HOOFSTUK 5

TYD AS STRUKTUURKOMPONENT IN DIE DRAMA

5.1 Tyd as struktuurkomponent in die eksperimentele drama *Kanna hy kô hystoe* van Adam Small

5.1.1 Inleiding

Die dramatiese herbelewing deur Kanna van die verlede in die hede maak *Kanna hy kô hystoe* 'n besondere eksperiment met tyd. In die drama word belangrike gebeure uit die lewe van 'n Bruin=gesin met behulp van terugflitse gerekonstrueer en visueel voorgestel. As die drama begin, is die dramagebeure reeds af=geloop en die reeks situasies word achronologies aangebied soos hulle deur die herinnerende Kanna opgeroep word. Dié spel waar die konflik in die tyd gebonde lê, word aangebied vanuit Kanna se perspektief en vertoon 'n belydeniskarakter want die besef dring tot hom deur dat hy nie voldoen het aan die verwagting wat van hom gekoester is nie. Die dramaturg hou rekening met 'n gehoor aan wie hy die posisie en optrede moet verduidelik en aan wie hy bykomstige inligting verstrek. Dit het as sodanig belangrike konsekwensies vir die tydsbeel=ding in die drama waarin die tye vervloei.

5.1.2 Tyd en tema

In *Kanna hy kô hystoe* het 'n mens met 'n gedramatiseerde verlede te doen wat deurspek is met terugflitse wat voorgestel word.

In die drama word daar prospektief en retrospektief in die tyd beweeg deur vooruitwysing of terugverwysing wat 'n ketting van opeenvolgende handeling in die tyd tot gevolg het.

Die twintigste-eeuse bewussyn van die verbystroom van tyd het veroorsaak dat die oomblik uitgediep word om die NOU langer te laat duur of om in 'n sirkelgang in die tyd te beweeg sodat die tyd aanmekaarvloei. Die beheptheid met tyd en die verby=gang van tyd kom baie duidelik na vore in baie dramas wat die aktualiteit daarvan beklemtoon deur tyd as tema te gebruik. 'n Nuwe tydsvergestalting is dus 'n wesenskenmerk van die Nuwe Drama.

Sentraal in hierdie gebeure staan die verlossingsmotief. Die toekomsverwagting van die Bruinmense is geleë in 'n geïdeali= seerde toekoms in die prospektiewe tyd wanneer hulle uit hul= le sosiaal-maatskaplike nood verlos sal word. Hulle hoop was op Kanna gevestig want volgens hulle "gaan hy 'n groot man word hierso onner onse mense." (Small, 1965:19.)* Op verskeie plekke word daar melding gemaak van Kanna se verstandelike ver= moëns. Roeslyn sê: "Kanna, hy't so 'n goeie kop" (p. 20); Makiet sê: "Kanna hy's baie ligkop, so't die skooltiechers oek gesê" (p. 26) en Pang meen: "So laat ons nou maar vir Kanna laat verder leer, hy het die kop." (p. 60.) Met die hulp van die hele gesin en ten koste van Makiet se eie kinders (wat nie die voorreg gehad het nie) is Kanna in die verlede laat leer en op sy geleerdheid het hulle hul verwagting vir 'n beter toekoms gebou. Makiet vat die toekomsverwagting op 'n beter lewe wat in die vooruitsig gestel is saam as sy opmerk: "Ons het gesê, kyk Kanna is baie slim, Kanna hy't so'n goeie kop." As Kanna uitgestyg het en goed geleerd is "dan gaan ons bieter lewe, ja, want ons het maar swaar gelewe, ons le= we maar baie swaar... " (p.19). Dié verwagting word verder geïntensiveer deur die woorde wat Makiet by 'n vroeëre geleent= heid gesê het: "Hy moet teruggekom het ... dan het ons nou bieter gelewe..." (p.24.)

Die tema van verlossing word in die begin van die drama ver= woord met die gedig "O wáár is Moses" wat uit die bundel <u>Sê sjibbolet</u> (1963:56) van Adam Small kom en wat verwys na Rig=

---

* Tensy anders vermeld, verwys alle bladsynommers na <u>Kanna hy kô hystoe</u> (1965).

ters 12:5. Uit hierdie gebed wat Jakop voordra, klink die volk se verwagting na 'n sterk leier op. Iemand wat soos Mo= ses van ouds kan wees en wat "terwyl die wêreld in die knyp" is, kan optree.

Moses, wat vervul was met die gees van God, het die "dwars volk" gelei sodat hulle "gelewe" het. Dit is die verband wat gelê word tussen Moses en Kanna en wat sy mense van hom ver= wag het.

In die bekendstelling van karakters wat na die gebedslied volg, word daar gewys op ooreenkomste tussen Kanna en Moses. Die eerste karakter wat voorgestel word, is Kanna. Net soos Mo= ses was hy ook 'n aangenome seun, want die Stem noem hom: "Makiet se aangenome seun, haar wellfare-kind." Hy het net soos Moses geleenthede gehad wat vir die ander nie beskore was nie: "Sy het afgeknyp vir Kanna; sy het vir Kanna laat leer; sodat hy by die groot skool in die stad kon wees... En later het Pang hom laat verder leer." (p. 9.)

Die opoffering van die gesin het Kanna onder 'n verpligting ge= plaas. In weerwil van die hoop wat sy mense op hom geplaas het, het Kanna hulle tog verlaat. Die stem impliseer aan die einde van die eerste toneel hulle ongerealiseerde verwagting: "Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe." (p. 10.) Kanna is die alter ego van Moses en het dus nie aan die geïdialiseerde verwagting van sy gesin voldoen nie. Die ideaal bewerk egter 'n volge= houe spanning tot aan die einde van die drama.

Die verwysing na Moses roep 'n historiese tyd uit die Ou Tes= tamentiese verlede op wat baie ver terug in die oerverlede lê. Die dramaturg skep 'n parallel tussen Moses en Kanna en daarmee word die "gegewe verbreed tot die 'toneel van die menslike'; om die spesifieke en subjektiewe ervaring te ver= ruim" (Brink, 1974:153).

Kanna is die hooffiguur in die gebeure uit die nabye verlede wat klaar afgespeel het as die drama begin maar hy is ook die hooffiguur van die dramatiese handeling wat in die hede af= speel.

Die drama het dus 'n simultane voorstelling van hede en verle= de want die tye loop nie net deureen nie, maar is deur die loop van die drama simultaan teenwoordig.

Kanna was bewus van sy mense se verwagting en dit het by hom 'n skuldgevoel veroorsaak. Skuld is dramaties onderskeidend en dit genereer spanning. In die tweede toneel roep hy die herinnering aan sy gesinslede, "onse Diekie en Kietie" in 'n visioen op en dan blyk sy skuldgevoel en selfverontskuldiging as hy sê: "Ek hét julle liefgehad. Ek hét julle lief! Ek hét ..." (p.12.) As Makiet dan antwoord: "Dis hoekom ek dit nie kan geverstaan het nie" sê Kanna driftig: "Jy moet gepro= béér het om te verstaan ... " (p. 12.) 'n Rukkie later wend hy hom tot Makiet met wie hy so pas oor die dood heen gepraat het en dan sê hy: "Hoe sê 'n mens vir hulle? En vir haar? Hoe moet ek vir haar sê? Die dooies praat nie. Kán nie praat nie. Na soveel jaar praat niemand ook meer nie. Na soveel

wat gebeur nie. (p. 14.)

Kanna se skuldgevoel word geaktualiseer en bereik 'n hoogtepunt as hy by Makiet se kis staan. Die hele verlede wat in die hede geaktualiseer word, is 'n intens dramatiese situasie wat sentripetaal om Kanna draai. Reeds toe die gesin na Kaapstad verhuis het, het die tyd van distansiëring by Kanna begin. Hy was verleë toe hy sy mense in die stad sien en Makiet vra herhaaldelik: "Hoekom waai Kanna dan nie?" (Stilte.)

(Maar oplaas praat Kanna uit die skaduwees; hy is skaars sigbaar. Sy stem klink hol.)

Kanna (gefrustreerd, bitter.) Kanna het nie gewaai nie om= dat ... omdat ... Sê enigiets, sê wat julle wil. Maar julle kan nie sê Kanna het nie gewaai omdat Kanna julle nie liefge= had het nie, julle kán dit nie sê nie!" (p. 30.)

Wanneer hy sy vertrek oorsee in gedagte roep, sê hy in sy ge= sprek met Makiet: "Ek het ... weg gegaan... Ek kón nie bly nie, Makiet.

Makiet: Kán jy nie gebly het nie, Kanna?

Kanna: Nee, Makiet. Nee." (p. 17.)

Hierdie opmerking bevestig dat Kanna, weens die feit dat hy geleerd was, so 'n insig in hulle situasie gehad het dat hy kon raaksien dat hy as individu nie in staat was om hulle si= tuasie te verbeter nie.

5.1.3 Tyd en ruimte

Kanna hy kô hystoe is 'n betrokke drama waarin verset teen die bepaalde tydruimte en die armoede wat daarmee gepaard gaan, verbeeld word soos dit in die neweteks aangedui word: "tonele uit ons arm buurt". Daar kan egter afgelei word dat dit ver= wys na die Kaap want die taalgebruik, eiename en plekname lo= kaliseer die gebeure.

In 'n Kykie in Kanna lokaliseer Hendriks (1979:3) die ruimte waar die drama afspeel as die Bruinmense en Maleiers se woon= gebied in Kaapstad en omgewing op grond van: "die konsekwen= te verwysing deur die dramatis personae na hul woongebied as die Kaap of die stad en die tipiese Kaapse Maleiername wat sommige karakters in die drama dra, naamlik Pang, Ysie, Jiena, Toefie, Boela, Bai en Sonnie." Hy noem voorts dat die erva= ring van die karakters dié is van die Kaapse Maleiers en Bruinmense in hulle intieme saamleef in die Kaap deur die jare heen: die assimilering van mense uit die platteland in hulle gemeenskap, die aangaan van huwelike tussen Maleiers en Bruin= mense, die verskynsel dat die Maleiers winkeliers en smouse is, hulle residensiële gesentreerdheid in Distrik Ses en hulle latere verpligte wegbeweeg na ander dele van die Kaapse Vlakte as gevolg van die toepassing van die Groepsgebiedewet.

Hierdie bewering sluit by die gebeure in die drama aan want die ruimte waarin die karakters optree, pas in by die reali= teit. Makiet en haar gesin het in die Kaap kom bly waar sy 'n huwelik aangegaan het met Pang wat 'n winkelier was. Na

Kanna se terugkeer sê Toefie aan hom sy mense woon "nie meer in die Kaap in daarboekant nie, maar soemaar hierso onner in die scheme in" (Small, 1965:64). Hulle brei nog verder uit oor hulle verhuising met:

> "Hulle't die hyse in die Kaap in afgebriek.
> Kôs hulle't biesagheite gebou daar, toe skyf hulle al die mense yt.
> Kôs die hyse lyk ammal dieselfde...
> Kôs dis councilhyse." (p. 67.)

Hierdie aanhaling sluit aan by Hendriks se opmerking want Hen= driks verklaar voorts dat die regering in 1964 vir die eerste keer kennis gegee het dat Distrik Ses onder die Groepsgebiede= wet geleidelik deur die Bruinmense ontruim moes word. "Die wegbeweeg van Distrik Ses se inwoners na die Kaapse Vlakte was dus enersyds spontaan (as gevolg van behuisingsnood en dergelike relevante redes) en andersyds deur wetgewing ver= plig." (Hendriks, 1979:11.)

'n Mens vind in die drama twee gepolariseerde ruimtes, naamlik die lokale en verwyderde ruimte. Laasgenoemde ruimte is vir die medespelers en gehoor 'n denkruimte want dit bestaan vir hulle net in die psigologiese sin. Dit sluit die Karoo in waar hulle éérs gewoon het en oorsee waar Kanna nóú woon. Kanna ontvlug van die lokale ruimte wat gekenmerk is deur:

> "Armoede en euwels.
> Dag in, dag uit

Jaar in, jaar uit die vernedering.
Geslag op geslag" (p. 24)

na die oorsese ruimte waar hy 'n ander lewe lei.

Hy het ontvlug uit die atmosfeer waar hy sensitief was vir sy eenvoudige familie en waar hy verleë was toe hulle met die donkiekarretjie in die stad aangekom het. Dit is die rede waarom hy twee maal waarskuwend herhaal: "Kyk hoe kyk die mense, Diekie!" Omdat hy hom ontuis gevoel het, gaan hy na 'n ver land, word opgelei as elektriese ingenieur, tree in die huwelik, verwek kinders, vind 'n werkkring en vergeet van sy eie mense. As hy aan die end weer terugkom na die "rye muni=sipale huisies" vertel hy iets oor sy ruimte waarin hy lewe:

"Wiet julle wat maak ek vir 'n lewe? Wat soorte werk?
Het ek al laat wiet?
Ek is 'n engineer.
Ja. Ek werk vir 'n powerstation! Same moet al
die anner mense.
Ja. Ek help om die groot biesagheite op te sit." (p. 68.)

Kanna het dus deel aan die progressiewe ontwikkeling van "groot biesagheite opsit" wat volgens Skoen dieselfde oorsaak is vir hulle verskuiwing uit die ou bekende ruimte waar hulle eers gewoon het.

Die hede en verlede is simultaan teenwoordig in die ruimte want daar word heen en weer beweeg in die tyd waar daar kom=

munikasie tussen die lewendes en dooies is. Die Stem stel dit in die proloog soos volg: "Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare en die dood heen. (p. 10.) Kanna is die saambindende figuur wat die gepolariseerde ruim= tes tot 'n eenheid verbind omdat die gebeure in sy geheue af= speel. Daarom is Kanna voortdurend teenwoordig op die verhoog waar hy as verteller optree en ook deelneem aan die dramatie= se handeling. Die gebeure word assosiatief gevisualiseer soos wat Kanna dit in sy geheue oproep en die spel van een ruimte na die ander beweeg.

"Kanna is die sentrale en ook die mees gekompliseerde karak= ter in die stuk omdat hy die enigste persoon is in wie twee uiteenlopende wêrelde saamgevoeg is." (Smuts, 1980:72.) Binne hierdie twee ruimtes van verlede en hede staan Makiet sentraal as sy voog, en Kanna se lewe in hierdie lokale ruim= te is ten nouste verweef met haar. Die ruimtelike visie van Kanna wat ook die van Makiet insluit, is baie ruimer as dié van sy medespelers. Omdat hy op 'n afstand na die gebeure kyk, het hy 'n wyer blik op die ruimte.

Die twee ruimtes wat verteenwoordig word deur Kanna en Makiet kan terselfdertyd gesien word as twee teenstellende ruimtes van twee afsonderlike generasies, twee lewenshoudings en twee tydsvlakke.

Die tweespalt in die karakter van Kanna is verbonde aan die twee ruimtes waarin hy verkeer het. Die een ruimte is die van die verlede in Suid-Afrika en die ander ruimte is dié van die geleerde Europeër in die hede, wat in die bewussyn

van Kanna teenmekaar inspeel. In die volgende aanhaling is die tweespalt in sy karakter klaarblyklik. Toe hulle hom ge=bel het om te sê van Kietie se dood het hy voorgegee dat hy nie kon hoor nie:

"Kanna: Ek het hard probeer wees, die één ek. Well, who was it?
Anybody special? Dit was die één ek.

Kanna: (Lag.) Dis Antie Raslyn se kinders. Dít was die ánder ek.

Kanna: But dammit, who was it?

Kanna: Dis vannie hys af, dis van onse mense af. Het djy nie gehoor nie? (Lag.)

Kanna: So what did they say? Did they say something?

Kanna: Nee, nee, het ek gesê, jy weet mos hulle sê nooit iets nie. Hulle is nie kapabel en sê enigiets nie. Nee, het ek gesê, nee, hulle sê maar net Kietie is dood... Kietie?... O ja, ek is jammer, jy het se=ker al van Kietie vergeet..." (p. 16.)

Die twee ruimtes wat hier opgeroep word, word ook in die taal=gebruik gemanifesteer. Die Europeër in Kanna gebruik oorwe=gend Engels en die ander "ek" Afrikaans uit die tyd toe hy in Suid-Afrika gebly het.

5.1.4 Dramatis personae

5.1.4.1 Tyd en personae

As die drama begin, word die karakters bekendgestel deur die Stem in die proloog wat hulle tipeer as die "eenvoudiges, die armes wat altyd daar sal wees en ... een wat hulle liefhet, Kanna, Makiet se aangenome seun, haar wellfare-kind" (p. 9).

5.1.4.1.1 Kanna word eerste genoem want hy is die herinne=rende karakter wat momente uit sy gemoedslewe oproep uit die verlede en dit NOU op die verhoog laat afspeel. Die hande=lingsverloop is verby as die drama begin en al die hoofkarak=ters, behalwe Kanna, is reeds dood sodat hulle oor die dood heen met mekaar praat. Alles wat weer ten tonele gevoer word, het om Kanna se ontwil gebeur.

Die hele tragiek van die drama voltrek hom hoofsaaklik binne die gesin van Makiet waar die een ramp op die ander volg: Paans en Pang sterf, Kietie word herhaaldelik verkrag en Jakop word daardeur so ontwrig dat hy selfmoord pleeg. Kie=tie en Diekie sterf en,as gevolg daarvan sterf Makiet ook. Kanna op wie hulle hul hoop op verlossing gevestig het, het hulle verlaat en in die buiteland gaan woon.

Deur die gebeure wat Kanna oproep, word sy mense se verwagting van hom geregverdig en dit lê Kanna se skuldgevoel bloot. Die gebeure wat in objektiewe tyd plaasgevind het, word deur Kanna subjektief beleef en in subjektiewe tyd weergegee. Kanna is nie aktief betrokke by al die gebeure wat hy oproep nie. Daarby het die meeste van die insidente wat hy oproep in sy

afwesigheid plaasgevind. Selfs die tyd toe hy nog by sy mense gewoon het, skep hy nie die indruk van 'n sterk hande=lende persoon nie.

Kanna het wel geweet van die gebeure wat in sy afwesigheid plaasgevind het want hy sê: Hulle't my laat weet van Kietie se dood en toe van Diekie s'n." (p. 14.) Soms roep een ge=beurtenis deur assosiasie 'n ander gebeurtenis op soos die hoë onkoste van die telefoonoproep wat volgens hom heel waarskyn=lik uit Makiet se pensioengeld betaal is. Die waarskynlik=heid word voorgestel waar Makiet die twee meisies vra om vir Kanna te bel en dan sê sy: "Ek het nog my pensioen darem vir twie mane. Foun maar vir Kanna." (p. 15.) Uit die te=rugflits van die telefoongesprek blyk dit dat Kanna voorge=gee het dat hy hulle nie kon hoor nie. Dit onderstreep weer sy skuldgevoel en onbetrokkenheid teenoor sy mense.

'n Ander faset van Kanna se karakter wat verband hou met die vorige en wat 'n tydsimplikasie verteenwoordig, is die twee=spalt in Kanna se karakter. Die een helfte van sy karakter behoort aan die hede en die ander helfte aan die verlede. Kanna praat self van sy "één ek" wat die verfynde Europeër voorstel en boonop Engels praat en vir wie Ysie en Jiena "bloody darned silly people" is; die "ander ek" het Ysie en Jiena gesien as "Antie Raslyn se kinders vannie hys af, onse mense" (p. 16).

Kanna se insig het met die tyd ontwikkel en verbreed. Omdat

hy skoolgegaan het en verder gestudeer het, het hy tot die be=sef gekom dat hy as individu nie sy mense kon red uit hulle sosiale nood nie. Hy was alreeds van hulle gedistansieer nog voor hy weg is en hy het nie kans gesien om vir Kietie en Diekie se begrafnisse te kom nie. As rede waarom hy nie na die begrafnisse gekom het nie, voer hy aan: "all that way for her funeral ... and all that money" (p. 16). Met sy te=rugkoms het hy eers werklik besef hoeveel dit vir hulle be=teken het om hom by die lughawe te kom haal: "Dit beteken hulle verloor 'n dag se werk, die paar oulap van 'n dag se geld. Kôs hulle wag om weer vir Kanna te sien na al die jare." (p. 67.) Hierdie vier mense het dus elkeen 'n dag se loon uit hul=le karige salarisse prysgegee om Kanna weer te sien en in skerp teenstelling hiermee staan sy eie beswaar, want hy het juis die uitgawe verbonde aan die "hystoe" kom as rede aange=voer waarom hy nie die begrafnis van Kietie bygewoon het nie. Met hulle beperkte vermoëns het Jakop en Diekie hulle mense op die pad van die Christelike godsdiens gelei, terwyl die geleerde Kanna niks gedoen het nie. Sy optrede en hulle ver=wagting staan in skerp kontras met mekaar.

Deur sy koms na die begrafnis het hy konkreet bevestig dat hy finaal van alle bande bevry is wat hom nog aan hierdie land en sy mense gebind het. Dit is dus die bevestiging daarvan dat hy "hys" verruil het vir "huis". Nou is die dualiteit in sy karakter opgehef en wat hom betref, is dit nie 'n oop slot nie - hy het klaar gekies. Vir die medespelers is dit 'n oop einde want miskien kom Kanna tog nog huis toe al gaan hy hiér=die keer terug.

In Kanna se heraanbieding van die momente uit sy herinnering "verskyn sommige personasies in simultane oud en jong dubbel=gedaantes, kry ook enkele persone wat wel in die lys van ka=rakters genoem word maar nie 'optree' nie, hul aandeel in die 'handeling'. Kanna bewerkstellig die kommunikasie van die le=wende en die dode oor afstande, jare en die dood heen. (Hy) skep 'n sinvolle orde in die chronologiese deurmekaar, struk=tureer die chronologie, organiseer die spel-binne-spel-binne-spel." (Antonissen, 1966 (a):28.) Kanna vervul dus 'n be=langrike funksie in die ordening van tyd as struktuurkompo=nent in die drama.

5.1.4.1.2 Saam met Kanna tree Makiet ook op as mededeler deur die dialoog. Makiet staan sentraal binne Kanna se opgeroepte wêreld. Sy verhaal is ten nouste verweef met haar want die hele tragiek van die drama voltrek hom hoofsaaklik binne Ma=kiet se gesin en die drama beeld dus ook sy tragedie uit. Volgens Antonissen (1966:27) is Makiet, " 'n 'Mutter Courage' wat die essensie van al die meniges se leed in haar saamtrek en as draagster van alle leed 'n amper sinnebeeldige, meer-as-menslike gestalte word." J.P. Smuts (1980:72) sluit hierby aan en sê: "Makiet is egter die simpatiekste figuur en drama=ties die sterkste draer van die handelingsverloop wat deur Kanna gerekonstrueer word. Sy word 'n oermoeder in wie die he=le gesin se lotgevalle verbind word en op wie letterlik alles wat gebeur 'n slopende uitwerking het, totdat sy finaal ver=nietig word deur die kumulatiewe werking van die kragte wat in die loop van die stuk teen haar keer."

Makiet sterf aan beroerte na Kietie en Diekie se dood. Kanna

kom uiteindelik vir íemand se begrafnis huis toe en dis háre. Sy "één ek" wil hom verhinder om te gaan maar hy besluit tog om te gaan en as rede voer hy aan: "Ek het ... ek het geleer op Makiet se ... wasgeldjies ... ek ... 'n mens vergeet nie alles nie ... ek ...(p. 63.) Met Makiet se dood is die tyd=perk wat Kanna aan sy geboorteland verbind het, beëindig.

5.1.4.1.3 Kietie se rol word deur twee spelers gespeel. Dit verteenwoordig 'n tydsimplikasie want die een speler tree op as sewejarige meisietjie en beweeg baie verder terug in die tyd as die volwasse Kietie. Aan die slot van die derde toneel is die volwasse Kietie en die sewejarige Kietie gelyktydig saam op die verhoog en sien die klein Kietie haarself in 'n toekomsblik - die produk van herhaalde verkragting en swaar=kry. Uiteindelik word sy deur Poena vermoor nadat sy vir hom as prostituut moes werk. Die ellende van Kietie en Diekie word oorbeklemtoon want Diekie kry uiteindelik die doodstraf omdat hy Poena uit weerwraak doodgemaak het. Net soos die jong Kietie verteenwoordig die jong Diekie die tyd op die plaas en die verhuising na die stad. Die jong en groot Die=kie is ooggetuie van Kietie se ellende maar hy kan niks teen die "vylgoed" doen nie en uit weerwraak vermoor hy Poena, 'n verteenwoordiger van die "vylgoed".

5.1.4.1.4 Die tydperk van die gesin se verblyf in die stad bring 'n verruiming van dramafigure want Roeslyn en haar vyf kinders staan Makiet en haar gesin by. Die dogters tree op as skakel tussen Kanna en Makiet want hulle moet herhaaldelik die doodstyding oordra. Toefie en Skoen staan in skrille

kontras met Kanna as hulle hom met die perdewaentjie by die lughawe gaan haal en 'n ander tydruimte as dié van Kanna verteenwoordig. Die twee "hawkerkinners" van Roeslyn met strikdasse aan het vir Kanna kom haal met hulle groentekar: "Die mense het gestaar. Hulle was in almal se pad. Mense het teen hulle gebots en vir hulle kwaad geword en hulle geamuseerd bekyk." (p. 64.) Iemand het vir Kanna gevra: "Hoekom laat jy nie die twee boys jou 'n bietjie hand gee nie?" as gevolg van hulle opvallende anderse voorkoms. (p. 66).

Die vier kinders van Roeslyn is al wat uit die ou vertroude ruimte en tyd oorbly en van wie nie afskeid geneem word soos die "goodbye-motief" aantoon nie. Hulle lewe duur voort in die nuwe geïndustraliseerde tydperk in die nuwe buurt.

5.1.5 Tyd en gebeure

As Kanna by die oop kis staan van Makiet en hy na haar gesig kyk "kom die hele geskiedenis in sy gees opstaan: wasgeld, vernedering, skaamte, ontbinding van die gesin, verkragting van jong dogters deur eie mense, en dan die ontwaking: dis sy eie mense!" (Coetzee, 1966:16). Die gebeure behoort tot die verlede as die drama begin maar dis nie verby nie, want dit begin weer en so ontstaan 'n sikliese gang.

Hede en verlede loop nie net deureen nie, maar is simultaan teenwoordig in Kanna se gees en 'n indruk van tydloosheid word gewek as die karakters oor die dood heen met mekaar praat. In breë trekke bestaan die gebeure uit 'n reeks terugflitse wat Kanna oproep maar hy gebruik ook direkte vertelling en

gedagtegesprekke met homself, Makiet en van die ander karak= ters. Die dramagebeure word bewustelik as spel aangebied want daar word in die neweteks genoem: "Hy (Kanna) praat met die gehoor" (p. 67) en die dekor word opgestel en afgebreek ten aanskoue van die gehoor in "Goodbye Diekie".

By monde van Jakop word Moses as verlosser geteken in die li= riese gebed "O wáár is Moses", 'n gedig uit Adam Small se bun= del <u>Sê Sjibbolet</u> (1963). 'n Stem stel die karakters bekend en verduidelik die verloop van die spel soos volg: "Die spel in hierdie verhaal is nie chronologies nie. Die mense in hier= die verhaal praat met mekaar oor afstande, jare en die dood heen. Dié wat naby is, dink aan dié wat ver weg is; dié wat lewe, onthou dié wat dood is..." (p. 10.) Na die eerste to= neel word die Stem nie meer gehoor nie en ander karakters neem die epiese funksie oor wat progressief in die tyd be= weeg.

Die momente wat Kanna in herinnering roep en wat voorgestel word, is grepe uit die alledaagse lewe van sy mense. Hierdie insidente het dié gemeenskaplike eienskap dat hulle beskuldi= gend na Kanna wys soos wat hy die tydruimte beleef wat binne homself afspeel. Hierdie momente is nie kousaal met mekaar in die tyd verbind nie, maar hulle illustreer 'n bepaalde toe= stand.

Kanna se geleidelike distansiëring van sy mense word duidelik uit die volgende insidente: die opgeroepte flits van Makiet en gesin se aankoms in die stad met die donkiekarretjie toe Kanna nie gewaai het nie, omdat hy hom vir hulle geskaam het

en die telefoonoproep in verband met Kietie se dood. Hy het voorgegee dat hy hulle nie kon hoor nie. Die rede hiervoor is omdat hy bó sy groep uitgestyg het; 'n buitestaander geword het wat sy heil elders gaan soek het.

Kanna kon as boorling nie langer die ruimte aanvaar nie, en as Makiet hom versoek om terug te kom, het hy gevra: "Waar=natoe?" waarmee hy dan bedoel het dat hier vir hom niks was om na terug te kom nie. Kanna het tot die insig gekom dat hy nie sy mense uit hulle situasie sou kon verlos nie, wat hy sê: "Ons sal die armes altyd by ons hê, Makiet!" (p. 25.)

Tydens die flits waarin Makiet se trek na die stad opgeroep word, is Kanna as toeskouer in die hede teenwoordig en hy praat oor die tyd heen met Diekie as hy hom herhaaldelik waarsku: "Kyk hoe kyk die mense, Diekie!" (p. 29.) Hy skaam hom dus vir sy mense maar hy het hulle ook lief. Dit veroor=saak 'n dualiteit in sy houding. Na die oproep van Ysie en Jiena oor Kietie se dood verkeer Kanna in 'n tweestryd. Sy "één ek" is hard en probeer sy eie mense verkleineer, terwyl sy "ander ek" lojaal teenoor sy mense is. Sy meerderwaardig=heid word geïllustreer deur die feit dat die "een ek" die "an=der ek" oorstem en die "ander ek" al meer begin Engels praat en van "onse mense" sê: "... maar dis net soos hulle is ... so bloody darned silly naïef" (p. 16).

Volgens Beneke (1980:134) het die flitse in <u>Kanna hy kô hys=toe</u> beperkte eksposisionele en relativerende funksie maar oor=wegend 'n epiese funksie omdat Kanna bewustelik as verteller

optree. Hy hou rekening met 'n fisies teenwoordige gehoor en hieruit volg vanselfsprekend dat dit vir hom daarom gaan om besonderhede van die gebeure mee te deel. Die flitse moti=veer sy keuse om oorsee te gaan woon en ook sy skuldgevoel en op dié wyse lê hulle die gronde van die konflik in Kanna bloot. Die gebed waarmee die drama begin het, bly onverhoord. Kanna probeer geen Mosaïese funksie vervul nie, want hy weet dat hy dit nie kan doen nie. Hy verlaat weer die gesin wat vergroot het tot 'n nasionale verteenwoordiging van die armes en eenvoudiges terwyl die verlede na die hede verplaas word. Omdat die gebeure reeds tot die verlede behoort as die drama begin, word die gebeure prospektief daarvandaan aangebied as subjektief beleefde ervaring vanuit Kanna se herinnering.

5.1.6 Tyd en taal

Daar is reeds gesê dat die spel gelokaliseer is as "ons arm buurt" en dat die taalvorm herlei kan word tot dié van 'n lo=kaliseerbare "taalgemeenskap" waar die karakters 'n sekere her=kenbare "nasionaliteit" of "etnisiteit" vertoon, naamlik dié van die Kaapse Maleiers en Bruinmense. Hulle woon in Kaapstad en omgewing en praat 'n Kaapse Afrikaans. Dit is die slotsom waartoe Hendriks in sy M.A.-verhandeling (1978:245) 'n Sinchro=nies-diachroniese studie van die taalgebruik in die drama Kanna hy kô hystoe van Adam Small kom.

X Hy toon aan dat Makiet en haar gesin 'n simbool is van dié men=se wat 'n tyd in die Karoo gewoon het en toe na die stad ver=

huis het. Die taalgebruik van die karakters in _Kanna hy kô hystoe_ toon merkwaardige ooreenkomste en ook opvallende ver=skille wat met tyd te make het. Volgens Hendriks getuig dit van 'n fyn psigologiese spel deur die dramaturg. Oor die tyd=perke waaruit die taal kom, kan 'n mens van Hendriks (1978:51) die volgende aflei:

Uit 'n ouer tydperk kom die taalgebruik van die mense wat al lank in die gevestigde gemeenskap van die Kaap woon. Die vermenging van Afrikaans en Engels wat Roeslyn en haar kin=ders en Pang, Boela, Bai en Sonnie praat, hoort tot die taal=gebruik uit dié tydperk.

In die taalgebruik van Makiet kom 'n groot aantal argaïese sintaktiese konstruksies voor wat herlei kan word na die tyd wat sy in die Karoo gewoon het. Sy gebruik byvoorbeeld die besitlike voornaamwoord in plaas van "se" soos in "Roeslyn haar kombuis was altyd 'n lekker plekkie" en soos die titel ook aandui, _Kanna hy kô hystoe_.

Die ouer persone soos Makiet en Paans gebruik baie ou vorme soos "gelerentheid", "gelegentheid" en "geworre" wat daaraan toegeskryf kan word dat hulle behoort tot 'n "restant uit 'n ouer taallaag" (Hendriks, 1978:52), dit wil sê, ouer mense uit 'n ander tydperk.

Kanna se taalgebruik behoort tot 'n ander tydruimte as die an=der karakters. Hy praat hoofsaaklik AB-Afrikaans, maar ge=bruik af en toe die Kaapse streektaal. Hierdie twee vorme stem ooreen met sy "één ek" en "ander ek" wat behoort tot die

twee tydperke in sy lewe: "die onbevange taalgebruik van sy voorskoolse jare en die taalgebruik wat grotendeels die vrug van sy geleerdheid is, naamlik AB-Afrikaans" (Hendriks, 1979: 6) wat betrekking het op die hede.

Die dramaturg het dus die taal gebruik om periodisering (ar= gaîsmes) en tydperke (Karoo teenoor Kaapstad; streekstaal teenoor opgevoede AB-Afrikaans) aan te dui.

5.1.7 Perspektief

Kanna hy kô hystoe word uitsluitlik uit die perspektief van die herinnerende hooffiguur, Kanna, aangebied. Kanna is voort= durend op die verhoog waar hy as verteller optree en tot die dramatiese handeling toetree in die gedramatiseerde terugflit= se. Kanna is die sentrale figuur in die drama en sy aanvank= like optrede skep verwagting by die newekarakters. "Sy ge= leidelike distansiëring, sy weggaan, wegbly, uiteindelike te= rugkoms en besluit om weer te vertrek, speel dwingend in op die lot van die mense wat agterbly," verklaar J.P. Smuts (1980: 71.)

Die Christelike perspektief wat in die drama geleë is, spreek alreeds uit Jakop se gebed waarin na Moses as die redder ver= wys word. Die ouer generasie verwys ook hierna as hulle by herhaling sê: "Maar die Here was darem goed oek vir ons ge= wies." (p. 12, 13). Die jonger generasie wek 'n ander indruk. Diekie "was regtag gebekeert gewies, toe briek hulle weer (sy) bekering" en Jakop wat "die ôriekel van God" was, het vir die mense gebid en gepreek dat die mense hulle moet

bekeer. Diekie sterf as moordenaar en Jakop as selfmoorde=naar. Kietie het getrou: "Nie in die kerk nie, maar darem voor die magistraat" (p. 51). Die twee generasies impliseer twee eras met verskillende lewenshoudings.

By die karakters is daar geen verset teen die swak sosiale toestande nie, maar uit die gegewens wat in die drama aange=bied word, lewer die implisiete outeur kritiek op die swak lewenstoestande van die Bruinmense. In hulle woonbuurt is verkragting en prostitusie aan die orde van die dag en daarop wil die implisiete outeur die aandag vestig. Die dramakarak=ters aanvaar dié haglike toestande sonder protes maar by die leser/toeskouer word verset geskep teen die bestaande orde.

Uit die perspektief van die implisiete outeur word die situa=sie van die Bruinmense, die verhuising en die eenderse huisies saam met die sosio-ekonomiese toestande só voorgestel dat dit nodig is om hulle uit die situasie uit te hef en hulle hui=dige lewensituasie te verbeter. Die stem van die implisiete outeur slaan deur as daar gepraat word van die "armoede en euwels", wat strek van die verre verlede tot die hede en wat vernedering gebring het vir geslag op geslag. Volgens die beginsels van die resepsie-estetika "kwam men al gauw tot de conclusie dat het literaire kunstwerk als objektief gegeven niet bestaat" (Segers, 1980:7).

5.1.8 Komposisie

Die gebeure in <u>Kanna hy kô hystoe</u> word achronologies in sewe

episodes aangebied. Sewe, 'n Bybelse getal, stel 'n volmaakte getal voor maar hier is ironies geen volmaakte toestand nie, want Kanna van wie die verwagting gekoester is om sy mense 'n beter bestaan te bied, doen dit nie. As gevolg van maatskap=like toestande is dit onmoontlik vir een mens, al is dit Kan=na, om die Bruinmense se situasie te verbeter.

In die komposisie van die drama word daar baie van musiek, veral kitaarmusiek en sang gebruik gemaak. Die lied "O wáár is Moses" wat Jakop sing, is 'n deurlopende tema deur die dra=ma. Dit onderstreep die verwagting wat van Kanna gekoester is en skep atmosfeer. Sonnie voel die funksie van musiek baie goed aan as hy vir die kitaarspeler sê: "Hè, ek sê, ou pêllie, speel 'n blues, man! Hoe kan djulle so blêrie hêppie wies moet die biesagheid so sleg, hè? Ek staan al die hele oggend hierso staan en vrekbrand in die son, verniet! (p. 42.)

Die afskeidsgedagte wat in die toneelopskrifte soos "Goodbye, Kanna," "Goodbye, Diekie" en "Toe sit hulle maar die hysgoed op die karrentjie" aangedui word, word verstrek deur geluide wat met afskeid geassosieer word soos die trein wat fluit, die stoomboot en sleepboot wat fluit, die waarskuwingsklok wat lui en die donkiekarretjie se wiele wat gehoor word.

Soos wat 'n kamera sekere beelde vaslê, som Kanna belangrike ge=beure op as hy sê: "Neem af! Kiek 'n ouvrou se hande. Kiek 'n ambulans, 'n polisiewa... Vir die pataloë. Kiek die marmer=blad." (p. 48.) Teen 'n vinnige tempo, met kort sinne, dui hy die verloop van die gebeure in die tyd aan: "Kiek vir Ma=

kiet en vir Kietie. Die bed, 'n bottel, die Bybel, die buurt. Kiek vir Poena in die nag. Kiek vir Kietie. Kiek die manne wat Poena stuur, die gesigte van die manne, in half, in kwart-profiel. Kiek vir Kietie. Kiek in die kamer, vir Makiet en Kietie.
kiek die trap.
Kiek die kamerdeur.
Kiek." (p. 54.)

Wat die achronologiese aanbieding van die gebeure in die tyd betref, kan die volgende waargeneem word:

Na die voorspel is daar verskeie figure op die verhoog wat voorgestel word, terwyl Makiet wat reeds dood is, met Kanna in die hede praat. Dan is daar 'n terugkeer na die nabye ver=lede waar die meisies probeer om Kanna oorsee telefonies te bereik om hom te sê van Kietie en Diekie se dood. Dit word gevolg deur 'n insident verder terug in die verlede om Kanna se vertrek oorsee voor te stel. Brink (1974:154) vat hierdie terugdelf in die verlede so saam: "Die een oomblik word hy gevra om te kóm, die volgende sien ons hom gáán: so word die slot al prefiguratief verwesenlik en die moontlikheid vir 'n sikliese opset geskep."

Die vierde toneel roep die eerste verkragting van die klein Kietie op wat plaasgevind het lank voor toneel drie. In hier=die toneel is beide Klein en Groot Kietie uit verskillende tydperde saam op die verhoog teenwoordig. Die inboor in die verlede gaan in die vierde toneel nog verder achronologies te=

rug as die gesin se trek na die stad voorgestel word, 'n insi= dent wat voor Klein Kietie se verkragting plaasgevind het.

Toneel vyf beweeg weer vooruit in die tyd as Kietie se ver= houding met Jakop in herinnering geroep word. Die gebeure be= weeg progressief in die tyd as Jakop na Groot Kietie se ver= kragting selfmoord pleeg.

In toneel ses bestaan verskillende tye simultaan. Kanna is die hele tyd in die hede teenwoordig. Pang is besig om te sterf en die smouse verkoop hulle ware. Jakop verskyn soos in 'n droom uit die dood en simultaan hiermee word Kietie en Poena se huwelik en Diekie se verhoor aangebied. As die spel aan die end van die episode verby is, volg die blommeverkoop= ster en groentesmous, Sonnie, Boela en Bai vir Toefie en Skoen as hulle van die verhoog af beweeg: " 'n klein begrafnisstoet" van mense wat opgetree het in gebeure uit verskillende tye.

Toneel sewe begin met 'n vlugtige herhaling van grepe uit die vorige tonele en dan word Kanna se koms huis toe in die hede verbeeld. Hy ry saam met Skoen en Toefie op die perdewaen= tjie van die lughawe af en as hy uiteindelik by die "huis" kom, is hy te laat. Na die vlugtige besoek gaan hy môre weer terug huis toe want hy besef dat hy nie meer hier hoort nie.

5.1.9 Middele

Die dramaties onderskeidende middele waarmee die dramaturg in <u>Kanna hy kô hystoe</u> werk, is die volgende: Die situasie in die

hele drama waar daar na Kanna opgesien word as redder is iro= nies want Kanna wat deur sy opleiding daarvoor toegerus is om 'n leier te wees, wil nie 'n leier wees nie. Die sewe episo= des waarin die gebeure aangebied word, is ironies want dit is geen beeld van 'n volmaakte toestand soos wat die getal sewe volmaaktheid impliseer nie. Dit is ook ironies dat Diekie en Jakop wat probeer het om op Christelike wyse leiding aan hulle mense te gee as moordenaar en selfmoordenaar sterf.

Deur die gebruik van satire wil die dramaturg die fokus op menslike swakhede en gebreke plaas òf die maatskaplike, gods= dienstige, òf politieke misstande aan die lig bring met die doel om dit reg te stel. Deur die kritiek op die lewenstan= daard, die verhuising en die verkragting van Kietie, word die aktualiteit van die gebeure aan die lig gebring. As Kan= na by die huis kom, huil hy as hy Makiet sien terwyl sy glim= lag. Daarin lê beide ironie en satire want in werklikheid het hy nou eers tuisgekom.

Die konflik in Kanna se gemoed word vergestalt deur 'n dualis= me in sy karakter van selfbeskuldiging teenoor selfregverdi= ging. Hierdie kontras in sy gemoed is ook tydruimtelik ver= anker. Deur die jare het sy mense gewag dat hy moes terug= kom huis toe omdat hulle hom as Moses geïdealiseer het. Kan= na besluit om net vlugtig besoek af te lê en die verwagting word nie verwesenlik nie.

Kontras as komposisionele middel word ook gebruik want die teenstelling in die drama strek ook verder as die twee=

spalt wat bepaal word deur "huis toe" en "hystoe", die twee uiteenlopende wêrelde wat in Kanna saamgetrek is. Dit word ook aangetref in die kontras tussen verlede en hede, lewen=des en dooies, landelike en stedelike verblyf wat afstand in die tyd verbeeld.

Die dramaturg maak ook van parallellie gebruik as dramatiese middel. Die begin en slot is parallel aan mekaar. Die ge=sin se rit na die stad per donkiekarretjie word herhaal in Kanna se rit met die perdewaentjie van die lughawe na die huis. Kietie word herhaaldelik verkrag en die twee telefoon=oproepe stem ooreen. Daar is ook 'n parallel tussen Kanna, Moses en Christus as verlossers. As gevolg van die herhaling van dieselfde of byna dieselfde gebeure word die spannings=lyn in die drama verslap omdat die gang van die gebeure te veel daardeur onderbreek word.

Die dramaturg maak besonder baie van die neweteks van <u>Kanna hy kô hystoe</u> gebruik om die chronologie van gebeure te laat ontplooi. So word die musiek ook gebruik as karakteriserings=middel want daaruit spreek ook die desperate hulpkreet van die mense om uitredding uit hulle situasie.

Die toekomsgerigtheid in die drama word bewerkstellig deur die vraagvorm van die proloog "O wáár is Moses" wat die re=frein vorm van Jakop se gebed. Die versugting na 'n redder laat al die gebeure wat opgeroep word in die hede afspeel.

5.1.10 Gevolgtrekking

Kanna hy kô hystoe is 'n drama waar daar op interessante wyse met die tyd geëksperimenteer word. Dit is 'n spel met tyd oor afstande heen: vanaf die verlede na die hede. Die gebeure word assosiatief deur die herinnerende Kanna opgeroep sodat dit wat verby is, weer gestalte kry in die hede. Die bewus=synstroom van Kanna is funksioneel uitgebeeld om die duali=teit in sy karakter te illustreer. In hierdie opsig maak dit hierdie drama 'n besondere spel.

Die Stem toon in die eerste toneel die struktuur van die dra=ma aan en noem dat die gebeure achronologies verloop want af=gestorwenes en lewendes tree saam op. Die Stem sê: "Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen. Dié wat naby is, dink aan dié wat ver weg is: dié wat lewe, onthou dié wat dood is..." (p. 10.)

Die gebeure word deur Kanna opgeroep en herbeleef, en as dra=makarakter gee hy sin aan die achronologiese volgorde van die sewe tonele omdat hy sentraal in die gebeureopset staan. Die deureenloop van hede en verlede en die doeblering van karak=ters gee gestalte aan die gebeure soos Kanna dit ervaar.

Dié tydspel begin by die oerverlede waar Moses ter sprake is; die verre verlede waar die Bruinmense en Maleiers in die Kaap in hulle eie buurt gevestig is; 'n nabye verlede waar Kanna self hier ter plaatse gewoon het en dan die dramatiese hede waar Kanna Makiet se begrafnis bywoon. Die hede waar Kanna

op die verhoog is en die gebeure assosiatief oproep, word voorafgegaan deur die onmiddellike hede waar Kanna in 'n ander ruimte 'n telefoonoproep in verband met Makiet se begrafnis ontvang.

Na die eerste toneel word 'n parallel getrek tussen Moses en Kanna en in die tweede toneel word daar achronologies terug= gegaan in die verlede tot by die dood van Paans en Kietie en Kanna se vertrek oorsee. In toneel twee word die "kruistog" in die verlede verder teruggevoer na die tyd toe Kietie en Diekie onderskeidelik sewe en nege jaar oud was. Simultaan met Klein Kietie is Groot Kietie van die toekoms ook teenwoor= dig. Toneel vier delf verder in die verlede terug met die oor= speel van die gesin se verhuising van die platteland na die stad. Toneel vyf beweeg weer vorentoe in die tyd en toon Kie= tie en Diekie as volwassenes. Die tydsverloop beweeg steeds in toneel ses en die gebeure rondom die dood van Jakop, Kie= tie en Diekie word verbeeld. Die laaste toneel speel af in die hede waar Kanna uiteindelik "hystoe" kom maar dadelik aan= kondig dat hy môre weer terugkeer "huis toe". Met sy aankoms word die prospektiewe tyd weer betrek want sy besluit om terug te keer, bewerkstellig 'n teleurstelling in die verwagting wat sy volksgenote in hom gestel het.

In die persoon van Kanna word die gebeure uit die verskillende tydperke van hierdie gesin se lewe voltrek totdat hy alleen oorbly. Hierdie verskillende tydperspektiewe maak hierdie drama 'n interessante tydspel.

5.2 Tyd as struktuurkomponent in die eietydse Nederlandse drama Vrijdag van Hugo Claus

5.2.1 Inleiding

Progressie en spanning is twee onderskeidende dramatiese elemente in Vrijdag wat die handeling toekomsgerig laat voortbe= weeg in die tyd. Vanaf die begin tot die einde van die drama het daar 'n belangrike ontwikkeling plaasgevind want uit die aard en verloop van die gebeure is daar die suggestie dat die geestelike strewe die oorwinning cor die liggaamlike drifte behaal.

5.2.2 Tyd

Die vyf tonele van Vrijdag verloop chronologies ná mekaar en die spel strek van sewe-uur tot kwart voor elf later die aand met 'n halfuur pouse tussen die vierde en vyfde tonele. Omdat daar geen tydspronge tussen die tonele is nie, maar die spel aaneenlopend is, dek die speeltyd en gespeelde tyd mekaar met uitsondering van die halfuur wat verloop tussen toneel vier en vyf. By 'n aanbieding van dié drama kan hierdie tydsverloop binne die drama ooreenkom met die speeltyd as daar 'n halfuur vir pouse afgestaan word soos wat dikwels by ander dramas ook die geval is. Alhoewel hierdie drama 'n resente drama is, toon dit dus sterk ooreenkoms met die Aristoteliaanse model waar die eenheid van tyd, plek en handeling voorrang geniet.

5.2.3 Tyd en tema

Die tema van Vrijdag, naamlik die konflik tussen die mens se sensuele drange en sy geestelike strewes wat in die hede ver= beeld word, het sy oorsprong in die verlede. Dit wat nou in die hede as spelgegewe aangebied word, is maar net 'n voort= setting van 'n stryd wat in die verlede begin het. Die stryd tussen die natuurlike en geestelike skep 'n innerlike konflik in en tussen die karakters en dra daartoe by dat hulle duali= teitsmense is.

Die titel van die drama suggereer alreeds die gespletenheid want in die oerverlede was Vrydag die dag van Freya, die go= din van die vrye liefde en in die verre verlede was Vrydag die dag waarop Christus gekruisig is. Later word breedvoeri= ger hierop ingegaan.

Die motto voor in die drama verwys na 'n aantal kerntemas en motiewe wat herhalend in die drama ingevleg is. In hierdie anonieme sestiende-eeuse gedig is daar sprake van dierlike wraak wat besweer word deur die lees en die sing van die mis en wat die buik laat genees:

> "Die Messen sind gesungen,
> die Messen sind gelesen,
> den Bauch soll genesen. (Claus, 1977:5.)*

Versoening vind dus plaas deur 'n offer te bring.

---

* Tensy anders vermeld, verwys alle aanhalings na Vrijdag (1977)

Die konflik tussen die natuurlike en geestelike begeertes word bevestig deur 'n aantal motiewe wat op subtiele wyse deur die drama loop en met tyd gemoeid is. In aansluiting by die buik=motief uit die motto: "den Bauch soll genesen" is daar ver=skeie verwysings na buik- en ander siektes, genesing en ver=rotting, dinge wat geëet en gedrink word en die gevolge daar=van vir die persoon wat dit gebruik. Dit wat in die teen=woordige "nou" gedoen word, word later vergeld want die ge=volge bly nie uit nie. Vir Georges is die "siektes" simbo=lies van die skuldgevoelens wat deur liggaamlike drifte ver=oorsaak is en hy glo dat dit deur 'n besondere versoeningsdaad genees kan word. Verwysings na "buik" wat met tyd gemoeid is, sluit die volgende in. Tydsverloop het veroorsaak dat Georges se voorkoms verander het want Jeanne sê aan hom: "Gij spant in Uw hemd lijk een lookworst: Uw buik is dikker." (p. 15.) Die gevolge van sy verblyf in die tronk is aan sy liggaam sig=baar en die tyd het sy "letsel" daar gelaat want Jeanne sê ook dat hy verouder het en soos iemand anders lyk. Die afta=keling is dus duidelik sigbaar.

Die bewys dat tyd verloop het en dat die gevolge daarvan sig=baar vergestalt is, vind 'n mens ook in Jeanne se opmerking oor haar ma toe sy nie langer haar swangerskap kon wegsteek nie: "Ze loerde naar mijn buik. 'Jeanne', zei se, 'is het zo laat?' 'Ja, mama, 't is zo laat'." (p. 28.) Die verle=de word onthul in die hede want die gevolge van haar dade kom deur middel van die tyd aan die lig.

Die buikmotief word ook bevestig in die verwysing na Erik se

moeder wat heelwat las van haar maag het. Haar siektetoestand duur voort in die tyd want "se heeft altijd iets, aan haar maag, aan haar hart en hele dagen zit zij daarover te zagen. Ze gaat naar een kwakzalver ... zij moet haar water meebrengen en hij zwaait daarover met een zilveren kruis." (p. 36.) Die moeder se siekte duur sedert die tyd wat Erik vir Jeanne ken want Jeanne sê: "Zijn moeder begon te krijsen dat ik hem bedorven had. Dat sedert dat hij mij kent, dat ze d'r geen weg mee kan." (p. 101.) Die silwer kruis simboliseer genesing van die buik=siekte soos die kruis van Christus verlossing bied van die sondetoestand.

Die motief van die buikongesteldheid bereik 'n hoogtepunt as Georges vertel hoe die "gestraften" in die tronk op Kersdag voedselvergiftiging opgedoen het van meel wat ses tot agt jaar oud was. Hierdie spel met die tyd vind 'n parallel met Georges wat sy straf in die tronk uitdien omdat hy bloedskande met sy dogter gepleeg het nadat hy al ses jaar lank tot haar seksueel aangetrokke gevoel het. Sy skuldbesef het hom so vergiftig in die tronk dat hy nie sy vrou wou sien nie. Hy streef na 'n oorwinning oor die dierlike drifte in hom en daar is toenemende bewyse dat hy wil boete doen weens die daad uit die verlede. Die verwysing van die direkteur dat hy 'n beter verpleër was as dié van die Rooi Kruis het ook 'n tydsimplika=sie want op Vrydag het Christus aan die kruis gesterf wat met bloed bevlek was. Deur die bevlekte kruis het daar verlossing gekom en vir Georges het daar uit hierdie hulpverlening ook voordeel gespruit want " 's anderdaags heb ik nog de gangen mogen dweilen en schuren" (p. 72) wat heenwys na sy begeerte om van sy skuldgevoelens uit die verlede bevry te word.

Die woord "buik" wek ook seksuele assosiasies want as Jeanne sê: "Gij zijt jaloers van zijn haar hè? 't Is zo dik, ge kunt er een fourrure-borstel van maken," antwoord Georges: "Tegen Uw buik." (p. 47.) Die woorde wys heen na die tyd toe Georges in die tronk was en Erik Jeanne se minnaar was.

As Christiane Georges verlei, merk sy op: "En straks groeit er gras op Uw buik, Pa" (p. 95, 96) waarmee sy die toekoms voorhou waarin Georges se aftakeling geprojekteer word. Deur die buikmotief word die tydsdimensies van verlede , hede en toekoms 'n subtiele spel in die drama.

Siekte en dood het ook 'n belangrike tydsimplikasie want dit bring altyd verandering mee. In Vrijdag word verskeie ke= re na die dood verwys en daar word uitvoerig vertel van Char= les se dood. Die kortstondigheid van 'n mens se lewe word ook hierdeur beklemtoon. Jeanne en Erik noem ook dat hulle eerste seksuele toenadering begin het nadat hulle van Charles se be= grafnis af teruggekom het en hulle diep onder die indruk was van die mens se verganklikheid. Deur hulle seksuele omgang wou hulle dus die tyd uitrek en die samesyn langer laat duur.

In hierdie episode is dit ook duidelik dat Charles aan lewer= kanker gesterf het en dat sy ingewande dus nie kon genees nie, al was hy 'n visverkoper. Georges onderhou die Rooms-Katolieke vasdag wat vereis dat hulle op Vrydae vis eet omdat hulle daar= mee die sterfdag en begrafnis van Christus gedenk. Hier word die verlede teenoor die hede gestel: die verre verlede van Christus se dood word in die hede in herinnering geroep deur die vasdag.

Georges sien in die Christus-skildery van Jules 'n middel tot verlossing omdat Jules gesê het: " 't Gaat U verlossen van de kwalen van lijf en geest." (p. 120.) Hiermee word die aandag op die prospektiewe tyd gerig want hy wil 'n nuwe begin maak in die toekoms. Die toekoms word teenoor die "nou" ge= stel want Georges wil finaal met die verlede breek.

Georges vat die buik- en siektemotief saam as hy sê: "Gedaan met die beten, wij moeten genezen, de buik moeten genezen." (p. 127.) Dit sluit aan by die reinigingsmotief want hy moet gesuiwer word. Daarom wil Jeanne aan die einde van die dra= ma Georges se hare sny "dat ge een beetje proper naar Uw werk kunt gaan, morgen." Die haresny verteenwoordig hier ook 'n suiweringsmotief (p. 139). "Morgen" word teenoor "nu" gestel; die toekoms teenoor die hede. Die lewensgenieting en inge= steldheid op die hede word in kontras gestel met die toekoms (van môre). Kontras is in hierdie drama 'n opvallende deurlo= pende dramatiese middel.

Die "morgen"-motief begin reeds vroeg in die tweede toneel as Jeanne aan Georges die baba wil wys en hy nié die baba wil sien nie. Sy sê dan aan hom: "Ge gaat het toch een keer moe= ten zien, morgen of overmorgen" waarop Georges antwoord: "Morgen." (p. 12.) Alles wat Georges nie nou wil doen nie stel hy uit tot "morgen". As Jefke kom besoek aflê wil hy nie hê Jeanne moet die deur oopmaak nie want sê hy: "Ik wil niemand zien" en Jeanne stuur Jefke weg met: "Nee, hij is moe. Hij slaapt al. Salut. Morgen. (Zij komt terug by Georges) Hij komt morgen, zegt hij." (p. 34.) Hierdie uit=

steltegniek waar alles wag op "morgen" skep afwagting en dwing die spel vooruit.

Volgens Van der Merwe (1975:196) verteenwoordig "morgen" en "nu" twee lewenshoudings: dié van Georges wat wil uitstel tot later en dié oombliksmens Christiane wat nie wil wag nie maar wat die oomblik wil aangryp. Christiane wys Georges daarop dat hy alleen tuis en vry is tot môremiddag. Hy moet die ge= leentheid aangryp want die lewe is hier en nou. Georges ant= woord egter: "Maar morgen ... " waarop Christiane aandring: "Morgen, morgen. Nu." (p. 95.) Hier gaan die aangryp van "nu" saam met die seksuele genieting van die oomblik. Sy moe= dig hom verder aan met: "We gaan nooit meer samen zijn lijk nu." (p. 97.) Georges stel nog steeds uit met: "Morgen, morgen." Hy is nie gereed om ten volle in die hede op te gaan nie.

Die vierde toneel waarin die "nu" domineer, is 'n verledeflits wat in Georges se herinnering afspeel sodat sy genieting van die hede eintlik deel vorm van sy kwelling oor die verlede en hom aan die einde van die toneel hard laat gil soos ook aan die einde van die eerste toneel.

"Morgen" dui ook op die aanbreek van 'n nuwe dag, 'n nuwe tyd= perk en 'n nuwe begin. In die slot is daar 'n heenwys na ver= soening tussen hom en Jeanne en na 'n nuwe werk waar hy môre 'n nuwe begin kan maak. Ook vir Erik hou môre nuwe hoop in - weg van die sigbare tekens van egbreuk met 'n skoon begin by 'n nuwe werk: "Erik gaat naar Rouen morgen. Met de eerste

trein." (p. 137.) Hier dui morgen op afwagting - 'n ideaal om dus totaal van die situasie te ontkom.

'n Ander motief wat deur die drama subtiel met "morgen" en "nu" verweef is, is die donker- en ligmotief wat ook met tyd gemoeid is. Terwyl Georges op Jeanne wag, skakel hy die lig af. Omdat hy onseker is oor hoe hy ontvang sal word, verkies hy om in die donker te wees terwyl hy wag. As Jeanne tuiskom, vra sy: "Zit ge hier in't donker? (Zij doet het elektrisch licht aan. Het O.L.-Vrouwenbeeld is ook verlicht) 't Is toch waar." (p. 10.) Georges het twee maande vroeër gekom as wat sy hom verwag het en saam met sy koms uit die "donkerste gat van het donker" word die strewe na die geestelike lig versin=nebeeld deur die lig wat vanuit die Maria-beeld straal.

As Georges vertel van die vergiftiging wat op Kersdag plaas=gevind het, is dit opvallend dat dit saamval met die dag waar=op vroeër die terugkeer van die lig na die winterdonkerte ge=vier is. Hulle het die tert geëet "na de middernachtmis" - die donkerste tyd van die nag en daarna "wij hebben heel de nacht moeten werken" met die gevangenes wat voedselvergifti=ging opgedoen het tot die dag en die lig gekom het.

Georges toon met die geskenk van die parfuum dat hy Jeanne nie regtig as eggenote wil verloor nie. In die res van die drama raak hy bevry van die donker tyd in die tronk wat hulle geskei het en hy bring sy kwellings aan die lig. In die vier=de toneel beleef hy aspekte van sy verhouding met Christiane wat hom hinder. Hy bely die waarheid in verband met sy ver=

houding met Christiane tot finale bevryding en boetedoening en beweeg daarna uit die donker na die lig - uit die skuld van die verlede na verlossing in die hede.

5.2.4 Tyd en ruimte

Die ruimte waarin die karakters in die hede optree, is veran= ker met die verlede. Die bepaalde soort mense wat in hierdie ruimte lewe, het 'n horisontale lewenswyse waarin daar buite-egtelike verhoudings plaasvind, waar ontrouheid tussen man en vrou bestaan en waar bloedskande gepleeg word. 'n Dramatiese ruimte wat "bevolk" is met karakters wat uit die aard van hul= le lewensbeskouing en gepaardgaande handeling spanning gene= reer.

Georges het bloedskande gepleeg met sy dogter en terwyl hy in die tronk was, het sy vrou die lewe geskenk aan 'n kind van 'n ander man - die tradisionele driehoeksverhouding. By Georges bestaan daar 'n skuldgevoel wat sterker na vore kom as by die ander karakters. Hy wil boete doen deur sy oortreding om daardeur gereinig te word. Daarom sê hy aan Erik: "Maar voor dat ge weggaat ... ik zou willen dat ge met haar naar boven gaat.". (p. 125.) "Wij gaan anders verloren lopen, wij drieën, elk naar zijn kant, met die doornen in ons vel... Gedaan met die beten, wij moeten genezen, de buik moeten genezen!" (p. 127.)

Jeanne beskryf die mense van die buurt so: "Ge moet ze tegen hun schenen schoppen, dat ze zien dat ge bestaat, en dat ze

zelf bestaan, maar tezelvertijd moogt ge niet te hard schoppen." (p. 36.) Die mense van hierdie ruimte is tipies van die hede en die hedendaagse mens want hulle is onbetrokke by hulle naaste se lotgevalle. Volgens Jules, die tolbeampte en die ander wat in die tronk is, wil die wat buite die tronk is hulle bure in die tronk hê, so gou moontlik en so lank moont=lik sodat hulle vir 'n tyd van hulle bevry kan wees.

Georges voel die vyandigheid van die buurt se mense aan en as Jefke kom besoek aflê die aand wil hy hom nie sien nie want hy is nog skaam vir die mense. In die derde en vierde tonele is daar ouditiewe flitse van mense wat by die huis kom lawaai. Georges hoor: "Een stem buiten: 'Vermeersch, smeerlap.' Lawaai van een tiental mensen aan het raam. 'Vermeersch, kom buiten'. Alleen Georges hoort dat, hy schrikt." (p. 77.) Die mense wou ook nie meer hulle hare by Jeanne laat doen na=dat Georges in die tronk beland het nie. Sy sê nadat die kindjie gebore is, was "heel de gebuurte tegen mij, nog meer of tevoren." (p. 29.).

Die karakters in hierdie drama is Rooms-Katoliek, maar hulle is nie toegewyde Christene nie. Jeanne bid wel aan die slot maar dis nie 'n religieuse daad uit eie oortuiging nie, maar sy doen dit om Georges te plesier wat: "Onze Heer hebt ingeslikt daar in't gevang." (p. 139.) Sy het dus 'n ander siening van die godsdiens as Georges. Ook Christiane wat 'n buiteruimte verteenwoordig, is volkome op die hede ingestel en sy ver=werp die tradisionele Christendom.

Die dramatiese ruimte waarin die karakters lewe, vertoon armoedig. Die woonkamer was tot 'n jaar gelede ook 'n haar=kappersalon en vandat Georges tronk toe is, het niemand meer hier gekom nie, sodat die ruimte nog meer geïsoleerd geraak het.

Hierdie mense is in 'n groot mate ook die verskoppelinge van die maatskappy al dink hulle hulle is nie so slegs soos die Turke, Algeryne en die gewone mense nie. Erik sê aan Georges in verband met sy misstap met Christiane: " 't is meer iets voor't gemeen volk, de trimards en die van't metaal, daar is er geen een van of ie is de eerste bij zijn dochter, maar iemand lijk gij, Georges, daar achter had ik het toch niet gezocht." (p. 114.)

Die wiegie het 'n belangrike tydsimplikasie want dit wys terug na die verlede, maar ook na die toekoms want Georges word deur die baba herinner aan Jeanne se ontrou uit die verlede en hy moet besluit of hy in die toekoms hulle sal aanvaar. Die ba=ba impliseer 'n tydsaamgetrokkenheid want uit die verlede, he=de en toekoms wat in die kind voltrek word, moet Georges 'n keuse oor sy verhouding maak. Keuse is 'n dramatiese element en bewerkstellig afwagting en spanning.

Die sofa vorm 'n sentripetale punt waar gebeure uit die verle=de en hede gefokus word. Lank gelede het Jeanne "daar juist, op de canapé" gesê: " 't is gij, Georges, en genen anderen." (p. 48.) By dieselfde sofa het Georges en Christiane 'n gebed opgesê nadat hulle daar bloedskande gepleeg het wat die tronk=

straf tot gevolg gehad het. Die sofa is ook die plek waar Jeanne en Erik owerspel gepleeg het. In die laaste toneel sit Georges op die sofa en as die skuldgevoelens vir hom te veel word, kniel hy by die sofa en sing: "Te Lourdes op de bergen" om daarmee boete vir sy oortreding te doen (p. 111). Jeanne sê ook 'n skietgebed by die sofa op as sy Georges wil plesier. Die sofa dien dus as skakel tussen die tydruimte van die verlede en hede want dit staan sentraal in die dra= matiese gebeure.

Vanuit die hede word die tronkruimte opgeroep deur ouditiewe flitse en deur die dialoog. By ses geleenthede word die tronk= ruimte opgeroep op pp. 40, 54, 62, 130, 131 en 132. Dit be= gin met wind, reën en sleutelgeluide wat gehoor word en dan word die geluide meer intens want "plotse hagel en slagreën, deuren die klappen" word gehoor tot dit 'n klimaks bereik in die vyfde toneel as Jules Dumont se gekerm bygevoeg word. Die intensiteit van die geluide bereik gelyktydig 'n hoogte= punt met Georges se mees intense lyding teryl hy wag dat Jeanne en Erik egbreuk pleeg.

Georges vertel dikwels van die wagtyd in die sel. Daar het hy baie tyd gehad: "Ik zit te luisteren, een hele dag, naar de bel, van't appél, van't avondeten en daartussen heb ik al de tijd." (p. 120.) Van die tronk sê hy: "Niets zijt gij, daar in het donker, en als gij te luid ademt is er niemand die het hoort. En als gij creveert is er niemand die U helpt in het donkerste gat van het donker." (p. 40.) Terwyl hy in die gevangenis was, was roep en skreeu tevergeefs want niemand luister daarna nie. "Cementen muren en een gat in de tronk

en gij ligt naakt als een worm te schreeuwen totdat onze Lieve Heer komt, met zijn hamer en zijn nagels en zijn nagels in Uw buik slaat." (p. 40.)

Die tydperk in die tronk word ook met ouditiewe flitse opge= roep wat so klink: "Hagel en wind. Stilte. Het gerinkel van sleutelbossen, stappen, metalen deuren die dichtslaan." As hy aan Jules dink, hoor hy: "De stem van Jules, hees en klaaglijk: 'Here Jesus, waarom hebt gij mij verlaten? Lie= ve Heer! '... Vermeersch, waar zijt gij?' ". (p. 132.) Hier= die terugflits is die hoogtepunt in Georges se lyding en boe= tedoening want deur Jules ly hy ook. Die woorde laat 'n mens ook dink aan Christus se kruiswoorde en sy lyding wat daarmee saamgegaan het.

Georges stel die tyd in die tronk in kontras met die hede want hy sê die verandering is te groot; 'n mens is nie gemaak om van die een ruimte na die nader gesmyt te word soos 'n eier in 'n pan nie. In die tronk het niemand teen hom beswaar gemaak nie: "Ik was daar gaarne gezien. De direkteur zei het: 'Vermeersch, Georges,' zei ie, 'gij zijt nog van't land, van een goed ras, gij hebt gezond verstand...' " (p. 77.) Nou= dat hy tuis is en 'n onbeheerde emosionele uitbarsting beleef, noem Jeanne hom 'n "smerige beest", want "Gij moogt niet meer onder de mensen komen, gij, wilde hond." (p. 41.)

5.2.5 Tyd en karakters

Die stryd tussen die geestelike en die natuurlike lei tot in=

nerlike konflik in die karakters maar ook tot botsing tussen die karakters. Hierdie kontrasterende elemente saam met ou=derdomsverskille en teenoorgestelde lewenshoudings genereer botsing wat aan tyd gebonde is.

5.2.5.1 Georges is die belangrikste karakter in die drama en sy stryd tussen die geestelike en natuurlike is tydgebonde. Aanvanklik wil hy sy skuld uit die verlede verberg en gee hy in die hof voor dat hy onskuldig is. Ook teenoor Jeanne speel hy die rol van iemand wat "onrechtvaardig vastgezet" is. In die tweede toneel lyk dit of hy niks met Jeanne te doen wil hê nie, maar as hy vir haar die botteltjie parfuum gee waar=voor hy so lank gespaar het, lyk dit of hy haar nie as egge=noot wil verloor nie. In die ander tonele van die drama raak Georges geleidelik bevry van die verlede wat hom van Jeanne geskei het omdat hy sy kwellinge nie langer onderdruk nie, maar hulle juis aan die lig bring. In die derde toneel kon=fronteer hy Erik met die verlede en herbeleef hy die tronkge=beure van Kersdag. In die vierde toneel herbeleef hy vanuit die hede deur terugflitse sy verhouding met Christiane wat uitgeloop het op die bloedskande.

Nadat Georges tot insig gekom het deur die selfkonfrontasie bely hy: "Ik heb U lelijk belogen, Jeanne, heel die tijd, al die maanden lelijk, Jeanne. Met Christiane." (p. 108.) Daar ontstaan by hom die begeerte om wéér boete te doen vir sy skuld. Die feit dat Jeanne 'n kind van Erik het, ervaar Georges as 'n boetedoening vir homself: "Ik heb misdaan en ik boet er nu voor, maar zij heeft ook misdaan, wij staan gelijk,

't is effen tussen ons." (p. 123.) Hierop volg Georges se versoek dat Jeanne en Erik vir laas gemeenskap moet hou ter= wyl hy in die huis is. Hiermee wil hy weer boete doen vir sy leuenagtigheid teenoor Jeanne nadat hy uit die tronk gekom het. Hy wil Vrydag 'n dag van bevryding vir hulle maak sodat hulle finaal met die verlede kan breek. Deur hierdie boete= doening word " 't verbrandt, een hoop oud stro van een heel jaar ... 't is een bad!" (p. 130.)

Georges bereik hier die hoogtepunt van sy selfmarteling. Hy herbeleef nou ook die verwydering van Jules Dumont wat krank= sinnig geword het in die tronk deur 'n kombinasie van al die flitselemente. Soos Jules Dumont voel Georges ook 'n ooreen= koms aan tussen sy lyding en dié van Christus, maar dan 'n oor= eenkoms na analogie van Dumont se geval. Dit is waarom hy sy eie lyding assosieer met die geestelike lyding van Jules Du= mont se tyd in die tronk en daarom met die tronkgeluide. As hierdie terugflits, wat die klimaks is van Georges se lyding, eindig, klink daar "een gil die op die van Georges in het be= gin lijkt. De metalen deuren slaan, de wind raast. De gil blijft duren. Daaronder hoort men een laag kirrend geschreeuw van Jeanne." (p. 132.) Vrydag is dus ook vir Georges 'n dag van kruisiging, 'n lydensdag. Die stormgeluide in hierdie flits kan beskou word as 'n simboliese veruiterliking van die emosio= nele storm waarin hy verkeer. Die stormgeluide in sy terug= flitse suggereer 'n gemoedstoestand terwyl die tronkgeluide verband hou en 'n aanduiding gee van die perspektief en tyd= perk waaruit Georges die gebeure sien. Volgens Beneke (1980: 71) word "die emosionele hoogspanning 'nou' belewe en in hier=

die toestand word momente uit die verlede opgeroep."

Die wyse waarop Georges die veroordeling van die gemeenskap herbeleef, staan in verband met 'n insident uit die verlede. Die mense het regtig voor sy deur kom staan en skreeu en aan die deur gehamer of dit kan bloot 'n emosionele aanvoeling wees. In hierdie terugflits kan 'n parallel gesien word met die Bybelse stof waaruit die drama put: die stem van die ge=meenskap roep om wraak soos dit in die verre verlede die krui=siging van Christus geëis het.

Die seksuele drifte word toenemend by Georges deur die geeste=like oorheers. Daar word na die toekoms verwys as Georges "morgen" gaan werk by die Textile du Nord en Jeanne sy hare wil was en sny "dat ge een beetje proper naar Uw werk kunt gaan, morgen." (p. 139.) Die toekoms word teenoor die hede gestel met die belofte van 'n beter lewe deur 'n opstanding uit die verlede nadat boete gedoen is en die skuld afgelê is.

5.2.5.2 Jeanne is nog lief vir Georges alhoewel sy al die tyd van sy bloedskande geweet het.

In die tweede toneel is sy in konflik met Georges en word haar optrede in die verlede gemotiveer. Sy het Georges tydens die verhoor verdedig en trou by hom gestaan al het sy geweet dat hy skuldig was. Sy sê: "Peinst ge dat ik stekeblind ben ge=weest, al de tijd dat ik Uw ken? En ik zag het de dag nadat zij hier geweest is... Ik was verouderd, in een week tijd kwam er twintig jaar bij, die twintig jaar van Christiane!

En gij zag daar niets van, niets." (p. 108.) Hier word ver= lede en hede saamgetrek in die "nou". Georges sien nie die vinnige veroudering in Jeanne raak nie. Hierdie vinnig ouer word, trek twintig jaar saam in die tydsverloop van een week.

Georges wou nie toelaat dat Jeanne hom in die tronk besoek nie en terwyl "zij daar zat haar eigen op te vreten" het haar verhouding met Erik begin. Sy het ook vir Erik lief en is hartseer as hy weggaan. Sy is egter bereid om die verlede af te lê: "We hebben er nu twee buitengesmeten, eerst Chris= tiane, nu hem. 't Is een schone kuising. Maar't doet zeer." (p. 136.)

In Jeanne se karakter moes daar ook 'n gespleteneheid ontstaan omdat haar eie dogter en haar man die ongelukkigheid veroor= saak het nadat hulle albei twintig jaar aan haar verbonde was. Sy behou kontak met Christiane terwyl Georges in die tronk is. Sy doen haar hare en versoek haar om goed gekleed na Mar= ken te kom en om versigtig te wees vir die soort mans met wie sy omgaan. As sy moet kies, kies sy kant teen Christiane want "z'is rot tot op haar gebeente" (p. 45) en verklaar dat sy twintig maal in die verhoor getuig het dat Georges onskul= dig is: "Georges zou nooit zoiets doen, daarvoor heeft hij te veel eergevoel." (p. 23.) En al die tyd was sy bewus van die teendeel.

Jeanne het nie dieselfde godsdienstige ingesteldheid as Georges nie. Ter wille van hom en hulle saamwees in die toekoms sê sy 'n skietgebedjie op maar dis nie uit oortuiging nie: "Nu

dat ge Onze Heer hebt ingeslikt daar in't gevang, tesamen met Uwen douanier, kan ek ook op mijn knieën vallen, zeg het maar, ik kan ook een schietgebedje zeggen. (Valt op haar knieën bij die sofa. Reciteert hoog en knarsend)

Wormen, wormen vliedt
't Is Jezus van Nazareth
die het U gebiedt
eet de aarde maar de vruchten niet."

(p. 139.)

Hulle belangstellings verskil ook. Jeanne is besig met die hede en met die baba terwyl Georges geïnteresseerd is in die verlede en met die tronk. Jeanne is vol moed vir die toe=koms waaraan sy haar heelhartig gaan wy en wat duidelik uit dié opmerking spreek: "Wij gaan gelukkig zijn, Georges ... Ik ga voor't beste doen, ik beloof het." (p. 138.)

5.2.5.3 Christiane is op Vrydag gebore en "een meisje dat op een vrijdag gebore wordt, z'is ongelukkig, of't is een heks" (p. 110). Christiane tree as heks op in sover sy die tradi=sionele Christendom verwerp: "Jezus, segt ze, was een seri=euze mens, een exempel, maar niets anders, een brave vent van zoveel jaar vóór Christus, maar meer niet." (p. 7.) Hierdie lewensopvatting verteenwoordig 'n generasieverskynsel wat volkome op die hede ingestel is. Sy voel nie skuldig oor haar seksdaad met haar vader nie en sonder kwelling het sy dit aan die polisie beken en dit later "gaan vertellen aan de commissaris, aan heel de streek, aan de gazetten, aan de rechter." (p. 115.)

Christiane se naamgewing dui ironies op Christus. Dit hou ook verband met die foto uit die verlede van haar "Plechtige Com=munie". Sy wil deur haarself te offer, soos wat met Christus gebeur het, die weg tot verlossing vind. Daarom gee sy haar "uit compassie" aan verskeie mans oor, "omdat er geen miserie zou zijn" (p. 89). In dié verband spreek ook haar uitsiglose lewenshouding baie duidelik: "Gij gaat het nooit verstaan dat ik een ding wil zijn. Een ding waar iedereen mee mag doen wat dat ie wil. Dat is die ware waarheid." (p. 95.)

Christiane is ook 'n verleidster wat die verhewenheid perver=teer tot die banale. Sy verander die Christelike geloof van hoop en verlossing tot die profane vlak van ontvlugting in sinlike oomblikke van genot. Dit word bevestig deur die ver=wysing daarna dat sy "danst als een stripteasedanseres" waar sy "pruts aan de ritssluiting van haar jurk" en dan haar rok oplig. Sy sing ook háár profaniserende weergawe van die Ma=ria-himne:

"Te Marke in de bergen
Verscheen in een grot
Om Georgeke te tergen
De Moeder van God..." (p.91.)

Volgens Beneke (1980:65) is daar " 'n ontstellende parallel tussen die verhouding van Georges en Christiane en dié van God die Vader (en die Heilige Gees) en Maria aan te dui. Ma=ria is deur die Heilige Gees bevrug om geboorte te skenk aan

die Verlosser van die mens, naamlik Christus." Hierteenoor vind 'n mens in Vrijdag die vader-dogterverhouding vergestalt. Volgens Rooms-Katolieke opvatting is Maria juis die voorspraak of middelaar, wat mededoë betoon en deur wie die mens verlos=sing kan verkry. Dit stem ooreen met Christiane wat haarself uit mededoë wil gee as offer. Met die parallelle gebeure in die hede word daar terselfdertyd terugverwys na die verre ver=lede.

Daar is 'n dualiteit in Christiane se karakter wat teruggelei kan word tot die dag waarop sy gebore is. Enersyds is daar haar sinnelike drifte wat veroorsaak dat sy Georges verlei het; pas daarna het hulle op hulle knieë geval en beloof "dat wij't nooit meer gingen doen, dat wij een schietgebed gezeid hebben: 'Zo waar dat Onze Lieven Heer heeft gestaan - in den Jordaan - blijft het bloed van deze twee - stille staan." (p. 117.) Seksualiteit en religie, hede en verlede is in Vrydag saamgetrek: dag van hartstog en lyding.

Christiane en Georges het die gemeenskaplike karaktertrek dat as iets hulle pla, moet dit uit! "Christiane ze heeft dat van mij ... zij steekt het niet weg lijk de meeste mensen, lijk een ei dat dan zit te rotten, neen, 't moet eruit" sê Georges. (p. 115.) Dit is 'n tegniek om die verlede in die hede te onthul en daarom vertel Christiane vir almal van hul=le oortreding en Georges bely sy skuld aan Jeanne.

5.2.5.4 Erik het goed vir Jeanne en die kind gesorg solank as wat Georges weg was, maar nou dat hy weer tuis is, is hy gre=

tig om hulle alleen te laat en aan die ongemaklike situasie te ontsnap. Aanvanklik is hy baie onderdanig teenoor Georges by hulle eerste ontmoeting. Hy sê: "Als't U niet aanstaat, Georges, moet gij't maar zeggen, ik ben weer weg naar mijn huis." (p. 57.) Sy skuldgevoel van die verlede is die las wat vir hom in die hede onhanteerbaar word.

Hy wil aanvanklik 'n nuwe begin met Jeanne maak: "Hij wil met mij trouwen, het kindjie aannemen, het kan hem niet schelen wat ze zeggen in de straat", sê Jeanne. (p. 22.) Hy het ook gesê: "Hij zou willen dat we ons nieuw en modern installeren in Kortrijk, met een haardroger van Bolinex. In Kortrijk kent er ons niemand ... en voor't kind zou't ook gemakkelijker zijn." (p. 44.)

As hy dan vir Georges en Jeanne saam sien, besluit hy om weg te gaan. Hy bied sy werk vir Georges aan en Jeanne sê: "Hij zegt dat't verre gedaan is met ons, en dat die affaire van ik en hem tesamen toch op niets zou uitdraaien, dat ie voelt dat ik hem niet meer zie staan als gij d'r bij zijt, en dat ik het zelf niet weet, maar 'k dat ik U opgegeten heb en dat dat voor't leven is. (p. 100.)

As Georges hom begin uitvra oor sy verhouding met Jeanne ver=wyt hy Georges met: " 't Is uw schuld en van niemand anders. Gij had ons maar niet alleen moeten laten." (p. 73.) Erik tree nie baie oortuigend op nie en is ook nie opgewasse teen Georges nie. Van sy innerlike botsing kom nie veel tereg nie, en hy maak nie 'n waardige antagonis uit nie. Hy gaan 'n nuwe

skoon toekoms tegemoet in 'n nuwe dorp met 'n nuwe werk en nu=we hemde. Hy hoop om hulle en die kind weer eendag te sien al is hy dan al 'n "oude grijze". Die kind in wie die verlede, hede en toekoms saamgetrek is, word nou Georges en Jeanne se verantwoordlikheid.

5.2.6 Tyd en gebeure

Die titel <u>Vrijdag</u> het direkte verband met die gebeure en die tydsbeelding in die drama. Volgens De Vries se <u>Dictionary of symbols and imagery</u> (1976:204) word die volgende konnotasies aan die dag Vrydag geheg wat ook van toepassing op die drama is:

"1. the name: day of Freya (goddess of fertility; day of wedding; perhaps a translation of 'dies Veneris'; therefore related to Fish;

2. day of melancholy: ... the day of execution of criminals;

3. day of fickleness ... related to inconstant Venus;

4. Hebreo-Muslim:

   a. the day on which Adam was created;
   b. the day on which he was expelled from Paradise;
   c. the day on which he repented and died;
   d. the day on which the dead will rise at the Last Judgement;

5. Rome: a lucky day: sacred to Venus: the day of pas=sion...

6. Christian: unlucky day: the day on which Christ was

crucified."

Vrydag is ook die dag waarop die drama afspeel, die dag van boetedoening vir Georges, sodat hy 'n nuwe begin kan maak. Christiane is ook op 'n Vrydag gebore - die dag van seksuali= teit en religie. Jeanne se woorde sluit hierby aan: "Een meisje dat op een vrijdag geboren wordt, z'is ongelukkig, of't is een heks." (p. 110.)

Georges eet nie vleis op Vrydag nie. Soos reeds aangetoon, is dit 'n gebruik wat nog in sommige Rooms-Katolieke kringe onderhou word ter nagedagtenis aan Christus se dood. Dié historiese verwysing reik terug tot in die oerverlede: die Germaanse godin Freya en die sterfdag van Christus. Die ge= staltes en gebeure uit die verlede word in die hede geaktu= aliseer en sluit met 'n toekomsblik op die geïdealiseerde "morgen".

Die dualiteit in die betekenis van Vrydag word vergestalt in die personering want die konflik in die drama is geleë in die mens se sinnelike drifte teenoor die geestelike strewes. Aan die einde van die drama domineer die geestelike verlangens die seksuele drifte, alhoewel daar nie van 'n totale oorwinning sprake is nie. Daar het egter met die tydsverloop 'n ontwikke= ling plaasgevind want Jeanne doen 'n gebed by die sofa waar Georges en Christiane verkeer het: bloedskande maak plek vir toenadering tussen man en vrou. Die toenadering word duide= lik uit die volgende woorde van Jeanne afgelei: "Wij hebben zoveel meer dan de andere mensen, wij verdienen ons brood, gij en ik, waarom zouden wij niet mogen content zijn, gij en

ik, in ons huis?... Ik ga voor't beste doen, ik beloof het... ik kan ook op mijn knieën vallen, ik kan ook een schietgebed= je zeggen . (Valt op haar knieën bij de sofa) Was het hier, dat gij zat met haar?" (p. 138, 139.)

Die drie tydsdimensies verlede, hede en toekoms is innig ver= weef met die gebeure in Vrijdag. Tot die verlede behoort die tydperk toe die sinnelike drifte by Georges, Erik, Jeanne en Christiane oorheers het. Terwyl Georges in die tronk was, het hy sy straf uitgedien maar hy het nie van sy skuldgevoel ontslae geraak nie. Na twintig jaar se huwelikslewe het Jean= ne in sy afwesigheid 'n kind by Erik. By haar het die sinne= like drifte in sy afwesigheid ook oorheers.

Wanneer die drama in die hede begin, is die baba al drie maande oud en Georges kom twee maande vroeër uit die tronk as wat ver= wag is. Die aktualiteit van die hede wek spanning want Georges wil graag in die "hier" en "nou" versoening doen vir sy oor= treding en hy bely dat hy gelieg het. Hy wil hê dat hulle al drie van die verlede moet afsien; daarom wil hy hê dat Jean= ne en Erik vir oulaas gemeenskap moet hê terwyl hy in die huis is: "Wij gaan anders verloren lopen, wij drieën, elk naar zijn kant, maar met die doornen in ons vel. 'Had ik nog, had hij maar!'... Wij gaan er mee blijven rondsleuren zeg ik, en't moet gedáán zijn." (p. 127.) Georges wil deur die ab= surde voorstel die verlede besweer sodat dit nie meer 'n hou= vas op die hede kan hê nie en hulle 'n nuwe begin in die toe= koms ("morgen") kan maak. As hulle terugkom sê Jeanne: "Wij zijn content, gij zijt content. De hoogmis is gedaan"

waarop Georges antwoord: "Gij zijt schoon, alle twee. Uw ogen blinken... Wij zijn weer lijk tevoren. Helemaal lijk tevoren." (p. 133.)

Georges se plan om so finaal met die verlede af te reken, was egter nie geheel en al geslaagd nie, want Jeanne onthul later dat dit slegs 'n "spel" was. Die rituele afsluiting van die verlede was nie sinvol nie, want Vrydag was nie die regte dag daarvoor nie.

Vir Georges is die toekoms baie belangrik. Verskeie kere ver= wys hy na die toekoms, soos: "Morgen ga 'k in mijn hof werken" (p. 58); "Morgen ga ik naar het Gemeentehuis en ga ik dat kind op mijn naam zetten." (p. 118.) Georges se laaste woord in die drama is ook "Morgen" wat 'n belangrike toekomsgerigte tydsimplikasie het.

Jeanne assosieer verder die toekoms met geluk as sy sê: "Wij kunnen met Kerstdag ook naar de Ardennen gaan, met die auto= bus van de straat. Wat dat gij wilt, Georges." (p. 139.)

Erik gaan "morgen" naar Rouen waar hy as portier in die Casi= no gaan werk. Hy sal in die toekoms vir die kind geld stuur. Daar word dus baie klem gelê op die toekoms wat beter vooruit= sigte inhou.

Claus gebruik die flitstegniek in <u>Vrijdag</u> op 'n vindingryke wy= se want die flitse suggereer baie meer as wat deur die dialoog gesê kan word. Die verskynsel vind 'n mens ook in Chris Barnard

se 'n Stasie in die niet (1970) terwyl die flitse in Kanna hy kô hystoe (1965) meer epies van aard is.

Claus maak herhaaldelik van bepaalde flitse op kritieke mo= mente gebruik en lê op die wyse verbande tussen verlede en hede. Die flitse is beide ouditief en suggestief of soms net ouditief soos die flitse wat terugverwys na Georges se tronkverblyf en die bure-uitjouery.

'n Seldsame gebruik van die flitstegniek is dié van die kinder= koor in die eerste toneel. Chronologies verwys dit terug na 'n vroeër insident, naamlik Christiane se geperverteerde weer= gawe daarvan toe sy Georges uitgelok het tot bloedskande. Ten opsigte van die dramatiese handeling wys dié flits voor= uit na die vierde toneel as Georges die verloop van sy ver= houding met Christiane herbeleef en sy weer die liedjie vir Georges sing. Volgens Beneke (1980:64) is dit "duidelik 'n veruiterliking van 'n moment in die gedagtestroom van Georges en dit hou direk verband met sy bloedskandige verhouding met sy dogter." Dit werp lig op die gemoedskonflik waarin Geor= ges verkeer en verwys na 'n stryd om tussen die waarheid en ge= indoktrineerde leuen te onderskei. Die twee weergawes van die lied verteenwoordig twee lewenshoudings waartussen Georges in sy soektog na insig moet kies.

Klankflitse wat herhaaldelik voorkom, is dié van storm- en tronkgeluide. In die vyfde toneel kom verskeie geluide ge= lyktydig voor saam met die stem van Jules Dumont. Hierdie terugflitse begelei Georges se sielswroeging en bereik 'n

hoogtepunt met Georges se selfmarteling. Die stormgeluide suggereer 'n gemoedstoestand terwyl die tronkgeluide verband hou met sy skuld en 'n aanduiding gee van die perspektief waar= uit Georges die gebeure sien en van die verskillende tye wat deureenloop.

Die flitse van dreigende stemme en 'n gehamer aan die deur dui die veroordelende houding van die bure jeens Georges aan. Hul= le verteenwoordig die gemeenskap en veroorsaak by Georges 'n herbelewing van die verlede in die hede en hy voel daardeur hulle onvriendelike gesindheid aan.

Die vierde toneel bestaan grootliks uit visueel ouditiewe te= rugflitse wat die veruiterliking van Georges se herbelewing van sy verhouding met Christiane is. Dit beteken dat dit wat die toeskouer sien en hoor in Georges se gedagtes afspeel maar dit word veraanskoulik as deel van die dramagebeure.

Die funksie van hierdie terugflitse is om te onthul, te rela= tiveer en ook om te motiveer. Eksposisioneel openbaar hulle dié dinge wat vooraf gebeur het en wat aanleiding gegee het tot die situasie waarin Georges hom bevind. Hulle relativeer die ware aard van Georges se verhouding met Christiane al be= weer hy dat sy die hof belieg het. Die terugflitse motiveer ook waarom Christiane haar vader verlei het, naamlik haar soe= ke na verlossing deur selfoffer. Deur die terugflitse word Georges gestroop van sy selfregverdigende martelaarshouding waarmee hy die hede van die drama betree het en wat daartoe aanleiding gee dat hy in die hede boete doen en tot versoening

kom.

Die skynflits wat in die tweede toneel voorkom, "herspeel" 'n moment uit die verhoor tydens 'n gesprek in die sitkamer. Georges neem die rolle van die regter en Erik oor en Jeanne herhaal haar pleidooi wat sy tydens die verhoor ten gunste van Georges gelewer het. Die werklike insident word letter=lik "herspeel" in die hede.

5.2.7 Tyd en taal

Die tydsverloop in die drama word ook deur die neweteks aan=gedui. Die spel begin "Zeven uur 's avonds. Het is nog niet helemaal donker." (p. 7.) Omdat hy vir Jeanne wag, beleef hy die objektiewe tydsverloop subjektief en as sy terugkom, sê hy: "Ik ben hier al een uur" terwyl sy beweer dat sy slegs "Een kwartier" (p. 11) weg was. Die tonele volg chro=nologies op mekaar sonder tydsverloop tussenin. Die vyfde toneel begin 'n halfuur later en die vierde toneel speel in die herinnering van Georges af. Die spel eindig aan die ein=de van die vyfde toneel om "Kwart voor elf" (p. 139) deur di=rekte tydsaankondiging in die dialoog. Die gespeelde tyd strek dus oor drie en 'n kwart uur maar daar word verwys na die "een jaar en zes weken" wat Georges in die tronk was, na Christiane se geboorte negentien jaar terug en na die tyd twintig jaar gelede toe Georges en Jeanne nog gevry het. Daar word ook vooruit verwys na die toekoms met die verwysing na "morgen".

Volgens Van der Merwe (1975:199) "bring die verskeidenheid van motiewe in Vrijdag besonder sterk steun op die taal as medium mee. Dié drama vra om gelees te word, omdat die in= gewikkelde en subtiele integrasie van motiewe in 'n opvoering grotendeels verlore sal gaan." Sulke motiewe wat met tyd ge= moeid is, is "morgen" en "nu", "hier" en "daar" en "lig" en "donker". Die motiewe word dikwels herhaal en die duiding daarvan mag verlore gaan, tensy 'n mens die drama deeglik ge= lees het.

5.2.8 Perspektief

Die perspektief waaruit die drama aangebied word, is ten nou= ste met tyd gemoeid. Die karakters wat in hierdie drama op= tree, lei 'n lewe waar hulle losgemaak is van die behoudende waardes. Christiane lei 'n sinlose eksistensiële bestaan in die stad waar sy "in de zon of in de zwemkom zit met af en toe een sukkelaar met lang haar die haar bepoteld". (p. 48.) Georges vra ook vir haar: "Is dat 't wat ge doet het hele dag in Kortrijk, naar prentjes te kijken?" (p. 88) en "Waar= van leeft gij nu?" (p. 89). Hy beskryf haar lewenswyse met "Gij wilt Uw eigen gedacht doen, leven lijk de Algeriëns, zon= der te werken." (p. 90) en hy noem haar 'n "teef". Christia= ne wil vry wees en daarom soek sy na 'n selfgesentreerde waar= heid en probeer sy deur selfoffer die weg tot verlossing (waar= heid) vind en gee sy haar uit "compassie" aan verskeie mans. So perverteer sy die Christelike verlossing tot die platvloer= se ontvlugting in sinlike genot. Hierdie profanisering sluit ook aan by die naam van die baba. Hulle noem haar Elisabeth, na Elisabeth Taylor en kort dit af na Lili. Daar is ook 'n

dualiteit in die naam Elizabeth want dit kan heilige of hoer beteken. Die aartshoer heet Lilith en dit kan ook van Eliza=beth afgelei word.

Georges sê ook: "Iedereen heeft my belogen en bedrogen... als een mens weet dat er niemand is die hem gelooft, zelfs onze Lieve Heer niet, dan doet ie die deuren toe" (p. 25). Dit kan gesien word as kritiek van die implisiete outeur op die verstarde ideologie van die Rooms-Katolieke Kerk en die vervalle Christendom. Jeanne en Erik maak ook herhaalde kere spottende aanmerkings oor die kerk. As Georges vir Jeanne vra waarom sy hom in die hof verdedig het alhoewel sy geweet het dat hy skuldig is, antwoord sy: "Nee. Voor de Paus van Rome." (p. 109.) Sy wil nie hê hy moet van hom en Christiane vertel nie, en as hy daarop aandring, antwoord sy met: "Wel, ga dan te biechten, bij de Paters." (p. 113.)

Die denkwyse van hierdie mense kom ooreen met die teorie dat God dood is. Georges het wel in die gevangenis tot bekering gekom maar hy spot nog met die Pous en is nie tevrede nie, want Jeanne sê: "gij zijt niet content, nooit content. Chris=tiane is ook zoo..." (p. 35). Dit is miskien die rede waarom hulle sinnelike drifte soms oorheers en hulle die oomblik aan=gryp om te ontvlug van die kortstondigheid van die lewe. Jeanne wyt Georges se daad aan: " 't zijn de jaren die keren. En ge wilt nog jagen." (p. 109.) Georges is ook gevoelig daar=voor dat Erik tien jaar jonger as hy is en gee dit as rede aan waarom Jeanne sin in Erik gehad het (p. 44). As Christiane hom uitlok, sê hy: "Gerimpeld vel vrijt niet wel" (p. 97) wat die teenstelling tussen oud en jonk, verlede en hede duidelik

stel. Die atmosfeer waarin die tyd belewe word as vernietiger van jeug, krag en skoonheid skep die geleentheid tot incest en erotiek en daarop wys die implisiete outeur.

Hierby sluit Claus se idee aan dat die mens verraai word "door de maatschappij en haar moraal, door de omstandigheden en door zichzelf - door zijn lichaam en het menselijk bestaan zelf;" daarom "beeldt Claus antihelden, verkapte of machte= loze rebellen uit" (Weisgerber, 1970:46). Die implisiete outeur wys op die verkramptheid van die maatskappy wat teen die mense draai wat verkeerd opgetree het en boonop roep hul= le om wraak. Jeanne sê na die baba se geboorte was "heel de gebuurte tegen mij, nog meer of tevoren" (p. 29). Die stemme wat Georges hoor, veroordeel hom met: "Georges, kom buiten= als ge durft. Lelijke hete hond, wij gaan U leren. Wij gaan U arrangeren, hoerenjager! Ge gaan niet meer in ons straat wonen, crapuul! ... Jeanne, wij gaan U ook schilderen. Met teer! Soort zoekt soort!" (p. 81.)

Claus beeld Georges ook as 'n buitestaander en anti-held uit. Jeanne sê van die verhoor: "En die hele gebuurte heeft tegen U getuigd ... en als ge in de miserie zit, dan springen ze al tesamen in Uwe nek." (p. 36.) Georges sien homself so: "Mensen lijk ik zijn nooit de baas. Dié die baas spelen, dat is een ander ras." (p. 60.) Hieruit blyk Claus se deer= nis met mense wat deur die samelewing verstoot word. Ook die beelding van die tronkbewoners word op so 'n wyse gedoen dat daar deernis jeens hulle gewek word - mense wat die produk ge= word het van die tyd waarin hulle leef.

5.2.9 Komposisie

Claus beeld in vyf tonele die konfliksituasies in die drama uit wat verband hou met Georges se tuiskoms, sy ontmoeting met sy vrou en met Erik; die kentering en boetedoening wat by Georges plaasgevind het. Toneel vier bestaan uit terug= flitse wat sy verhouding met Christiane voorstel.

Uit inligting wat in die dialoog gegee word, kan die chrono= logiese verloop van die gebeure voor die drama begin, vasge= stel word. Die nabye verlede wat die dramatiese hede vooraf= gaan het, strek twintig jaar terug toe Georges met Jeanne ge= troud is. Negentien jaar gelede is Christiane gebore en van= af haar dertiende jaar het Georges seksueel aangetrokke tot haar gevoel. Hy pleeg bloedskande met haar en jaag haar daar= na weg waarop sy in die Tropicana saam met Freddie gaan bly. Toe die polisie daar na verdowingsmiddels gaan soek, ondervra hulle haar en "ze kon niet meer uitscheiden met haar ware waarheid en ze deed het complete biecht" (p. 116) en Georges word deur die polisie aan die man gebring. (Freddie verklaar dat hy met Christiane wil trou maar hy loop weg na die kom= mando.) Georges word skuldig bevind en kry tronkstraf. Jean= ne gaan 'n verhouding met die jonger buurman Erik aan en Jean= ne gee geboorte aan 'n kind wat drie maande oud is as die dra= ma begin. Twee weke vroeër het Christiane, wat nou in die Tropicana met Jackie woon, haar hare by Jeanne laat doen.

Die spel verloop chronologies in <u>Vrijdag</u>. Die eksposisie word in die hoofteks deur die dialoog gegee maar die neweteks bied

ook baie belangrike inligting soos waar dit die skraal dia=loog van die eerste toneel stut.

Die referensiële verwysingsveld in hierdie drama is baie wyd en sluit Christelike motiewe in wat verband hou met Vrydag, Christiane en tante Non, die gedagte van verlossing deur skuld, boetedoening en offer. Deur die titel is daar ook sinspeling op die mitologie en wel na die godin Freya of Ve=nus en die aartshoer Lilith uit die oerverlede.

5.2.9.1 Komposisionele middele

Die belangrikste komposisionele middel waarmee die dramaturg in Vrijdag werk, is kontras. Die botsing in die drama is ge=leë in twee kontrasterende werklikheidsbelewings. Aan die een kant is daar die mens se sinnelike drifte en aan die an=der kant die geestelike strewes wat deur die personering teenoor mekaar gestel word. Dit is 'n teenstelling tussen die natuurlike en die ideële wat lei tot 'n innerlike konflik tus=sen die karakters. Hierdie kontrasterende strewes is aan tyd gebonde want in die verlede kon Georges en Christiane, Jeanne en Erik en die gevangenes in die tronk nie hulle drifte be=heer nie. In die hede ontstaan 'n geleidelike vordering in die rigting van die positivering van die geestelike. Dit word aangedui deur motiewe soos die rooi handdoek wat opgevou word wat dui op die aflegging van die ou lewe; die elektriese klokkie wat aan die einde lui en wat hulle nie hoor nie, om=dat daar van buite af deur niemand op die gesin se samesyn en strewe inbreuk gemaak kan word nie.

Ander motiewe wat aan tyd gebonde is en kontrasterend teen=oor mekaar in die drama staan, is hede teenoor verlede; "nu" teenoor "morgen" en Georges se ware gevoelens teenoor die skyn wat hy van die begin af voorhou. Christiane praat ook van God en sê: "God is overal, in huis, in de weide, in een perelaar, in een meikever" (p. 79). Die "huis" dui op die ordelike terwyl die "weide" op die natuurlike dui; "perelaar" is simbool van die geestelike "meikever" is 'n seksuele simbool.

Parallellie is 'n ander komposisionele middel wat die dramaturg herhaaldelik gebruik en wat ook 'n tydsimplikasie het. Die on=toelaatbare verhouding van Georges met Christiane uit die tyd=perk voor die dramatiese hede vind 'n parallel in Jeanne se buite-egtelike verhouding met Erik. In die tronk en in die televisieprogram is daar ook sprake van 'n driehoeksverhouding. Die parallel tussen die verhouding van Georges en Christiane en Erik en Jeanne word voortgesit in die harewasmotief waar=mee beide verhoudings begin het en na die slot waar Jeanne Georges se hare wil was.

Die getal drie wat ook weer 'n religieuse implikasie het (drie=hoeksverhouding) kom herhaaldelik in die drama voor en stel elke keer 'n tydperk voor: Georges het Christiane gesien "de derde keer vandaag sedert dat gij mij buitengesmeten hebt" (p. 90); Georges kry "drie dagen zonder kantine" (p. 30) omdat hy nie geskeer het nie; die regter dreig Jeanne met: "nog een onderbreking van dit genre en gij wordt veroor=deeld als Uwe man tot drie jaar wegens aanranding van de eer=baarheid..." (p. 23) en "Jules de douanier die bij mij ge=

zeten heeft drie maanden lank" (p. 37).

Die spanning in Vrijdag word volgehou tot op die end omdat daar nog altyd onsekerheid oor die afloop is. Gedurende die eerste toneel impliseer Georges se handeling spanning want dit skep afwagting. Die verwagting word gewek dat iets gaan gebeur omdat hy so intens belangstel in die wiegie (wat toe=komsverwagting wek) en oor die ontstellende gil. As die twee=de toneel begin, het Jeanne reeds geweet dat Georges tuis is en dit het 'n belangrike tydsimplikasie want hy het haar on=verhoeds betrap omdat hy twee maande te vroeg is. As sy be=tyds van sy koms geweet het, sou sy haar voorberei het daar=op. Die feit dat die situasie nie volledig duidelik word uit die eerste twee tonele nie, skep nog meer spanning. 'n Mens vermoed vroeg in die drama reeds iets van Georges se gevoel vir Christiane maar eers in die vierde toneel word dit opge=klaar. Eers met Georges se bekentenis in die laaste toneel word dit duidelik wat presies tussen Georges en Christiane ge=beur het. Georges se versoek aan Jeanne en Erik om verlaas seksueel te verkeer, bring 'n nuwe verwikkeling wat die hande=ling toekomsgerig laat voortbeweeg.

Christiane is ingestel op die hier en nou want haar lewensin=gesteldheid is gerig op die hede. Sy verwerp die tradisio=nele Christendom wat met die oog op die hiernamaals lewe want sy wil "Onze Lieven Heer niet gaarne zien" (p. 92).

Die dramaturg maak ook van ironie gebruik wanneer Erik Chris=tiane se kêrels met hulle lang hare en baard aan Christus

verbind want hulle kom uit 'n gans ander tyd en het 'n ander lewenshouding. In die verwysing na Nachtergaele wat voorsit= ter was van Eendracht het laasgenoemde ironiese betekenis want hier is geen teken van eendrag in die homoseksuele ver= houding tussen Jantje Bosschaerts en Nachtergaele nie. Jantje "volde dat't gedaan was, met 't schoon leven" en hy loop toe weg. Dit is ironies om die tyd wat Jantje 'n homoseksuele ver= houding met Bosschaerts gehad het, 'n "skoon lewe" te noem.

As die drama begin, het Jeanne 'n kennisvoorsprong op die ge= hoor en Georges want sy weet dat hy wel skuldig is aan die bloedskande hoewel hy tot in die laaste toneel nog voorgegee het dat hy onskuldig is. Jeanne weet ook reeds voor sy in die tweede toneel opdaag dat Georges by die huis is. In die vyfde toneel weet Georges en Jeanne dat Georges skynbaar on= skuldig was, maar dat dit nie werklik so is nie. Wanneer daar so 'n kennisagterstand of kennisvoorsprong tussen die ka= rakters en toeskouers bestaan, skep dit spanning want die ver= skillende persone beweeg nie ewe vinnig in die gespeelde tyd nie.

5.2.10 Gevolgtrekking

In <u>Vrijdag</u> word die konflikte tussen die natuurlike en die geestelike begeertes bevestig deur 'n groot hoeveelheid motie= we wat op geslaagde wyse deur die drama vervleg is. Dit is 'n drama waarin tyd 'n belangrike rol speel omdat die twee pole van die konflik in die hede en verlede gesetel is. Die be= langrikste konflikte in <u>Vrijdag</u> kom tot uiting in simboliese

motiewe wat met tyd gemoeid is en wat die eenheid en trefkrag van die drama versterk.

Hoewel Georges uit die tronk ontslaan is, is hy nog steeds vasgevang deur sy kwellings uit die verlede. Aanvanklik wou hy nie met ander daaroor praat nie en probeer hy die verlede verberg maar die verlede bepaal nog sy optrede in die hede. Die stemme van die mense uit die buurt dui ook op sy herinnering aan die verlede toe die bure hom en Jeanne bedreig het. Dit het ook sy vrees en skuldgevoel versterk en daarom wou hy sy verlede bedek. Die optrede bots met sy begeerte om te bieg en boete te doen. Die geleidelike openbaring van die waarheid veroorsaak dat die dramatiese spanning tot die end toe volgehou word en wat van Vrijdag 'n interessante spel in die tyd maak.

5.3 Die radiodrama: _'n Stasie in die niet_ van Chris Barnard as 'n spel in die tyd

5.3.1 Inleiding

In die radiodrama _'n Stasie in die niet_ het 'n mens te make met 'n subgenre van die drama waarby die luisteraar ten nouste be=trek word want die visuele is uitgeskakel en die ouditiewe speel die oorheersende rol. Voortdurende verbeeldingsaktiwi=teit word van die luisteraar geverg want slegs uit die gespro=ke woord en nie-verbale klanke moet hy die gebeure kan her=skep en gepaard hiermee moet hy in staat wees om dit te kan rekonstrueer. Deur die akoestiese indrukke moet die luiste=raar in sy verbeelding die klankkodes dekodeer tot wat werk=lik met hulle bedoel is. Schutte (1978:137) vat die aard van die radiodrama só saam: "Die skeppingshandeling is by die radiodrama 'n tweeledige aksie: dié van die dramaturg (en re=gisseur en spelers), en dié van die luisteraar en sy fanta=sie ... die radiodrama kry sy eindgestalte wanneer dit uit die luidspreker gehoor en deur die luisteraar voor sy gees=tesoog herskep of verbeeld word."

Die radiodrama is voorbeeld van die paradigma in die litera=tuurwetenskap, naamlik 'n gewysigde opvatting dat die objek nie meer teks alleen is nie, maar die literêre kommunikasie=situasie is ook geldig. Tog bly die teks objek van die lite=ratuurwetenskap "mits gelateerd aan die literaire communica=tiesituasie en opgevat als een produk van codering dat-om codering vraag." (Fokkema, 1977:100). Die literêre kommu=

nikasieproses bestaan uit drie komponente: sender → teks (boodskap) → ontvanger.

Die oordrag via die luidspreker na die luisteraar geskied hoofsaaklik deur die woord. Nie-verbale klanke vervul hier=by slegs ŉ begeleidende funksie want "het geluid is de klem=toon, die de innerlijke kracht van het woord benadrukt. Het is, in het luisterspel, geen selfstandige element, dat als sfeerscheppend middel het woord kan vervangen" (Poppe en Smeyers, 1966:14).

In die radiodrama is die moontlikhede van tydsbeelding onbe=perk: die gespeelde tyd kan uitgerek of saamgetrek word, die gebeure kan chronologies of achronologies verloop en enige historiese tydperk kan as agtergrond dien.

5.3.2 Tyd en tema

HY, die hoofkarakter, is vasgevang in ŉ huwelikslewe waar daar ŉ onvermoë tot kommunikasie tussen hom en sy vrou be=staan omdat hulle "nog nooit bymekaar uitgekom het nie" (Barnard, 1970:9).* HY ervaar die tyd in sy bestaan as ŉ verbystroom van alles: in en rondom hom en ook van homself. Die motiewe soos die trein en boot wat herhalend in die drama voorkom, ondersteun die tema en beklemtoon die tyd. Dit ak=sentueer verder die stryd van die mens in sy gevangenheid en die drang tot bevryding teen die aanslag van die tyd.

---

* Tensy anders vermeld, verwys alle aanhalings na <u>ŉ Stasie in die niet</u> (1970)

Die motief wat die meeste klem dra en wat direk met die titel skakel is die trein. Die drama begin met die aankoms van 'n trein waarmee SY gereis het. Die treinmotief het 'n belangrike tydsimplikasie want dit bring HY en SY bymekaar vir 'n tyd en neem hulle dan weer weg van mekaar. SY haat treine want: "Treine neem 'n mens weg. Altyd. Hier vandaan en weg van jou af... 'n Mens onthou die weggaan langer. Elke keer nog as ons hier was, het daar 'n oomblik gekom dat ek skielik op die stasie gestaan het en geweet het dis Sondagaand, dis verby, die trein gaan my terugneem stad toe... En niks sal meer die= selfde wees nie." (p. 16.) Die trein het ook 'n metaforiese funksie want dit hou verband met ontmoeting en afskeid van HY en SY wat hoofsaaklik deur tyd ondersteun word.

SY word vir hom 'n trein wat hom wegneem van homself af en "weg van alles wat verbygaan en ophou en tot niet gaan" (p. 40). Terwyl HY die eerste keer vir haar gewag het dat SY vir die naweekafspraak moes kom, het hy vir haar "gewag soos vir 'n trein - 'n laaste, heel laaste trein huis toe, terug na al die kanse toe wat ek verspeel het; 'n trein terug na my sélf toe" (p. 18).

As hulle drie maande later weer oor hierdie eerste naweekaf= spraak praat, herhaal HY dat SY vir hom 'n trein is wat hom kan wegneem van die verlede en voeg verder by: "Ek het ge= weet ek is nege-en-dertig jaar oud en daar is nie meer baie tyd oor nie en jy was skielik die heel laaste trein wat ek kon haal." (p. 40.) Daarom wou hy vir haar skree dat sy moes stilhou en hom moes oplaai om hom saam met haar weg te

neem. Die meisie wat die popliedjie gesing het in die stasie=kafee se stem vereenselwig HY met al die treine wat hy vroeër verpas het en SY was die laaste trein wat hy kon haal weg van die verlede en weg van al sy ongeluk en frustrasie en eensaam=heid. SY, "die laaste trein", is dus 'n ontvlugtingsmiddel van die noodwendigheid van die verbystromende tyd. Deur háár wil hy sy jeug herwin want SY besit die jeug ten volle en HY het dit alreeds verloor.

Hulle probeer deur die dans die aand in die restourant om deur die genot van die oomblik aan die werklikheid te ontsnap. Dan vertel hy aan haar dat hy soms voel asof sy van hom af "weggaan"; dat haar gedagtes vlugte neem waarop hy haar nie vergesel nie. Aanvanklik ontken sy dit maar gee dan toe dat dit wel gebeur. Sy gaan egter nie van hom as persoon weg nie, maar van die "oomblik" af na 'n plek toe "sonder treine wat op vertrek staan" (p. 12).

As HY en SY in die hotelkamer die tyd tot stilstand probeer dwing en HY hom wil afwend van die gereglementeerde tyd om hulle oomblik van samesyn tot 'n ewigheid te laat duur, word daar in die neweteks beskryf hoe 'n trein al nader kom. Eers fluit die trein in die verte en "beweeg op die agtergrond" en kom "al vinniger en terselfdertyd al nader, al nader en haas=tiger" totdat die gerammel van treinwiele oorneem, hulle stem=me versweig en verbydonder" (p. 22). Dat die trein juis op hierdie moment van intense geluk hulle samesyn versteur, dui daarop dat daar geen ontsnapping van die werklikheid en die verbygaan van die tyd moontlik is nie. Dié flits word ge=

steun deur die herhalingstegniek om daardeur te beklemtoon dat SY vir hom die "laaste trein" is wat hom uit sy situasie kan red.

Die naderende trein word baie realisties soos volg in die ne=weteks beskryf: " 'n Trein kom nader, fluitend, vinnig, 'n woedende geluid wat onkeerbaar op die oor afstuur en uitein=delik die stem verswelg. Die trein kom steeds vinnig nader. Die trein donder verby en fluit skril en die geluid verswelg sy stem . Sekondes lank net die oorverdowende lawaai van skreeuende treinwiele." (p. 40 .) Daar word baie prominen=sie aan die treingeluide en treinmotief gewy om aan te toon dat hy wil ontsnap aan die tyd. Die feit dat die trein nie stilhou nie, dui op die hopeloosheid en kortstondigheid van sy droom.

As HY aan SY vertel van sy kind en hoe hy sy kind se bron van sekuriteit is, is daar 'n terugflits van kindergeluide en dan "fluit 'n trein êrens op die agtergrond"(p. 23). Hierdie treinfluit op die agtergrond is nie toevallig nie, want op subtiele wyse volg daar 'n perspektiefwisseling by HY. Tot op hierdie stadium was sy gebondenheid aan Rosa oorheersend in sy gedagtes. 'n Gebondenheid en reglementering waarteen hy in opstand gekom het en waarvan hy wou ontsnap. Nou word hy ook bewus van sy band aan sy kind. HY besef nou dat hy nie sy verbondenheid aan sy kind kan verbreek nie en die trein=fluit dien as waarskuwingsteken vir hom dat ontvlugting nie moontlik is nie.

As hulle hulle staptog van die eerste aand in herinnering roep en daaroor praat, sê HY waarom hy in SY geïnteresseerd is: "Jy kan my iets teruggee wat ek iewers verloor het... Die genade om nie te weet nie... Dat alles êrens ophou" (p. 27) en dan fluit "daar agter, baie ver" 'n trein wat hom weer daaraan herinner dat hy nie onbepaald met die verhouding kan voortgaan nie. Die trein word ook metafoor van sy gewete wat hom herinner waar sy plig lê.

Verwant aan die treinmotief is die veelvuldige verwysings na "stasie" in die drama. Die onmiddellike dramatiese ruimte waarmee die drama begin, is 'n stasie met sy kenmerkende ge=luide: 'n plek van aankoms en vertrek. Aansluitend by die siening van stasie as 'n tydelike wagplek sê hy: om by Rosa te wees "is soos om op 'n stasie te wag vir die volgende trein na jou toe" (p. 7). Sy vrou vereenselwig hy met tydelikheid: 'n wagplek tot hy weer daarvandaan kan vertrek na SY toe. Die plek waarheen hulle wil gaan "sonder 'n naam en sonder 'n ver=lede" en "sonder treine wat op vertrek staan" (p.12) is 'n i=dilliese ruimte waarin tyd opgehef word en wat net in die verbeelding kan bestaan en wat in die titel <u>'n Stasie in die niet</u> opgesluit lê.

SY gee 'n beskrywing van die stasie wat sy vanuit die hotelka=mer kan sien en waar 'n rooi sinjaallig brand: "Daar is nie=mand op die stasie nie. Dis heeltemal - verlate. Eintlik is dit 'n ontsettende gevoel om op 'n stasie te wees ... in die nag ... heeltemal alleen ... as daar niemand anders is nie. Dis 'n verskriklike verlate plek in die nag." (p. 19.) SY is

dus bang om alleen in die tyd te wees. SY sê voorts: "Soms voel ek skuldig ... Miskien. Soos nou. Ja." (1970:17.) Die skuldgevoel en die rooi lig weerspieël hoe sy oor die verhouding voel want ook SY weet dat die verhouding amoreel is en nie so kan voortgaan nie.

Na die terugflits van hulle eerste afspraak sê HY dat hy ge=wonder het of sy wel vir die naweek by die kusdorpie sou op=daag. In sy verbeelding het hy op die stasie gestaan en wag en sy't gekom. "Maar dit was 'n ander stasie, 'n stasie in die verste verskiet." (p. 46.) Hierdie stasie het slegs 'n stasie in die verbeelding gebly want hulle het nooit verder weggegaan as die veertig myl wat die kusdorpie van die stad af is nie. Die huis in Spanje of iewers in die Alpe was net 'n droomruimte en het nooit werklikheid geword nie. Die in=formatiewe titel dui al by voorbaat daarop dat die verhouding gedoem is en nie tot voltooiing sal kom nie.

Volgens De Vries (1976:442) het stasie ook 'n seksuele bete=kenis wat met uitlok (temptation) te doen het. SY vervul ook hierdie rol in die drama want SY lok vir HY na haar toe waar HY dan ook graag wil wees.

'n Ander motief wat soos trein en stasie ook met reis te make het en wat herhalend in die drama voorkom, is die skip en see. As hulle in die tweede toneel die skip langs die kus sien verbyvaar, wonder HY (net soos op p. 17) waarheen die skip gaan. Die volgende dialoog vind tussen hulle plaas:

"HY: Skepe kom nooit tot rus nie.
SY: Jy's my skip.
HY: Hulle vaar altyd.
SY: Wees my skip.
HY: Jy's my see.
SY: Vaar in my.
HY: Ek vaar.
SY. Ek voel jou...
HY: Soms vergaan ek in jou..." (p. 4.)

Hierdie dialoog oor die skip, net soos dié op pp. 17, 21 en 32 is simbool van hulle samesyn. Bogenoemde aanhaling het ook 'n tydsimplikasie en seksuele konnotasie. Die seksuele het 'n middel geword om die tyd op te hef en iets van 'n ewigheid te ervaar. Die oomblik word uitgediep as durende ervaringsmo= ment en die seksuele word tot religie verhef. Dit kom ook duidelik na vore in hulle gesprek waar die durende tyd teen= oor die oomblik gestel word:

"SY: Jy't vanmiddag gesê ... jy's my skip.
HY: Ja.
SY: Jy moenie weggaan nie.
HY: Nie solank jy my see bly nie.
SY: Ek wil jou see wees. Sonder einde.
HY: En my nag.
SY: Sonder einde...
HY: Daar is net oomblikke. Daar is geen duur nie.
SY: Nóú is belangriker as 'n ewigheid." (p. 21.)

HY vertel 'n storie van 'n kaptein wat sy skip verlaat het om= dat hy gedink het die skip sal vergaan. Deur hierdie daad van hom skep hy 'n skuldgevoel vir homself vir die res van sy lewe want die skip was nie regtig in gevaar nie. Op die end het die kaptein se skuldbesef hom gedwing om selfmoord te pleeg. Hierop antwoord SY: "Jou skip ... sink al jare lank." (p. 31.) Die doel van die verhaal was om daarmee te kenne te gee dat hy sy huwelik nie kan ontbind ter wille van hulle ver= houding nie, want dan sal sy skuldgevoel dat hy sy verantwoor= delikheid ontvlug het, blywend wees.

Die feit dat HY tot hierdie insig gekom het, word gesuggereer deur die kind se gebabbel in die water terwyl hy vertel van die kaptein se selfmoord. Die vorige keer toe hy die terug= flits van sy kind gehoor het, het hy die volgende van sy kind gesê: "Ek hoor hom... Verloor hom skielik... Los hom. Laat hom sink." (p. 23.) Die volgende keer as die ouditiewe terugflits van die kind gehoor word, is dit wanneer hy vertel dat die kaptein se skuldgevoel daarvoor verantwoordelik was dat hy na sy dood gespring het: "Hy het die enigste sinvolle ding gedoen wat daar vir hom oorgebly het. Hy het gespring... Een mooi lente oggend. Sonder 'n wolkie in die lug. Met iets swaars aan sy voete vasgebind." (p. 30.)

Deur die motiewe in die radiodrama, naamlik trein, skip, see en stasie word reis geïmpliseer - 'n moontlikheid op ontvlug= ting en 'n nuwe vervulling maar hier bly dit slegs 'n droom " 'n stasie in die niet."

5.3.3 Tyd en ruimte

Die ruimte in die radiodrama is so groot as die verbeelding van die luisteraar. "Het luisterspel is dus een projectie van de verbeeldingswereld van de auteur en de verbeelding van de luisteraar." (Poppe en Smeyers, 1966:13.) Die ruimte in die radiodrama het slegs betekenis as dit gehoor kan word of soos Poppe en Smeyers dit stel: die optiese ruimte van die verhoogdrama word omgesit in akoestiese ruimte. Die drama= turg kan vryelik van plek tot plek beweeg en dit doen Barnard ook in 'n Stasie in die niet. Die spel begin op die stasie, word voortgesit in die motor, op die strand, in die restou= rant, op die dansbaan, op die trappe van die hotel, in die hotelkamer, terwyl hulle berg op stap en eindig weer op die stasie.

Die terugflitse verplaas die luisteraar na Hy en Rosa se huis in die stad, die straat waarin hulle loop na die eteafspraak en voor SY se deur. Die dramaturg gee baie noukeurige aan= duidings in die neweteks van die byklanke wat met die ruimtes geassosieer word ter uitbouing van die ruimtelikheid van die drama. Die spesifieke tyd wat hulle op plekke verkeer, word ook deur nie-verbale klanke soos kriekgeskreeu, horlosieslae en verder deur die dialoog aangedui: "Die dorpshorlosie be= gin die uur slaan. 'n Eerste slag, 'n tweede, 'n derde. Hulle voetstappe klink nog op. Teen die vyfde slag kom hulle tot stilstand. Sekondes lank is dit heeltemal stil. Dan praat hy.

"HY: Dis vyfuur." (p. 43.)

Met behulp van klanke wat 'n bykomende betekenisfunksie het, kan die tydperk wat hulle in 'n spesifieke ruimte verkeer dui= delik afgebaken word soos die neweteks in die volgende aanha= ling duidelik bewys: "Die stemme van die stasie beweeg na agter en uit. Die voetstappe bly oor, kom ongelyk tot stil= stand. Sleutels klingel, 'n motordeur gaan oop.

SY: Dankie.

Die deur klap toe... As hulle nou praat is die akoestiek dié van 'n geslote ruimte." (p. 1, 2.)

Deur die terugflitse word die spel in tyd ook 'n spel in ruim= te want die terugflitse behoort tot 'n herinneringsruimte ter= wyl die spel in die hede tot 'n aktuele ruimte met baie loka= liteite behoort.

Volgens J.P. Smuts (1980:81) skep Barnard "in hierdie hoor= spel 'n intieme en direkte wêreld... Omdat ons hier te doen het met die gevoelswêreld van net twee mense is 'n sterk stem= mingselement feitlik vanselfsprekend. Daar is 'n subtiele rapport tussen die sprekers (en by tye ook 'n vrees om te veel te vra) en daarom word daar in die gesprekke baie gesuggereer. Die stiltes tussen woorde is dan ook dikwels veelseggend."

Die jeugherinnering van die sesjarige Teuns van hoe hy uit die gips bevry is, het in dieselfde ruimte plaasgevind waar die radiodrama afspeel en dit wek die verwagting dat HY ook bevry sal word van sy saai huwelikslewe "waarin die mimiek van 'n gewettigde liefde jaar ná jaar klinies voltrek word."

(p. 9). Sy pligsbesef noop hom om sy verantwoordelikheid te aanvaar en HY kan nie uit die ruimte ontvlug nie.

Die ruimte waarin Rosa beweeg, is 'n huis met blink vloere. 'n Huis met die higiëne van enkelbeddens en die steriele een= saamheid van insomnia... 'n Huis met 'n stofsuier en 'n poleer= der en 'n werkprogram teen elke deur. Dis 'n huis waarin die orde seëvier en die roetine floreer." (p. 9.) Rosa verper= soonlik orde en reëlmaat. Ordelikheid en reglementasie het met tyd te make want dit dui op chronologie. Dit is juis wat HY teen Rosa het; dat sy so vasgevang is in die chronologie= se gang van tyd dat daar geen kommunikasie meer tussen hulle is nie en dat hulle apart lewe in verskillende tydruimtes. HY sê: "In die wêreld waarin ek leef, bestaan sy lankal nie meer nie." (p. 7.) Hoe meer tyd verbygegaan het, hoe hope= loser het dit gelyk om hulle ruimtes weer te verenig.

Die radiodrama toon dat HY die tradisionele opvatting huldig dat niemand sonder pligsbesef kan leef nie. HY spreek hom baie duidelik daaroor uit as hy sê: "Om aan plig getrou te bly, moet jy jou dikwels daaraan vasketting." (p. 37.) 'n Mens kan hom dus nie losmaak van sy regmatige plek en rol in die tyd nie, want hy is aanspreeklik vir die verantwoordelik= hede wat hy op hom geneem het.

5.3.4 Tyd en karakters

In die radiodrama moet die fisiese voorkoms en die invloed van tyd op die karakters met die woord geskep word. Omdat

die radiodrama slegs in die verbeelding gevisualiseer kan word, kan karakterisering nie deur sigbare hulpmiddels soos grimering en kostumering geskied nie, maar veral deur dialoog en stemkontraste word die personae onderskei. In _'n Stasie in die niet_ is die kontras tussen HY en SY baie groot. In die volgende swaardgesprek word die kontras tussen hulle duidelik belig:

"SY: Jy's groter as ek.
HY: Is ek groter as jy?
SY: En sterker.
HY: En ouer?
SY: En vinniger as ek.
HY: En eensamer.
SY: En dapperder as ek.
HY: En wondbaarder?
SY: En dierbaarder.
HY: En meer verlief?
SY: En makliker om lief te hê." (p. 3.)

HY en SY se verhouding het gespruit uit die behoefte wat hulle gehad het. SY het hom nodig gehad en HY het deur haar jeug probeer om sy jeug te herwin.

5.2.3.1 HY

HY is baie bewus van die ouderdomsverskil tussen hulle. In die terugflits van sy gesprek met die Man ná HY en SY se ontmoeting verwys HY herhaalde male na die ouderdomsverskille

tussen HY en SY: "Sy's gebore toe ons agtien was.

Man: Dis reg.

HY : Toe ons een-en-twintig was, soos sy nou, was sy 'n dog=tertjie van drie.

Man: Hoekom sê jy dit?

HY : Toe ons dertig was, was sy 'n langbeenkind van twaalf...

Man: Ja.

HY : Sy het 'n vrou geword, intussen. Het jy opgelet?"

(p. 25.)

Hy is nou byna veertig en die gedagte aan die dood begin hom hinder sodat hy snags wakker word en daaraan dink. HY is baie bewus van die tyd wat verbygegaan het; daarom sê hy dat sy vir hom soos die heel laaste trein huis toe is: "Ek wou skree jy moet stilhou en my oplaai en my saam met jou neem, weg van myself af en weg van alles wat verbygaan en ophou en tot niet gaan. Ek het geweet ek is nege-en-dertig jaar oud en daar is nie meer baie tyd oor nie en jy was skielik die heel laaste trein wat ek kon haal." (p. 40.)

HY sê voorts dat die meisie agter hom in die stasiekafee ge=sing het maar hy wou nie na haar luister nie, want hy wou weg=kom van alles wat sy sing. HY beskryf die sang so: "... haar stem was al die treine wat ek vroeër verpas het en jy was die laaste trein huis toe." (p. 40.) HY beskryf die meisie wat gesing het nog verder: "En daar was iets in die deuntjie en in die meisie se manier van sing en in die jeug=digheid van haar stem wat my herinner het aan iets wat vir my reeds verlore was - 'n soort jeug, 'n verlede van verspeelde

kanse en verkeerde besluite, ŉ lewe wat sinloos verbygegaan het. (Skielik met meer klem) Of nee, nie ŉ sinlose lewe nie - ŉ ryk en vol en goddelike lewe wat langs my verbygeglip het. Langs my verby, weerskante van my, tussen my vingers deur." (p. 18.) Hy wil die tyd besweer deur sy verlore jeug in SY se jeug te herwin.

Omdat HY so bewus is van die tyd wat by hom verbygaan, wil hy die NOU en hulle samesyn intens geniet en is daar ŉ gedrongen=heid in hulle optrede. Hulle bly tot baie laat wakker want hy sê: "Dis al oor twee" (p. 31) en die volgende oggend sê hy weer: "Ek het vroeg opgestaan. Voor sonop." (p. 33.) Die vorige aand is hy twee-uur van haar af weg en sy het vyf=uur weer opgestaan.

Ook in die dialoog word die NOU en HIER sterk beklemtoon. Dit word byvoorbeeld in die woorde van HY bevestig: "Die tyd gaan verby, mens"; (p. 8) "Dis nóú; besef jy dit? Dis nóú en ons is hiér... Nie: ek was gister gelukkig nie, of: ek sal mô=re gelukkig wees nie. Nóú." (p. 11.) Ook huldig SY dieself=de lewensopvatting: "Jy moet ophou soek. Die lewe is nóú; dis hier!... Dit gebeur nóú met óns... Nou is belangriker as ŉ ewigheid." (p. 21.) As oombliksmens konstateer HY ver=der: "Kom ons maak vandag ons beste dag tot dusver... Kom ons neem mekaar en besit mekaar vandag. Kom ons wees geluk=kig vandag." (p. 37.)

Die "reis" na die stasie in die niet bring by hom lewensinsig in sy situasie. Die insig word bewerkstellig deur belewenis=

se uit verskillende tydperke van sy lewe. Daar is sy jeug=tydperk toe hy bevry is van die gebondenheid van die gips; die tyd toe hy op een en twintig jaar alles moontlik geag het en sy plig teenoor sy gesin. Met die jare het sy verantwoor=delikheid vermeerder en hierdie aanspreeklikheid het vir hom 'n dooie orde geword. HY besef dat daar bande is wat hy nie kan verbreek nie en veral dat hy nie sommer sy kind in die steek kan laat nie. Die dramatiese hede is dan ook die laas=te naweek van hulle saamwees. Die kentering wat hy hom in=getree het, kan geïllustreer word uit die volgende aanhalings wat oor sy vrou handel: "In die wêreld waarin ek leef, be=staan sy lankal nie meer nie. Dis net wanneer jy van haar praat dat ek haar skielik weer onthou." (p. 7.) Die volgende oggend ná sy veranderde insig laat hy hom so oor sy vrou en kind uit: "En ek het aan Rosa gedink - En aan die kind wat in die blou kamer slaap... Gisteraand het ek vir jou gesê ek haat haar. Maar ... ek dink nie ek haat haar nie... Nee. Dit het maar net so gekom dat ek haar begin vereenselwig het met alles wat ek haat. Sy herinner my daaraan dat ek 'n slag=offer geword het van die plig." (p. 36.) Hy haat dooie or=de en plig en dit het hy verkeerdelik aan sy vrou verbind.

HY se verworwe insig dat hy nie sy gesin kan versaak nie, word in die volgende stuk dialoog gemotiveer:

HY: "As jy een-en-twintig is, kan jy nog kies.
SY: As jy nege-en-dertig is...
HY: Bly daar min oor om van te kies. Die meeste keuses is dan reeds gedoen." (p. 46.)

Die tydsimplikasie hieraan verbonde is dat die tyd wat verby=gegaan het onherroeplik verby is.

Die Vivaldi-adagio wat tydens hulle eerste ontmoeting gehoor is, dui ook die einde daarvan aan as dit duidelik is dat die verhouding nie langer kan voortgaan nie. Dié musiek is simbool van ontmoeting en afskeid en grens dié naweek af as 'n episode in hulle lewe wat verby en voltooid is.

5.2.3.2 SY

HY het haar in die bylaag van 'n modetydskrif gesien en wou haar graag ontmoet. Omdat HY ongelukkig en gefrustreerd in sy huwelik was, het hy in haar 'n geleentheid tot ontvlugting gesien. Hulle het, omdat hulle albei gedink het dat hulle eensaam is, mekaar nodig gehad en hy kon deur sy rypheid vir haar sekuriteit bied. HY wou die verbystromende tyd deur haar jeug verskans en dit is waarom HY haar nodig gehad het.

SY het, net soos HY, 'n skuldgevoel wat telkens opduik. Sy vra byvoorbeeld: "Om iemand lief te hê ... maak dit 'n mens ... skúldig?... Soms voel ek skuldig... Soos nou." (p. 17.) By 'n ander geleentheid sê sy dat hulle te veel oor skuld praat en dan voeg sy by: "Ons kan dit seker nie vermy nie." (p. 28.) Sy voel aan dat HY besluit het hulle verhouding kan nie voortgaan nie. By hom is SY tegelyk bly en bang: bly oor die hede, bang vir die toekoms. Die hede is vir haar baie be=langrik en sy weet dat van hulle drie maande gelede vir die eerste keer na die stranddorpie gekom het dinge verander het.

Daarom sê sy: "Ons het verander... Niks gebeur vanself nie. Ons moet kies en die gevolge dra." (p. 39.) Hierdie woorde van SY is ook lewensbeskoulik gebonde want haar op=vatting is gegrond in die NOU.

Tyd word hier ook 'n spanningselement want HY en SY se opvat=ting oor tyd (dat die hier en nou belangrik is) genereer spanning omdat dit moontlik die laaste naweek saam sal wees.

5.2.3.5 ROSA

Hy gee 'n beskrywing van sy vrou Rosa en sê: "eintlik is sy 'n wonderlike vrou. 'n Praktiese mens. Nugter. Mooi. In=telligent. Hardwerkend. 'n Uitstekende huisvrou. 'n Toege=wyde moeder." (p. 9.) Volgens hom het sy egter so verstrik geraak in die ordelike huishoudelike bestaan dat die tyd vir haar gaan stilstaan het en die veronderstelde warme huislike atmosfeer moes plek maak vir 'n steriele onhoudbare woonplek: " 'n Huis met die gepoleerde stilte van ontnugtering en ge=heime frustrasies. (p. 9.) Rosa se ordelike en gereglemen=teerde bestaan is gekoppel aan reëlmatige chronometriese tyd, terwyl HY en SY 'n bestaan sonder chronologie ondervind. Chronologie en achronologie beteken dus binne die konteks van die radiodrama, lewe of nie-lewe-nie. Kontras soos dit hier in tyd tot uiting kom, is 'n sterk onderskeidende drama=tiese element.

5.2.3.4 DIE KIND

Die kind het 'n durende tydsimplikasie en versinnebeeld HY se

jeug wat in die kind voorgesit word. Hy sê in antwoord op haar vraag of die kind soos hy lyk: "Sý sê so. Soms dink ek ook so. Ek wil altyd graag so dink. Ek is altyd bly as iemand sê hy lyk soos ek." (p. 7.) Hy lê baie klem op dít wat die kind van hom geërf het en dui die punte van ooreen=koms (krulhare, grys oë, klein oortjies) duidelik aan. HY wil sy jeug in die kind kontinueer en daardeur sy identiteit bevestig en dit dui daarop dat die hede vir hom baie belang=rik is.

Die kindergeluide wat as ouditiewe flitse voorkom, verteen=woordig die onderlinge band tussen hom en sy driejarige seun. Die flitse kom voor in belangrike kernmomente van die teks, byvoorbeeld wanneer hy die storie van die stranding van die skip vertel waartydens die kaptein selfmoord gepleeg het of tydens die oproep van die illusionêre tydruimte van die huis in Spanje. Die gelag van die kind word gehoor om in laasge=noemde geval die onmoontlikheid van die droom te bevestig en om die band met sy gesin in die hede te aksentueer.

Die radiodrama leen hom besonder goed tot so 'n spel in die tyd deur die terugflitse. Daar kan vryelik rondbeweeg word in die tyd waar HY se lewe in hede, verlede en in toekomsdrome uitgebeeld word.

5.3.5 Tyd en gebeure

'n Stasie in die niet is 'n spel in die tyd omdat die gebeure saamhang met die mens se verset teen die verbygaan van tyd. HY begeer nou die jeug wat SY versinnebeeld en hy wil deur

haar daarin deelhê.

Deur die verloop van die gebeure kom baie tydsaanduidings voor byvoorbeeld in die dialoog, in die neweteks en in die nie-verbale klanke soos die horlosie wat slaan. Direkte tyds=aanduiding kom in die dialoog voor soos in die volgende ge=sprek:

"SY: Dis goed om jou te sien.
HY: Jy sê dit asof jy my eeue laas gesien het.
SY: Dit voel soos eeue.
HY: Dis presies ... twaalf ure gelede." (p.2.)

Hierdie aanhaling wys ook op SY se subjektiewe tydsbelewenis van die gebeure. Teen die einde van die drama versnel die tempo en daar is 'n voortdurende aanduiding van hoe vinnig die tyd verloop het. Die volgende spesifieke verwysings na tyd word gemaak:

"SY: Dis kwart-voor-ses". (p. 46.)
SY: Hoe laat is dit?
HY: Amper kwart oor." (p. 47.)

Die weergawe in dié vorm van dialoog van die laaste fase van hulle samesyn skep 'n angstige en gejaagde atmosfeer met die klem op gedrongenheid en die onafwendbare verbystromende tyd.

Die voorlaaste terugflits is 'n terugskouing op dit wat in die drama afgespeel het. Die gebeure van die afgelope drie maan=

de word weer vlugtig herbeleef. Dit is 'n unieke hantering van die tyd wat seldsaam voorkom en hier baie funksioneel aangewend word. In die slot word daar ook na die toekoms verwys - dertig jaar vorentoe om die gevolge van tyd in hul= le lewens prospektiwies te verreken.

Vanuit die hede word die verlede subjektief beleef deur die assosiatiewe klanke soos dié van die stofsuier, kindergebab= bel, die popliedjie, Vivaldi-adagio, trein- en stasiegeluide. Deur die direkte tydsaanduiding soos: " 'n Dorpshorlosie slaan vier keer" (p. 42) word die luisteraar se aandag per= tinent gevestig op die hier en nou waarin die drama afspeel en op die vervlietende oomblik.

Soos reeds vroeër aangetoon, is daar baie sinne waarin die woord "nou" voorkom. Dit dien om belangrike feite in die ge= beure uit te lig, soos in die woorde van SY waargeneem kan word: "Soms, soos nou, wil ek hê jy moet spring. En soms wil ek nie." (p. 31.) Die huiwering van SY het betrekking op HY se keuse. Sy keuse het die potensie van skuld en kan beteken dat hy sy skuldbesef saam met hom die toekoms moet indra.

Die beklemtoning van die "nou" dra veel daartoe by om die si= tuasie wat uitgebeeld word vir die luisteraar aanneemlik te maak. Waar die visuele voorstelling die ruimte moes oproep, moet die "nou" die tyd binne 'n bepaalde ruimteverband aandui. Die resepsie van die radiodrama deur die luisteraar moet 'n gewaarwording van dié oomblik binne 'n bepaalde ruimte word.

Die gespeelde tyd in die drama strek van twee-uur die Sater=dagmiddag tot kwart oor ses die Sondagmiddag. Binne daardie raamwerk is verwysings na die verlede en toekoms. Vanuit die dramatiese hede is daar terugflitse van vroeëre momente in die handelingsverloop, terugflitse van die nabye verlede (eerste afspraak en eerste naweek saam se afspraak) en ver=tellings uit die verre verlede (gipsepisode en skoppelmaai=gebeure). Die toekoms word ook betrek as hulle praat oor die huis in Spanje en oor dertig jaar vorentoe. Die verskillende tye verdig die tydstruktuur in die drama en maak dit 'n in=teressante spel in die tyd.

Daar word onderskei tussen twee tipes terugflitse in hierdie radiodrama. Daar is eerstens die terugflitse van insidente wat vóór die aanvang van die spel plaasgevind het soos die afskeid ná die eerste ontmoeting van HY en SY en die gesprek tussen HY en Man onmiddellik daarna (p. 23-26) en die maak van die eerste naweekafspraak (p. 44-45.) Daar is ook flitse van vroeëre momente in die handelingsverloop van die drama (p. 40-41). Tweedens is daar flitse in die vorm van nie-ver=bale en verbale klanke met 'n sterk embleemkarakter. Volgens Beneke (1980:49) word 'n bepaalde byklank "met 'n spesifieke persoon of situasie verbind en verteenwoordig dan daardie per=soon of situasie. Dié flitse word dus op besondere wyse die openbaring van HY se gedagte-inhoud: wanneer een daarvan voorkom, suggereer dit die trant van HY se gedagtes terwyl HY met SY in gesprek verkeer." So kom 'n hele verwysingsraam=werk in die tyd tot stand wat dramaties eintlik baie sterker funksioneer as die dialoog wat grotendeels betreklik adrama=ties is. Flitse met 'n embleemkarakter (simbool van wat dit

verbeeld) is die stofsuier, die kindergeluide en trein.

Die geluid van die stofsuier wat HY met Rosa vereenselwig, dui nie net op reëlmaat nie, maar verbreek ook kommunikasie tussen man en vrou. Dit bevestig sy vroeëre verklaring dat hy tevrede moet wees met "die eensaamheid van 'n skoon huis" (p. 9.) Dit motiveer sy ongelukkige huwelik; gevolglik sy aangetrokkenheid tot SY.

Wanneer HY na die gips verwys as "iets wat my vasgehou het", begin die stofsuier weer op die agtergrond sing en lê so 'n verband tussen sy gebondenheid deur die gips uit die verlede en die knelling van sy huwelik in die hede. Dit word weer gesteun deur 'n terugflits van 'n gesprek met Rosa wat die kommunikasiegaping tussen hulle illustreer.

'n Tweede klankmetafoor van dieselfde soort as die stofsuier is die kindergeluide en treingeluide waarna reeds verwys is. Die musikale flitse, naamlik die Vivaldi-adagio en die pop=liedjie hou verband met die romantiek van HY en SY se verhou=ding. Daar is reeds verwys na die Vivaldi-adagio wat die eerste keer gehoor word as Hy en SY hulle eerste ontmoeting oproep (p. 14). Dit is gedurende dié geleentheid in die restourant gespeel en het vir hulle sentimentele waarde, want HY sê: "Ek het na die musiek geluister en my verbeel dis *ons* wat praat. Ek was die kitaar en jy die orkes." Haar antwoord daarop was: "Ek het jou dopgehou. Ek het na die musiek ge=luister en jou dopgehou en geweet jy luister saam met my." (p. 57.) In die oomblik van hulle intiemste saamwees wat

klaarblyklik hulle laaste oomblikke van momentale geluk is, word die Vivaldi-adagio gehoor terwyl hulle in mekaar se arms aan die slaap geraak het.

Die Franse popliedjie hou verband met 'n spesifieke moment in die gebeure wat tegelyk aangenaam en onheilspellend is. Vir hom het die liedjie besondere assosiasies omdat hy dit gehoor het terwyl hy op die stasie gewag het vir hulle eerste na=weekafspraak. Die jeugdigheid van die meisie se stem het hom herinner aan iets wat vir hom "reeds verlore was - 'n soort jeug. 'n Verlede van verspeelde kanse en verkeerde besluite, 'n lewe wat sinloos verbygegaan het." (p. 18.) Hieruit spreek ook sy begeerte om sy verlore jeug in haar te herwin. Die popliedjie het nóú verband met die fluit (en soms gerammel) van die trein. Die meeste treingeluide is nie flitse nie, maar word werklik gehoor en suggereer afskeid en vertrek en as sodanig die hopeloosheid en kortstondigheid van HY en SY se droom.

Volgens Beneke (1980:59) lê in die treinmotief en popliedjie 'n inherente teenstrydigheid opgesluit, "naamlik van redding úit én vasgevang wees in 'n hopelose situasie." Die poplied=jie het vir hom gegaan oor al die treine wat hy vroeër verpas het en hou dus ten nouste verband met die trein (SY) as red=der uit die situasie waarin hy hom bevind. As die trein sy woorde verswelg en opgevolg word deur die popliedjie is die tydsimplikasie duidelik: hy kan die werklikheid nie ontsnap nie. Die popliedjie word 'n lied van die meedoënlose verby=stromende tyd. Die verbystormende trein dui ook aan dat hy

sy "laaste trein" (SY) gaan verpas.

Die flitse van vroeëre momente in hulle verhouding bied 'n in= sae in HY se gedagtestroom tydens sy laaste wandeling saam met SY. Volgens die toneelaanwysings uit die neweteks tuimel hulle "oomblikke uit die verlede" by die wete dat hy "sy laaste trein" verpas het.

Tydens hierdie flitse het daar reeds by hom berusting in die onvermydelike gang van die tyd posgevat. Hy wend nog enkele floue pogings aan om die illusie te probeer behou maar hy weet baie goed dat hy vasgevang is in 'n situasie waaruit hy nie kan wegbreek nie. Sy gedagtes maal nog om enkele kern-momente op sy weg na insig en die reis na die stasie in die niet soos uit die volgende blyk:

"SY: Dis nog nie te laat nie.
HY: Dit kan nie te laat wees nie.
SY: Dit gebeur nóú. Met ons." (p. 40.)

In hierdie drama is daar geen uiterlike sigbare tekens om die konflik in die gebeure te vergestalt nie. Dit maak die radio= drama by uitnemendheid geskik om innerlike konflik uit te beeld. Die dramaturg kan vryelik in die tyd beweeg en enige tydsprong kan gemaak word soos hierbo deur die terugflitse aan= getoon is mits die spronge saam bydra tot die eenheid en af= loop van die gebeure.

Alle gebeure in <u>'n Stasie in die niet</u> is gerig op die einde

van die verhouding tussen 'n getroude man en 'n jong meisie. Dis hulle laaste gesteelde naweek saam, deels gelukkig en verlief, maar gekwel deur verantwoordelikhede. Die afskeid, einde en terugkeer sluit die verhouding af.

Chronologies het die gebeure egter soos volg verloop. Die Man reël op aandrang van HY 'n eteafspraak waar HY vir SY ont=moet. 'n Dag voor die tyd wil SY die afspraak kanselleer maar die Man oorreed haar om dit nie te doen nie. Hulle eet saam en SY stap 'n end saam voor SY afdraai en dan volg die ge=sprek tussen HY en Man waarin HY vertel dat hy snags wakker word en aan die dood dink. Na hulle mekaar ongeveer twee maande geken het, volg die naweekafspraak op die stranddorpie. Vanuit hierdie dramatiese hede word die ander gebeure in die tyd deur terugflitse en dialoog gekonstrueer. Die objektiewe tydsduur van die verhouding het oor drie maande gestrek en die dramatiese hede oor agt en twintig uur.

5.3.6 Taalmanifestasies

In die radiodrama is daar voortdurend 'n spel met ruimte en tyd wat gemanifesteer word in die taal. Deur die klanke moet die luisteraar die hele wêreld van die drama herskep soos dit in die dialoog en neweteks aangedui is. Die idee kan ontstaan dat die dramaturg baie breedvoerig van die neweteks gebruik moet maak en dat die karakters voortdurend die luisteraar moet oriënteer ten opsigte van uiterlike omstandighede. Deur taal en nie-verbale klanke kan egter 'n hele wêreld in die ver=beelding opgeroep word.

In sy bespreking soos dit agter in 'n Stasie in die niet opgeneem is, laat die dramaturg duidelik blyk dat hy die "byklank" as 'n besonder belangrike komponent van die radiodrama beskou. "Trouens: die byklank mag dalk juis in die hoorspel eventueel dieselfde rol vervul as die sigbare beeld op die verhoog. Hy mag daardie dinge demonstreer waaroor die woord net flouerig kan stamel, hy mag selfs so ver gaan as om die woord te weerspreek en as onbetroubaar en vals uit te wys." (p. 52.)

Die nie-verbale klanke in 'n Stasie in die niet vervul 'n belangrike assosiatiewe rol in die drama. Daar is egter nêrens voorbeelde van die gebruik van klank wat alleen kan staan sonder die hulp van die gesproke woord nie. Die klanke suggereer, skep atmosfeer, lê verbande, verdiep woordbetekenis maar staan nooit alleen sonder woordbetekenis nie.

5.3.6.1 Tyd en taal

Die konflik in die karakters word vergestalt deur taal. Die belangrikste oomblikke word geskep deur die woord en die nie-verbale klanke. Deur woord en klank word sekere motiewe herhalend gebruik. Aangesien die gesproke woord so vlugtig is en so maklik verlore gaan, is daar baie herhalings wat soms woordeliks ooreenstem soos die swaardgesprek op p. 3 en 18 en die herhaling daarvan op p. 40 en 41. 'n Opvallende kenmerk van die dialoog wat terselfdertyd eie is aan die absurde drama is die stichomitiese dialoogstruktuur wat Odendaal (1978: 49) beskryf as "reekse kort eenreëlige spreekbeurte, amper

asof die karakters met mekaar 'swaardgesprekke' voer, in 'n dialoogmatige aanval op mekaar." In die neweteks word die gesprek op p. 3 ook as 'n "swaardgesprek" beskryf. Die ge= sprek begin uitgelate maar word gaandeweg stemmiger; dit kan in verband gebring word met hulle bewustheid van die kort= stondige saamwees.

In die dialoog word baie gesuggereer en baie gedagtes en vrae word nie volledig in sinne verwoord nie, omdat die gevoelswê= reld van die twee mense so baie onsekerhede insluit. As hul= le oor die naweekafspraak praat, sê:

"SY: Ek sou graag wou. Eintlik. Maar...
HY: Ek is getroud... Dis maar net dat...
SY: Sê nou... " (p. 45.)

Omdat hulle onseker is oor wat die tyd gaan oplewer en die verankerdheid aan die verlede so swaar weeg, is die stiltes tussen die woorde dikwels veelseggend. Hulle sê nie alles wat in hulle gedagtes omgaan nie en laat baie ongesê. Stil= te is ook dramaties en dit skep afwagting.

Die dialoog dui ook op die wankommunikasie tussen HY en Rosa. Hulle dialoog vervloei tot 'n meerstemmige monoloog want hulle praat by mekaar verby:

"HY: Rosa...
(Die stofsuier sing.)
Rosa.
(Die stofsuier sing.)

	Rosa ..!
	(Die stofsuier sing.)
	Rosa, hoor jy my?
HY:	Rosa, skakel af daardie ding. Ek wil met jou praat!
VROU:	Praat jy?
	(Die stofsuier sing nog steeds.)
HY:	Skakel bietjie af daar. Ek wil -
VROU:	Ek kan niks hoor nie!
HY:	(hard) Skakel af!
VROU:	Wag eers tot ek klaar is. Ek hoor niks. (Die stofsuier na voorgrond. Dit sing oorverdowend)." (p. 12.)

Hulle tye in die gespreksverhouding kom nie sinchronies ooreen nie; daarom hoor hulle mekaar nie. Dit is 'n tipiese voor=beeld van twee tydordes: haar gereglementeerde tydsorde en hy wat wil lewe en hom wil afwend van die tyd.

In die radiodrama word baie sterk op die neweteks gesteun en so ook in <u>'n Stasie in die niet</u> waar die dramaturg noukeurige aanduidings gee in verband met klankeffekte. Barnard is baie bewus van die medium soos blyk uit die opstel agter in <u>'n Sta=sie in die niet</u> en hy streef daarna om die potensiaal van die medium deeglik te benut, vandaar die subtiele spel met klank=assosiasies. Soms word die byklanke so geslaagd aangewend dat dit byna onafhanklik van die woord fungeer, byvoorbeeld waar die wending in hulle verhouding subtiel deur die neweteks aangedui word: "Die gerammel van treinwiele neem oor, ver=swelg hulle stemme, donder voort en verby. En terwyl dit weg=gaan, neem die geluid van die stofsuier oor. Dit word 'n ver=

lenging van die trein se weggaan; eers as die trein weg is, word dit duidelik dat ons nou die stofsuier hoor. Kruisdoof met die geluide van 'n kindjie wat in die water speel. Hy lag uitbundig, die water spat, hy babbel in tweejaartaal." Daar=na sê HY: "Ek onthou dit skielik. Ek het 'n kind en hy's byna ek self... Hy's vlees van my vlees." (p. 20.) In die dialoog wat hierby aansluit, is dit duidelik dat HY sy kind se afhanklikheid van hom besef. HY sien in dat hy sy kind nie kan "los" nie.

Barnard (p. 53) verklaar die belang van die nie-verbale klanke vir die dramaturg soos volg: "... die byklank mag dalk juis in die hoorspel eventueel dieselfde rol vervul as die sigbare beeld op die verhoog. Hy mag daardie dinge demonstreer waar=oor die woord net flouerig kan stamel; hy mag selfs sover gaan as om die woord te weerspreek en as onbetroubaar en vals uit te wys." In die televisiedrama word die woord soms on=dergeskik aan die visuele beeld gestel en in sommige tonele van Piet-my-vrou is daar slegs die beeld sonder enige dialoog. Die visuele beelde en byklanke vervang die woord geheel en al. Die funksie van die beelde sonder dialoog is om 'n korrektief aan te bring op die dialoog wat 'n verdraaide weergawe van die werklikheid weergee.

5.3.7 Bou

In 'n Stasie in die niet is daar geen formele toneel of bedryfs=indeling nie en die spel verloop chronologies van twee-uur die Saterdagmiddag tot Sondagmiddag kwart oor ses. 'n Hele verwy=singsveld in die tyd word opgeroep deur die terugflitse, ver=

ledebeelde en bespiegelings in die toekoms. Omdat daar geen onderbreking in die spel is nie, word die noodwendigheid van die verbystromende tyd en die kortstondigheid van hulle same= syn baie goed uitgebeeld.

Die spel speel af in die hede maar daar is vyf terugflitse wat die spel verplaas na momente wat baie naby terug in die verlede lê. Daar is nege ruimtelike verskuiwings wat ook tyd= verskuiwings is. Dit maak van 'n Stasie in die niet 'n spel in die tyd waarin al die tydsdimensies betrek word. Die hoofteks bestaan uit die dialoog vergesel van assosiatiewe en ander klanke wat in die neweteks aangegee word. Die eksposisie en die vernietigende gang van tyd word in die hoof- en neweteks aangedui.

Namate die naweek vorder en die tyd verloop, verkry HY insig in sy situasie en word dit duidelik dat die meeste van sy keuses reeds gedoen is en "wat 'n mens ook al kies, jy's later spyt daaroor, want niks is ooit volkome reg nie. Of volkome verkeerd nie." (p. 42.) 'n Stasie in die niet is 'n speelbare radiodrama met 'n interessante beweeglikheid tussen verlede, hede en toekoms.

5.3.8 Komposisionele middele

In die radiodrama waar waarneming visueel uitgeskakel is, val die klem besonder sterk op die gehoorsintuig en klank is se= ker dié belangrikste komposisionele middel waarmee die drama= turg werk. Die klanke en musiek is ekstra linguale prikkels

wat ook beeldende waarde het want dit word weer in terme van taal herlei na beeld en betekenis.

Deel van die gebruik van klank as bewuste komposisionele mid=del is die assosiasies verbonde aan sekere klanke wat 'n net=werk van verwysings oproep wat almal tydgebonde is. Die stofsuier- en kindergeluide behoort tot die verlede; ter=selfdertyd dui dit ook 'n verband met sy pligsbesef in die hede aan. Die see en brandergeluide behoort tot hulle gelukkige samesyn in die hede wat bedreig word deur die treingeluide wat hulle òf bymekaar bring, òf uitmekaar neem. Die Vivaldi-a=dagio grens die begin en einde van hulle verhouding af en is simbool van hulle intiemste saamwees. So is die Franse pop=liedjie iets wat hom herinner aan die verlede en die verspeel=de kanse.

Daar word baie van herhaling gebruik gemaak in woord en klank. Omdat die woord slegs een maal gehoor word en maklik verlore kan gaan, word die talryke simbole en motiewe baie herhaal; soms selfs woordeliks op p. 3 en 41 of soms in sinonieme ge=dagtes soos op p. 12 en 41 en p. 18 en 40.

Die spel tussen hede en verlede stel ook die gebeure kontras=terend teenoor mekaar. Die situasie waarin hulle nóú verkeer is anders as in die verlede. SY vra ook:

> "Hoekom is dit vandag so anders... Anders as al die vorige Sondae wat ons hier was... Ons het verander."
>
> (p. 39.)

Hulle hantering van die laaste naweek saam is ook heel ver=skillend van mekaar. Sy wil die saak aangaande hulle onwet=tige verhouding onder oë sien; hy wil die gedagtes daaraan negeer en liewer die oomblik geniet. Sy sê hieroor:

> "Hoe lank sal dit nog so kan aanhou? ...
> Hoe lank sal ons mekaar nog kan steel?
> Jy wil nie daaroor praat nie?" (p. 5.)

Hy antwoord hierop:

> "Ek wil nie tob nie. Nie nou nie.
> Dis óns nag dié... " (p. 6.)

Die treinmotief hou ook 'n inherente teenstrydigheid in hom opgesluit, naamlik van redding en vasgevangenheid.

Die spanning in _'n Stasie in die niet_ ontstaan nie van opeen=volging van gebeure ná mekaar nie, maar in die teenoormekaar=stelling van verskillende stemminge in die enkele situasies wat in sy diepte ontgin word. Hulle wil die oomblik van die hiér en nóú vashou sodat die verbystromende tyd hulle nie kan meesleur nie. Die oomblik van die hier en nou word teenoor duur en die dood gestel. Dit kom herhaaldelik in die dialoog voor soos die volgende aanhaling aantoon:

"SY: Die lewe is nóú; dis hier! Nou is belangriker as 'n ewigheid...
HY: Niks mag weer ophou nie. Verbygaan nie." (p. 21.)

Die toekomsgerigtheid in _'n Stasie in die niet_ is baie sterk

want die ontvlugting lê vooruit in die toekoms. Selfs nadat daar berusting in die onvermydelike gekom het, hou die toekoms vir hom saam met sy kind nog iets in om die lewe die moeite werd te maak.

5.3.9 Absurde trekke

'n Stasie in die niet vertoon trekke wat ooreenstem met die Absurde Drama en wat saamhang met die mens se vrees vir die ouderdom en dood. HY wil ontsnap aan die noodwendigheid van die verbystromende tyd. HY en SY is uitgelewer aan veroude= ring en HY is baie bewus van sy lewe wat verbygaan en die ge= dagte aan die dood hou hom snags wakker. Die onontkombaarheid aan die gang van die tyd is 'n newetema wat dikwels in die ge= sprekke in 'n Stasie in die niet voorkom. Hulle praat herhaal= de kere oor die ouderdom soos die volgende aanhaling illus= treer:

"HY: Oor dertig jaar hiervandaan. Ek sal dan nege-en-sestig wees en jy ... een en vyftig.

SY: Ek sien jou al. Jy sal 'n krom omie wees met 'n spierwit kop, wat saans met botteltjies pille bed toe gaan...

HY: En jy sal oor jou kleinkinders praat en soms snags wonder hoe dit dan is dat die tyd so gou verbygegaan het." (p. 42.)

Die lewe kom ook vir hulle leeg en sinloos voor want HY sê die kind is "net so verdwaal soos sy pa" en as hy sy vrou se pligsgetrouheid en toewyding sien, laat dit hom skuldig voel

omdat sy lewe so leeg is. In hierdie leë sinlose lewe is hy baie bewus van 'n gewag wat niks oplewer nie, hom net maar be= wus maak van die tyd wat verbygaan. Om by sy vrou te wees is om te wag vir die volgende trein; hy het verskriklik lank gewag op die stasie vir haar trein om te kom:

> "Later kon ek nie meer wag nie... Ek het skielik ge= weet ek wag op jou soos op 'n héél laaste trein" (p. 18)
>
> en
>
> "Ek wil ophou wag. Wag is nie goed genoeg nie." (p. 22.)

Die leegheidsgevoel ervaar HY ook as hy in sy verbeelding op 'n stasie staan en wag, " alleen in 'n onbekende wêreld, baie ver hiervandaan." (p. 46.)

Odendaal (1978:45) verklaar dat "die mens se absurditeit o.a. die gevolg van sy verlies aan geloof in God (is)" en dit skep 'n angstoestand by die mens. SY vertel hoe sy gelyktydig angs en blydskap ervaar het toe sy so hoog op die skoppelmaai ge= swaai het. Dit is dieselfde gevoel wat SY kry as sy by hom is. Saam met die angs gaan ook nagmerries, visioene en drome wat gekoppel is aan verbygaande tyd. SY vertel van haar nag= merries wat sy gehad het toe sy as kind so siek was en gewag het dat daar in die skaakspel om haar lewe geskuif moet word en die tyd so langsaam verbygegaan het.

Sulke nagmerriedrome is tipies van die angs om ontvlugting aan die onvermydelike gang van die tyd.

5.3.10 Gevolgtrekking

Die radiodrama _'n Stasie in die niet_ is 'n spel in die tyd waarin verskillende tye ruimtelik saam bestaan. Die spronge in die tyd wat deur die terugflitse veroorsaak word, verdig die tydstruktuur en stem ooreen met HY en SY se tydsbelewing.

Barnard bied die radiodrama met sy baie verskuiwings in die tyd só aan dat daar geen verwarring in die tyd vir die luis=teraar is nie. Die motiewe wat herhalend voorkom, hang saam met die tydsbegrip van afskeid en reis, en die stofsuier ak=sentueer die verwydering in HY en Rosa se tydsbegrip. Die trein bring HY en SY saam vir 'n tyd maar neem hulle weer weg van mekaar. Saam met trein en skip hou reis ook die moontlik=heid tot ontvlugting uit hierdie gereglementeerde tydsorde in waarteen HY so in verset gekom het.

Tegnies voldoen _'n Stasie in die niet_ aan die eise van die ra=diodrama en word dit 'n boeiende tydspel.

5.4 Die televisiedrama: die spel in tyd in Chris Barnard se Piet-my-vrou

5.4.1 Inleiding

Die televisiedramateks bevat naas die neweteks ook nog kame=ra-aanwysings in verband met kamerabewegings, beeldgrootte en naby- en vérskote. By hierdie oudiovisuele kommunikasie=medium is sulke tegniese aanwysings van groot belang want waar die luisteraar van die radiodrama aktief skeppend deel=neem aan die aanbieding, is die kyker passief verwerkend ty=dens die beeldsending van 'n televisiedrama.

By die radiodrama gee die ouditiewe uitbeelding vrye teuels aan die luisteraar se verbeelding want wat hy hoor, moet in sy gedagtes as visuele beelde omgesit word. Die televisie=kyker op sý beurt aanvaar weer dat alles wat hy moet visuali=seer op die televisieskerm sal verskyn. Die skrywer van die radiodrama kan sonder enige beperking tyd en ruimte hanteer. Omdat alles wat aangebied word in die luisteraar se verbeel=ding gestalte kry, kan 'n karakter se gedagtewêreld ook maklik verwoord word. In die televisiedrama verskyn alles op die skerm in beeld en word verder versterk deur woord en klank, met ander woorde alle gebeure in die tydruimte kan gevisuali=seer word. Die televisiedrama is nie so aan tyd en ruimte gebonde as die verhoogdrama nie.

Die televisiekamera kan sy fokus na willekeur verskuif en die kyker se visuele waarneming kan voortdurend van een ruimte na

'n ander verander word en die afstand tussen gebeure kan ewe maklik deur naby- en vérskote gemanipuleer word.

Die kameralens is nie 'n outomaat nie - daar agter sit 'n mens wat gebonde is aan 'n draaiboek. Hierdie weg word bepaal deur 'n skrywer. Die televisiedrama se visuele beeld rig die ky= ker se waarneming min of meer langs 'n bepaalde weg. Soos die fokuspunt van 'n kameralens verander, beïnvloed dit ook die in= terpretasie of vertolking van die gebeure sodat die manipule= rende rol van die implisiete outeur deur gebruikmaking van die kameralens waargeneem kan word en die veranderde fokuspunt duidelik waargeneem kan word. Hierteenoor staan dit die toe= skouer by die verhoogdrama vry om na enige deel van die han= deling in die dramatiese ruimte te kyk, hoewel die aandag deur die dialoog gerig word.

Die televisiekamera, as tegniese middel onderstreep besonder= hede wat aan die teaterganger se aandag mag ontglip want ver= andering van die lens maak dit vir die kyker moontlik om dinge op te merk wat 'n toeskouer by 'n verhoogaanbieding nie oor 'n afstand sou kon raaksien nie. In toneel 72 gee die neweteks van <u>Piet-my-vrou</u> die volgende aanduiding: "Die kamera sal mettertyd van die regter af beweeg na Johanna, na Krisjan, na Mynhardt, Anton, dokter Joubert, na gelang van die verskil= lende reaksies wat die vonnis en uitspraak om die beurt uitlok." (Barnard, 1982:61.)* In hierdie geval vestig die kameralens die aandag op die verskillende persone se reaksies deur dit uit te wys.

---

* Tensy anders vermeld, verwys alle aanhalings na <u>Piet-my-vrou</u> (1982)

By die toneelaanbieding vorm die kommunikasie tussen die toe=skouers en spelers 'n voltooide kringloop terwyl die kykers by die televisiedrama nie die spelers kan beïnvloed nie, en hulle geen medeskeppende aandeel in die toneelhandeling het nie. Die kyker net soos die luisteraar by die radiodrama neem van 'n afstand waar sonder om enige "kontak" met die spelers te hê. Alhoewel televisie 'n medium is wat beperk is tot klein groepies mense, kan die kyker alleen reageer deur sy opinie te lug in resensies en kunsrubrieke in koerante en tydskrifte.

In Piet-my-vrou bied die stofgegewe 'n maklike wisseling tus=sen hede en verlede want die hofsaak strek oor die hele dra=ma maar die gang daarvan word telkens onderbreek deur 'n reeks gedramatiseerde terugflitse. Die hofsaak verloop achronologies en die verlede word in die hede geaktualiseer. In die eerste handelingsgeheel vorm die afgelope gebeure die inset van die drama, met ander woorde die verlede word altyd teruggespeel in die hede - 'n achronologiese spel.

5.4.2 Tema

Die sentrale tema in Piet-my-vrou gaan om die mooi verhouding tussen Johanna en Anton wat uiteindelik op 'n misverstand uit=loop en 'n hofsaak tot gevolg het. Teen Johanna se verwagting in, word sy deur Anton gesoen en haar reaksie daarop moes vir hom 'n vernedering gewees het want om homself te beskerm het hy by sy ouers die indruk gewek dat sý die skuldige is. 'n Mens se dade hoe goed ook soms bedoel, word nie altyd dienoor=

komstig deur die maatskappy vertolk nie. Soos wat Johanna opgetree het en soos die gebeure nou in die hede in die hof herhaal word "dis twee verskillende goed." (p. 35.)

Johanna Verster word skuldig gevind omdat sy vir 'n mens meer omgegee het as vir die musiek...; "Sy het omgegee vir 'n won= derkind en haar vasgeloop in 'n koelbloedige wiz-kid. Sy het omgegee vir 'n mens en haar vasgeloop in 'n regsbeginsel." (p. 60.)

Sy wou van Anton " 'n mens maak voordat sy van hom 'n kunste= naar kon maak" (p. 60) en hy het dit nie so verstaan nie. Die hofverhoor het haar bedoelings ook anders geïnterpreteer. Soos wat sy "dit bedoel het en soos wat dit nou in die hof klink ... dis twee verskillende goed". Dit is die mening van Krisjan en hy voeg nog daarby: "Ek baklei teen 'n simpel wê= reld. Ek baklei vir die reg om naïef te wees. Soos jy was. Vir die reg om óm te gee. Dis hoekom hy in hierdie gemors is. Omdat jy vergeet het die wêreld is 'n siek plek. Die hof het net een opdrag, en dis om die getuienis voor hom op te weeg en op grond daarvan uitspraak te gee." (p. 35, 36.)

In die verlede het Johanna gesien dat Anton baie talent het maar sy het ook in hom dieselfde tekortkoming gesien as wat sy as jong meisie gehad het, naamlik dat sy haar eie lewe af= geskeep het ter wille van haar musiek. Sy wou hom hierteen vrywaar deur hom die lewe te laat ervaar. Anton vertolk haar optrede verkeerd en ook die hof veroordeel haar. Johanna het egter geen onkuise motiewe gehad nie, maar tydens die hofsaak

word haar optrede deur bespiegeling verdraaid voorgestel. As Johanna verduidelik dat sy Anton die aand ná sy mislukte op=trede in die Johannesburgse stadsaal wou troos, vertolk die staatsaanklaer dit dat sy as "seksueel gefrustreerde vrou elf=uur in die aand in 'n geparkeerde motor probeer en aanhou pro=beer om 'n gesonde jong seun by haar vatterigheid te laat in=val." (p. 59.)

Johanna twyfel later aan haarself en waar sy voorheen onbewus daarvan was, begryp sy later dat haar optrede met Anton as uitlokkend gesien kan word. Johanna se goed bedoelde optrede word uit die verlede losgeruk sodat dit in die hede 'n ander betekenis kry. Dit wat Johanna met die grootste sorg en toe=wyding gedoen het, word deur hom en sy ouers misbruik en in die hof word sy skuldig bevind aan "ontvoering met 'n onkuise opset" deurdat sy 'n minderjarige sou weggelok het uit die sorg van sy toesighoudende voog.

Volgens die H.A.T. (1973:645) is piet-my-vrou 'n klanknaboot=sende naam vir 'n koekoek wat sy roep eindeloos herhaal. In die roep van die voël word die klanke piet-my-vrou nageboots. Die klanke word dus gesemantiseer tot 'n soortnaam, naamlik dié van 'n voël wat oor 'n besondere sangkwaliteit beskik. Die mens lê dus 'n betekenis in die roep van die voël wat nie ver=band het met die natuurlike roepgeluid nie. So word daar ook in Johanna se optrede betekenis gelê wat sy nie so bedoel het nie. Die titel van die televisiedrama het dus 'n verwysings-, identifiserings-en 'n informatiewe funksie.

Die musikale element soos dit in die titel geïdentifiseer is, is die tema waaromheen die hele dramagegewe gesentreer is. Deur die musiek het Johanna geroep na Anton wat volgens die aanklaer "haar verstandelike en fisieke gelyke" (p. 59) was. Hy en sy ouers het 'n betekenis aan haar optrede geheg wat nooit bewustelik haar bedoeling was nie. Soos wat die ge= tuienis in die hede klink, het dit gelyk of sy Anton in die verlede doelbewus wou verlei en deur die valse bewerings is die gebeure uit die verlede uit verband geruk en verdraaid voorgestel. Die verlede word in die hede tydens die hofge= beure en flitse geaktualiseer sodat die verlede opnuut voor die oë van die kyker afspeel.

Die musikale tema word voortgesit in toneel 68 as Johanna en Anton die piet-my-vrou se geroep op die klavier naboots. Dié terugflits vind plaas net voor die episode waar Johanna in die dramatiese hede daarmee gekonfronteer word asof sy aan Anton se ouers 'n bekentenis van haar skuld gemaak het. Soos wat die gebeure in die hof voorgehou word, lyk dit of Johanna hom in die verlede wou uitlok en hy word voorgehou as 'n on= skuldige kind. In toneel 68 word die nabootsing van die piet-my-vrou se geroep simbool van hulle verhouding soos sy dit bedoel het - 'n genieting van 'n harmoniese onderwyseres-kind-verhouding waarin sy probeer het om sy eensaamheid te verlig. 'n Eensaamheid wat uit die min belangstelling van sy ouers teenoor hom gespruit het.

5.4.3 Tydruimte

Die ruimte waarin die televisiedrama afspeel, het geen grense

nie want die spel kan na enige plek verskuif deur van een kamera na die ander oor te skakel. Die ruimte in Piet-my-vrou wissel baie en sluit verskeie lokaliteite in.

Tyd en ruimte word in die televisiedrama so gesubjektiveer dat dit saamgetrek word.

In die verloop van die dramatiese gebeure kan daar tussen vier tydperke onderskei word wat terselfdertyd vier tydruimtes verteenwoordig.

Eerstens is daar die tydruimte wat die verste terug in die verlede lê en waarna slegs verwys word maar wat nie deel van die geaktualiseerde tydruimte vorm nie. Dit is die tydruimte waarin Johanna 'n belowende jong pianiste was. Mynhardt verwys na hierdie tydruimte as hy sê dat Johanna "vyftien jaar gelede vir haarself 'n ander soort lewe in die vooruitsig gestel het. Sy was jonk en aantreklik en 'n uiters belowende konsertpianiste" (p. 3). 'n Ander keer word daar ook na die vér verlede verwys as Johanna en Krisjan 'n gebeurtenis van elf jaar gelede in herinnering roep toe Johanna se oorkrabbetjie in die sop geval het.

Die ander drie tydruimtes vorm deel van die geaktualiseerde dramagebeure. 'n Tweede tydruimte lê nader aan die verlede en sluit die vier jaar in wat Anton drie maal per week musiekonderrig by Johanna ontvang het. Gedurende hierdie fase het sy baie aandag en tyd aan Anton bestee en dit eindig met Johanna se inhegtenisname na die konsert op 21 Februarie. Hier=

die tydruimte word deur terugflitse voorgestel.

Die derde tydruimte is dié direk voor die hofsaak. In hier=die tydruimte besoek Johanna vir Krisjan in sy kantoor en versoek hom om haar verdediging waar te neem. Hulle tref reëlings vir die hofsaak en hy kom spreek haar in haar woon=stel. Hierdie tydruimte maak dus ook deel uit van die geak=tualiseerde dramatiese hede.

Die vierde tydruimte sluit die hofgebeure in en behoort tot die dramatiese hede. Die gebeure in die hof gee daartoe aan=leiding dat die spel heen en weer beweeg tussen verlede en hede. Die televisiemedium is by uitstek geskik om die spel tussen verlede en hede weer te gee. Soms word die hede en verlede binne een toneel afwisselend betrek soos in toneel vier waar die toneel begin met 'n beeld uit die verlede terwyl die dialoog tussen dokter Joubert en Mynhardt in die hede plaasvind.

In toneel vyf word die tydstruktuur nog meer verdig. Die to=neel begin met 'n verledebeeld: " 'n Lang skoot. Daar is nie=mand in die park nie behalwe Anton en Johanna. Anton beduie en praat en Johanna lag heeltyd." Die dialoog kom uit die he=de en is 'n voortsetting van Mynhardt se kruisverhoor:

"Dr. Joubert: (Stem) Aan die begin het dit ons bekommer.
Ons het later aanvaar hy's maar net anders."

Hierdie dialoog uit die hede skakel dan oor na die dialoog

uit die verlede wat pas by die verledebeeld waarmee die to=neel begin het. In hierdie toneel word tydruimte en die spel tussen verlede en hede op 'n unieke wyse hanteer wat slegs in 'n televisiedrama moontlik is, waar so maklik in die tyd be=weeg kan word.

Die doel van die wisseling in tydruimte is om 'n korrektief aan te bring op die getuienis in die hof. Die terughaal van 'n greep uit die verlede toon die ware gebeure teenoor die ver=draaide weergawe daarvan soos dit in die hede in die hof voor=gehou word.

5.4.4 Tyd en karakters

In die televisiedrama waar die fisiese voorkoms deur die vi=suele beeld geskep word, is die aftakeling en die invloed van tydsverloop met behulp van die nabyskoot duidelik sigbaar. Deur gebruik te maak van die nabyskoot word die karakters na vore op die skerm geskuif en kan fyner nuanses in gesigspel en gebare oorgedra word - iets wat nie altyd moontlik is by die verhoogdrama nie. "Die baie naby-nabyskoot kan gebruik word om dramaties funksionele liggaamsdele van 'n karakter uit te sonder (bv. die oë, hande, voete ens.) Só kan innerlike handeling soos geopenbaar deur klein beweginkies van die han=de of 'n trekkie om die oë beklemtoon word." (Du Toit en Klopper, 1980:16.)

Die generasiegaping tussen Anton en sy ouers is 'n tydsprobleem. Sy ouers het hom nog steeds as 'n kind gesien en hom as soda=

nig behandel. Dit blyk duidelik uit mevrou Joubert se ant= woord op Mynhardt se vraag: "Het u en u man hom ooit soos 'n volwassene behandel?" Hierop antwoord sy: "Glad nie." (p. 20.) In die ouers se lewe was daar nie tyd vir hulle e= nigste kind nie. Daar was nie tyd om hom te leer bal skop of na sy klavierspel of konsertuitvoering te luister nie. Anton bevestig hierdie probleem as hy teenoor sy pa erken: "Pa wil nie weet nie. Niemand wil weet nie. Niemand wil na my luister nie." (p. 49.)

Dokter en mevrou Joubert en Anton leef in verskillende wêrel= de wat elkeen tydgebonde is. Omdat hulle elkeen eensaam in hulle eie wêrelde is, soek hulle elders aandag.

Dokter Joubert identifiseer teen die einde van die hofgebeure hierdie tydsprobleem; daarom verwys hy na 'n beter toekoms: "Dit sal van nou af beter gaan - jy sal sien. Ons gaan baie tyd hê om met mekaar te praat." (p. 50.)

Kontras is in die drama 'n komposisionele middel en die groot= ste motoriese krag van dié drama is geleë in die kontras tus= sen die ouderdomme van Johanna en Anton. Johanna het Anton goed verstaan en by haar het hy nooit die gevoel gekry dat sy hom soos 'n kind behandel nie. Hy en Johanna het op musikale vlak goed aangepas maar in die hofverhoor word hulle ouder= domsverskille misbruik om Johanna se goed bedoelde optrede na "abduksie" te laat lyk en op grond waarvan die regter haar dan ook skuldig bevind het.

Die juridiese situasie wat die hier en die nou verteenwoor= dig, dwing die verhouding tussen Johanna en Anton tot 'n kon= flik. Die hofgebeure het ook 'n sterk dramatiese inslag en die ouderdomsverskil word deur Mynhardt in sy betoog gebruik om aan te toon dat Anton emosioneel afhanklik van Johanna was. Hy sê hieroor: "... emosioneel was hy soos klei in haar hande." (p. 59.) Ook die regter hou die ouderdomsver= skil verantwoordelik vir die konflik: "Was die hele insident van die klagstaat vry van alle onkuise motiewe? Die beskul= digde sê dit was. Sy wou hom net troos. Sy vyf-en-dertig jaar - hy sestien ... kan ons haar glo as sy dit sê? Ek meen van nee." (p. 61.) Omdat Johanna soveel ouer as Anton was, moes sy beter geweet het en anders opgetree het. Volgens die regter kon hy haar nie glo as sy beweer dat sy nooit aan 'n seksuele avontuur gedink het nie.

Uit bogenoemde getuienis blyk dit dat die hede en verlede twee lewenshoudings verteenwoordig. Johanna se opregte belangstel= ling in haar begaafde leerling word uit die verlede geruk en in die hede voorgehou as "ontvoering met 'n onkuise opset." (p. 61.)

Johanna se jeug is onherroeplik by haar verby sonder dat sy haar lewensideaal verwesentlik het. Uit die insig wat sy uit die verlede gekry het, wou sy Anton leer sodat hy nie dieself= de fout begaan nie. In die karakters van Johanna en Anton word die verlede dus na 'n konflik gedwing.

Die hede wat die leuen verteenwoordig, vorm 'n kontras met die

waarheid uit die verlede. Die wyse waarop die staatsaanklaer die getuienis hanteer, laat die gebeure uit die verlede twy=felagtig lyk.

Piet-my-vrou verloop achronologies en baie min tyd word aan die eksposisie gewy en die kyker kom baie gou op die hoogte van die konflik. Die bou is kompak en parallellie is 'n kom=posisionele middel want daar is 'n parallelle tydsverloop met die hofgebeure in die hede en grepe uit die verlede wat op=nuut geaktualiseer word.

Die chronologie van die gebeure uit die verlede word baie pre=sies aangedui met dag en datum. Op 28 November het Anton pro=beer om Johanna te soen; op 22 Desember het hy die motor ge=steel en op 21 Februarie het Anton deelgeneem aan die jeug=konsert in Johannesburg.

Daar is ook heelwat chronologiese tydverwysings met 'n nega=tiewe duiding:

"Mevrou Joubert: Toe, jy moet in die bed kom, dis al oor twaalf...

" " : Ek het partykeer drie-uur in die oggend by hom gekom, dan sit hy nog en lees. (p. 22.)

Krisjan: Dan is dit u migraine wat u soms vier-uur in die oggend by die huis laat opdaag het? (p. 23.)

: Sy ry honderd- en-sestig kilometer Johannesburg toe en terug, kuier saam met 'n huisvriend tot drie-uur in die oggend by 'n nagklub." (p. 25.)

Vir Johanna is die hede belangrik en nie die verlede nie. As Anton sê hy is jammer omdat hy gister vir haar kwaad was, sê sy: "Vergeet van gister, mens, ons is nou met nóú besig." (p. 27.) Die konflik in die drama berus juis op 'n misver=stand tussen die interpretasie van verlede en hede en daarom is die tydsbeelding belangrik want die NOU het die brandpunt geword. Hoe Johanna in die verlede opgetree het, is nie so belangrik as wat dit nou in die hof voorgehou word nie. Soos Krisjan dit stel: "Maar soos jy dit bedoel het en soos dit nou in die hof klink ... dis twee verskillende goed." (p. 35.)

Dramatiese ironie word geskep deur die skrynende tweespalt tussen verlede en hede. Die regter ervaar nie die terugflit=se nie en is dus nie ten volle bewus van wat werklik in die verlede gebeur het nie, maar hy is die persoon wat uitspraak moet gee. Die kyker is dus in die buitengewone posisie dat hy volledige kennis van verlede en hede besit want verlede en hede word in die kyker voltrek.

5.4.5 Slotsom

Die flitstegniek waarvan die dramaturg in Piet-my-vrou gebruik maak, hou direk verband met die hantering van tyd as struk=tuurkomponent. Die achronologiese opset van die drama is daarvoor verantwoordelik dat die drama net voor die krisis=moment van die konflik begin waar Mynhardt besig is om sy betoog te lewer. Daarna gaan die spel deur terugflitse terug in die tyd om die verloop van Johanna en Anton se verhouding aan te toon. Die terugflitse het 'n eksposisionele maar veral

motiverende funksie want dit openbaar die gebeure wat reeds voor die aanvang van die hofverhoor plaasgevind het en waar=uit die getuienis in die hof voortspruit.

Die verlede het 'n bepalende invloed op die aard van die hier en nou van die hofgebeure. Die getuienis wat in die hof ge=lewer word, is nie 'n getroue weergawe van die ware toedrag van sake nie: dit is eensydig en misleidend. By wyse van terugflitse word die getuienis in die hede teenoor relevante handelingsmomente uit die verlede gestel en so word noodsaak=like kennis aangaande die tyd voor die hofgebeure verskaf.

Die televisiedrama kan baie maklik in tyd en ruimte beweeg en die spel in Piet-my-vrou word voltrek in verskeie tydruimtes. Deur die terugflitse word die verskuiwings in tydruimte moont=lik gemaak deurdat die gedagtewêreld van die ervarende karak=ter, Johanna, so betrek word. Johanna se gedagtewêreld is nie net op die "nou" toegespits nie, maar dit het ook onder=linge verband met wat verby is. Die flitse reflekteer dus ook die vrye rondbeweeg in die tydruimte van Johanna se ge=dagtes.

Tonele soos dié in Johanna se woonstel, die platewinkel, park en ná die konsert in die Johannesburgse stadsaal is terug=flitse wat aangebied word uit Johanna se perspektief.
Dit is 'n openbaring en konkretisering van momente uit haar gedagtestroom en as sodanig vergroot dit die tydruimte van die drama.

Sommige ander terugflitse gee 'n objektiewe weergawe van ge=beure uit die verlede wat aanleiding gegee het tot die ont=staan van die dramatiese situasie van die hede. Sulke terug=flitse soos Anton se eensaamheid tuis, mevrou Joubert se par=tytjie en hulle optrede teenoor Anton toe sy hemp geskeur is, was direk verantwoordelik vir die ontwikkeling van die konflik in die hede.

Die hantering van tyd in Piet-my-vrou bepaal die struktuur van die drama. Die hele verloop van die gebeure word voltrek in die uitspraak van die regter in die slot.

HOOFSTUK 6

BESLUIT

Met hierdie ondersoek is opnuut bevestig dat tyd as struk=tuurkomponent 'n dinamiese en ingrypende rol in die drama=struktuur speel. Dit was, soos aangetoon in hoofstuk twee, 'n dimaniese element van die vroegste tyd af met 'n ontwikke=ling van die klassieke tragedie met sy lineêre of chronolo=giese tydsbeelding tot 'n gekompliseerde tydstruktuur in die moderne drama. In die eksperimentele drama soos dit sedert Sestig hier te lande en nog vroeër in die Nederlandse lite=ratuur hanteer is, het die "synsbewussyn en die tydsbewus=syn, meer as enigiets anders, die twee grondvorme van die werklikheid van ons tyd en daarom ook van ons kunste geword" (Smit, 1974:101).

Sedert die sesde eeu voor Christus tot vandag toe het die tydstruktuur van die drama baie verander. Aristoteles se be=skouing oor die tydsverloop van die klassieke tragedies het 'n beslissende invloed uitgeoefen op die latere dramaturge van die sestiende, sewentiende en agtiende eeue. Sy drama=teorie is as 'n "eis" vertolk, naamlik dat die handeling chro=nologies binne vier en twintig uur voltooi moes word.

Die eerste tekens van 'n ingrypende verandering in die tyds=hantering het gekom met die Naturalisme waar die klem op die verlede geplaas is om die kousale verband daarmee in die he=de te bevestig. Dié opvatting het die toekomsgerigtheid van

die tradisionele drama teengewerk. In die dramas van Ibsen en Tsjekof is die verlede (wat visueel op die verhoog voor=gestel is deur oordrewe realisme) aktief werksaam in die he=de. In Strindberg se dramas _Ett drömspel_ (1901) en _Till Da=maskus_ (1900) is die verlede 'n mag wat die hede bedreig in die illogiese verkenning van die onderbewuste waarin die chronologie sowel as die kousaliteitsbeginsel opgehef is. In hierdie droomspele volg die gebeure, net soos in die ge=dagtestroom, nie chronologies opmekaar nie, want belangrike gebeure staan uit en geniet voorrang in die tyd. Die achro=nologie van tyd soos dit in 'n droom vervloei, is vir die eerste maal in die Nuwe Drama deur Strindberg gebruik en hy laat hom daaroor soos volg uit: "... the author has ... attempted to imitate the inconsequent yet transparently lo=gical shape of a dream... Time and space do not exist." (1973:IX.) Psigologiese tyd word dus die onderskeidende ken=merk van die bewussynsstroomtegniek. Daarom meen Kumar (1963:7) dat die dramaturg ook in die verband "accepts with full awareness inner duration against chronological time as the only true mode of apprehending aesthetic experience."

In die twintigerjare vorder die verandering in die tydshan=tering nog 'n stap verder in die Epiese Teater van Bertolt Brecht. Dié dramas is nie meer in die eerste plek toekoms=gerig nie, maar die verloop van die gebeure self is belang=rik. Dit is waarom die gespeelde tyd met afwisselende tyd=spronge oor 'n lang periode strek waardeur die normale chro=nologie van tyd oorbrug word.

In die eksperimentele dramas van die naoorlogse jare was die chronologiese tydsopset nie meer 'n noodwendigheid nie; daarom vind 'n mens hier 'n deurlopende stryd met die bestaan as tyd. Die aanname is gebaseer op die innerlike ervaring wat soos volg saamgevat kan word: "Die syn as tyd, as dina= miese beginsel, word ons werklikheid sonder meer." (Smith, 1974:101.)

In die introspektiewe psigologiese situasiebeelding waar daar beweeg word na die onderste lae van die bewussyn het die verlede en hede vervloei. Die hede is verbind met die ver= lede wat visueel voorgestel is in die gestalte van voorwerpe en simbole. Die tydshantering bepaal dan ook die struktuur van die drama want soms speel die gebeure in die geheue van 'n karakter af. Waar die gebeure in die geheue oorskou word, is die tydsverloop nie chronologies nie, soos die geval is in <u>The glass menagerie</u> (1945) van Tennessee Williams. In hierdie drama is Tom Wingfield sowel verteller as karakter en daar word nie net dòr die verlede gepraat nie, maar die verlede word deel van die spelgegewe. Met behulp van terug= flitse word die verlede opgeroep en weer beleef.

Die verlede kan ook herbeleef word deur retrospektiewe ver= telling wanneer daar heen en weer in die tyd beweeg word. In <u>Our town</u> van Thornton Wilder tree die verhoogbestuurder as verteller op. Hy staan buite die tyd en ruimte behalwe as hy as rolspelende verteller optree. Hy roep die karakters willekeurig op om hulle rolle te kom vertolk en dit geskied sonder logiese chronologie met 'n vrye deureenspeel van hede,

verlede en toekoms want die tye bestaan ruimtelik saam.

Waar handelingsgehele uit die verlede en hede parallel voor=gestel word, word dikwels van doeblering van karakters ge=bruik gemaak om die retrospektiewe tyd voor te stel. Die tegniek bied aan die karakter 'n veeldimensionaliteit wat die reikwydte van karakterisering in die drama verruim. Nog 'n middel waarmee verskuiwings in die tyd moontlik gemaak is, is die meervlakkige speelruimtes met verskillende lokaliteite wat vrye beweging in die tyd vergemaklik. 'n Mens het nie meer met 'n objektiewe mimese - 'n werklikheid "an sich" te make nie, want wat "ons die werklikheid noem, is dus streng gesproke 'n kultuurhistoriese begrip: dit is 'n werklikheids=wete, 'n werklikheidsbeeld, eerder as die werklikheid self" (Smith, 1974:82).

In Death of a salesman van Arthur Miller vloei verlede en hede ineen soos dit gelyktydig in die bewussyn van Willy Lo=man bestaan. In hierdie drama word meervlakkige speelruimtes gebruik om momente uit sy gedagtestroom te konkretiseer. Hy probeer tydens die vier en twintig uur wat die gebeure duur, vasstel wat die afgelope vier en twintig jaar verkeerd geloop het met sy beroep as handelsreisiger. Momente uit sy bewus=synstroom word opgeroep en hierin vind 'n vrye deureenspeel van tyd in die hede plaas. In die tydshantering van die dra=ma volg die gebeure achronologies en dié tegniek verhoog die kompleksiteit van die tydstruktuur.

Behalwe die flitstegniek waarmee verskillende tydsdimensies

ruimtelik langs mekaar voorgestel kan word, word die tyd ook nog uitgediep deur tegnologiese media soos die telefoon, ra= dio en bandopnemer om die heen en weer beweeg in die tyd moontlik te maak.

In die Absurde Teater word die handeling op die verhoog ver= sterk deur regressiewe, prospektiewe en simultane aksiemo= mente. Die Aristoteliaanse opvatting van die eenheid van tyd het verval en die gebeure in die hede word gesubstansi= eer deur middel van verledebeelde, terugflitse en die bewus= synstroom, soos in Pa, maak vir my 'n vlieër, pa van Chris Barnard.

Alle tydsverbande word vernietig in La cantatrice van Iones= co as die horlosie sewentien slae slaan en daar aangekondig word dat dit nege-uur is. Daar is geen logiese voortgang in die tyd nie, want die horlosie slaan agtereenvolgens die vol= gende slae: vyf, twee, nege en twintig en dan een. 'n Mens vind dus 'n neiging weg van die reële tydsgegewe en gevolglik die gebruik van talle eksperimentele vorme.

Later word die chronologie van tyd geheel en al opgehef en net 'n leë ruimte bly oor. Bergson se teorie wat hier via Shiv K. Kumar aangehaal word, vorm die basis waarop die pro= cédé in tydshantering in die drama gebou is: "Time, or as Bergson prefers to call it 'la durée' enters the field of creative thought as something incapable of measurement and intractable to such symbolical representations as hours, days, months and years which are only its spatialized con=

cepts." (Kumar, 1963:8.)

In La cantatrice word dieselfde handeling oor en oor voltrek tot die dialoog later 'n rituele herhaling word wat uitloop op leë klanke sonder betekenis. Die slot van die drama sien soos die begin daaruit waar dieselfde eerste woorde weer her= haal word. Tyd word dus 'n durende begrip.

Hierdie unieke tydshantering is moontlik omdat die karakters net vir die duur van die drama bestaan sonder dat hulle eni= ge verlede, hede of toekoms het. Hulle bereik nooit finali= teit nie en alles bly uitsigloos oop. Daar is dus geen pro= gressie in die tydshandeling nie soos dit die geval is met Waiting for Godot.

Die gebeure in dramas soos Christine (1971) is gesentreer om die intense belewing van die oomblik. Die beheptheid met die verbygang van tyd het veroorsaak dat die oomblik uitge= diep word om die NOU langer te laat duur of om in 'n sirkel= gang in die tyd te beweeg. Opeenvolging in die tydsbeelding is dus nie meer belangrik nie, maar die duur van die oomblik word beklemtoon.

In die Absurde Teater word die sirkelgang in die tyd so ver gevoer dat die tyd 'n durende begrip word soos die geval is in Waiting for Godot. Pronko (1962:28) beskryf die tydsbeel= ding hier as "a circular with an endless repetition." Anders (1965:146) laat hom soos volg oor die aspek van tydsbeelding in die drama uit: "... in the play time does not exist

either ... instead of a moving stream, time here has become something like a stagnant mush." Daar is dus geen voortgang in die tyd nie en die drama eindig net waar dit begin het.

Sedert Sestig word die tydshantering in die Afrikaanse dra=ma gekenmerk deur 'n ruimtelike belewing van verlede, hede en toekoms sonder dat daar duidelik tussen ruimte en tyd onder=skei word. Die chronologiese tydsverloop is opgehef en in Kanna hy kô hystoe en Piet-my-vrou loop die tye deureen en bestaan saam op die verhoog.

Die hoogtepunt in die ontwikkelingsgang in die tydsbeelding waar daar vryelik vanuit die hede na die verlede en toekoms beweeg word, kan herlei word na Einstein se relatiwiteits=teorie wat ook tot die drama deurgedring het. Einstein se ontdekking dat beweging deur die mens se eie bewegingstoe=stand geaffekteer word, het veroorsaak dat tyd en ruimte si=multaan bestaan. 'n Nuwe tydsvergestalting waar die tye deur=eenspeel selfs tot in die dood of ver vooruit in die toekoms, is 'n wesenskenmerk van die tydsbeelding in die Nuwe Drama.

In Pinter se Old times (1972) staan die onskeidbaarheid van tye voorop en die verlede word in die hede opgeroep sonder retrospektiewe vertelling of terugflitse. Hierdie drama kan gesien word as 'n hoogtepunt in die tydshantering omdat ver=lede, hede en toekoms onskeibaar in die bewussyn, fantasie en werklikheid bestaan. Die tydsbeelding is so verdig dat 'n moment uit die verlede wat verbeelding was, in die hede waar word. 'n Nuwe tydsvergestalting is dus 'n wesenskenmerk van die Nuwe Drama.

Om te illustreer hoedanig die tydsbeelding in die drama ná Sestig verander het, is vier subgenres van die drama onder= soek waar aspekte van tydshantering in dié periode uitge= lig is.

In die eksperimentele drama Kanna hy kô hystoe (1965) van Adam Small word die gebeure opgeroep in die herinnering van Kanna. Hierdie drama is dus 'n voorbeeld van gesubjekti= veerde tydruimte want die gebeure wat op die verhoog afspeel, is soos wat Kanna dit onthou. Kanna is die hooffiguur in die gebeure wat reeds afgeloop is as die drama begin en hier is dus sprake van 'n hede en verlede wat nie net deureenloop nie, maar wat gelyktydig saam bestaan.

In Claus se drama Vrijdag (1977) wat as eietydse Nederlandse drama bespreek word, is die verlede en hede ook ruimtelik teenwoordig op die verhoog. Hier geskied dit egter deur ou= ditiewe en visuele terugflitse uit die tronkverlede wat in die hede bepalende invloed op gebeure uitoefen.

Deur gebruik te maak van die terugflitstegniek soos dit in Vrijdag wel die geval is, is dit moontlik om gedurig heen en weer in die tyd te beweeg en kan die drama deur die verbeel= ding van die leser/kyker visueel ingeklee word. Dit maak tydspronge maklik hanteerbaar en die gebeure kan maklik op= gevoer word. Hierdeur word die beperkings wat die verhoog= drama ondervind in der waarheid omseil, want die drama be= reik eers werklik voltooiing wanneer dit vir 'n gehoor aan= gebied word.

Die radiodrama _'n Stasie in die niet_ (1970) van Chris Barnard is as tydspel ontleed omdat die verlede, hede en toekoms deurmekaar beweeg. Die tydspronge wat deur die terugflitse veroorsaak word, verdig die tydstruktuur en omdat die radio=drama nie gebonde is aan visuele voorstelling nie, is daar algehele vryheid in die beweging van tyd. Uit die ontleding van _'n Stasie in die niet_ blyk dit dat die tegniese moontlik=hede van die ouditiewe om tyd te verbeeld, feitlik grensloos is.

By 'n televisiedrama soos _Piet-my-vrou_ (1982) van Chris Bar=nard kan spronge in die tyd geredelik en met sukses hanteer word deur van filmsnitte gebruik te maak. Filmsnitte in die televisiedrama is terselfdertyd handelingsgehele wat segmen=te in die tyd verteenwoordig. In _Piet-my-vrou_ speel die hof=saak in die hede af. Vanuit die hede is daar gedurig te=rugbeweeg na vier verskillende tydperke uit die verlede. Die doel van die wisseling tussen verlede en hede is om die ver=draaide getuienis van die hede te korrigeer en in die regte perspektief te plaas. In hierdie televisiedrama is die beeld sonder dialoog in sommige tonele genoegsame getuienis om die korrektief aan te bring.

Met hierdie ondersoek is aangetoon dat die veranderde tyds=vergestalting in die Afrikaanse en Nederlandse drama 'n we=senskenmerk is van die vernuwing wat in die drama na Sestig plaasgevind het waar chronologie nie meer ter sake is nie en waar verlede, hede en toekoms ruimtelik saam bestaan.

7. ABSTRACT: THE EMBODYING OF TIME IN THE AFRIKAANS AND NETHERLANDS DRAMA AFTER SIXTY

It was suggested at the start of this experimental survey that time is of integral importance as a structural element of drama and that it is a dynamic element which has changed rapidly throughout the ages. The survey showed that this hypothesis could be proven by means of facts.

In the course of chapter one it was indicated how drama, with regard to the handling of time, developed from the classical tragedy with its linear of chronological expres= sion of time up to a complicated structure of time.

A dramatically distinguishing trait of the drama is that eve= rything in the events after being accomplished stretches to= wards the future. According to Emil Staiger's <u>Grundbegriffe der Poetik</u> (1972) he distinguishes between lyrics, epics and dramatics because the dramatic distinguishes itself as an impulse towards the future. In the framework of time of the New Drama and especially in the drama after the sixties, the primary factor is not that which is to come seeing that time cannot be divided from scope anymore. Time is present visu= ally in the stage framework where different times exist alongside each other.

The first step used to work against the futuristic nature of the traditional drama came from the Naturalists who stressed the past extensively. Naturalism wanted to provide the pre=

sent with psychological motivation for deeds which aimed to=wards the past with a clinical and scientific attitude. This view was maintained by various twentieth century drama=tists such as Miller, Tennessee Williams and Ionesco where the influence of the past is clearly notable in the present. The incident in the past is used to explain the present as it is illustrated in Tennessee Williams's drama <u>The glass menagerie</u> (1945).

The third step in the survey about the structure of time was to replay the past as part of the dramatic present. In these dramas, where the emphasis is shifted towards a number of si=tuations which are placed next to each other, the aim is not primarily progressive anymore, but is the exploitation of the here and now in a spatially presented present. The per=formance now developes chronologically and there is no question of a linear advancement as is the case in <u>Our town</u> (1938) by Thornton Wilder.

The fourth phase in the development of the structure of time is that the inseperability time is of integral importance where the complicated experience of all the elements of time in the present overlap. In these dramas the important fac=tor is not primarily the past as a force in its own right anymore, seeing that there can be moved mutually in time, as is the case in Pinter's <u>Old times</u> (1972). The shift of em=hpasis with regard to the initiation of time in drama after the sixties and the elevation of chronology lead towards a circular movement in time. Cyclical time is embodied in

drama by a concluding scene which is identical to the be= ginning of the drama so that it is not a continuation in time anymore, but rather a circular movement in time. By using such a movement in situations which are completed over and over again, time attains ritualistic meaning which leads it to rise above the necessarily passing time. The architect and the emperor (1967) by Arrabal consists of a sequence of ritualistic situations of which the conclusion connects di= rectly with the beginning.

The use of mythological and religious motives tie in with the use of cyclical time and thus it is endeavoured to pro= vide time with "eternal value", and to stress its universal nature. Archetypes are used to provide the events with more substance and to rise above the timely. Claus does it in Vrijdag (1977) with Christiane and Lili.

In the fourth phase of the development of the conception of time the flash makes its appearance which enables the drama= tist, by means of flashback and advance flash, place the dramatic present in the correct perspective. In the Theatre of the "Absurd" time is elevated so as to form the theme of certain dramas as in Beckett's Waiting for Godot (1953) in which the two beggars endlessly wait for Godot's arrival. Everything in the drama centres around time because one is intensely aware of the paassing of time when you wait. In Ionesco's drama The bald soprano (1948) there is not any advance in time because a disturbance takes place in the time. The latter is indeterminable and nothing can be trus=

ted upon because the watches show exactly the opposite of the correct time and, at one stage, the watch even chimes seventeen times when it is nine o' clock. Time therefore becomes a lasting unreliable idea.

Multisurfaced scope in presenting drama and understudying of characters make time shifts easier. This technique hightens the complexity of the time structure of the drama and is aimed at making competent shifts in time easier to visualize.

From the survey it appeares that the characters in the dramas do not only experience time objectively but also subjective= ly. In this way scope, characterization, events and the dis= course are not to be separated from time - it is part of the entirety of the drama.

To prove how the structure of time in drama changed after the sixties, four subgenres of the drama are examinded and aspects of the handling of time during this period is stres= sed.

In the experimental drama Kanna hy kô hystoe (1965) by Adam Small, events are recalled in Kanna's memory. This drama is thus an example of subjectified time scope because the events which take place on the stage are as Kanna remembers them. Kanna is the main character in these events which have alrea= dy taken place when the drama starts, and here there is thus a question of the present and past which do not only inter=

mingle but which also exist simultaneously.

In Claus's drama <u>Vrijdag</u> (1977) which is discussed as con= temporary Dutch drama, the past and present exist simul= taeneously spatially on the stage. It occurs, however, by means of ouditory and visual flashes from the past which occured while serving a prison sentence. Thus has a definite effect on the present events.

By using the flashback technique, as in the case of <u>Vrijdag</u>, it is possible to move backward and forward in time and the drama can be coloured visually. This makes the timeshifts manageable with ease and the events are easily stageable. By means of this technique the difficulties experienced by the stage drama are eliminated because the drama reaches its conclusion only when it is presented to an audience.

The radio drama <u>'n Stasie in die niet</u> (1970) by Chris Barnard is analysed because the past, present and future are inter= mingled. The time shifts caused by the backflashes, intensi= fy the time structure seeing that the radio drama is not bound to visual presentation. Here complete freedom within the movement of time exists. From the analysis of <u>'n Stasie in die niet</u> it appears that the technical possibilities of the auditory to express time, are virtually endless.

With a video drama such as <u>Piet-my-vrou</u> (1982) by Chris Barnard the timeshifts can be managed relatively easily and successfully by means of film cuts.

In the latter the video drama are simultaneous whole acting components which represent segments in time. In Piet-my-vrou the court case takes place in the present. From the present there is a continuous backward movement towards four different stages in the past. The purpose of this al=ternation between past and present is to rectify the faulty evidence in the present and to place it in the correct per=spective. In this video drama, the form without dialogue is satisfactory evidence to attain the corrective.

It has been endeavoured, in this survey, to point out, in a linear responsible way, the time structure in the Afrikaans and Dutch drama after the sixties. The changing time struc=ture is an integral character trait of the renewal which took place in the drama after the sixties where chronology is not questioned any longer, but where the past, present and future can exist spatially.

8. BIBLIOGRAFIE

8.1 Primêre bronne

BARNARD, C. 1970. 'n Stasie in die niet. Kaapstad: Tafelberg.

BARNARD, C. 1982. Piet-my-vrou. Kaapstad: Tafelberg.

CLAUS, H. 1977. Vrijdag. 6de druk. Amsterdam: De bezige bij.

SMALL, A. 1965. Kanna hy kô hystoe: 'n drama. Kaap=stad: Tafelberg.

8.2 Sekondêre bronne

AESCHYLUS. 1902. Eumenides. 3rd ed. Oxford: Clarendon Press.

AESCHYLUS. 1970. Agamemnon. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

AFRIKAANSE STUDIEKRING. 1963. Woordwêreld. Kaapstad: Human en Rousseau.

ALBEE, E. 1967. Who's afraid of Virginia Woolf? London: Jonathan Cape.

ALEXANDER, W.A. red. 1974. Masterpieces of drama. New York: Macmillan.

ALTENA, Ina. 1972. Nuwe rigtings in die Afrikaanse drama in die Sestigerjare. Ongepubliseerde verhandeling. Universiteit van Kaapstad.

AMSTRONG, A.H. 1967. The Cambridge history of later Greek and medieval philosophy. Cambridge: University Press.

ANDERS, A. 1965. Being without time: On Beckett's play. Waiting for Godot. (In Esslin, M. ed. Samuel Beckett: A collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall. p. 140-151.)

ANDERSON, M. 1972. A handbook of contemporary drama. Jo= hannesburg: Pitman.

ANON. 1968. The mystery of Adam. Translated by E.N. Store. (In Caputi, A. Rome and the middle ages. Boston: Heath and Co.)

ANOUILH, J. 1942. Antigoné. Vertaal deur J. de Bruyn en F. Engelen. Johannesburg: Dalro.

ANOUILH, J. Becket. 1962. (In Cubeta, P.M. Modern drama for analysis. 3rd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.)

ANTONISSEN, R. 1966 (a). Standpunte 19 (6) 26-28. Aug.

ANTONISSEN, R. 1966 (b). Spitsberaad: Kroniek van die Afrikaanse lettere. 1961-1965. Kaapstad: Nasou.

ARISTOTELES. 1953. The poetics. Translated by W. Hamilton Fyfe. London: Heineman.

ARISTOTELES. 1957. The physics: 1-4. Translated by H. Tredennick. London: Heineman.

ARISTOPHANES. 1868. The wasps. edited by W.C. Green. London: Rivingtons.

ARISTOPHANES. 1968. Clouds. edited by K.J. Dover. Ox= ford: Clarendon Press.

ARNOLD, J.W. 1977. Time and the religious drama: An inves= tigation into the formal dramatic structure of twelve Passion plays of the middle ages. Michigan State University: University microfilms international.

ARTAUD, A. 1958. The theatre and its double. Translated by M.C. Richards. New York: Grove Press.

ASSELIJN, T. 1925. Jan Klaaz of gewaande dienstmaagt. 2de herziene uitgave. Zwolle: Tjeenk Willink.

BAKER, G.P. 1970. Dramatic technique. Westport: Green= wood Press.

BAL, Mike. 1978. De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie. Muiderberg: Dick Coutinho.

BAL, Mike. red. 1979. Mensen van papier: over personages in de literatuur. Assen: Van Gorcum.

BARNARD, C. 1964. Pa, maak vir my 'n vlieër, pa. Johannes= burg: A.P.B. Boekhandel.

BARNARD, C. 1975. Iemand om voor nag te sê. Kaapstad: Tafelberg.

BARNET, S. 1962. Aspects of the drama. Boston: Little, Brown and Co.

BARNET, S. BERMAN, N. and BURTO, W. 1977. Types of drama. Boston: Little, Brown and Co.

BARRY, J.G. 1970. Dramatic structure: The shaping of expe= rience. Berkeley: University of California Press.

BECKERMAN, B. 1970. Dynamics of drama: Theory and method of analysis. New York: Knopf.

BECKETT, S. 1978. Waiting for Godot. London: Faber and Faber.

BECKETT, S. 1958. Endgame: A play in one act. London: Faber and Faber.

BECKETT, S. 1960. Krapp'slast tape and other dramatic pieces. 8th ed. New York: Grove.

BENEKE, J.J.P. 1980. Die dramatiese funksie van die "flits". D.Litt.-proefskrif. R.A.U.

BENTLEY, E. 1965. The life of drama. London: Methuen.

BENTLEY, E. ed. 1968. The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama. Harmondsworth: Penguin.

BENTLEY, E. 1973. Theatre of war. New York: Viking Press.

BERGSON, H. 1920. Creative evolution. Translated by A. Mitchell. London: Macmillan.

BERGSON, H. 1950 (a). Time and free will. 6th ed. Edinburgh: Riverside Press.

BERGSON, H. 1950 (b). Matter and memory. 6th ed. London: Allen and Unwin.

BETTI, U. 1961. The queen and the rebels. (In Ulanov, B. Makers of the modern theatre. New York: Mc Graw-hill. p. 389-435.)

BEUKES, G.J. 1954. Die moderne eenbedryf. Pretoria: Van Schaik.

BEUKES, G.J. en LATEGAN, F.V. 1973. Skrywers en rigtings. Pretoria: Van Schaik.

BIEBER, Margarete. 1961. The history of the Greek and Roman theater. 2nd ed. London: Oxford University Press.

BLOCK, Anita. 1971. The changing world in plays and theatre. New York: Da Capo Press.

BLOK, W. 1970. Verhaal en lezer: een onderzoek na enige struktuuraspecten van Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan van Louis Couperus. 3de druk. Groningen: Wolters - Noordhoff.

BODKIN, M. 1951. Archetypal patterns in poetry. London: Oxford University Press.

BOOTH, W.C. 1969. The rhetoric of fiction. Chicago: University Press.

BOULTON, Majorie. 1960. The anatomy of drama. London: Routledge and Paul.

BRANDELL, G. 1974. Strindberg in inferno. Translated by B. Jacobs. Cambridge: Harvard University Press.

BRECHT, B.E.F. 1964. Brecht on theatre. The development of an aesthetic. edited and translated by J. Willet. New York: Hill and Wang.

BRECHT, B. 1970. The Caucasian chalk circle. (In Clayes, S. and Spencer, D. Contemporary drama: Thirteen plays. New York: Carles Scribner's sons. p. 179-228.)

BRECHT, B. 1973. Moeder Courage en haar kinders. Vertaal deur Fred Steyn. Johannesburg: Dalro.

BRECHT, B. 1977. The good woman of Setzuan. (In Barnet, S; Berman, M. and Burto, W. Types of drama: plays and essays. Boston: Little, Brown and Co. p. 535-579.)

BREDERO, G.A. 1942. Toneelwerk: Griane, Klucht van de koe; Spaanschen Brabander. Amsterdam: Elsevier.

BREYTENBACH, P.P.B. en HAUPTFLEISCH, T. 1980. Die kleiner kosmos: 'n versameling eenbedrywe. Pretoria: Acade= mica.

BRINK, A.P. 1965. Bagasie: Triotiek vir die toneel. Kaapstad: Tafelberg.

BRINK, A.P. 1965. Elders mooi weer en warm. Kaapstad: Johan Malherbe.

BRINK, A.P. 1970. Die verhoor. Kaapstad: Human en Rousseau.

BRINK, A.P. 1974. Aspekte van die Nuwe Drama. Pretoria: Academica.

BRINK, A.P. 1976. Voorlopige rapport: Beskouings oor die Afrikaanse literatuur van Sewentig. Kaapstad: Human en Rousseau.

BROCKETT, O.G. 1979. The theatre: an introduction. New York: Holt, Rinehart and Winston.

BROOKS, C. and HEILMAN, R. 1961. Understanding drama: Twelve plays. New York: Holt, Rinehart and Winston.

BROOKS, C. and WARREN, R.P. 1959. Understanding fiction. 2nd ed. New York: Appleton-Century-Croft.

BRUNSTEIN, R. 1965. The theatre of revolt. London: Methuen.

BÜCHNER, G. 1968. Woyzeck. Translated by C.R. Meuller. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 7-19.)

BÜCHNER, G. 1971. Danton's death. (In Dukore, B.F. Drama and revolution. New York: Holt, Rinehart and Winston. p. 157-227.)

BUTCHER, S.H. 1951. Aristotle's theory of poetry and fine art. 4th ed. New York: Dover publications.

BUURSINK, M. et al. 1978. De wetenschap van het lezen. Amsterdam: Van Gorcum.

CAHN, W., red. 1952. Causaliteit. (In Eerste Nederlandse systematisch ingerichte encyclopaedie, 10:253.)

CALLAHAN, J.F. 1948. Four views of time in ancient philosophy: Plato, Aristotle, Plotinus, Augustinus. Cambridge: Mass.

CAPUTI, A. 1968 (a). Classical Greece: Masterworks of world drama. Boston: Heath and Co.

CAPUTI, A. 1968 (b). Rome and the middle ages: Masterworks of world drama. Boston: Heath and Co.

CAPUTI, A. 1968 (c). The Renaissance: Masterworks of world drama. Boston: Heath and Co.

CAPUTI, A. 1968 (d). Baroque and restoration theater: Masterworks of world drama. Boston: Heath and Co.

CAPUTI, A. 1968 (e). The eighteenth century: Masterworks of world drama. Boston: Heath and Co.

CAPUTI, A. 1968 (f). Romanticism and realism: Masterworks of world drama. Boston: Heath and Co.

CARLYLE, T. 1910. Sartor resartus: On heroes and hero-worship and the heroic in history. London: Ward, Lock.

CASSELL, R. and KNEPLER, H. 1967. What is the play? Illinois: Scott, Foresman and Co.

CASSIRER, E. 1957. The philosophy of symbolic forms I. New Haven: Yale University Press.

CHANDLER, F.W. 1971. Aspects of modern drama. Michigan: Macmillan.

CHATMAN, S. 1978. Story and discourse: Narrative struc= ture in fiction and film. Ithaca: Cornell University Press.

CHEKHOV, A. 1964. Uncle Vanya. (In Corrigan, W. and Rosen= berg, J.L. The art of the theatre: a critical antho= logy of drama. San Francisco: Chandler. p. 331-378.)

CHEKHOV, A. 1968 (a). The cherry orchard. Translated by R.W. Corrigan. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 495-518.)

CHEKHOV, A. 1970. The three sisters. (In Reinert, O. Classic through modern drama: an introductory antho= logy. Boston: Little, Brown and Co. p. 519-978.)

CHRUCH, M. 1963. Time and reality: Studies in contemporary fiction. United States of America.: The University of North Carolina Press.

CLARK, B.H. 1965. European theories of the drama. 3rd ed. New York: Crown publishers.

CLARKE, D.S. 1976. The unities of time and place in six= teenth century theater and criticism. New York: State University.

CLAUS, H. 1955. Een bruid in de morgen. Antwerpen: Meulenhof.

CLAUS, H. 1958. Suiker. Amsterdam: De bezige bij.

CLAUS, H. 1978. Acht toneelstukken. 5de druk. Amster= dam: De bezige bij.

CLOETE, T. red. 1980. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Goodwood: Nasou.

COETZEE, A. 1966. Hol pale. Tydskrif vir letterkunde. 4 (I): 15-17, Feb.

COETZEE, A.J. 1973. Die drama ná 1900. (In Lindenberg, E., red. Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde. 4de hers. uitgawe. Pretoria: Academica.

COHN, R. 1969. Currents in contemporary drama. Blooming= ton: Indiana University Press.

CONRADIE, P.J. 1961. Die gebruik van antieke bronne in Van Wyk Louw se 'Germanicus'. Standpunte, 15(1): 25-26 Okt.

CONRADIE, P.J. Brecht en die doelstellings van die teater. Standpunte 112,(27) Apr.

CONRADIE, P.J. 1974. Spanning en ewewig. Pretoria: Academica.

CONRADIE, P.J. 1976. Hoe om 'n drama te ontleed. Pretoria: Academica.

CONRADIE, P.J. 1978. Die hantering van tyd in Christine. Standpunte, 25 (2) : 33-41 Okt.

CORRIGAN, R.W. and ROSENBERG, J.L. 1964. The art of the theatre. San Francisco: Chandler.

CORRIGAN, R.W. 1968. The modern theatre. 7th ed. New York: Macmillan.

CORBIN, C. and BALF, M. 1969. Twelve American plays: 1920-1960. New York: Charles Scribner's sons.

COSTER, D. et al. 1920. Die nieuwe Europeesche geest in Kunst en letteren. Arnhem: Van Loghum Slaterus en Visser.

CRONJE, G. 1971. Die drama as speelstuk. Johannesburg: Voortrekkerpers.

CULBERTSON, B.G. 1972. World enough and time: An approach to tempo in dramatic structure. (Ph. D. University of Wisconsin.) (In Dissertations abstracts International, vol. 34. no. 1, A. p. 269.)

DACE, L. and DACE, W. 1973. Modern theatre and drama. New York: Richards Rosen Press.

DAVIS, E. 1973. The concept of time in literary studies. University of Port Elizabeth.

DAWSON, S.W. 1970. Drama and the dramatic. London: Methuen.

DE JONG, E. 1967. Herman Heijermans en de vernieuwing van het Europese drama. Groningen: J.B. Wolters.

DEKKER, G. 1966. Afrikaanse literatuurgeskiedenis. 12de druk. Kaapstad: Nasou.

DE KLERK, W.A. 1958. Die jammer hart. (In Beukes, G.J. Skerm en masker. Pretoria: Van Schaik p. 83-103.)

DE ROEY, J. 1964. Hugo Claus: Een poreuze man van steen. s' Gravenhage: Lannoo.

DE VILLIERS, A. 1976. Die sawel van jou stilsit: beskou= inge oor Van Wyk Louw se Germanicus. Johannesburg: Mc Graw-Hill.

DE VILLIERS, A. 1976. Dirigent aan die woord. Johannes= burg: Perskor.

DE VREE, F. red. 1976. Hugo Claus. Brussel: Manteau.

DE VREE, F. red. 1976. Hugo Claus. Brussel: Manteau.

DE VRIES, A. 1976. Dictionary of symbols and imagery. 2nd ed. Amsterdam: North Holland publishing company.

DICKINSON, T.H. 1969. An outline of contemporary drama. New York: Biblio and Tannes.

DIETRICH, R.F., CARPENTER, W.E. and KERRANE,K. 1969. The art of modern drama. New York: Holt, Rinehart and Winston.

DIGEON, A. and FANNIÈRE, E. 1925. Introduction. (In Voltaire, F.M.A. Selections with appreciations by Goldsmith, P., Carlyle and Taine. Oxford: Claren= don Press.)

DOLAN, P. and DOLAN, G. 1974. Introduction to drama. New York: John Wiley and Sons.

DOMISSE, Hermien. 1976. Die dramaturg en sy gemeenskap. Johannesburg: Perskor.

DRESDEN, S. 1954. Het probleem der literaire werkelijk= heid. Leiden: Universitaire pers.

DRESDEN, S. 1971. Wereld in woorden: beschouwing over romankunst. Den Haag: Bert Bakker.

DRESDEN, S. 1974. Tijd en werkelijkheid in de moderne literatuur. Servire: Uitgevers Wassenaar.

DU PLESSIS, P.G. 1973. Plaston. DNS-kind: Fantasie rond= om 'n onmoontlike moontlikheid. Kaapstad: Tafelberg.

DU PLESSIS, P.G. 1974. Die nag van legio. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

DUPUIS, M. 1976. Hugo Claus. Amsterdam: Nederlandsche Boekhandel.

DURANT, W. 1939. Van Sokrates tot Bergson: Hoofdfiguren uit de geschiedenis van het denken. Den Haag: Boucher.

DU TOIT, P.J. en KLOPPERS, A. 1980. Tema en tegniek. Inleiding tot aspekte van die visuele en ouditiewe letterkundige media. Pretoria: Academica.

EINSTEIN, A. 1922. The theory of relativity: The special and the general theory. 7th ed. London: Methuen.

ELAM, K. 1980. The semiotics of theatre and drama: Theory and method of analysis. New York: Methuen.

ELCKERLIJC. 1962. Den spyeghel der salicheyt van Elckerlijc. Met inleiding en aantekeninge deur A. van Estlander. 2de druk. Antwerpen: Mederlandsche Boekhandel.

ELIOT, T.S. 1951. Poetry and drama. London: Faber.

ESMOREIT. 1941. uitgegee deur T.H. le Roux. Pretoria: Van Schaik.

ESSLIN, M. ed. 1965. Samuel Beckett: a collection of critical essays. Englewoord Cliffs: Prentice Hall.

ESSLIN, M. 1970. The theatre of the absurd. Hammondsworth: Penguin.

ESSLIN, M. 1971. Brecht: a choice of evils. A crytical study of the man, his work and his opinions. London: Eyre and Spottishoode.

ESSLIN, M. 1976. An anatomy of drama. London: Temple Smith.

ESSLIN, M. ed. 1977. Illustrated encyclopaedia of world theatre. London: Thames and Hudson.

EURIPIDES. 1920. The Trojan women. Translated by G. Murray. London: Allen and Unwin.

EURIPIDES. 1955. Supplices. (In Zuntz, G. The political plays of Euripides. Manchester: University Press.)

EWBANK, I. 1968. The triumph of time. (In Muir, K. The winter's tale. Londen: Macmillan.)

EWEN, F. 1970. Bertolt Brecht: His life, his art and his times. London: Calder and Boyars.

FLAXMAN, S.L. 1954. Herman Heijermans and his dramas. Den Haag: Martinus Nijhoff.

FOKKEMA, D.W., BRONZWAER, W.J.M. en KUNNE-IBSCH, ELRUD. samestellers. 1977. Tekstboek algemene literatuur= wetenschap. Baarn: Basisboeken.

FORSTER, E.M. 1928. Aspects of the novel. London: Edward Arnold.

FOURIE, P. 1976. Die joiner. Kaapstad: Tafelberg uitge= wers.

FOWLIE, W. 1966. Jean Cocteau. The history of a poet's age. London: Indiana University Press.

FRAISSE, P. 1963. The psychology of time. New York: Harper and Row.

GASCOIGNE, B. 1962. Twentieth century. London: Hutchinson.

GASKELL, R. 1972. Drama and reality: the European theatre since Ibsen. London: Routledge and Kegan Paul.

GASSNER, J. 1954. Masters of the drama. 3rd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.

GASSNER, J. 1966. Directions in modern theatre and drama. New York: Holt, Rinehart and Winston.

GENET, J. 1972. The screens. (<u>In</u> The best plays of 1971-1972. ed. by O. Guernsey. New York: Dodd, Mead and Co. p. 150-168.)

GENETTE, G. 1979. Tijdsaspecten in de roman: volgorde, duur, herhaling. Assen: Van Gorcum.

GENETTE, G. 1980. Narrative discourse. Translated by Jane Lewin. Oxford: Blackwell.

GESPREKKE met skrywers, 1. 1971. Kaapstad: Tafelberg uitgewers.

GESPREKKE met skrywers. 2. Kaapstad: Tafelberg uitge= wers.

GIANAKARIS, C.J. 1975. Foundations of drama. Boston: Houghton Mifflin Co.

GIEDION, S. 1976. The new space conception: space-time. (In Patrides, C.A. Aspects of time. Manchester: University press.

GIELEN, J.J. en GIELEN, J.W.G. 1966. Belangrijke letter= kundige werken. deel drie. 12de druk. Purmerend: Muusses.

GILMAN, R. 1974. The making of modern drama. New York: Farrar, Straus and Giroux.

GIRAUDOUX, J. 1974. The mad woman of Chaillot. (In Alli= son, A. et al. Masterpieces of the drama. New York: Macmillan. p. 781-819.)

GLASS, F.P. 1974. Thematic use of space in contemporary theater. Doctoral thesis: University of Texas.

GLICKSBERG, G. 1977. Literature and religion: a study in conflict. Westport: Greenwoord Press.

GLORIANT: Een abel spel ende een dinc vanden Hertoghe van Bruyswijc. 1948. Ingeleid en toegelicht door Jef Notermans. Groningen: Wolters.

GOETHE, J.F. von. 1912. Faust. Translated by B. Taylor. New York: Random House.

GROTOWSKY, J. 1975. Towards a poor theatre. London: Methuen.

GROVÉ, A.P. en BOTHA, Elize. sj. Handleiding by die studie van die letterkunde. Kaapstad: Nasou.

GROVÉ, A.P. 1965. Oordeel en vooroordeel. Kaapstad: Nasou.

GROVÉ, Henriëtte. 1958. Die goeie jaar. Kaapstad: Nas. boekhandel.

GROVÉ, Henriëtte. 1959. Die glasdeur. Johannesburg: A.P. Boekhandel.

GROVÉ, Henriëtte. 1980. Ontmoeting by Dwaaldrif: 'n radio=drama. Johannesburg: Perskor.

GROVE, K.E. 1970. Die verwerking van die historiese materi=aal in Vergelegen. M.A. verhandeling. U.P.

GUNN, J.A. 1929. The problem of time. London: Allen and Unwin.

HAIGH, A.E. 1946. The tragic drama of the Greeks. 5de druk. Oxford: Clarendon Press.

HALE, E.E. 1969. Dramatists of today. Freeport: Library Press.

HARRY, J.E. 1933. Greek tragedy. New York: Columbia University Press.

HARSH, P.W. 1963. A handbook of classical drama. 4th ed. Stanford: University Press.

HAUPTMAN, G. 1968. The weavers. Translated by C.R. Meuller. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 53-87.)

HAUSHEER, H. 1976. St. Augustine's conception of time. (In Patrides, C.A. Aspects of time. Manchester: University Press.)

HEBBEL, F. 1968. Maria Magdalena. Translated by C.R. Meuller. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 22-48.)

HEIDEMA, J. en SCHMIDT, L. 1980. Aspekte van ruimte en tyd in die Westerse kuns en wetenskap. Johannesburg: RAU publikasiereeks B9.

HEIJERMANS, H. 1910 Op hoop van zegen. 5de druk. Amster=dam: Van Looij.

HEIJERMANS, H. 1925 Ghetto. 6de druk. Amsterdam: Van Looij.

HENDRICKS, F.S. 1978. 'n Sinchronies-diachroniese studie van die taalgebruik in die drama Kanna hy kô hystoe van Adam Small. M.A. verhandeling. Universiteit van Wes-Kaapland.

HENDRICKS, F.S. 1979. 'n Kykie in Kanna. Bellville: Uni= versiteit publikasiereeks B. No. 2.

HERMANS, W.F. 1974. Periandér. Amsterdam: De bezige bij.

HILL, P.G. 1971. The living art: an introduction to theatre and drama. San Francisco: Rinehart Press.

HOOFT, P.C. 1910. Baeto oft oorsprong der Hollanderen. Groningen: Wolters.

HOOFT, P.C. 1613. Geeraerdt van Velsen. Amsterdam: Willem Janz.

HUDSON, W.H. 1932. Introduction to the study of literature. 2nd ed. London: Harrap.

HUGENHOLTZ, P.Th. 1938. Over tijd en tijdsvormen. Zutpen: Ruys uitgevers.

HUGENHOLTZ, P.Th. 1959. Tijd en creativiteit. Amsterdam: Noord-Hollandsche uitgevers maatschappij.

HUGO, V.M. 1935. Hernani. edited by J. Matzke and D.S. Blondheim. London: Heath.

HUMPHREY, R. 1965. Stream of consciousness in the modern novel. Berkeley: University of California Press.

IBSEN, H. 1930. Rosmersholm. London: Dent.

IBSEN, H. 1961. The master builder. Translated by M. Meyer. London: Hart-Davis.

IBSEN, H. 1967. The wild duck. (<u>In</u> Brockett, G. and Brockett, L. Plays for the theatre. An anthology of world drama. New York: Holt, Rinehart and Winston. p. 273-432.)

IBSEN, H. 1977. Hedda Gabler. (In Barnet, S. et al. Types of drama: plays and essays. 2nd ed. Boston: Little, Brown and Co. p.178-230.)

INGARTEN, R. 1973. The literary work of art. Evanston: Northwestern University Press.

IONESCO, E. 1961. The bald soprano. (In Wanov, B. Makers of the modern theatre. New York: Mc Graw-Hill. p. 605-626.)

IONESCO, E. 1970. Die koning sterf. vertaal deur Bartho Smit. Johannesburg: Dalro.

KAISER, G. 1974. From morn til midnight. (In Brockett, O. and Brockett, L. Plays for the theatre: An anthology of world drama. 2nd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston. p. 342-378.)

KALF, G. 1907. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde, deel 3. Groningen: Wolters.

KANNEMEYER, J.C. 1965. Die stem in die literêre kunswerk. Kaapstad: Nasou.

KANNEMEYER, J.C. 1978. Geskiedenis van die Afrikaanse li= teratuur. deel 1. Kaapstad: Academica.

KANNEMEYER, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse li= teratuur. deel 2. Kaapstad: Academica.

KAPROW, A. 1966. Spring Happening. (In Assemblage, environ= ments and happenings. New York: Abrahams.)

KAYSER, W. 1964. Das sprachliche Kunstwerk: ene Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern: Francke Verlag.

KIRBY, M. 1965. Happenings: an illustrated anthology. New York: Dutton and Co.

KIRBY, E. 1969. Total theatre. New York: Dutton and Co.

KIRBY, M. 1969. The art of time: Essays on the Avant Garde. New York: Dutton and Co.

KITTO, H.F.D. 1956. Form and meaning in drama. London: Methuen.

KNUVELDER, G.P. 1970. Handboek tot die geschiedenis der Nederlandse letterkunde. deel 1. 5de druk. s'Hertogenbosch: Malmberg.

KNUVELDER, G.P. 1971. Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. deel 2. 5de druk. s'Hertogenbosch: Malmberg.

KNUVELDER, G.P. 1977. Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. deel 3. 6de druk. s'Hertogenbosch: Malmberg.

KNUVELDER, G.P. 1977. Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. deel 4. 6de druk. s'Hertogenbosch: Malmberg.

KOOIJMAN, B. 1973. Hugo Claus. (Ontmoetinge) Brugge: Orion Desdee De Brouwer.

KRAMER, W. 1946. Vondel as Barokkunstenaar. Antwerpen: Sikkel.

KRIGE, U. 1949. Fuenta Sagrada en Alle paaie gaan na Rome. Kaapstad: Unie volkspers.

KUMAR, S.K. 1963. Bergson and the stream of conscious novel. New York: University Press.

LÄMMERT, E. 1955. Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzlersche verlagsbuchhandlung.

LANGENDIJK, P. 1908. Krelis Louwen of Alexander de Groote op het poëte maal. Zutpen: Thieme.

LANGENDIJK, P. 1922. Het wederzijds huwelijks bedrog: Blijspel. 4de druk. Zwolle: Tjeenk Willink.

LANSELOET VAN DENEMARKEN. 1922. Inl. en aant. van R.J. Spitz. 2de druk. Blaricum: Waelburgh.

LESSING, G.E. 1937. Hamburgische Dramaturgie. Leipzig: Reclam.

LEWIS, A. 1971. The contemporary theatre. New York: Crown publishers.

LIDDELL, R. 1953. Some principles of fiction. London: Jonathan Cape.

LINDENBERG, E. 1965. Onsydige toets. Kaapstad: Academica.

LOMBARD, Magdalena. 1975. Tyd as struktuurelement in RAKA. M.A.-verhandeling. P.U. vir C.H.O.

LOUW, J.P. 1969. Tragiek in die Griekse tragedie. (In Grove, A.P. In en om die letterkunde. Kaapstad: H.A.U.M.)

LOUW, N.P. van Wyk. 1962. Lewenslyn: 'n Hoorspel. Johan=nesburg: Simondium-uitgewers.

LOUW, N.P. van Wyk. 1963. Koning-Een-oog. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

LOUW, N.P. van Wyk. 1956. Germanicus. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

LOUW, N.P. van Wyk. 1973. Dagboek van 'n soldaat. 5de druk. Johannesburg: AP boekhandel.

LOUW, N.P. van Wyk. 1980. Dias: 'n hoorspel: 5de druk. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

LUBBOCK, P. 1956. The craft of fiction. London: Jonathan Cape.

LUMLEY, F. 1972. New trends in 20th century drama: A sur=vey since Ibsen and Shaw. London: Barrie and Jenkins.

MAATJE, F.C. 1965. "Literaire-ruimtebenadering" (In Forum der letteren, VI, I. pp. 1-16.)

MAATJE, F.C. 1977. Literatuurwetenschap. Utrecht: Oost=hoek's.

MABLEY, E. 1972. Dramatic construction; An outline of basic principles. Philadelphia: Chilton.

MAC AULY, R. and LANNING, G. 1964. Technique in fiction. New York: Harper and Row.

MAETERLINCK, M. 1969. Die indringer. Johannesburg: Dalro.

MARIKEN VAN NIEUMEGHEN, 1948. Die waerachtige einde een seer wonderlijcke historie van Mariken van Nieumeghen. Die meer dan seven jaren metten duvel woende ende verkeerde. Amsterdam: Meulenhoff.

MARRIOTT, J.W. s.j. Modern drama. London: Thomas Nelson and sons.

MATTHEWS, B. 1972. The development of the drama. New York: Freeport.

MATTHEWS, J.H. 1974. Theatre in Dada and Surrealism. New York: Syracuse University Press.

MC LUHAN, M. 1967. Understanding media. London: Routledge and Kegan Paul.

MC LUHAN, M. 1970. Stroomversnelling: De mens in het elek= tronish tijdperk. Hilversum: Paul Brand.

MENDILOW, A.A. 1965. Time and the novel. New York: Humanities Press.

MEYER, M. 1971. Ibsen. New York: Doubleday and Co.

MEYERHOF, H. 1955. Time in literature . Berkeley: University of California Press.

MILLER, A. 1967. Death of a salesman. (In Brockett, O. and Brockett, L. eds. Plays for the theatre. An anthology of world drama. New York: Holt, Rinehart and Winston. p. 435-503.)

MISHOE, B. 1962. Time as antagonist in the dramas of Tennessee Williams. (In Dissertation abstracts in= ternational, 33 (6) A: 2944-2945.)

MOLIÈRE. 1964. Tartuffe. (In Corrigan, R.W. and Rosen= berg, J.L. The art of the theatre. San Francisco: Chandler. p. 209-271.)

MOUTON, M. 1982. Tyd in samewerking met ander struktuur= elemente, geïllustreer aan enkele Afrikaanse prosa= werke. M.A.-verhandeling. P.U. vir C.H.O.

MULISCH, H. 1972. Oidipous Odipous naar Sofokles. Amster= dam: De bezige bij.

MULISCH, H. 1967. Tanchelijn: kroniek van een ketter. Amsterdam: De bezige bij.

MULUSCH, H. 1974. Bezoekuur. Amsterdam: De bezige bij.

MULISCH, H. 1975. Volk en vaderliefde: een koningskomedie. Amsterdam: De bezige bij.

MÜLLER, G. 1974. Morphologische Poetik. Darmstadt: Wis= senschaftliche Buchgesellschaft.

MULTATULI. 1891. De candidatuur van Bommel. Amsterdam: Versluys.

NICOLL, A. 1966. The development of theatre. London: Methuen.

NICOLL. A. 1976. World drama: From Aeschylus to Anouilh. 2nd ed. London: Harrap.

NIENABER, P.J. 1951. Perspektief en profiel: 'n geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde. 2de druk. Johannes= burg: AP Boekhandel.

NIJHOFF, M. 1930. De vliegende Hollander: een waterfeest= spel. Leiden: S.C. van Doesburgh.

NIJHOFF, M. 1950. Het heilige hout: drie spelen. 's Gravenhage: Daamen's uitgeversmaatschappij.

NOLAN, E. 1975. Beyond realism: a study of time and place in the plays of David Storey. D. Thesis. University of Notre Dame.

ODENDAAL, L.B. 1972. 'n Beskouing oor die Absurde Teater met 'n aanduiding van sy neerslag in die hedendaagse Afrikaanse drama. D.Litt.-proefskrif: Pretoria Universiteit.

ODENDAAL, L.B. 1978. Die Drama van die absurde in Afrikaans. (In Senekal, J.H. samesteller. Beeld en bedryf. In= leidende fasette van die Afrikaanse drama. Pretoria: Van Schaik.)

O'NEILL, E. 1942. Hughie. (In Cassel, R. and Knepler, H. What is the play? Illinois: Scott, Foresman and Co. p. 9-28.)

O'NEILL, E. 1954. The emperor Jones. Nine plays selected by the author. New York: Random House. p. 3-39.

O'NEILL, E. 1968. Desire under the elms. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 1081-1107.)

OPPERMAN, D.J. red. 1953. Groot verseboek: 'n Bloemlesing uit die Afrikaanse poësie. Kaapstad: Nasionale boek= handel.

OPPERMAN, D.J. 1954. Periandros van Korinthe. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

OPPERMAN, D.J. 1956. Vergelegen. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

OPPERMAN, D.J. 1959. Wiggelstok. Kaapstad: Nasionale boekhandel.

OPPERMAN, D.J. 1968. Voëlvry: kroniekspel van 'n voortrek. Kaapstad: Human en Rousseau.

OSBORNE, J. 1968. Look back in anger: A play in three acts. 5th ed. New York: Phillips.

PAOLUCCI, Anne. 1974. Pirandello's theater: The recovery of the modern stage for dramatic art. Carbondale: Illinois University Press.

PATRIDES, C.A. 1976. Aspects of time. Manchester: Uni=
versity Press.

PERRINE, L. 1973. Dimensions of drama. New York: Har=
court Brace Jovanovich.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1966. The theatre of Dionysos in
Athens. 3rd ed. Oxford: Clarendon Press.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. 1968. The dramatic festivals of
Athens. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.

PINTER. H. 1971.The caretaker. 2nd ed. London: Methuen.

PINTER, H. 1972. Old times. 2nd ed. London: Methuen.

PINTER, H. 1978. Betrayal. London: Methuen.

PINTER, H. 1980. The hothouse. London: Methuen.

PIRANDELLO, L. 1968 (a). Six characters in search of an
author. Translaterd by P.A. Mayer. (In Corrigan,
R.W. The modern theatre. New York: Macmillan.
p. 569-595.)

PIRANDELLO, L. 1968 (b). The emperor. Translated by
E. Bentley. (In Corrigan, R.W. The modern theatre.
New York: Macmillan. p. 596-623.)

PLAUTUS, 1967. The Menaechmi. Translated by R. Hyde and
E. Weist. (In Brockett, O. and Brockett, L. Plays
for the theatre. New York: Holt, Rinehart and
Winston.)

POPMA, K.J. 1965. Nadenken over de tijd. Amsterdam:
Buiten en Schipperheijn.

POPPE, A. en SMEYERS, J. 1966. Het luisterspel. 2de druk.
Leuven: De Clauwaert.

POS, H.J. 1949. Causaliteit. (In Winkler Prins Encyclo=
paedie, 5: 608-609.)

PRINSEN, J. 1916. Handboek tot de Nederlandsche letter=kundige geschiedenis. 3de druk. 's Gravenhage: Nijhoff.

PRINSEN, J. 1922. Pieter Cornelisz Hooft. Amsterdam: Elsevier.

PRONKO, L.C. 1962. Avant-Garde: The experimental theater in France. London: Cambridge University Press.

PÜTZ, P. 1970. Die Zeit im drama: zur Technik drama=tischer Spannung. Gottingen: Vandenhoeck en Ruprecht.

QUINONES, R.J. 1976. Time and historical values in the literature of the Renaissance. (In Patrides, C.A. ed. Aspects of time. Manchester: Manchester Uni=versity Press.)

RAU, Catherine. 1976. Theories of time in ancient philo=sophy. (In Patrides, C.A. Aspects of time. Manchester: University Press.)

REASKE, C.R. 1966. How to analyze drama. New York: Monarch Press.

REINECKE, C.J. 1974. DNS-kind: 'n Onmoontlike moontlik=heid? Standpunte, 28 (1) : 50-61, Okt.

REICHENBACH, H. 1958. The philosophy of space and time. New York: Dover publications.

RENNERT, H.A. 1963. The Spanish stage in the time of Lope de Vega. New York: Dover publications.

REINERT, O. 1970. Classic through modern drama: An in=troductory anthology. Boston: Little, Brown and Co.

RICE, M. 1974. William Faulkner. Bartho Smit and time. Standpunte, 28 (10) : 110-115 Jan.

ROBY, R.C. and ULANOV, B. 1962. Introduction to drama. New York: Mc Graw Hill.

ROETS, Ninon. 1974. Die ontwikkeling van die Afrikaanse drama sedert 1955. M.A.- verh. Univ. v.d. Witwaters=rand.

ROLOFF, M. ed. 1972. The contemporary German theatre. New York: Avon.

ROLAND HOLST VAN DER SCHALK, Henriëtte. 1924. De voor=waarden tot hernieuwing der dramatische kunst. Rotterdam: Brusses uitgeversmaatschappij.

ROLAND HOLST VAN DER SCHALK, Henriëtte. 1957. Thomas More: een treurspel in verzen. 7de druk. Rotterdam: Brusses uitgeversmaatschappij.

ROLAND HOLST VAN DER SCHALK, Henriëtte. 1931. De opstande=lingen: een lyrisch treurspel in drie bedrywen. 4de druk. Rotterdam: Brusses uitgeversmaatschappij.

ROLAND HOLST VAN DER SCHALK, Henriëtte. 1931. Kinderen van dezen tijd. Rotterdam: Brusses uitgeversmaatschappij.

ROLAND HOLST VAN DER SCHALK, Henriëtte. 1933. De roep der stad. Rotterdam: Brusses uitgeversmaatschappij.

ROOSE-EVANS, J. 1973. Experimental theatre. London: Studio vista.

ROSENBERG, J. 1966. A metaphor for dramatic form. (In Gassner, J. ed. Directions in modern theatre and drama. New York: Holt, Rinehart and Winston. p. 341-351.)

ROSEMONT, F. 1978. Andre Breton and the first principals of Surrealism. London: Pluto Press.

RUCH, E.A. 1958. Space and time. Pretoria: UNISA mede=delings.

SARTRE, J.P. 1964. The victors. translated by R. Gilder. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 786-808.)

SARTRE, J.P. 1974. Huis clos. edited by J. Hardre and G. Daniel. London: Methuen.

SCHECHNER, R. 1973. Environmental theater. New York: Hawthorn.

SCHECHNER, R. 1976. There's lots of time in Godot. (In Partrides, C.A. Aspects of time. Manchester: Uni= versity Press.)

SCHENKEVELD, D.M. 1972. Van Sophokles tot Claus: Toneel= stukken over Koning Oidipus. Amsterdam: Vrije Uni= versiteit.

SCHRECKER, K.A. 1972. Some problems of space and time. Pretoria: Universiteit van Pretoria. nuwe reeks no. 73.

SCHUTTE, J. 1978. Die radiodrama (In Senekal, J.H. same= steller. Beeld en bedryf: Inleidende fasette van die Afrikaanse drama. Pretoria: Van Schaik.)

SCHUTTE, J.H.T. 1952. Die radiodrama. D.Litt. U.O.V.S.

SCHUTTE, J.W. 1980. Situasie en appèl in enkele dramas van Bartho Smit. M.A.-verhandeling. P.U. vir C.H.O.

SEGERS, R.T. red. 1978. Receptie-esthetika: grondslagen, theorie en toepassing. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.

SEGERS, R.T. 1980. Het lezen van literatuur. Baarn: Ambo.

SEGERS, R.T. 1981. Lezen en laten lezen. Den Haag: Marti= nus Nijhoff uitgevery.

SENEKAL, J.H. Samest. 1978. Beeld en bedryf: In= leidende opstelle oor fasette van die Afrikaanse drama. Pretoria: Van Schaik.

SHAKESPEARE, W. 1904. The winter's tale: with an intro= duction by K. Deighton. London: Macmillan.

SHAKESPEARE, W. 1907. Macbeth. London: Longmans Green.

SHAKESPEARE, W. 1951. King Lear. Cambridge: University Press.

SHAKESPEARE, W. 1953. As you like it. 25th ed. Cam=bridge: University Press.

SHAKESPEARE, W. 1954. Julius Caesar. London: Harrap.

SHAKESPEARE, W. 1965. King Henry the fifth. London: Methuen.

SHAKESPEARE, W. 1965. Hamlet: Ed. by Bernard Lott. London: Longmans.

SHEPHARD, A.P. 1941. The eternity of time. London: Hodder and Stoughton.

SHERIDAN, R.B. 1967. The school for scandal. (In Brockett, O. and Brockett, L. Plays for the theatre. New York: Holt, Rinehart and Winston.)

SHILLER, J.G.F VON. s.j. Die Räuber: eine Schauspiel in fünf Akten. Leipzig: Reclam.

SHIPLEY, T. ed. 1970. Dictionary of world literary terms. 3rd ed. London: Allen and Unwin.

SIDNEY, P. 1965. An apology for poetry or the defence of poesy. London: Nelson.

SMALL, A. 1963. Sê sjibbolet. Johannesburg: A.P. Boek=handel.

SMALL, N.M. and SUTTON, M.L. 1972. The making of drama. Boston: Holbrook Press.

SMIT, B. 1960. Die verminktes. Kaapstad: Human en Rousseau.

SMIT, B. 1971. Christine. Kaapstad: Tafelberg uitgewers.

SMIT, B. 1973. Moeder Hanna. Johannesburg: Perskor.

SMIT, B. 1974. Losgoed. Johannesburg: Perskor.

SMUTS, J.P. 1980. Drama. (In Cloete, T.T. red. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Goodwood: Nasou. (p. 27-114.)

SMUTS, J.P. 1983. Barnard hanteer medium knap: Twee video= dramas, min uitsaaiplek. Die Burger 10:2:'83.

SMUTS, J.P. 1983. Twee videodramas in bundel byeen: Piet-my-vrou en Nagspel van Chris Barnard. Die Beeld 21:3:83.

SOPHOCLES. 1963. Antigone: an English version by D. Fitts and R. Fitzgerald (In Bonazza, B.O. and Roy, E. ed. Studies in drama. New York: Harper and Row. p. 1-59.)

SMIT, B. 1980. Die keiser. 3de druk. Johannesburg: Perskor.

SOPHOCLES. 1908. The Trachiniae. Translated by R. Jebb. Cambridge: University Press.

SOPHOKLES. 1967. Oidipus Rex. (In Brockett, O. and Brockett, L. Plays for the theatre. New York: Holt Rinehart and Winston. p. 7-46.)

SPIER, J.M. 1959. Van Thales tot Sartre. Kampen: J.H. Kok.

STAIGER, E. 1972. Grundbegriffe der Poetik. 2 Aufl. Mun= chen: Deutscher Taschenbuch Verl.

STOKER, H,G, 1948 (a). Die problematologie van die tyds= vorme. Uit Wetenskap en Kuns. April 1948.

STOKER, H.G. 1948 (b). Gelyktydigheid. Uit Wetenskap en Kuns. Oktober 1948.

STOPPARD, T. 1978. Rosencrantz and Guildenstern are dead. London: Faber and Faber.

STOREY, D. 1973. The changing room: a play in three acts. (In Guernsey, O.L. ed. The best plays of 1972-1973. New York: Dodd, Mead and Co. p. 274-291.

STRAUSS, L. 1966. Socrates and Aristophanes. New York: Basic books.

STRINDBERG, H. s.j. Der Vater. Leipzig: Reclan.

STRINDBERG, A. 1968 (a). Miss Julie. Translated by E. Sprichorn. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 430-448.)

STRINDBERG, A. 1968 (b). The ghost sonata. Translated by E. Sprichorn. (In Corrigan, R.W. The modern theatre. New York: Macmillan. p. 449-464.)

STRINDBERG, A. 1973. A dream play. Translated by M. Meyer. London: Secker and Warburg.

STRINDBERG, A. 1975. To Damascus. Translated by M. Meyer. London: Secker and Warburg.

STROEBEL, M. 1978. Tyd as struktuurelement in Na'va van Etienne Leroux. M.A.-verh. P.U. vir C.H.O.

STURT, Mary. 1925. The psychology of time. London: Kegan Paul.

STYAN, J.L. 1960. The elements of drama. Cambridge: Uni= versity Press.

STYAN, J.L. 1965. The dramatic experience. Cambridge: University Press.

STYAN, J.L. 1975. Drama, stage and audience. Cambridge: Methuen.

TACITUS, C. 1965. Annalium ab excessu Divi Augusti Libri: The annals of Tacitus edited by Furneaux, H. Vol. I: books I-VI. 2nd ed. Oxford: Claren.

TAPLIN, O. 1977. The stagecraft of Aeschylus. Oxford: Clarendon Press.

TAYLOR, J.R. 1969. Anger and after: A guide to the new British drama: 2nd ed. London: Methuen.

TAYLOR, J.R. 1971. The second wave: British drama for the seventies. London: Methuen.

TAYLOR, J.R. 1974. David Storey. Harlow: Longman.

TENNYSON, G.B. 1967. An introduction to drama. New York: Holt, Rinehart and Winston.

TERENTIUS. 1925. The Eunich. Translated by J. Sargeaunt. London: Heineman.

TOLLER, E. 1976. Massa-Mensch. (In Dukore, B.F. and Gerould, D.C. Avant garde drama: a casebook. New York: Thomas Crowel. p. 495-500.)

TURTER, H.J. 1972. Die Afrikaanse drama. Die Unie, 69: 5, p. 167-171.

TSEKOF, A.P. kyk CHEKHOV, A.P.

TURNER, F.T. 1971. Shakespeare and the nature of time. Oxford: Clarendon Press.

VAN AKEN, P. 1975. Omtrent Suiker van Hugo Claus. Brus= sel: Manteau.

VAN DEN BERGH, G. s.j. The universe in space and time. Translated by J. Marshall and Th. de Vrijer. London: Scientific book club.

VAN DEN BERG, H. 1932. De neven. Pretoria: De Bussy.

VAN DEN BERG, H. 1973. Het drama: bouw, betekenis en boeiende werking. (In Stuiveling, G. Opstellen: Assen: Van Gorcum.)

VAN DEN BERG, H. 1979. Teksten voor toeschouwers: In= leiding in de dramatheorie. Muiderkring: Dick Coutinho.

VAN DEN BERG, W. 1973. De ontwikkeling van de term 'Roman= tisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840. Assen: Van Gorcum.

VAN DEN VONDEL, J. 1921. Adam in ballingschap. 3de druk. Zuthpen: Thieme.

VAN DEN VONDEL, J. 1925. Lucifer. Pretoria: De Bussy.

VAN DEN VONDEL, J. 1935. Koning Edipus uit Sofokles. Amsterdam: De maatschappij voor goede en goedkoope lectuur.

VAN DEN VONDEL, J. 1936. Ifigenie in Tauren. Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur.

VAN DEN VONDEL, J. 1936. Koning David in ballingschap. Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur.

VAN DEN VONDEL, J. 1937. Het pascha. Pretoria: De Bussy.

VAN DEN VONDEL, J. 1968. Joseph in Dothan. Utrecht: Prima boeken.

VAN DEN VONDEL, J. 1971. Jefta of offerbelofte. 4de druk. Pretoria: De Bussy.

VAN DER KUN, J.I.M. 1938. Handelings-aspecten in het drama. Nijmegen: Uitgeverij Berkhout.

VAN DER MERWE, C.N. 1975. Die dramatiese element in die dramas van Hugo Claus. Ongepubliseerde proefskrif. R.A.U.

VAN DYK, T.A. 1971. Taal, tekst en teken: Bijdragen tot de literatuurteorie. Amsterdam: Athenaeum Polak en Van Gennep.

VAN EEDEN, F. 1906. Het poortje of de duivel in Kruimelberg. Amsterdag: Versluys.

VAN EEDEN, F. 1910. Don Torribio. 2de druk. Amsterdam: Versluys.

VAN EEDEN, F. 1922. Lioba. 7de druk. Amsterdam: Versluys.

VAN LAAN, T.F. 1970. The idiom of drama. Ithaca: Cornell University Press.

VAN LEEUWEN, A.F. 1950. Tijd en ewigheid. (In Aspecten van de tijd: Een bundel wijsgerige studies. Assen: Van Gorcum.)

VAN NIEKERK, D. 1963. Kwart voor dagbreek. Johannesburg: Perskor.

VAN PRAAG, J.P. 1946. Henriëtte Roland Holst: Wesen en werk. Amsterdam: Uitgeverij Contact.

VAN RENSBURG, P.C.J. 1974. 'n Regiebenadering van Anton Tsjechow se Oom Wanja, deel 1 en 2. M.A.- verhandeling: P.U. vir C.H.O.

VAN VUUREN, H.E.J. 1974. Enkele aspekte van tijd in die Afrikaanse verhaalkuns. M.A.-verhandeling: Stellenbosch.

VAN VUUREN, I.L.J. 1973. Die beeld van W.A. van der Stel in die geskiedskrywing en in D.J. Opperman se versdrama "Vergelegen". M.A.-verhandeling: P.U. vir C.H.O.

VAN VUUREN, I.L.J. 1980. Die waarheidsbeeld van historiese figure en gebeure in die Afrikaanse drama sedert die jare vyftig. D. Phil. U.O.V.S.

VENTER, H. 1950. Die rei in Vondel se spele: Aard, optrede en funksie. Proefskrif: P.U. vir C.H.O.

VENTER, L.S. 1982. Ruimte as epiese kategorie: 'n Ondersoek aan die hand van Afrikaanse en Nederlandse romans. D. Litt.- proefskrif: P.U. vir C.H.O.

VERHAGEN, B. 1963. Dramaturgie. 2de druk. Amsterdam: Moussault.

VERMEULEN, Helena. 1977. Tyd as struktuurfaktor in Christine van Bartho Smit. M.A.- verhandeling: Pretoria Universiteit.

VESTDIJK, S. 1950. De glanzende kiemcel. 's Graveland: Uitgeverij De Driehoek.

WALTERS, M.M. 1975. Die vroue van Kores: 'n spel oor die lot van mense. Johannesburg: Perskor.

WATSON, G. 1970. The literary thesis: A guide to research. London: Longman.

WEBSTER, J. 1946. Tragedies. London: Vision.

WRIGHT, E.A. 1959. Understanding todays theatre. Engle= wood Cliffs: Prentice-Hall.

WEISGERBER, J. 1970. Hugo Claus: Experiment en traditie. London: Sijthof.

WEISS, P. 1976. Marat/Sade. (In The art of drama. New York: Holt, Rinehart and Winston.)

WELLEK, René and WARREN, A. 1970. Theory of literature. London: Penguin.

WELLWORTH, G.E. 1973. Themes of drama. New York: Growell.

WILDEMEERSCH, G. 1973. Hugo Claus of Oedipus in het para= dijs. (In Triagnose van een mythe. deel 2. s'Gravenhage: Nijg en Van Ditmar.)

WILDER, T. 1969. Our town. (In Corbin, R. and Balf, M. Twelve American plays (1920-1960) New York: Charles Scribner's sons. p. 139-171.)

WILDER, T. 1970. Long Christmas dinner. (In Millet, F.B. Reading drama: a method of analysis with selections for study. New York: Libraries Press. p. 118-139.)

WILLETT, J. ed. 1974. Brecht on theatre. New York: Hill and Wang.

WILLIAMS, R. 1954. Drama from Ibsen to Eliot. London: Chatto and Windus.

WILLIAMS, T. 1964. The timeless world of a play. (In Corrigan, R.W. and Rosenberg, J.L. The art of the theatre. San Francisco: Chandler. p. 565-569.)

WILLIAMS, T. 1962. The night of the iguana. London: Secker and Warburg.

WILLIAMS, T. 1963. The glas menagerie. (In Bonazza, B. and Roy, E. Studies in drama. New Yord: p. 281-333.)

WILLIAMS, T. 1964. Suddenly last summer. London: Secker and Warburg.

WILLIAMS, T. 1965. A streetcar named desire: with an in= troduction by the author. New York: New American library.

WILLIAMS, T. 1972. Sweet bird of youth. edited by M. Browne. Hammondsworth: Penguin.

WOOLF, V. 1925. The common reader. 2nd ed. London: Hogarth Press.

WOOLF, V. 1928. Orlando: a biography 3rd ed. New York: Harcourt and Brace.

WORTH, Katharine. ed. 1975. Beckett the shape changer: a symposium. London: Routledge and Kegan Paul.

ZOLA, E. 1924. Erasmus se erfgename: blyspel in drie be= drywe. Vertaal deur G.S. Preller. Pretoria: Van Schaik.

9. NAWOORD

My hartlike dank en waardering aan professor J. van der Elst en professor M.C.A. Seyffert onder wie se leiding ek die voorreg gehad het om hierdie proefskrif te voltooi. Hulle stimulerende vakgesprekke en waardevolle wenke was vir my onontbeerlik.

Ek is ook dank verskuldig aan die personeel van die Ferdi= nand Postma-biblioteek vir hulle hulp en vriendelikheid.

My dank ook aan Marinda Stroebel wat gehelp het met die proefleeswerk en Melanie Swanepoel vir die Engelse opsom= ming.

Wat die tikwerk van die studie betref, is ek dank aan Rita van Rensburg vir haar netjiese en akkurate tikwerk verskul= dig.

Aan Hermie, Lizette en Estie - baie dankie vir julle begrip en bystand oor die studiejare.

Bowe-al, my dank aan God wat dit moontlik gemaak het om hier= die ideaal te verwesenlik.

SOLI DEO GLORIA!