkte rede verander word en soos die ander dialoog gehanteer word. Hierdie

gedeeltes kan ook deur die verteller en die karakter saam vertolk word, of die verteller kan begin, terwyl die karakter-vertolker die woorde geleidelik oorneem. Dit kan veral geskied as die gedeelte baie lank is. In Henriette Grové se verhaal "Tant Nelie se veerpluime" kom die volgende sinnetjie voor: "Ursa het gemeen dit sou in tant Nelie se slaapkamer wees, in die groot kis waarin sy al haar linne gebêre het". Die vertolker wat Ursa vertolk, kan van dit sou af saam met die verteller praat of dit alleen vertolk. Dan sal die sou en gebêre het na sal en bêre verander moet word.

Indien 'n karakter se gedagtes verhaal word, kan die vertolker wat die bepaalde karakter vertolk, self die gedagtes uitspreek. In plaas daarvan dat die vertolker hom tot sy medevertolkers rig, stel hy sy fokus in die gehoor - as 't ware 'n alleenspraak of 'n hardop dink. In Elise Muller se verhaal "Die uitdraaipad" kom die volgende voor: "Toe begin sy stadig straat op loop. In die skaduwee van 'n bloekomboom twintig tree verder bly sy staan. Die bas hang in flenters om die ligte stam. 'n Afgeleefde, verwaarloosde ou boom: miskien het dit so lank gelede reeds opgehou groei dat dit selfs nie meer ouer word nie. Wat 'n verspote gedagte, dink sy: alles word oud, alles vergaan! En sy wonder toe sy op die harde grond neerkyk: Loop sy nou op die stof van wat eenmaal bloekomblare was, ..." Die gedagtes van die vrou, deur my onderstreep, kan deur die vertolker wat hierdie rol vertolk, self uitgespreek word - sy moet wel na ek verander word. Die regisseur moet bepaal of dit binne die bepaalde aanbieding gedoen behoort te word of nie.

Alhoewel die vertolker net die karakter suggereer, moet hy die karakter se motiewe, geaardheid en verhouding met ander karakters ontleed om die wesenskern van die bepaalde karakter in sy vertolking tot sy reg te laat kom.

2.2.3.2.4 Tyd

Gewoonlik lewer tyd in prosa min of geen probleme vir die vertolker of regisseur nie. Die probleem lê egter in verhale waar daar 'n deureenspeling van wisselende tye is. Die regisseur kan dit in die aanbieding realiseer deur onder andere oorgange deur middel van

lig en/of klank te verkry. Verder kan twee groepe vertolkers gebruik word om so die hede en verlede te suggereer. Ook verskillende ruimtes of vlakke op die verhoog kan as middel aangewend word om verskillende tye te suggereer.

2.2.3.2.5 Algemeen

Die aanbiedingsmoontlikhede is haas onbeperk. As die regisseur die materiaal goed ontleed het, sal dit 'n gegewe aanbieding dikteer. Enkele moontlikhede word genoem.

Ten eerste moet die regisseur bepaal of die verhaal die beste in 'n statiese aanbieding of in 'n aanbieding met beweging gerealiseer sal kan word. Hier kan tussen die karakters en die verteller(s) onderskei word. Die verteller(s) kan byvoorbeeld staties bly. In 'n verhaal waar die verteller 'n baie belangrike rol speel en min dialoog voorkom, kan die karakters staties bly en die verteller beweeg.

Tekste kan gebruik word, of dit kan gememoriseer word. Indien van beweging gebruik gemaak word, is dit beter as die werk gememoriseer word. Hier kan ook 'n onderskeiding tussen die karakters en die verteller(s) gemaak word deurdat slegs die verteller(s) wel tekste gebruik.

Dit is dikwels moontlik om die prosawerk se styl in die vertolking te realiseer. 'n Strak, bondige styl kan byvoorbeeld in 'n strak, staccato-aanbieding vergestalt word. (Vgl. "Droogte" en "Die nuwe piramides" van Jan Rabie uit sy bundel Een-en-twintig.)

Tensy die verteller karakters regstreeks aanspreek, is sy fokuspunt in die gehoor. Die karaktervertolkers se fokuspunt is gewoonlik op die verhoog, soos by toneelspel. Sekere kerngedeeltes of -gedagtes wat uitgespreek word, kan tot die gehoor gerig word, al word dit nie regstreeks aan die gehoor oorgedra nie.

As die verteller 'n baie belangrike aksie beskryf, kan dit deur die karaktervertolkers teen 'n stadige tempo uitgevoer word om groter klem daarop te lê. Andersins vries die karaktervertolkers tydens die

vertelling. As die karaktervertolkers praat, kan die verteller òf vries òf kyk as sou hy deel van die gehoor uitmaak.

Belangrike gegewens kan beklemtoon word deurdat die vertellers, as daar meer as een is, hierdie gedeeltes saam vertolk. In 'n soortgelyke gedeelte kan die groep, vertellers en karakters, as geheel optree. Die slot van Jan Rabie se "Lied oor niemandsland" kan as voorbeeld dien. Die slotparagraaf word deur al die vertolkers op die verhoog gesê.

Afhangende van elke prosawerk moet dekor tot die essensiële beperk bly en so tydloos moontlik wees. Gewoonlik word slegs van vlakke, rostra of bankies, wat funksioneel is, gebruik gemaak. Rekwisiete moet liefse geïmproviseer word. Indien kostuums gebruik word, moet die vertolkers nie volledig uitgerus word nie maar, soos reeds gesê, slegs met 'n 'gedeelte' van 'n kostuum wat die wese van die karakter aandui. Die gebruik van lig en klank is nie essensieel nie, behalwe dat lig vir die sigbaarheid van die vertolkers nodig is. Indien dit wel gebruik word, moet dit funksioneel aangewend word en kan dit byvoorbeeld oorgange in die verhaal aandui, atmosfeer skep en die spanningslyn intensiveer. Beligting kan ook gebruik word om byvoorbeeld die vertellers van die karakters te onderskei en om die fokuspunt van die gehoor te sentreer. Dit geskied deurdat die lig op vertolkers wat in sekere dele nie spreekbeurte het nie, uitdoof. So word die aandag bepaal by dié wat wel vertolk.

'n Prosawerk wat myns insiens wel met beweging en gebaar, kostuum, lig en klank vertolk kan word, is "Die sous" van Hennie Aucamp. Alles kan meewerk om die satire op die geaffekteerdheid van die twee hoofkarakters na vore te bring. 'n Verhaal soos "Die bok" van Ingrid Jonker sou weer die meeste baat by 'n statiese vertolking in 'n eenvormige kostuum met geen bykomende tegniese hulpmiddels nie. Die prosawerk is deurgaans die deurslaggewende faktor by die aanbidding. In die gebruik van beweging, kostuum, lig en klank al dan nie moet 'n eenvormigheid gehandhaaf word om 'n eenheid van styl te verkry.

2.2.3.3 Verkorting van materiaal

Die verkorting van prosa vorm 'n belangrike deel van die regisseur se voorbereiding. Omdat baie prosawerke redelik lank is, is dit noodsaaklik om dit tot 'n geskikte lengte te verkort en by die vertolkingsmedium aan te pas.

Hierdie proses moet met oorleg en eers na deeglike analise geskied, sodat die oorspronklike idee, struktuur en styl nie verlore gaan nie. Die verkorte gedeelte moet in ooreenstemming met die oorspronklike sy eenheid en samehang behou. As 'n prosawerk te veel verkort moet word, sodat die kern en wese verander of verlore gaan, moet dit liever nie gebruik word nie. Die regisseur moet uitgaan van dit wat belangrik en onmisbaar is. Dit wil sê, dit wat behoue moet bly, moet eers aangedui word en dan dit wat weggelaat kan word. Die verkorting van prosa moet gesien word as die beklemtoning van belangrike of essensiële gedeeltes eerder as die weglaat van minder belangrike gedeeltes.

Indien 'n werk uit episodes, dele of hoofstukke bestaan, is dit gewens om liever minder belangrike gedeeltes en neue-intriges in hulle geheel uit te laat as wat die hele werk verkort word. Na die inleiding kan die verhaal oor die belangrikste hoofmomente tot by die klimaks gaan, gevolg deur die afloop. Die kontinuïteit en logiese betekenis moet behoue bly deur middel van die verteller, wat dit aaneenskakel. Die styl van die verteller moet soveel moontlik met dié van die verteller in die verhaal ooreenstem.

In prosa is daar dikwels herhaling of lang beskrywings en gedetailleerde uitbreidings. Sulke dele kan sonder skade weggelaat of tot enkele sinne verkort word en opsommerderwys aan die gehoor meegedeel word.

Dikwels word voor, tydens of na dialoog aangedui wie dit sê en ook hoe dit gesê word. Indien die karaktervertolker reeds geïdentifiseer is en hy die manier van segging in sy vertolking kan herskep, kan dit weggelaat word (dele soos: roep hy vrolik uit; sê sy mistroos= tig, terwyl hy haar onbeholpe aankyk). Indien 'n prosawerk staties aangebied word moet die inligting wat op enige beweging betrekking

het, nie weggelaat word nie. Indien sodanige beweging wel sigbaar uitgevoer word, kan dit in die vertelling weggelaat word. Die weggelaat of behou van sulke gedeeltes hang af van die mate van dramatisering tydens die aanbieding. Indien 'n klimaksgedeelte heelwat dialoog bevat met tussenin enkele beskrywende gedeeltes wat op die dialoog betrekking het, word dit dikwels weggelaat. Die verteller wat kort-kort tussenin iets sê, kan die spanning verbreek of die tempo vertraag. In so 'n geval kan die klimaks dalk in 'n antiklimaks verander. (Voorbeelde van verkorte materiaal word in die teks in hoofstuk 4 aangetref.)

2.2.4 Drama

Hoewel die vertolking van 'n drama nie in die Visserprogram voorgekom het nie, word dit volledigheidshalwe hier bespreek. Die drama vorm net so 'n belangrike onderdeel van die letterkunde as poësie en prosa en verdien dieselfde aandag van die vertolker.

2.2.4.1 Individuele vertolking

Die individuele vertolking van 'n drama kom nie dikwels voor nie. Dit kan wel voorkom indien 'n vertolker 'n drama aan 'n gehoor sou bekend stel en dan 'n gedeelte daaruit voorlees. Dit kan ook as 'n nommer in 'n vertolkingsprogram voorkom. In beide gevalle sal uit die aard van die saak nie 'n volledige drama vertolk word nie maar slegs 'n toneel of bedryf of hoogstens 'n eenbedryf.

In hierdie geval geskied die vertolking gewoonlik met die teks, meestal staties, en word al die dialoog wat in die gedeelte voorkom, deur die vertolker behartig. In so 'n geval gaan dit nie om die aanbieding nie maar wel om die inhoud. In die vertolking kan die dialoog neutraal voorgelees word, of die vertolker kan deur die onderskeidende gebruik van stem, spraak en gelaat spel die verskillende karakters van mekaar onderskei. In die laasgenoemde geval word die karakters in stem en gelaat gekarakteriseer, maar dit moet nog binne die perke van suggestie bly. Indien dit nie uit die verband of die vertolking blyk wie telkens aan die woord is nie, moet die vertolker dit self aan die gehoor meedeel. Dit is ook nodig om

die nodige agtergrondskennis en toneelaanwysings aan die gehoor mee te deel. Indien 'n fragment gebruik word, moet die voorafgaande en daaropvolgende ter wille van begrip aan die gehoor vertel word. By so 'n vertolking moet die gehoor die totale visuele beeld in hulle verbeelding herskep, hoewel enkele toeliggende gebare en selfs bewegings van die vertolker nie geheel en al uitgesluit is nie. Karakteruitbeelding waar meer as een karakter uit 'n toneelstuk deur een persoon vertolk word, is dikwels 'n afdeling by kunswedstryde. Dit verg as nommer 'n deeglike tegniese kennis van veral beweging en gebaar. Hierdie genre val myns insiens meer op die gebied van die toneel as van vertolking.

Die geslaagdheid van die individuele vertolking van drama sal afhang van die vertolker se bekwaamheid om die verskillende karakters te suggereer, die gehoor se ontvanklikheid vir dié tegniek en genre en die geskikte keuse vir die bepaalde aanbieding en geleentheid.

2.2.4.2 Groepvertolking

2.2.4.2.1 Doel

By groepvertolking kan 'n drama in die geheel vertolk word en as 'n aanbieding in eie reg bestaan, of 'n sekere gedeelte of bedryf kan as 'n vertolkingsnommer binne 'n vertolkingsprogram voorkom. In laasgenoemde geval word die keuse deur die tema van die vertolkingsprogram bepaal.

Met die vertolking van vollengtedramas kan dramas aangebied word wat òf 'n te groot rolverdeling en onmoontlike dekor besit, òf baie lank is of nie toneelmatig is nie. 'n Belangrike waarde kan dus daarin lê dat 'n drama wat gewoonlik nie opgevoer word nie, wel vertolkend voorgelees kan word. 'n Verdere oogmerk is die klemverskuiwing van die aanbieding, met alles wat daarmee gepaard gaan, na die teks. Die klem val dus op die sielkundige en estetiese of letterkundige waarde van die materiaal. Die gehoor en die letterkunde word as 't ware nader aan mekaar gebring, en 'n geslaagde vertolkingsaanbieding kan onder andere die swakheid of goeie kwaliteite van 'n drama duideliker na vore bring.

Teenoor 'n toneelopvoering gestel verander die vertolking van drama dit van 'n 'sienspel' na 'n 'hoorspel', hoewel die hoor by toneel en die sien by vertolking tog nie uitgeskakel is nie (vergelyk die aanhaling van Bacon in hoofstuk 1, p. 16). Dat dramavertolking 'n 'hoorspel' genoem word, sal duidelik uit die volgende bespreking blyk.

2.2.4.2.2 Keuse

Die volgende het veral op die keuse van vollengtedramas betrekking. Enige drama kan wel vertolk word en by die vertolkingsmedium aangepas word. Uit die aard van die doelstellings en die wyse van aanbieding is nie alle dramas ewe geskik vir vertolking nie. Die drama moet eerder by die vertolking as by die speel daarvan baat. Die keuse moet eerder op die drama val met sterk letterkundige kwaliteite, waar die klem op die taal en karakterontwikkeling lê. Verder moet die drama so min moontlik uiterlike handeling bevat en meer op innerlike konflik gebou wees. Probleem-, sielkundige of atmosfeerdramas sou myns insiens bo gebeuredramas en soorte soos 'n klug, komedie of melodrama te kies wees. Indien wel van 'n komedie gebruik gemaak word, moet dié gekies word waar die lagwekkende in die woordkeuse lê en nie dié waar die visuele handeling haas onmisbaar is nie. By die keuse moet die dramas waarin universele begrippe en waardes die kern-idee vorm en nie soseer aan tyd en ruimte gebonde is nie, voorrang geniet. Hier word slegs enkele voorbeelde genoem wat myns insiens geskik sou wees:

Hoorspele: Die held van N. P. van Wyk Louw, Die rebellie van Lafras Verwey en 'n Stasie in die niet van Chris Barnard;

Versdramas: Germanicus van N. P. van Wyk Louw en Periandros van Korinthe van D. J. Opperman;

Prosadramas: Die verminktes en Putsonderwater van Bartho Smit.

2.2.4.2.3 Aanbiedingsmoontlikhede

2.2.4.2.3.1 Teks

Oor die algemeen word dramas met die teks in die hand vertolk. Die teks moet egter so goed ingestudeer wees dat die vertolker nie teks=gebonde is nie. Die gebruik van die teks moet nie onnodig aandag trek nie en kan selfs funksioneel in die aanbieding gebruik word. Die vertolker kan die teks vashou, maar dis verkieslik dat dit op 'n staander geplaas word, sodat die vertolker indien nodig vir moontlike gebare en bewegings vry kan wees. Die teks suggereer verder die teenwoordigheid van die skepper van die materiaal, en so word die drie komponente van die sogenaamde driehoeksituasie: skepper, her=skepper en gehoor, 'n werklikheid (vgl. Maclay 1971: 3 e.v.). Die gebruik van die teks is ook as 't ware 'n distansiëringstegniek, want die gehoor is deurentyd bewus van die vertolker se dubbele rol, naamlik dié van leser en dié van 'n karakter in die drama.

2.2.4.2.3.2 Rolverdeling

Gewoonlik vertolk elke vertolker 'n bepaalde karakter. In 'n drama met 'n groot rolverdeling kan dieselfde vertolker egter verskillende rolle vertolk, byvoorbeeld karakters met dieselfde status (boodskap=pers, howelinge ens.). Hierdie tegniek moet deur die aanbieding duidelik wees of deur middel van 'n verteller aan die gehoor oorgedra word. Volgens Maclay (1971: 14) kan 'n enkele karakter byvoorbeeld deur twee vertolkers vertolk word om so die karakter se verskillende fasette of persoonlikhede na vore te bring. Hierdie tegniek kan egter maklik 'n gehoor verwar as dit nie baie duidelik gerealiseer word nie.

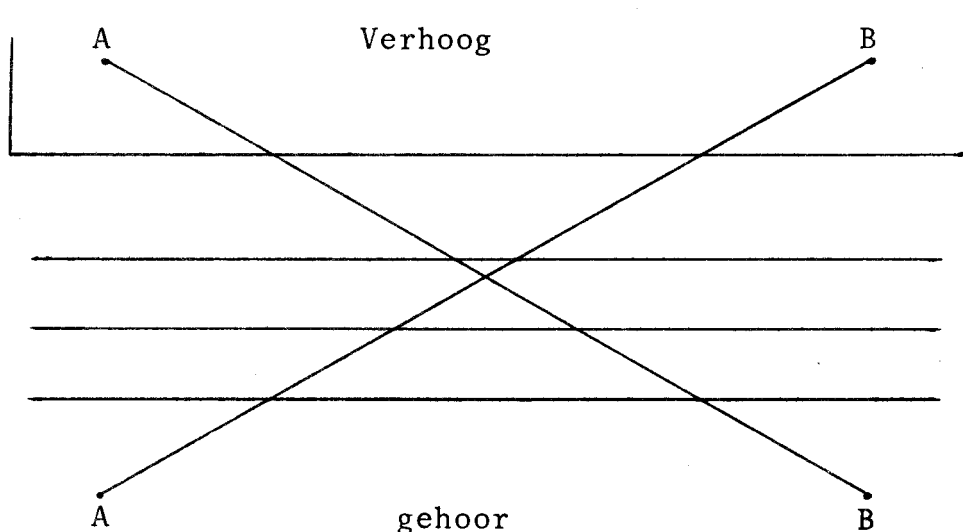
2.2.4.2.3.3 Plasing

Die plasing van die verskillende karakters op die verhoog moet sodanig wees dat almal sigbaar is en die geheel 'n artistieke eenheid vertoon. Die plasing kan egter ook 'n belangrike funksie in die drama verrig, byvoorbeeld om die belangrikheid van die karakters aan te dui

of om 'n bepaalde verhouding en verwantskap tussen die karakters te laat blyk. In die geval van Shakespeare se Romeo en Juliet kan die twee hoofkarakters sentraal voor geplaas word met die Capulet-familie links en skuins agter Juliet en die Montaguefamilie regs en skuins agter Romeo. Die priester kan moontlik heel agter in die middel geplaas word.

2.2.4.2.3.4 Fokuspunt

Die fokuspunt is baie belangrik by die vertolking van drama. Volgens die Amerikaanse handboeke is die gebruiklikste metode dié waar die fokuspunt in die gehoor geplaas word, dit wil sê die vertolkers rig nie hulle dialoog tot mekaar nie maar na vore in die gehoor, hetsy frontaal of diagonaal. Die diagonale rigting is die aanvaarbaarste en gebruiklikste. Dit wek die illusie dat die karakters met iemand in die gehoor praat en mekaar as 't ware in die gedagtes van die gehoor ontmoet.



(Vgl. Lee en Galati 1977: 385.)

In Engels word dié tegniek kort en tekenend met die term "offstage" beskryf, en dié waar die karakters direk met mekaar praat, met "onstage" (vgl. Bacon 1966: 312). Die doel met die eersgenoemde tegniek is om die gehoor kreatief te betrek deur hulle as 't ware regstreeks aan te spreek. Die gehoor kyk nie, soos by toneelspel, 'af' nie maar vorm 'n integrerende deel van die aanbieding. Die fokuspunt in die gehoor kan of deurgaans gehandhaaf word of afgewissel

word met dele waar die fokuspunt na die verhoog verskuif word. Wanneer die begryp van 'n teks vereis dat die gehoor 'n gebeure visueel moet ervaar, kan die fokuspunt verskuif om dit in 'n gestileerde vorm op die verhoog te vestig, dit wil sê, weer eens nie realisties nie maar blote suggestie. In hierdie verband beweer Maclay, dat wanneer die dialoog van algemener en universeler belang is, die fokuspunt in die gehoor moet wees, maar as dit van besondere belang en persoonliker van aard is, kan die fokuspunt op die verhoog wees. So word 'n "constant shift back and forth from representational to presentational manner and from particularities to generalities" verkry (Maclay 1971: 21). Die verskuiwing van die fokuspunt moet egter die oordra van begrip as uitgangspunt hê.

Die verskuiwing van die fokuspunt moet nog deeglik ondersoek word of dit nie onnodig gekompliseerd is en 'n gehoor onnodig sal verwar nie. Myns insiens moet, volgens die aard van die drama, die een of die ander toegepas word en deurgaans behou word.

By die algehele gebruik van dié tegniek moet die gehoor en sy gereedheid daarvoor in berekening gebring word. In Amerika, waar hierdie tegniek dikwels toegepas word, is dit 'n aanvaarbare manier van aanbieding. In Suid-Afrika is die tegniek nog ietwat vreemd en sal die toepassing daarvan moontlik aanvanklik 'n negatiewe reaksie ontlok.

2.2.4.2.3.5 Empatie, gebare en beweging

Die empatiese belewing van die vertolker kan moontlik dieselfde as dié van die toneelspeler wees. Die groot verskil lê daarin dat die vertolker sterker beheer oor die uiterlike vergestaltung daarvan uitoefen. Die vertolker gee nie in die fynste besonderhede elke uiterlike reaksie weer nie maar slegs dit wat hy genoegsaam ag om as prikkel vir die gehoor te dien om dit verder in hulle verbeelding aan te vul. Die vertolker se instelling is ook anders as die van die toneelspeler: die vertolker wil slegs die karakter voorstel, en die toneelspeler gee voor dat hy in wese die karakter is. Hiermee word vir hierdie studie volstaan, want daar kan oor die verskil tussen vertolking en toneelspel, veral by dramavertolking, 'n dissertasie ge-

skryf word.

By dramavertolking word algemeen aanvaar dat dit sonder bewegings en gebare geskied. Dit is egter nie 'n vaste reël nie. Die regisseur mag dit goeddink om dit wel te gebruik. In so 'n geval moet dit tot die essensiële, wat steeds 'n subjektiewe saak is, beperk word. Indien bewegings en gebare nie oordeelkundig gebruik word nie, verval dit maklik in 'n toneelaanbieding en verloor die vertolking sy suggestiewe krag.

2.2.4.2.3.6 Verteller

Die aard van dramavertolking maak 'n verteller 'n noodsaaklikheid. Die verteller stel die karakters aan die gehoor voor en verskaf die nodige agtergrondskennis, indien dit nie in die program staan nie. Die verteller moet ook die verskillende dele aanmekaar skakel indien die drama verkort is of slegs hoofmomente uit die drama aangebied word. Voorts verskaf die verteller ook die nodige toneelaanwysings en handeling wat nie uit die dialoog afgelei kan word nie. (Byvoorbeeld: "Daar word 'n knie-tot-bors-hoë skerm tussen die Keiser en die ander geplaas en die Kamerheer trek sy kamerjas uit. Hy't net 'n onderbroekie aan" - Die keiser van Bartho Smit.)

Die verteller kan deurgaans dieselfde vertolker wees of, afhangende van die drama, verskillende vertolkers wat ook karakters in die drama is.

2.2.4.2.3.7 In- en uitgaan van karakters

Vanweë die teenwoordigheid van al die vertolkers op die verhoog is dit 'n probleem om aan die gehoor oor te dra wanneer 'n karakter vir 'n toneel binnekom of uitgaan. Hierdie probleem kan op verskillende maniere gehanteer word. In die eerste plek kan die verteller die gehoor telkens meedeel wanneer 'n karakter inkom of uitgaan. Tweedens kan die vertolkers dit self aandui deur byvoorbeeld die rug na die gehoor te keer of die kop te laat sak of die teks toe te maak. Die teenoorgestelde sal dan gebeur as die vertolker weer die toneel

betree. Derdens kan die lig wat op 'n vertolker in- of uitdoof, sy deelname aan die toneel aandui. Vierdens kan die blote feit dat 'n karakter passief sit en nie lees nie, ook aandui dat hy nie 'op' die verhoog is nie. Watter manier ook al gebruik word, dit moet deurgaans eenvormig toegepas word.

2.2.4.2.3.8 Hulpmiddels

'n Drama wat sonder enige beweging bloot voorgelees word, word gewoonlik in eenvormige neutrale kostuums aangebied, met geïmproviseerde rekwisiete en sonder karaktergrimering. In uiterste gevalle kan van 'n suggestie van kostuum gebruik gemaak word, om moontlik die tyd waarin die drama afspeel, of 'n bepaalde karaktertrek van die karakter te suggereer. Laasgenoemde sou myns insiens slegs gebruik kan word as daar ook van beweging gebruik gemaak word.

Lig en klank kan, soos by die prosa, ook gebruik word om moontlike oorgange aan te dui, atmosfeer te skep en moontlik om die emosionele intensiteit in die drama te beklemtoon. Hierdie teatrale hulpmiddele moet liefers vermy word en alleenlik gebruik word as dit vir die begrip van die drama of die gehoor se deelname en betrokkenheid onontbeerlik blyk te wees.

2.2.4.3 Slotopmerkings

Dit gebeur nog steeds dat by vertolking drama die genre is wat die meeste afgeskeep word. Vandag kom dit feitlik slegs as 'n nommer in 'n vertolkingsprogram voor. Gewoonlik word dan ook net 'n gedeelte uit 'n drama vertolk. Die probleem lê myns insiens enersyds in die feit dat soveel onsekerheid en uiteenlopende opvattinge omtrent die metode van aanbieding bestaan, en andersyds in die gehoor se aanvaarding van die metode van aanbieding. Die tegniek waar die vertolkers hulle fokuspunt in die gehoor plaas bring 'n sterk onemosionele onbetrokkenheid mee; dit word feitlik 'n radiotegniek. Van al die genres word by dramavertolking die hoogste eise aan 'n gehoor gestel, omdat hulle aan toneelopvoerings gewoond is. As die gehoor nie bereid is om aktief deel te neem, sodat die drama in hulle verbeelding

afspeel nie, kan dramavertolking haas nie slaag nie. Die belangrikste taak lê daarin dat die gehore opgevoed moet word om die uitdaging wat dramavertolking bied, te aanvaar. Die vertolking van drama is dus in Suid-Afrika 'n braakland wat wag om bewerk te word.

2.3 DIE VERTOLKINGSPROGRAM

2.3.1 Inleiding

Vertolkingsprogramme word gewoonlik rondom 'n bepaalde tema of sentrale gedagte, gebeure of persoon gebou. Die tema kan enige onderwerp omvat, hetsy literêr of nie. Dit kan ook uit die werk van 'n enkele skrywer saamgestel word. Die vertolkingsprogram word verder onderskei in die gewone vertolkingsprogram of kunsprogram en die lesingprogram. Lee en Galati stel die verskil tussen die twee soorte soos volg:

"The difference between a program and a lecture recital is primarily one of proportion and degree. A *program* uses a minimum of transitional material and focuses almost entirely on the literature itself. A *lecture recital*, by contrast, has a strong central unity, uses the critics' opinions and historical data as transitions, and arranges the selections to illustrate whatever technical or thematic development the speaker has chosen" (1977: 542).

Die kunsprogram is dus meer op die letterkunde ingestel met die doel om te vermaak, met 'n minimum of selfs geen kommentaar nie, terwyl die lesingprogram 'n lesing is wat inligting of oorrëding as doelwit het, met voorbeelde uit die letterkunde om die argumente of gedagtes te bewys of te illustreer. Eersgenoemde is derhalwe meer op die genot en kunswaarde ingestel en laasgenoemde op die opvoedkundige waarde. Daarmee word nie bedoel dat 'n program met vermaaklikheidswaarde nie ook opvoedkundig kan wees nie, of dat 'n lesingprogram nie ook vermaaklikheidswaarde kan hê nie.

2.3.2 Die kunsprogram

2.3.2.1 Titel

Dit is belangrik dat 'n program 'n oorspronklike titel moet hê wat die nuuskierigheid sal prikkel en tegelyk iets omtrent die tema sal openbaar. Hoewel 'n titel dikwels vir verskillende interpretasies vatbaar is, behoort dit vir die gehoor 'n aanduiding te wees van wat aangebied gaan word. Verder moet die titel liefs kort wees, en 'n ritmiese en klankryke titel wat goed op die oor val, is aan te beveel, byvoorbeeld Die sanger van die Suikerbosrand, Is ons soos ons is? Nkosi Sikelel'i-Afrika, Karnaval van klank en kleur.

2.3.2.2 Geleentheid en gehoor

Om 'n program met welslae by 'n bepaalde geleentheid aan te pas moet die volgende bepaal word:

Die doel van die byeenkoms;
die vorm wat dit aanneem: formeel of informeel;
die tyd van die dag;
die grootte van die optreeruimte of verhoog, indien beskikbaar;
die grootte van die lokaal;
die moontlikhede vir die gebruik van tegniese hulpmiddele;
die beskikbare tyd.

Ook die gehoor moet in aanmerking geneem word:

Die grootte, ouderdom, geslag en gemiddelde kulturele en opvoedkundige agtergrond van die gehoor;
die motief vir die gehoor se teenwoordigheid;
die verwagting van die gehoor - blote vermaak of meer.

Daar moet gepoog word om so veel moontlik van die bogenoemde inligting by die bepaling van die tema en die soort materiaal wat gebruik gaan word, te verdiskonteer.

In die geval waar 'n program in 'n teater aangebied word, skep die vertolker of regisseur, afhangende daarvan of dit 'n eenmansprogram of

'n groeppaanbieding is, self die geleentheid. Die samestelling en aanbieding van die program moet slegs rekening hou met die gemiddelde gehoor wat sodanige aanbiedings bywoon.

Voorbeelde van geleentheidsprogramme

Geestelike programme : Paas- en Kersprogramme.

Programme by geleentheid van volksfeeste.

Programme vir sosiale funksies, wat hoofsaaklik op vermaak ingestel is. Dit word gewoonlik by afsluitingsfunksies of as afwisseling tydens vergaderings en byeenkomste aangebied.

Elke geleentheid is uniek en vra haas 'n eiesoortige program. Daarom is dit moeilik om al die soorte te identifiseer. Ander gespesialiseerde soorte sal in die loop van hierdie hoofstuk, waar dit ter sake is, genoem word.

2.3.2.3 Tydsduur

Die tydsduur van 'n vertolkingsprogram kan liever te kort as te lank wees, omdat dit 'n intellektuele kunsvorm is wat meer van 'n gehoor verg as byvoorbeeld 'n konvensionele toneelaanbieding. Die komiese of ernstige aard en die intellektuele peil moet by die bepaling van die lengte in berekening gebring word. By die samestelling van 'n program moet met die wisseling van vertolkers, oorgange en reaksie van die gehoor rekening gehou word. Wanneer 'n program deurgelees word, moet ongeveer tien minute per uur hiervoor bygereken word. 'n Gemiddelde lengte van 'n program deur 'n groep aangebied kan tussen een en twee uur duur. 'n Geleentheidsprogram kan tussen dertig en sestig minute duur, afhangende van die geleentheid en of die aanbieding die enigste nommer is of deel van 'n ander program uitmaak. By individuele vertolking kan 'n teaterprogram tot 'n uur duur en 'n geleentheidsprogram tot ongeveer dertig na veertig minute.

2.3.2.4 Keuse van materiaal

Die keuse van materiaal is 'n baie belangrike aspek. Hier reeds word die welslae van 'n program bepaal. Die volgende is oorwegings

by die keuse van materiaal:

Uiteraard moet die materiaal ten opsigte van die tema of 'n aspek daarvan relevant wees.

Dit moet die vertolker of regisseur se smaak bevredig.

Die letterkundige waarde van die materiaal moet in oorweging geneem word. Indien hieroor onsekerheid bestaan, moet die menings van kenners en kritici ingewin word. Die letterkundige waarde van die materiaal hoef egter nie altyd die maatstaf te wees nie. Afhangende van die doel en tema van die program kan materiaal gebruik word op grond van historiese en/of vermaaklikheidswaarde. Die Visserhuldigingsprogram dien hier as 'n toepaslike voorbeeld.

Die materiaal moet iets hê om aan die gehoor oor te dra, intellektueel, emosioneel en/of esteties.

Die lewensbeskoulike waarde van die materiaal moet vir die gehoor aanvaarbaar wees. Kontroversiële materiaal wat verleentheid kan veroorsaak, moet liefers vermy word, tensy dit verantwoord word en 'n bepaalde funksie in die program het.

Onverstaanbare materiaal moet vermy word, tensy dit op een of ander manier aan die gehoor verduidelik word.

Indien die materiaal te lank is, moet die moontlikheid bestaan om dit tot 'n geskikte lengte te verkort.

Dan moet die materiaal natuurlik ook vertolkbaar wees:

Dit moet by die aanbieding baat of die aanbieding moet ten minste nie aan die tema en struktuur van die werk afbreuk doen nie. Materiaal waar die tipografiese aanbieding op papier van primêre belang is, soos soms by poësie die geval is, moet liefers vermy word (vgl. Breyten Breytenbach se gedig "(toe-spraak)" in Voetskrif, p. 57). Die materiaal moet verder in die geheel gesien die moontlikheid inhou om op verskillende maniere aangebied te word, byvoorbeeld lees, statiese vertolking, vertolking met beweging, en in die geval van groepvertolking moet dit ook vir groepwerk geskik wees. Die materiaal moet ook met die vertolkingsvermoë van die beskikbare vertolkers rekening hou.

Kortom, die letterkundige, opvoedkundige, estetiese en/of vermaaklikheidswaarde van die materiaal moet vir beide vertolker en gehoor die moeite werd wees om dit in te studeer of aan te hoor.

2.3.2.5 Ordening van materiaal

Nadat die materiaal gekies is, moet dit georden word, sodat 'n logiese struktuur met 'n aanvaarbare verloop van een werk na 'n ander gevorm word. Met die ordening moet eenheid en samehang, progressie en genoegsame wisseling verkry word. Die ordeningsproses moet geskied na deeglike kennis van die materiaal verkry is en die samesteller vir homself uitgemaak het wat sy doel met die aanbieding is.

Elke program, ongeag die lengte, het 'n begin, 'n middelgedeelte of liggaam met gewoonlik 'n klimaks daarin vervat, en 'n slot of afsluiting.

2.3.2.5.1 Begin

Die begin van 'n program kan 'n inleiding tot die tema en so tot die program as geheel wees. Dit kan egter ook onmiddellik met die tema of 'n aspek daarvan 'n aanvang neem. Dit is belangrik dat elke begin van 'n program moet pas by die tema, die styl van die aanbieding, die moontlike gehoor en die persoonlikheid van die vertolker, indien dit 'n eenmansaanbieding is.

By die aanvang van 'n program moet die volgende in ag geneem word:

Maksimum kontak moet met die gehoor verkry word om hulle aandag van hulleself na die program te verplaas. Sodoende word die empatie en samewerking van die gehoor verkry.

Daar moet nie onmiddellik 'n sterk appèl op die gehoor se denke gemaak word nie, want die gehoor moet hulle eers oriënteer ten opsigte van dit wat plaasvind.

Veral die openingsmateriaal moet maklik verstaanbaar en van beperkte omvang wees.

Afhangende van die tema moet die aanvanklike materiaal liefers lig van aard wees.

Die materiaal moet sodanig wees dat die aanbiedingsmoontlikhede daarvan 'n ontspanne atmosfeer skep, tensy 'n skoktaktiek doelbewus gebruik word.

In inhoud en/of in aanbieding moet die begin sodanig wees dat die gehoor, ook moontlike skeptici, geestelik en intellektueel oorreed sal

word om verder te luister en dat die res van die program daarop kan voortbou.

2.3.2.5.2 Liggaam

Die liggaam van 'n program is uiteraard die belangrikste deel en bestaan gewoonlik uit materiaal van groter omvang met sterker intellektuele en emosionele trefkrag. Die materiaal moet so georden word dat dit opbou tot 'n hoogtepunt of klimaks. Die klimaks kan uit een of meer werke bestaan wat die kern van die tema bevat en/of groots en intens in omvang en emosie is. Indien daar verskillende afdelings bestaan, moet elke afdeling sy eie spanningslyn besit maar tegelyk deel in die spanningslyn van die groot geheel. Die ordening van die materiaal moet volgens 'n bepaalde logiese beginsel geskied: volgens toonaard of verskillende emosies of die intellektuele en chronologiese ontwikkeling van die tema. Hierdie struktuur moet so eenvoudig moontlik gehou word, sodat ook die gehoor die ordeningsbeginsel kan begryp. Voorts moet die materiaal so georden word dat dit die maksimum aandag en belangstelling sal verkry. Dit kan verkry word deur onder andere genoegsame wisseling te bewerkstellig wat betref die genre: poësie, prosa, drama; styl: epies, liries, dramaties; toonaard: komies, satiries, ernstig, tragies ens.; lengte; graad van emosie; die wyse van aanbieding.

'n Gehoor kan nie onbeperk 'n hoë graad van emosie of intellektuele konsentrasie handhaaf nie maar moet ook ontspan om weer opnuut te kan konsentreer. Die wisseling moet nooit doel op sigself wees nie maar altyd in diens van die tema en styl van die program staan.

2.3.2.5.2.1 Oorgange

Omdat die hantering en samestelling van materiaal rondom 'n tema 'n subjektiewe saak is en omdat die verband tussen die materiaal nie altyd voor die hand liggend is nie, is dit ter wille van begrip en

kontinuiteit nodig om oorgange of brugpassasies te hê wat die gehoor in dié verband sal lei.

Die oorgange kan bestaan uit kommentaar en/of aanhalings uit geskikte materiaal en/of kort letterkundige werke in hulle geheel. Dit vorm 'n belangrike struktuurelement van die program en verleen eenheid en dimensie daaraan. Die doel van die oorgange kan die volgende wees: Die verbinding van die verskillende nommers of afdelings van die program deur die afsluiting van die voorafgaande en/of die voorbereiding van die daaropvolgende. Dit is veral belangrik waar daar 'n skielike wending in die toonaard of inhoud voorkom.

Die gehoor moet deur 'n moment van ontspanning die geleentheid kry om van een stemming of emosie na 'n ander oor te skakel. Die gehoor se aandag moet op belangrike sake gefokus word deur die uitlig van idees, die lê van verbande of aanduiding van kontraste.

'Duister' materiaal kan verhelder en moeilike en vreemde woorde en begrippe verklaar word. Sekere vreemde gegewens kan deur middel van kommentaar in perspektief gestel word om dit vir die gehoor aanvaarbaarder te maak.

Gegewens wat vir die begrip van die program onontbeerlik skyn te wees, kan verstrek word. Wanneer byvoorbeeld, 'n fragment vertolk word, moet daar iets oor die voorafgaande of daaropvolgende meegedeel word.

Die oorgange moet alleen voorkom as die logiese begrip en progressie van die program daarom vra. Verder moet dit kort en relevant wees en vlot verloop. Die aanbiedingswyse hang van die styl van die hele program af. Die oorgange moet enersyds duidelik van die vertolkingswerk onderskei word en andersyds 'n integrerende deel van die program as geheel vorm en nie gesog en oorbodig voorkom nie.

2.3.2.5.3 Slot

Die afsluiting van 'n program is belangrik in dié sin dat dit die laaste en finale indruk op die gehoor vorm. Indien die slot nie met die klimaks saamval nie - soos in korter programme dikwels die geval is - moet dit kort wees, die tema bevredigend afsluit, opnuut die eenheid bevestig en 'n finaliteit bied wat die program 'n sinvolle

geheel laat word. Die slot van 'n program kan òf 'n ontlading wees deur die gehoor bevredig te laat, òf 'n skielike oplading wat die gehoor tot nadenke aanspoor of tot ander insigte bring. Om dit duideliker te stel: 'n program oor die kleurvraagstuk in Suid-Afrika kan byvoorbeeld met 'n suggestie van 'n moontlike oplossing eindig, byvoorbeeld die slot van D. J. Opperman se "Gebed om die gebeente", of die probleem kan opnuut vooropgestel en met 'n beskuldiging eindig, byvoorbeeld "my country 'tis of thy people you're dying" van Fanie Olivier.

2.3.2.6 Voorbeelde van geleentheidsprogramme

Twee voorbeelde van geleentheidsprogramme word gegee, die een kort en lig van aard en die tweede langer en ernstig.

"Je suis arrivée" Wilma Stockenström (Uit Spieël van water, 1973, p. 21).

"Gesprek in die laan" M. M. Walters (Uit Heimdall, 1974, p. 44).

"Koffiekamer" M. M. Walters (Uit Heimdall, 1974, p. 42 - 43).

"Aprilparade" Chris Barnard (Uit Die Huisgenoot, 5 Mei 1972, p. 60).

"Waterkloof 1974" Jeanne Goosen (Uit Orrelpunte, 1975, p. 44-45).

Hierdie satiriese program duur ongeveer 20 minute en is veral voor 'n damesvereniging van 'n akademiese inrigting geslaagd. Behalwe "Koffiekamer", wat met die akademici spot, het die gedigte deurgaans die vrou as onderwerp. "Je suis arrivée" is 'n effektiewe openingsnommer wat onmiddellik die aandag sal opeis met die woorde: "Mevrou professor dokter Edelvrot", wat in die derde reël voorkom. Hierna bou dit voort tot "Aprilparade", wat as die hoofnommer dien. "Waterkloof 1974" met die satiriese slotwoorde: "Vrou en Moeder" roep as 't ware die eerste gedig in herinnering en laat die program myns insiens tot 'n goeie eenheid sluit.

In die volgende program is dit veral die besonder logiese struktuur

en geskikte keuses waarop gelet moet word.

Kerstyd: Vreugdetyd -
Verlossingstyd -

'n Woordprogram vir die Feestyd - saamgestel deur Teunis Botha

Dit word Kerstyd - die radio begin sy Kersliedere speel, die tinsel in die winkelvensters is stadig maar seker besig om te begin glinster - en in hierdie wye en droewe land van ons is alle Christenmense besig om vir Kersfees voor te berei - geskenke, kerskaartjies, kersbome, die kersdagmaaltyd en vakansietyd - dit geniet in die jongste tyd voorrang, en in ons gedagtes is dit tans 'n belangrike fokuspunt.

Ek vra u egter om vandag op 'n sobere wyse saam met my deur middel van die woord te let op die WARE betekenis van Kersfees - naamlik dat daar vir ons gebore is die Verlosser, Jesus Christus, wat aan die kruishout vir ons sondes gesterf het en sodoende ons waarborg tot die Ewige Lewe geword het.

Geen tinsel of verfraaiing nie, geen oppervlakkigheid of sentimentele wysies nie - net die Woord wat spreek.

Die program is verdeel in die volgende afdelings:

Boodskap
Loflied
Geboorte
Verlossing
Toekomsgebed

Die program neem 'n aanvang met predikantdigter I. L. de Villiers se pragtige vers "Kersaand" en sluit ook weer met sy "Oggendgebed" af.

"Kersaand" I. L. de Villiers (Uit Manna oor die duine, 1975, p. 11).

AFDELING I : BOODSKAP

In die eerste afdeling is daar twee belangrike boodskappe - eers dié aan Josef volgens Matthéüs 1:18-25 en dan aan Maria soos verhaal in vers 26 - 38 van Lukas I. Hierop volg twee gedigte wat dieselfde tema poëties vergestalt: "Maria" van W. E. G. Louw en "Die boodskap aan Maria" deur N. P. van Wyk Louw.

Matthéüs 1 : 18 - 25.

Lukas 1: 26 - 38.

"Maria" W. E. G. Louw (Uit Terugtog, 1942, p. 68).

"Die boodskap aan Maria" N. P. van Wyk Louw (Uit Gestaltes en diere, 1942, p. 8).

AFDELING II : LOFLIED

In afdeling II "Loflied", deel ons die loflied van Maria soos in Lukas 1: 46 - 56 en een van die hoogtepunte in die oeuvre van Elisabeth Eybers, naamlik haar verruklike Maria-lied.

Lukas 1: 46 - 56.

"Maria" Elisabeth Eybers (Uit Belydenis in die skemering, 1957, p. 27 - 28).

AFDELING III : GEBOORTE

Afdeling III heet geboorte. U hoor die bekende Lukas 2 en daarna drie eenvoudige gedigte van Elisabeth van der Merwe, naamlik "Kersnag in die laeveld", "Die aandster nader" en "'n Os en 'n eseltjie". Ten slotte hier: "Kersliedjie", die groot gedig van Dirk Opperman waarin hy boodskap dat Christus vir alle volke, tale, kleure gebore is en as Verlosser gekom het.

Lukas 2: 8 - 20.

"Kersnag in die laeveld" E. van der Merwe (Uit Die groot Afrikaanse kersboek, 1963, p. 1).

"Die aandster nader" E. van der Merwe (Uit Die groot Afrikaanse kersboek, 1963, p. 34).

"n Os en 'n eseltjie" E. van der Merwe (Uit Die groot Afrikaanse kersboek, 1963, p. 73).

"Kersliedjie" D. J. Opperman (Uit Blom en baaierd, 1967, p. 26).

AFDELING IV : VERLOSSING

Hierdie program sou egter onvolledig en onvolkome wees sonder melding van die lyde, sterwe en opstanding van Christus, en in geen taal kan hierdie geskiedenis op 'n duideliker, skoner wyse gebring word nie as in W. E. G. Louw se groot gedigtereeks "Die passie van Ons Heer". Die belangrikheid van Kersfees is vir ons dus daarin geleë dat Christus gebore, gesterf en opgestaan het ter versoening van ons sondes.

"Avondmaal".

"Getsémané".

"Die verraad".

"Golgota".

"Begrafnis".

"Opstanding" (Uit Adam en ander gedigte, 1944, p. 13-18).

AFDELING V : TOEKOMSGEBED

Ek sluit af deur u in hierdie afdeling te versoek om saam met my die pragtige "Oggendgebed" van I. L. de Villiers te bid.

"Oggendgebed" I. L. de Villiers (Uit Manna oor die duine, 1975, p. 1).

2.3.3 Die huldigingsprogram

2.3.3.1 Doel

In vertolking is dit 'n program met die oeuvre van 'n bepaalde skrywer as onderwerp. Soos die titel aandui, is die doel van so 'n program om aan die bepaalde skrywer eer te betoon: digter, dramaturg, prosaïs of ook, in sekere gevalle, al drie.

2.3.3.2 Aard en omvang van die program

Die omvang van die skrywer se werk en die beskikbare tyd sal bepaal of die program 'n geheelbeeld of slegs enkele belangrike fasette of temas sal bevat. 'n Geheelbeeld van 'n skrywer soos A. G. Visser sou makliker gegee kon word, terwyl dit in die geval van N. P. van Wyk Louw 'n haas onmoontlike taak sou wees om in die bestek van een aand al die fasette van sy skrywerskap aan te raak.

Vervolgens moet die aard van die program bepaal word. Dit sal afhang van die gehoor, die geleentheid en die bekendheid van die skrywer en sy werk. Die gekompliseerdheid en intellektuele graad van die werk sal ook by die bepaling van die aard en vorm van die program 'n belangrike rol speel. 'n Program oor A. G. Visser sou hiërvoigens geskikter wees vir 'n kunsprogram, omdat sy werk en biografies^{II} gegevens oor die algemeen baie bekend is. Verder is sy werk ook maklik verstaanbaar en is 'n lesing of verduidelikende kommentaar onnodig, in teenstelling met die werk van skrywers soos N. P. van Wyk Louw en D. J. Opperman, waar kommentaar of 'n lesing wel nodig mag wees.

'n Huldigingslesing kan ook voorkom. In hierdie geval word die klem op die lesing geplaas, met moontlik enkele werke wat vertolk word om die lesing toe te lig of om sekere stellings te bewys. So 'n lesing sou myns insiens meer op die terrein van die literator lê.

2.3.3.3 Keuse van materiaal

Die keuse van materiaal is gewoonlik sodanig dat dit 'n verteenwoordigende snit uit die skrywer se oeuvre is. Dit is nie altyd moontlik om slegs voortreflike werk te kies nie, aangesien bepaalde karakteristieke eienskappe van die skrywer en sy werk belig moet word. Eienskappe soos die skrywer se opvatting van sy skrywerskap, die taal en styl van sy werk, sy lewens- en wêreldbeskouing, bepaalde belangrike temas in sy oeuvre en die veelsydigheid van sy skrywerskap, soos onder andere die gebruik van verskillende genres, asook verskillende soorte en vorme binne die genres. Om so 'n program saam te stel vereis dus deeglike kennis van die skrywer en sy werk.

2.3.3.4 Ordening van die materiaal

Die ordening van die gekose materiaal kan volgens die aard en inhoud op grond van een of meer van die volgende beginsels geskied: volgens verskillende temas, genre, toonaard, glanspunte in die skrywer se loopbaan, die chronologiese verskyning van sy werk en/of die ontwikkelingsgang van die skrywer. Dit is belangrik dat die ordeningsbeginsel(s) die moontlikheid van 'n stygende spanningslyn moet besit.

Die huldigingsprogram is basies 'n gewone kunsprogram met 'n besondere doelstelling. Daarom is dieselfde gegewens wat reeds in hierdie hoofstuk onder die verskillende hoofde bespreek is, ook hierop van toepassing. 'n Volledig uitgewerkte voorbeeld van sodanige program word in die volgende twee hoofstukke aangetref.

2.3.4 Die lesingprogram

Sommige aspekte van die kunsprogram geld in 'n sekere mate ook vir die

lesingprogram, soos byvoorbeeld die titel, die aanpas by 'n bepaalde geleentheid en gehoor, die keuse van die materiaal en die ordening daarvan. Die genoemde aspekte word nie herhaal nie, maar slegs aspekte wat verskil of wat eie aan die lesingprogram is, word genoem.

In 'n lesingprogram word openbare redevoering en vertolking gekombineer, en daarom is 'n lesingprogram gewoonlik formeler van aard. Die presiese aard van die aanbieding sal deur die onderwerp, die geleentheid en die gehoor bepaal word.

Die volgende aspekte is van belang:

Sowel die keuse van onderwerp as die intellektuele peil daarvan moet veral by 'n lesingprogram rekening hou met die geleentheid maar veral die ontwikkelingspeil van die gehoor en hulle bekendheid met die onderwerp. Dieselfde onderwerp sal voor verskillende gehore verskillend gehanteer word.

Die inhoudelike feite moet getuig van die vertolker se kennis en insig en gerugsteun word deur die uitsprake van outoriteite op die bepaalde gebied.

Die lesing moet 'n stewige en logiese struktuur toon wat aan die vereistes vir goeie redevoering voldoen.

Die lesinggedeelte moet goed voorberei wees, sodat die lewering daarvan nie by die vertolking afsteek nie. Daar moet gewaak word teen 'n dooie en hiperformele lesing.

Kommunikasie met die gehoor is van die uiterste belang.

Daar moet 'n gemotiveerde balans tussen lesing en vertolking gehandhaaf word.

Die voorbeelde uit die letterkunde moet nie losstaande wees nie maar regstreeks uit die lesingmateriaal voortvloei om so 'n integrerende deel van die lesing te vorm. Sodoende word eenheid en samehang verkry.

Die letterkundige materiaal moet binne die perke wat die tema of onderwerp toelaat, genoegsame wisseling bevat.

Die lengte van die program moet met die konsentrasievermoë van die gehoor en die stemgebruik van die aanbieder rekening hou.

Die vertolkingswerk tydens 'n lesingprogram kan bloot vertolkend voorgelees word, of dit kan op soortgelyke wyse as die vertolkingswerk by 'n kunsprogram aangebied word. Dit sal van die geleentheid maar veral van die tema van die lesing afhang. Daar moet ook bepaal word

of die gehoor slegs in intellektuele feite belangstel en of hulle terselfdertyd in 'n beperkte mate ook vermaak wil word. Wat die tema betref, kan die vertolkingsmateriaal van 'n lesing soos byvoorbeeld Die geestige poësie van A. G. Visser, op dieselfde wyse as in 'n kunsprogram vertolk word. Die vertolkingsmateriaal van 'n lesing soos 'n Bespreking van Tristia van N. P. van Wyk Louw kan vanweë die strakheid en die intellektuele aard daarvan bloot vertolkend voorgelees word.

Die volgende moontlikhede ten opsigte van die lesingprogram bestaan:

Die werk van verskillende skrywers rondom 'n literêre of nie-literêre tema, byvoorbeeld Die Sestigers, Opstand in die poësie, Die verband tussen persoonlike ervarings en die neerslag daarvan in die literatuur. In die laasgenoemde geval kan byvoorbeeld na A. G. Visser, Elisabeth Eybers en Breyten Breytenbach verwys word.

Die bespreking van die oeuvre van een skrywer of 'n sekere deel daarvan, byvoorbeeld Ingrid Jonker in oënskou, Die slampamperliedjies van Leipoldt. Hierdie tipe lesingprogramme kon meteen ook as 'n huldigingslesing dien.

Die bespreking van 'n enkele werk soos 'n digbundel, 'n roman of drama, met gepaste voorbeelde uit die werk. Hieronder val dan ook die bekendstelling van 'n boek. Die lesing kan selfs oor 'n enkele werk van kleiner omvang handel, soos 'n enkele gedig, kortverhaal of 'n eenbedryf, byvoorbeeld, Die rol van klank in D. J. Opperman se "Staking op die suikerplantasie".

2.3.4.1 Boekbekendstelling

2.3.4.1.1 Doel

In die bekendstelling van 'n boek word kennis en insig met betrekking tot 'n geskrewe letterkundige werk verskaf. Die doel hiermee is om die luisteraar sodanig te prikkel dat hy die werk gaan lees deur dit by 'n biblioteek te gaan leen of dit self aan te skaf. Die benaming mondelinge boekresensie word ook hiervoor gebruik, maar dít

lê eerder op die terrein van die letterkundige kritici. Tog kan die vertolker ook kritikus wees, hoe gering ook al.

By die bekendstelling van 'n werk bestaan daar verskeie moontlikhede. Oor die algemeen bestaan dit uit die bespreking daarvan en die voorlees daaruit.

2.3.4.1.2 Bespreking van die werk

Die bespreking kan begin deur interessante gegewens, soos byvoorbeeld 'n staaltjie uit die lewe van die skrywer, aan die gehoor oor te dra. Hierdeur word die gehoor se aandag gefikseer en 'n informele atmosfeer geskep. Voorts kan die bespreking die volgende inhoud:

die tyd en ontstaan van die werk;
die betekenis van die titel;
ander werke van dieselfde skrywer, veral as dit 'n deel van 'n siklus is soos trilogië en tetralogië;
temas en motiewe in die werk;
die lewensbeskoulike waarde;
die styl van die skrywer;
verwysing na werke van soortgelyke aard;
belangrike kritici se menings en resensies;
name van boeke wat nageslaan kan word ter hulpverlening by die lees van die werk (bv. Gesprekke met skrywers; Op weg na welgevonden; Blokboeke; monografieë uit die Afrikaanse letterkunde).

Die vertolker moet waak teen 'n neiging om die gehoor met feite toe te gooi. Hy moet uit bogenoemde selekteer en net dit wat by die bepaalde boek ter sake is, gebruik. Die vertolker moet ook nie bloot die storie vertel nie, veral as dit 'n drama of roman is wat op spanning en intrige gebou is. Daar moet nog iets oorbly wat die luisteraars onbevredig laat en wat hulle as 't ware sal dwing om die werk te gaan lees.

Die vertolker moet weet wat sy gehoor verwag en hoe dit saamgestel is. Die ontwikkelingspeil, agtergrond en belangstelling sal 'n baie belangrike rol speel by die kwaliteit en kwantiteit van die bespreking - word, byvoorbeeld, bloot 'n oppervlakkige bespreking verwag, of is dit 'n studiegroep wat meer kennis verlang?

2.3.4.1.3 Voorlees uit die werk

Wat poësie betref, kan gedigte van die vertolker se keuse vertolkend gelees word. Dit kan nuttig wees as die luisteraars ook 'n kopie het. Hulle kan dan gelyktydig hoor en lees, en so word begrip bevorder en die bespreking vergemaklik. Dit sou die gehoor dan ook beter in staat stel om vrae te stel.

Uit 'n kortverhaalbundel kan daar, afhangende van die lengte, een of twee verhale voorgelees word of selfs gedramatiseer word indien hulle hulle daartoe leen.

'n Roman of novelle is ietwat moeiliker. Hier moet die vertolker selektief te werk gaan. Hy kan òf belangrike momente voorlees òf 'n enkele hoofstuk òf die inleiding en moontlik die klimaks en die gehoor dan oor die slot in die duister laat. Die vertolker kan van stemkarakterisering gebruik maak of net voorlees.

By 'n drama kan die vertolker ook enkele kerngedeeltes voorlees, met 'n duidelike aanduiding van wie aan die woord is. Die vertolker kan selfs 'n tweede of derde vertolker saamneem om die verskillende karakters se dialoog te lees. As daar uittreksels gemaak word, moet die vertolker dit met kommentaar bind, sodat die gelese gedeeltes in perspektief met die geheel gesien word.

Die gelese gedeeltes moet duidelik aanpas by dit wat in die bespreking gesê is. Die balans tussen bespreking en voorlees hang van die geleentheid en die gehoor af.

2.3.4.1.4 Algemeen

Dis belangrik dat die vertolker nie die werk uitput nie, want dis bloot 'n 'inleiding' tot selfstudie en selflees. Aan die ander kant moet die bekendstelling die moeite werd wees. Dit moet interessant en prikkelend asook logies en duidelik wees.

Die kommunikasie tussen die vertolker en die gehoor is van die uiterste belang. As dié twee mekaar nie bereik nie, mis die geleent-

heid sy doel. Die vertolker moet dus baie goed voorberei sodat hy met gemak en selfvertroue kan optree. Die situasie moet so informeel moontlik wees, sodat die gehoor vrymoedigheid het om vrae te stel - dit moet as 't ware 'n gespreksvoering wees. Daarom is dit ook wenslik dat dit nie 'n te groot gehoor moet wees nie. Die geleentheid moet so intiem moontlik gehou word.

Daar bestaan geen neergelegde reëls nie; die vertolker moet hom deur sy persoonlikheid en aanvoeling, die bepaalde werk wat voorgestel word, en die gehoor laat lei. Enersyds sal geen twee boeke en andersyds geen boek voor verskillende gehore op dieselfde manier bekend gestel word nie.

Boekbekendstelling is 'n gevorderde tegniek wat vir die meer ervare vertolker, met 'n stewige literêre agtergrond en kennis, bedoel is. Uit die aard van die saak het 'n eenvoudige of baie bekende werk nie bekendstelling nodig nie, maar dit is veral die nuwe en/of gekompliseerde werk wat om 'n bekendstelling vra.

2.3.4.2 Slotopmerkings

Uit die lesingprogram se intellektuele aard en die minimum, indien enige, teaterhulpmiddele, is dit 'n minder gewilde tipe program. Tog kom die essensie van vertolking, naamlik die oordra van die woordkunswerk, hierin op die voorgrond. Die materiaal loop minder gevaar om ter wille van die aanbieding op die agtergrond geskuif te word. In sy artikel Basic lore of the lecture recital pleit C.A. Harrison (1971: 10 e.v.), inderdaad vir meer aandag aan die lesingprogram, wat volgens hom ter wille van groepeerbiedinge verdwyn het.

2.3.4.3 Voorbeeld van 'n lesingprogram

Alles van A tot Z word eendag woord

"Alles van A tot Z"

Alles van A tot Z word eendag woord
al weet jy eers na jare hoe dit klink.

Vergetelheid swelg alles. Soort soek soort
en stadig deur jou are styg en sink
gebare van bevestiging, verweer.
Die ritme van jou ingewande puur
- soos God se meule tydsaam en sekuur -
formules wat hul in jou murg groepeer,
verligte tekens leesbaar teen die muur
lank voor jy hulle aftrek op papier.

Elisabeth Eybers (Uit Balans, 1962, p. 67).

In hierdie woorde van Elisabeth Eybers word die hele spektrum van lewenservaring vir die woord toegeëien. Die woord is vervlietend, maar wanneer dit vasgevang en op papier vasgelê word, word dit verewig. Deur wie? 'n Skrywer? Ek? U? 'n Kunstenaar? Talle ander mense?

Die mens met sy uiteenlopende gevoelens en ervarings is 'n komplekse wese, en daarom sal elkeen se belewenisse deur middel van woord en vorm op 'n unieke wyse na vore tree. Vir die doel van hierdie program gaan ons by slegs drie voorbeelde stilstaan:

1. Die gebruik van een woord of begrip as sentrale element in die uitdrukking van 'n bepaalde gevoel - in hierdie geval die begrip eensaamheid;
2. een letterkundige werk wat tot 'n ander aanleiding gee en
3. 'n koerantberig wat 'n gedig word.

1. Begrip: eensaamheid

Wat is dit? Hoe word dit gedefinieer? Indrukke en talle beelde skuif nou voor die geestes oog verby: isolasie, hartseer, afwesigheid, dood ...

Vir die alledaagse, nie-temperamentele mens kan eensaamheid roerend en byna tasbaar word, maar op die fynbesnaarde siel van die kunstenaar, spesifiek die woordkunstenaar, maak dit 'n besondere indruk.

Uit eie ondervinding skryf Totius oor die dood van sy kinders en na aanleiding van die eensaamheid wat dood bring, volg die gedig "Die aandete". Sonder omhaal van woorde gee hy die werklikheid in die vorm van 'n klein dramatjie weer. Let veral op die opvallende ekonomiese woordkeuse, teenstellings en die staccato sinsgebruik. Daardeur word die eensaamheid in hierdie gedig sterk onderstreep.

Om alleen te wees is vir Eugène Marais 'n byna fisieke isolasie, soos gesien in sy "Die townenares". Die woord alleen dra hier groot klem, en die effektiewe gebruik van lang vokale dra by om 'n atmosfeer van eensaamheid te skep. Let op die lang vokale in waai, dood, hoor, eensaam. Dit versterk ook die musikale of sangerige toon van die gedig. So eensaam is die verbanne jong meid dat alles, ook die lewe, by haar verbygaan, soos die wind wat "verby haar ore waai".

In "Mallemeule" van Stephan Bouwer word die eensaamheid deur middel van kort funksionele strofes weergegee. 'n Mallemeule is die vreugde en verdriet van elke kind. As die jolyt verby is, is daar ook "nie meer pryse om te wen nie". Die mallemeule is die kind se son, simbool van lig en lewe. Word die mallemeule afgebreek, verdwyn die son. Die kind eien die mallemeule vir hom/haar toe, en daarom die slotvers: "Hulle het my mallemeule afgebreek". Die slot bring die effek van eensaamheid in die woorde: "En toe het julle verder gegaan". Met dié implikasie: ek bly alleen agter.

Ten slotte gee Jan van Melle in sy kortverhaal "Die tuiskoms" 'n tasbare eensaamheid deur middel van die natuur weer. Die eensaamheid van die vrou, die "los en doodgerypte gras", die hemel sonder 'n wolkie en die woorde: "en die wind daar buite maak dit met sy geraas nog eensamer". Dit is byna asof die leser self wil ingryp en persoonlik wil reageer op die opswepingseffek wat die kortverhaal op hom het. Hy voel egter saam met die son magteloos "om warm te maak waar die koue wind waai" of wens saam met Marthinus Cloete, wanneer die skape van honger en dors vrek, dat "hulle maar algar moet dood wees, sodat daar 'n end aan kan kom".

Hieruit blyk nou duidelik hoedat verskillende woordkunstenaars beeld

en vorm asook verskillende genres gebruik om hulle persoonlike belewing van eensaamheid te illustreer.

"Die aandete" Totius (Uit Passieblomme, 1939, p. 25).

"Die townenares" E. Marais (Uit Gedigte, 1934, p. 43).

"Mallemeule" Stephan Bouwer (Uit So sal ons uitpasseer, 1969, p. 20).

"Die tuiskoms" J. van Melle (Uit Begeestering, 1943, p. 115-118).

2. Een letterkundige werk wat aanleiding gee tot die skryf van 'n ander

Dit bly 'n ope vraag wat in die gedagtes van 'n skrywer omgaan wanneer hy die werk van 'n ander skrywer lees. Is dit gedagtes van kritiek, waardering of selfs bewondering? Lees hy miskien iets by wat tot sy voordeel strek, of neem hy slegs daaruit wat hom boei, en bou daarop voort?

Breyten Breytenbach skryf die "fascistiese pampoen" en maak gebruik van surrealistiese beelde, dit wil sê bonatuurlike droombeelde. Vergelyk byvoorbeeld die pampoen se onversadigbare eetlus, die maan, waarvan brokkies op die aarde val, asook die illusie waaronder die man verkeer, naamlik dat sy swartoogdogtertjie die maanprinses is.

Brink skryf nou na aanleiding van die "fascistiese pampoen" "Die dag van die pampoen", waarmee hy Breytenbach se verhaal sy eie maak. Tog verskil Brink se verhaal van die ander: hy gebruik realistiese beelde. Hy lokaliseer die ruimte, naamlik Parys, en poog om hierdie ruimte konkreet voor te stel. Vergelyk ook die skakeling met die Suid-Afrikaanse milieu in die woorde: "Maar op die dag van die pampoen eet ons vir ons 'n pad terug tot in die binnehart van ons boeremense, tot in die boepens van die heerlike oranje son".

Hierdie skeppingstegniek, naamlik om 'n kunswerk na aanleiding van 'n ander te skep, is nie net tot die prosa beperk nie. Vergelyk die ontstaan van 'n prosaverhaal na aanleiding van 'n gedig. So het die

bekende "Die ballade van getroude bemindes" van Peter Blum aanleiding gegee tot die prosawerk van Chris Barnard "Wat het geword van Ursula?"

"fascistiese pampoen" Breyten Breytenbach (Uit Katastrofes, 1964, p. 51).

"Die dag van die pampoen" A. P. Brink (Uit Parys-Parys: retoer, 1969, p. 104 - 107).

"Ballade van getroude bemindes" P. Blum (Uit Van steenbok tot poolsee, 1956, p. 60).

"Wat het geword van Ursula?" C. Barnard (Uit Chriskras, 1973, p. 62 - 65).

3. 'n Koerantberig wat 'n gedig geword het

By die lees van 'n koerantberig bly daar dikwels sekere indrukke by die leser vassteek. Die gemoed van die kunstenaar is veel ontvankliker vir sulke indrukke as dié van die gewone mens. So word 'n doodgewone koerantberig dikwels stof vir 'n gedig of 'n prosawerk.

Die treurige gebeurtenis van die meidjie, Klara Majola, wat na haar blinde vader gaan soek, verdwaal en verkleum het, verskyn as 'n doogewone koerantberig. D. J. Opperman gebruik hierdie berig en skep dit tot 'n kort maar treffende gedig om.

Verkleum in die veld

Het haar blinde pa gaan soek

Ceres - 'n Agtjarige Bantoekind het een nag verlede week verkleum nadat sy haar blinde pa gaan soek en verdwaal het. Sy is Klara Majola en het op mnr. Ernst van Dyk se plaas, Die Eike, agter Witzenberg, gebly.

Dit was Klara se gewoonte om haar blinde pa op die plaas rond te lei

en hom te bring na plekke waar hy hout kan bymekaar maak. Later het sy hom dan weer daar gaan haal. Haar ma het die dag na 'n naburige plaas gegaan. Sy het teen skemer teruggekom en wou haar man gaan haal, maar Klara het aangebied om dit te doen.

Sy kon haar vader vermoedelik nie kry nie en het toe verdwaal. Die kleurlinge en ander bewoners van die plaas het later na haar gaan soek. Haar vader het op hulle geroep geantwoord, maar Klara self kon hulle nie vind nie. Net daarna het dit begin reën.

Mnr. Van Dyk het eers die volgende dag van die gebeure gehoor. Hy het dadelik 'n soektog op tou gesit en Klara is dood in 'n pad aange-tref.

Sy het blykbaar oor die klippe in 'n stroompie gegly en geval en was te koud en te verkleum om op te staan. Haar een arm was onder haar lyk en die ander hand was in haar mond.

Die nag was besonder koud en die kapok het dik gelê.

"Klara Majola" D. J. Opperman (Uit Engel uit die klip, 1950, p. 8).

Die 17e Oktober 1946 - die Kaapse oggend is nog effens koud - mense op pad werk toe koop gou Die Burger om die paar minute voor 8 uur nog te lees of om so tussen die werk deur, die koerant deur te blaai.

Êrens in die koerant staan 'n hartseer storie oopgevlak - min mense lees dit, maar dié wat dit lees, dink na. Sommige trek die skouers op en sug net, ander sê dis verniet en nog ander dink dis politiek. Só interpreteer elkeen die berig op 'n eie manier.

Dit is weer D. J. Opperman wat na aanleiding van hierdie berig die gedig "Draaiboek" skryf.

In badkamer opgehang

Kleurkwellings van oorledene

Sophia Repnaar, die moeder van 'n sestienjarige seun wat hom volgens die bevinding van die hof die aand van 2 Sept. aan 'n stuk tou in 'n badkamer opgehang het, het Saterdag in die Kaapstadse magistrats-hof met die geregtelike ondersoek na die dood van haar seun verklaar dat die kleur-vraagstuk die oorledene baie gehinder en ongelukkig gemaak het.

Die moeder het verklaar dat haar oorlede seun, Alwyn Joseph William, baie donker van kleur was, in teenstelling met haar vyf ander kinders, wat almal lig van kleur is. Omdat Bill, soos hulle die oorledene genoem het, so donker van kleur was, moes hy 'n kleurlingskool bywoon, terwyl sy broers en susters almal by skole vir blankes skoolgegaan het. Volgens die moeder het dit die oorledene baie ongelukkig gemaak en het hy ook altyd daarvan gepraat.

A. J. Repnaar, vader van die oorledene, het verklaar dat hy en sy vrou die aand van 2 Sept. bioskoop toe gegaan het, terwyl Billy by die huis gebly het om die jonger kinders op te pas. Toe hulle teen 11.15 nm. tuis kom en vra waar Billy is, het een van die kinders gesê dat hy in die kombuis is.

Selfmoord

Toe getuie hom nie daar kry nie, het hy na die badkamer gestap, maar die deur was gesluit. Hy het die oorledene geroep, maar toe hy geen antwoord kry nie, het hy gemeen dat Billy opsetlik nie antwoord nie en dus weggestap.

Getuie het verklaar dat hy 'n rukkie later weer aan die badkamer se deur geklop het en toe hy nog nie antwoord kry nie, het hy die deur met geweld oopgestamp. Die oorledene het daar aan 'n stuk tou wat aan 'n pyp vasgemaak was, gehang. Omdat hy nog warm was, het hy die tou dadelik losgesny en met hom hospitaal toe gejaag, waar 'n geneesheer die oorledene ondersoek, en vasgestel het dat hy reeds dood was. Getuie weet nie waarom die oorledene sy lewe geneem het nie.

Mnr. H. B. Erlank het bevind dat die oorledene selfmoord gepleeg
het.

"Draaiboek" D. J. Opperman (Uit Blom en baaierd, 1967, p. 23).