

HOOFSTUK 1

PROBLEEMSTELLING

Die filosowe van die Westerse wêreld het hulle deur die eeue so besig gehou met die opvatting van tyd en hoe dit in beweging gekonkretiseer is dat Fraisse (1963:2) in sy studie oor tyd kon opmerk: "The history of time is inseparable from the history of human thought." Dit is dus logies dat daar 'n historiese korrelasie tussen die uitsprake oor tyd in die filosofie en die uitbeelding van tyd in die dramateorie sal wees.

In die woordkunswerk waar 'n wêreld deur taal opgeroep word, is die bestaan van die mens ook onlosmaaklik aan tyd gebonde. In die drama herskep die dramaturg situasies uit die mens se lewe wat ten nouste gemoeid is met tyd want hierdie handelingsgehele speel af in 'n bepaalde tyd en ruimte en duur 'n spesifieke tyd. Die karakters leef ook soms teen die tyd soos die geval is in Pa, maak vir my 'n vlieër, pa (1964) van Chris Barnard.

Verganklikheid is by alle literature 'n opvallende tema en die alombekende vraag: "Wat is die sin van die lewe?" hou sterk verband met die mens se stryd teen die verbystromende tyd. In 'n religieuse konteks is die mens voortdurend besig om te besin oor die verhouding tussen die tyd waarin hy lewe en die ewigheid waarheen hy op pad is. Dit is die rede waarom daar al na die godsdiens verwys is as "the expression of man's fundamental instinct to seek security from the menace of Time" (Patrides, 1976:1).

In hierdie studie word daar toegespits op die vergestaltung van tyd in die Afrikaanse en Nederlandse drama ná Sestig. Tereg merk André P. Brink op: "Die literatuurwetenskap het die afgelope paar jaar al indringender die rol van tyd as struktuur=faktor in die vertelkuns, veral in die roman, ondersoek - maar die drama is in dié opsig, so ver ek weet, taamlik afge=skeep." (1974:78.)

Die belang van tyd en ruimte as struktuurkomponente in die literêre teks is bevestig deur navorsing wat die afgelope tyd daaroor gedoen is. In 1974 verskyn P.H. Swanepoel se Ruimte=like plasing as struktuurkomponent in die romankuns van Etienne Leroux waarin ruimte as element in die literêre teks deeglik ondersoek word. In 1979 volg Marietta Stroebel se Tyd as struktuurelement in Na'va van Etienne Leroux. Verder het Marisa Mouton (1982) navorsing gedoen oor: Tyd in same=werking met ander struktuurelemente, geïllustreer aan enkele Afrikaanse prosawerke. In 1982 verskyn voorts L.S. Venter se proefskrif: Ruimte as epiese kategorie. 'n Onderzoek aan die hand van Afrikaanse en Nederlandse romans.

In hierdie navorsing word van die veronderstelling uitgegaan dat die rol van tyd as struktuurfaktor in die drama baie belangrik is en dat die tydsbeelding in die drama 'n dinamiese komponent is wat deur die eeue ingrypend verander het.

Die doel van die studie is om aan die hand van historiese gewens die ontwikkelingsgang van die tydsbeelding deur die eeue aan te dui. Vir dié doel is daar teruggegaan na die oorsprong van die drama tot by die ontstaan van die klassieke

tragedie in die vyfde eeu voor Christus. Aristoteles het die epiese poësie en die tragedie met mekaar vergelyk en daaroor in sy Ars poetica opgemerk: "Tragedy endeavours, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun, or but slightly to exceed this limit; whereas the Epic action has no limits of time." (Butcher, 1951:23.) Hierdie opmerking het gelei tot die sogenaamde "eis" in verband met die eenheid van tyd wat vir baie eeue 'n bepalende invloed op die tydshantering in die drama gehad het.

In hoofstuk twee word ná die klassieke tragedie die vryer tydshantering van die Middeleeue en Renaissance ondersoek. Die Klassisisme het weer teruggegaan na die klassieke vir hulle voorbeeld en hulle streng aan die eenheid van tyd gehou. Die Romantiek en later die Nuwe Drama het 'n bevryding van die tydsbeperking gebring. Die klem het verskuif "from the outer to the inner - from clock time to time in the mind, from experiences consciously observed to the cumulative experiences in the internal universe of the subconscious." (Patrides, 1976:9). Die sosiale en ekonomiese veranderinge wat gedurende die twintigste eeu plaasgevind het, het die siening van tyd ingrypend verander. Daar sal nagespeur word hoe die teorieë van Freud, Bergson en Einstein die tydsbeelding in die drama beïnvloed het.

In hoofstuk drie gaan tyd in literêre konteks ondersoek word met spesiale verwysing na verskillende uitsprake oor tyd want deur die eeue het die filosowe, fisici, teoloë en literatore hulle besig gehou met tyd en verskillende sienings en teorieë oor tyd gehandhaaf. Vanaf Plato en Aristoteles se opvatting tot by die fenomenale ontdekking van Einstein het daar 'n to-

tale verandering in die tydsbegrip gekom waarin tyd en ruimte so met mekaar verbind is dat 'n vierdimensionele kontinuum gevorm kan word. Tyd en ruimte kan dus nie meer van mekaar geskei word nie, en dit het moontlik geword om tyd in die gestalte van die ruimte uit te druk soos wat die groeiende lyk in Amédée (Ionesco, 1954) die verlede in sigbare vorm is. Dié hoofstuk dien dus ook as literêr-teoretiese fundering van die probleem veral as die afsonderlike werke bespreek word.

Die verskillende tydsvorme sal ondersoek word om aan te toon wat die verskil tussen epiese, liriese en dramatiese tyd is, soos wat Emil Staiger dit in sy Grundbegriffe der Poetik (1972) onderskei. Vervolgens sal nagevors word hoe Günther Müller se teorie oor tydsrelasies in die drama tot openbaring kom in speelyd en gespeelde tyd. Die tydsdimensies waarin verlede, hede en toekoms mekaar opvolg, word aangetoon en daaruit word afgelei dat die drama die genre van die hier en nou is. Die dramatiese hede is die fase waarin die werklike gebeure plaasvind. Vanuit hierdie dramatiese hede kan na die verlede of toekoms beweeg word en 'n ander tydsdimense as die hier en nou kan geaktualiseer word.

In hoofstuk vier van die navorsingsopset gaan die tydskategorieë soos dit in die drama gemanifesteer word, ondersoek word. Onder die tydskategorieë val objektiewe tyd wat onderverdeel word in chronologiese en achronologiese tyd. Chronologiese tyd is in die tydsbeelding van die tradisioneel Westerse drama gebruik tot aan die begin van die twintigste eeu toe tyd soos in 'n droom vervloei en wydverspreide tye vermeng.

Teenoor objektiewe tyd staan subjektiewe tyd wat die mens se individuele belewenis van tyd is. Die karakter se subjektiewe tydsbeleving in die flits en in tydstoornis wat tydstilstand, beweging teen die tyd en omkering van die tyd insluit, gaan ondersoek word.

Die verskillende historiese tye waarin 'n drama gesitueer kan word, gaan nagespeur word. Daar is verskillende historiese tye waarop ingegaan sal word, soos die oerverlede, verre verlede, nabye verlede en hede. Die gebruik van prospektiewe en retrospektiewe tyd in vooruitverwysing en terugverwysing gaan ondersoek word soos dit in die drama se tydsbeelding gebruik word.

Die wyse waarop tyd in die Nuwe Drama as tema gebruik word, gaan aan die hand van gepaste voorbeelde geïllustreer word. In die Absurde Teater waar tyd 'n belangrike faktor is, word tyd absurd voorgestel en ontdaan van sy konvensionele betekenis. Deur die uitdieping van die NOU word gepoog om aan die vervlietende abstrakte bestaan kontreke gestalte te gee. Deur die strukturering van die drama, die hantering van tydruimte en personering probeer die kontemporêre drama uiting gee aan die hedendaagse mens se tydsbewustheid. Deur mites en simbole en 'n sirkelgang in die tyd te gebruik, word gepoog om ewigheidswaarde aan tyd te heg. Sodoende kry die gebeure in die tyd universele betekenis.

In die vyfde hoofstuk gaan die rol van tyd as struktuurkomponent in vier dramas ondersoek word. Al vier hierdie dramas is gemoeid met tyd en daar word deur terugflitse heen en weer in die tyd beweeg.

Kanna hy kô hystoe (1965) van Adam Small is 'n drama waarin met tyd geëksperimenteer word want die gebeure speel in die herinnering van Kanna af. Verlede, hede en toekoms is ineen-gestrengel en die karakters praat met mekaar oor afstande, jare, drome en die dood heen en die spel verloop achronologies.

Vrydag (1969) van Hugo Claus is gekies omdat Claus 'n belangrike kontemporêre dramaturg uit die Nederlandse letterkunde is. In die tydspel Vrydag word die verlede deel van die spel-gewe in die hede deur ouditiewe en visuele terugflitse.

In die radiodrama 'n Stasie in die niet (1970) van Chris Barnard word die verlede in die spel betrek deur ouditiewe terugflitse wat in die verbeelding van die luisteraar opgeroep word. In hierdie tydspel is die gebeure uitsluitlik op die ouditiewe aangewys en daar kan tussen twee soorte terugflitse onderskei word: dié wat vroeëre momente oproep en dié wat 'n sterk karakteriserende eienskap besit.

Die televisiedrama Piet-my-vrou (1982) van Chris Barnard het 'n dubbele tydsverloop. Tussen die hofsaak uit die dramatiese hede en terugflitse van die verlede is daar 'n gedurige wisseling in tyd. Johanna se verlore ideale en haar eensaamheid word deur die hele spel geëggo. Die geroep van die piet-my-vrou na 'n maat resoneer deur die hele drama; eensaamheid lei tot soeke by Johanna, Anton, dokter en mevrou Joubert.

Met die ontleding van die rol van tyd in bogenoemde dramas, wat tot verskillende subgenres van die drama behoort, gaan

daar gepoog word om aan te dui hoe die rol van tyd in elkeen vergestalt word.

Hoofstuk ses bevat 'n samevatting van die bevindings en 'n evaluering van die ondersoek.

HOOFSTUK 2

DIE SPEL VAN TYD AS STRUKTUURKOMPONENT IN DIE DRAMA DEUR DIE EEU

"From childhood men have an instinct for representation and in this respect man differs from the other animals that he is far more imitative and learns his first lessons by representing things." (Aristoteles, 1953:13.)

2.1 Inleiding

Die oorsprong van die drama moet moontlik gesoek word in ondefinieerbare oerimpulse, want die liefde vir nabootsing en mimiek is 'n universele verskynsel so oud soos die mensdom self. Nabootsende voorstellings soos spontane gevoelsuiting van een of ander aard is reeds in prehistoriese gemeenskappe aangetref. Hierdie eerste uitinge moes van 'n primêr-emosionele aard gewees het as reaksie op natuurgebeure soos geboorte en dood en die wisseling van jaargetye. Hierdie spontane reaksie van 'n persoon of persone is voortgesit deur nabootsende vertellers, akrobate en dansers wat bygedra het om dramatiese materiaal te skep wat gelei het tot die ontstaan van 'n formele drama-aanbieding. Die spontane uiting is later georden deur 'n koorleier, 'n voordanser, 'n priester of digter waardeur die vorm vasgelê is. In hierdie geordende vorm het die spontane uiting kontinuïteit verkry deur die aandeel van bewakers of leiers van die kultus. Die persoon wat as leier opgetree het, was die eerste dramaturg in dié sin dat hy as tussenganger tussen die natuurgebeure en sy mense opgetree het want hy verklaar en besweer die magte wat teenoor sy ge-

meenskap staan.

In Egipte is al twee- tot drieduisend jaar voor Christus geordende rituele voorgedra wat ooreenkomste met die drama toon. Die belangrikste Egiptiese ritueel wat deur priesters voorgedra is, is die Abydos-passiespel wat opgevoer is van 2500 tot 550 v.C.

Die mimiekspel is 'n spontane uiting wat nie aan spesifieke rituele of besondere beskawings gebonde was nie en dit bly die kragtigste en blywendste voortsetting van drama in sy oervorm.

2.2 Die klassieke tragedie

Vir die Westerling begin die geskiedenis van die drama in Athene aan die begin van die vyfde eeu v.C. Die rituele mededelingsvorm word dramakuns toe dit in poëtiese vorm georden is en in diens gestel is in 'n eties-politieke en religieuse verband. Die Griekse dramaturge kon moontlik geleer het van die Egiptiese rituele wat vorm en inhoud betref want albei het oorspronklik in diens van die religie gestaan.

Die Griekse dramas het hulle oorsprong gehad in die "dithyrambos": "... a hymn chanted by a chorus, and accompanied by illustrative gestures and motions" (Haigh, 1946:14). Die doel van die koorsang was om die seën van die god Dionusos, ook Bacchus genoem, te verkry vir vrugbaarheid in die landbou.

Twee Dionusosfeeste per jaar is gehou: die Lenae en die

Stad- en Groot Dionusosfees. Die deelnemers wat uit 'n groep van vyftig dansers en sangers bestaan het, het hulle soms as bokke voorgedoen of bokvelle omgehang. Die Griekse woord vir "bok" is "tragos" waaruit die tragedie ontstaan het.

In 543 v.C. het Thespis (550-520 v.C.) 'n prys vir die beste digter by die Dionusosfees gewen toe hy, behalwe die koor en koorleier, nóg 'n speler bygevoeg het. Met die byvoeging van die ekstra speler het die dramatiese dialoog ontstaan. Met behulp van maskers kon die spelers nou verskillende karakters voorstel en dit kan as die begin van drama in sy eenvoudigste vorm beskou word.

In 484 v.C. het Aischulos (525-456 v.C.) die dramakompetisie in Athene gewen. In navolging van Thespis bou hy die drama verder uit deur 'n tweede toneelspeler by te voeg wat die klem na die dialoog verskuif het. Sodoende kon konflik uitgebeeld word. Hy het ook die koor van vyftig na twaalf lede vermindert wat hulle baie meer beweeglik gemaak het. Die onderwerpe waaroor die dramas gehandel het, was nou nie meer beperk tot die verheerliking van Dionusos nie, maar handel oor: "... the ampler field of general mythology, substituting at the same time a more varied chorus for the rustic troop of satyrs" (Haigh, 1946:33).

In Aischulos se drama Die smekeling wat in 463 v.C. opgevoer is, het die gebeure chronologies verloop en oor een dag gestrek. Die smekeling is die eerste drama van 'n trilogie. Tussen die volgende twee dramas van die trilogie het etlike maande verloop en die spel het ruimtelik van Argos na Egipte

verskuif. Terwyl die koor gesing het, het baie dinge intussen gebeur en die tyd het vinnig verbygegaan.

Nicoll (1976:11) merk die volgende op oor die hantering van tyd in 'n spel soos Die smekeling: "... ideal time, not real time, rules in the Greek tragic theatre."

Sophokles (496-406 v.C.) het Aischulos se voorbeeld verder verbeter en 'n derde speler bygevoeg. Wat die bou van die drama betref, is reeds die verdeling in vyf bedrywe aanwesig wat kenmerkend geword het van die klassieke drama. Hy het ook 'n onderskeid gemaak tussen digter en akteur. Aanvanklik het die digter die tragedie geskryf, self die fluit- en liermusiek gekomponeer, die koor afgerig en die belangrikste rol vertolk. Sophokles het nie self deelgeneem aan die spel nie en so het daar twee aparte beroepe ontstaan - die van digter en speler.

In plaas van die gebruiklike trilogie het Sophokles verskillende dramas geskep. Sy tragedie Oidipus Rex (429 v.C.) het streng by die eenhede van plek en tyd gehou en die tyd wat die drama geduur het (realisasietyd)* het presies ooreengestem met die tyd wat binne die gebeure van die drama verloop het (historiese tyd). Oidipus het teruggedelf in die verlede om sodoende die gebeure in die hede daaruit te verklaar. Daar is 'n beweging "... backward and forward in time as the revelation of the past moves Oidipus ever nearer to his doom in the present" (Brockett, 1979:96).

*) Die term word later toegelig in hoofstuk 3.3.

Teen die einde van die vyfde een het 'n mens die dramas van Euripides (484-406 v.C.) gevind waarin hy die aandeel van die koor verminder het, terwyl hy meer prominensie aan die karakters verleen het. Euripides het daarna gestreef om die karakters meer realisties voor te stel. Sy dramas het begin met 'n proloog waarin hy regressiewe en vooruitskouende inligting verskaf het en as hy die konflik nie op 'n natuurlike manier kon oplos nie, het hy die deus ex machina gebruik waardeur 'n goddelike mag as ontknoper opgetree het.

Sy tragedie Die vroue van Troje (415 v.C.) begin net voor dagbreek en strek tot die aand. In die proloog verskaf Poseidon die voorgeskiedenis oor wat in die verlede gebeur het. Hy vertel hoe die Grieke toegang tot die stad verkry het met die houtperd nadat hulle tien jaar lank probeer het om Troje tot 'n val te bring. So word die verlede saam met die hede en toekoms betrek want die koor maak ook bekend dat die godin Athene die Griekse skepe op die terugvaart sal laat vergaan omdat hulle haar tempel verontreinig het. In hierdie drama, soos ook in baie ander dramas van Euripides het hy hom streng by die eenheid van tyd en plek gehou wat beteken dat die spel afgespeel in een dag en op een plek.

In die klassieke tragedie het die handeling kort voor die klimaks van die drama begin en dan die hoogtepunt en die afloop uitgebeeld en dit alles het in die bestek van vier en twintig uur ingepas. Noodsaaklike kennis aangaande die tyd voor die drama begin en ook oor gebeure buite die verhoogruimte, word verskaf deur die koor, die proloog, bode, reisende karakter en verteller.

Die realisasietyd van die dialoog het min of meer ooreengestem met die werklike historiese tydsverloop maar in die koorsang was die dramaturg vry om wye vlugte in die tyd te onderneem. Samevattend kan dus gesê word dat speelyd en gespeelde tyd ooreengestem het, uitgesonderd die koorsanggedeeltes.

Aristoteles het in hoofstuk vyf van sy Ars poetica die epiese poësie en tragedie met mekaar vergelyk en uit hierdie bespreking het die sogenaamde "eis" om die eenheid van tyd en plek ontstaan. Wat die tydshantering van die epiese poësie en die tragedie betref, merk hy op: "Tragedy endeavours, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun, or but slightly to exceed this limit; whereas the Epic action has no limits of time." (Butcher, 1951:23.) Aristoteles wou met dié uitspraak nie 'n vaste reël neerlê nie, maar hy het net van 'n waargenome tendens melding gemaak. Hierdie opmerking was daarvoor verantwoordelik dat daar van die dramaturg verwag is om die spel te laat afspeel binne vier en twintig uur.

Die beperkte tydsverloop by die klassieke tragedie was nie 'n vaste gebruik nie en Butcher het verskeie voorbeelde van tragedies genoem waarin die handelingsverloop oor langer as een dag gestrek het. So byvoorbeeld het daar in die Eumenides (458 v.C.) van Aischulos maande verloop tussen die begin van die drama en die tweede toneel. Die Trachiniai van Sophokles en die Supplikes (421 v.C.) van Euripides is twee ander dramas waarin nie aan "een omwenteling van die son" gehou word nie. In Agamemnon laat Aischulos die wag aankondig dat hy die ligsein gesien het wat die val van Troje aankondig en pas

daarna verskyn Agamemnon op die verhoog. Die reis wat normaalweg etlike dae sou duur, is so verkort want "... the conditions of time are disregarded and the march of events is imaginatively accelerated" (Butcher, 1951:291).

Aristoteles se beskouings oor, en voorskrifte in verband met die hantering van die tydsverloop in die drama het 'n beslissende invloed uitgeoefen op die latere dramaturgie. Die neoklassisiste het sy beskouings vertolk in terme van die sogenaamde drie eenhede van plek, tyd en handeling, dit wil sê hulle vereis voltrekking van die gebeure binne vier en twintig uur, op een plek en met een sentrale tema. Aristoteles se beskouings was nie op die dramas van sy eie tyd van beslissende belang nie; die eeu van die groot tragedies was reeds verby en die Hellenistiese tydperk was in aantog.

Die Griekse blyspeldigter Aristofanes (455-388 v.C.) het hom net soos die treurspeldigters nie konsekwent aan die eenheid van tyd gehou nie. In sy komedie Die perdebye (422 v.C.) begin die handeling in die nag en strek tot die volgende nag, terwyl Die wolke (423 v.C.) weer 'n tydsverloop van 'n paar dae het.

In die derde eeu v.C. het die mag van die Romeinse Ryk begin uitbrei en die Romeinse drama neem 'n aanvang met die vertaling van Griekse komedies deur Andronicus (284-204 v.C.) en bereik 'n hoogtepunt in die komedies van Plautus en Terence. Hierdie komedies is almal gebaseer op die Griekse voorbeeld wat vryelik bewerk is sonder om die eenheid van tyd konsekwent te handhaaf.

Seneca (4 v.C.-65 n.C.) het tragedies geskryf wat nie bedoel was om opgevoer te word nie, maar wat met musiekbegeleiding voorgedra is. In sy Hercules Furens, Troades en Medea geskied die handeling chronologies en in een dag. Tydens die Renaissance is die tragedies van Seneca beskou as die ideale voorbeeld van die klassieke tragedie en het dit groot invloed uitgeoefen op die Klassisisme van die agtiende eeu en die vroeëre Engelse tragedies.

Uit die tragedie het die pantomime ontwikkel en saam met die mimes, swaardgevegte en sirkusse het dit die plek van die drama ingeneem want dit het meer in die smaak van die Romeine geval wat van grootse skouspel gehou het. Nadat die klassieke tragedies seshonderd jaar lank opgevoer is, het hulle saam met die Romeinse beskawing verdwyn. Die proses van verval het omstreeks die eerste eeu v.C. 'n hoogtepunt bereik. Nou is daar nie eintlik meer sprake van ware toneel nie. Die volk wat aan die barbaarsheid van die lang oorlogsjare gewoond was, het net sin in growwe, obsene klugte en asemrowende skouspele gehad. Ten spyte van die glorieryke marmertea=ters wat met Romeinse vernuf en geld gebou is, het die gehore hulle verlustig in uitspattige skouspele, sieroptogte met krygsgevangenes en slawe en sirkusaanbiedings wat gepaard gegaan het met wreedhede en bloeddorstige gevegte.

2.3 Middeleeue

Vanaf die vierde eeu n.C. wat gepaard gegaan het met die opkoms van die mag van die Christelike kerk, word daar in toenemende mate teen die losbandigheid van die spele opgetree.

Aan die begin van Christelike jaartelling tot ongeveer die vierde eeu was sinvolle dramatiese mededeling onmoontlik. Rome was 'n Babel van vreemde volke waar openbare belangstelling net deur die uitspattigste vertoon gewek kon word. Die mimici het met die Christelike kerk die spot gedryf en teen die sesde eeu n.C. is alle teaters gesluit en sowel die toneel as toneelspeler in die ban gedoen deur keiser Justinianus.

Tot byna aan die einde van die tiende eeu het dit werklik gelyk asof die toneel verdwyn het. Die kerk was nie alleen hiervoor verantwoordelik nie, maar ook die verbroekeling van die Westelike Imperium van Rome, die vernietiging van die stadskultuur en -ekonomie en die verspreiding van die bevolking. Hierdie tydperk is die donkerste tyd van die Middeleeue. Die kerk word die toevlugsoord van die intellektueles en die bewaarplek van kennis en van die klassieke in sover daaraan waarde geheg is.

Tog het die Klassieke inslag nie uit die Middeleeue verdwyn nie, maar in gewysigde vorm bly voortleef in die persoon van die individuele speler. Hy tree op in die persoon van die rondreisende verteller òf mimiekspeler, òf as hofsanger en digter. Hy tree op voor klein groepies waar hy hulle ook al in die buitelug aantref of in die wonings van die ryk grondbesitters en prinse wat oor die hele Wes-Europa versprei is. In die kloosters is die klassieke werke bewaar en gelees. Veral die werke van Plautus (245-184 v.C.) en Terence (190-159 v.C.) het bly voortleef in die kloosters. Plautus se bekendste werk Menaechmi (± 200 v.C.) handel oor 'n tweeling wat groot verwarring veroorsaak met hulle identiese voorkoms en

die handeling speel af in een dag. Terence se Eunuch (161 v.C.) word beskou as sy beste komedie en dis vrolik en geestig, vol verrassings en vermomings.

Maar meer nog as die lees en bewaar van die klassieke werke in die kloosters en die optrede van die minstrele is die belangstelling in toneelspel lewend gehou deur "... the common folk who in all parts of Europe continued to celebrate seasonal changes with primitive dramatic ceremonies remarkably similar to those performed in earlier Greece" (Caputi, 1968 (b) : XIV). Die kerstening van die heidene was 'n langdurige proses en aan die heidense feeste is 'n Christelike karakter verleen om hulle nader aan die Christendom te bring. Dit het gelei tot die ontstaan van die liturgiese spele wat 'n voorloper van die Middeleeuse drama was. Die kerk was die bymekaarkomplek van die volk en die gemeentes het in dié tyd hoofsaaklik uit ongeletterde en betreklik verarmde landbouers bestaan.

In die ontstaan van die liturgiese spele (ook trope genoem) kan die tweede geboorte van die drama gesien word. Net soos in die tyd van die Griekse tragedieskrywers kom die liturgiese spele uit 'n religieus geöriënteerde gemeenskap met 'n besondere geloofsvorm. Musiek en sang speel 'n belangrike rol en albei spreek aanvanklik tot 'n ongeletterde gemeenskap. Met die verspreiding van die Christelike geloof word dit nodig geag om lewende gestalte te gee aan die Bybel sodat dit duidelik kan spreek tot diegene wat Latyn, die kerktaal, nie kon verstaan nie.

Die liturgiese spele ontwikkel uit die troop wat tussen die

gesange van die Heilige Mis val en gaandeweg gedramatiseer word deur die priesters. Aanvanklik vind die voorstellings tydens die Paastyd en Kersseisoen plaas. In die evangelisering van die heidene het die Christelike kerk die feeste van die kerk laat saamval met sommige heidense feeste. Die tye van die jaar wat gekies is vir die herdenking van die geboorte, kruisiging en opstanding is op dié wyse bepaal. Die vroegste bekende voorstelling is 'n toneel by die graf van Jesus waar die drie Marias aan die Engel vra waar Christus is. Dit staan bekend as die Quem Quaeritis, 'n Paasspel uit die jaar 92 n.C. wat tydens die Paastyd voor die altaar deur die priesters gespeel is.

Die kerk het die toneel steeds met afsku bejeën en die voorstellings in die kerk is slegs beperk tot die kerklikes. Die toestand het verander in die twaalfde eeu met die opkoms van die burgerlike middelstand, die opbloeï van die ekonomie en met die aanvang van die Gotiese tydperk: Die donker Romaanse kerkboustyl is vervang deur die ruim majestueuse styl van die Gotiek. Saam met die verandering in die tydgees word die kerklike voorstellings meer ingewikkeld, ryker en meer wêrelds. So word die Sacra Rappresentazione in Italië nie net 'n voorstelling van 'n Bybelse gebeure nie, maar dit brei verder uit tot 'n realistiese voorstelling van die lewens van die heiliges met toevoeging van wêreldlike elemente.

Die ontwikkeling van die "toneel" binne die mure van die Kerk het oor 'n periode van meer as vyfhonderd jaar gestrek en daarna word die spele so breed in omvang dat dit letterlik by die deure uitgebars het en verskuif het na die voorportaal van

die kerk of na die markplein. In 1498 word die Spel van die drie konings in die pas voltooide katedraal van Delft aangebied waartydens die drie konings die katedraal met hulle gevolg te perd binnegekom het. Van die teks van die toneel binne die kerk het daar baie min oorgebly. Die mees blywende nalatenskap is te vind in die kerkmusiek maar uit die kerktoneel het niks blywends tot stand gekom nie.

Die geskiedenis van die kerklike spel buite die kerk kan in twee fases verdeel word: die vroeë misterie- of mirakelspele en die latere ontwikkeling van die moraliteit en abelspele. Uit die twaalfde eeu dateer Die misterie van Adam met 'n vrye hantering van tyd want dit strek van die versoeking in die paradys, verby Kaïn, Abel en die profete en eindig met 'n toekomsvisie van die koms van die Verlosser.

Die gedramatiseerde Bybeltekste het mettertyd ander elemente bygekry en met verloop van tyd het die kerk hom geheel en al aan die voorstellings buite sy deure onttrek. Die hantering van tyd in die Middelnederlandse mirakelspel Mariken van Nieumeghen, omstreeks 1500, is retrospektief. In die werk tree 'n verteller op wat buite die tyd en ruimte van die drama staan en terugskouend vertel. Belangrike grepe uit die afgelope geskiedenis word gedramatiseerd voorgestel in die hede. Die verteller tree self na vore as dit nodig word om noodsaaklike inligting te verstrek en om verskuiwings in die tyd en ruimte aan te kondig. Die gedramatiseerde tonele volg chronologies op mekaar en vertel van die sewe jaar wat Mariken saam met Moenen in Antwerpen was en hoe sy terugkeer na die klooster in Maastricht.

Nadat die kerk hom aan die spele onttrek het, word die spele die verantwoordelikheid van stede en gildes wat met mekaar gewedywer het. Aanvanklik is die voorstellings Passiespele wat oor die hele Europa versprei het en in die landstaal aan gebied was. Die Rederykerskamers het omstreeks 1430 in Nederland ontstaan as kerklike verenigings maar later het hulle ontwikkel as selfstandige organe met 'n wêreldlike karakter.

Den spyghel der salicheyt van Elckerlijck is 'n moraliteitspel uit die middel van die vyftiende eeu. Die skrywer, waarskynlik Pieter van Diest, se tydshantering van hierdie moraliteitspel verdien aandag. Die Dood gee Elckerlijck een dag kans om hom vir die ewigheid voor te berei. Die spel wat in die hemel begin, strek oor een dag op die aarde en eindig weer in die hemel. Hierdie tipe tydshantering stem dus ooreen met Aristoteles se waargenome tendens by die klassieke tragedie, naamlik dat die spel voltooi word binne die verloop van een dag.

Met die abelspele het die Rederykerskamers van Vlaandere en Brabant tot volle ontwikkeling gekom. So het die drama 'n neerslag in die wêreldlike gemeenskap geword. In beide Esmoreit en Lanseloet van Denemarken speel die spel in twee historiese ruimtes af. In Esmoreit speel die eerste twee tonele in simultane tyd en ruimte af in Damaskus en Sisilië. Die derde toneel volg chronologies op die eerste twee en die vierde en vyfde tonele volg weer simultaan op die derde. Dan word 'n sprong in die tyd gemaak want agtien jaar verloop voor die sesde toneel weer in Damaskus afspeel. Tussen toneel ses en sewe is daar weer 'n tydsverloop van twee jaar. Toneel nege val min of meer met toneel sewe en agt saam, ter-

wyl toneel tien weer chronologies op toneel agt en nege volg.

In die abelspele het die dramaturg dus die tyd met die grootste vryheid hanteer want die gebeure strek oor 'n tydperk van twintig jaar. Daar kom tydspronge van twee en agtien jaar voor, gebeure vind in simultane tyd plaas en waar nodig verkort die digter die tyd om aan te pas by die handeling.

Platus, die begeleier van Damiët, is die reisende karakter wat belangrike inligting verskaf oor die tyd buite die drama en as sodanig vervul hy 'n belangrike rol as bindende en eenheidskeppende element in die tydstruktuur. Op die wyse los die dramaturg die struktuurprobleme op wat uit die tydshanteling ontstaan het.

In Lanseloet van Denemarken strek die handeling oor 'n tydperk van een jaar en Sandersyn se ontmoeting met die Ridder en Lanseloet se opdrag vind simultaan in Denemarken in "het vreemde land" plaas.

Twee opvattinge in die Middeleeue in verband met tyd verdien vermelding aangesien dit die latere tydshanteling in die drama beïnvloed het. Ewige tyd het betrekking gehad op God en die ewige lewe; wêreldlike tyd was tydelik en het betekenis gehad sover dit 'n voorbereidingstyd vir die ewigheid was. In dié dramas is hierdie tye ruimtelik voorgestel as hemel, aarde en hel. Die aardse plek en tyd, gesien teen die ewigheid, was vir die Middeleeuse gedagtegang betreklik onbelangrik. Dit is die rede waarom die spesifieke tydstop waarop die drama afspeel nie pertinent genoem word nie. Die Middeleeuse toeskouer was

ongeleerd en het min begrip gehad vir 'n tydbeelding wat buite sy bevatlikheidsvermoëns geval het. Dit was dus nie vir hom verkeerd as Ou Testamentiese heiliges na Christelike heiliges verwys het nie; daarom die anachronismes in die tydsbeelding wat baie in die Middeleeuse dramas voorkom.

Baie faktore het aanleiding gegee tot die agteruitgang van die Middeleeuse drama. Die belangrikste kunsuiting van die Middeleeue was nie die toneelletterkunde nie, maar die musiek, beeldhoukuns en kerklike argitektuur. Die nuwe belangstelling in die Klassieke het in verband met drama nuwe begrippe na vore gebring en 'n nuwe sosiale struktuur het die feodale stelsel vervang. Die belangrikste rede hiervoor was dat die verdeeldheid in die geledere van die kerk daartoe gelei het dat religieuse dramas minder aftrek gekry het. Vanaf die begin van die vyftiende eeu het daar 'n toenemende verwêreldliking onder die mense ontstaan wat hulle belangstelling elders verplaas het.

2.4 Renaissance

Die middeleeuse geleerdheid was ontoereikend vir die humanistiese denkwysse wat vanaf die vyftiende eeu ontstaan het; daarom het die klassieke wêreld die bron van inspirasie geword. Die verspreiding van die klassieke werke is vergemaklik deur die boekdrukkuns en die klassieke dramas is orals gelees. Die dramas van Plautus (Amphitryon en Menaechmi) is in 1472 herdruk. Terence se Vroue van Andros, Eunuch en Phormio is in 1473 herdruk en tussen 1474 en 1518 is die belangrikste dramas van Seneca, Aristophanes, Sophokles, Euripides en

Aischulos herdruk. Die Renaissancemens wou ook meer weet van die grondbeginsels van die letterkunde, soos wat die verskil is tussen tragedie en komedie en hiervoor het hulle na Aristoteles se Ars poetica (uit die vierde eeu v.C.) gegaan wat in 1498 herdruk is.

Aristoteles se waarneming oor die eenheid van plek en tyd is verkeerdelik as 'n wet beskou want dit is foutiewelik by die "eis" van die eenheid van handeling gevoeg. Volgens Butcher (1951:291-295) dateer hierdie verkeerde interpretasie vanaf Castelvetro se eerste uitgawe van die Ars poetica (1570). Op hierdie uitgawe het Philip Sidney sy Apologie for poetry (1595) gebaseer waarin hy die eenhede van handeling, tyd en plek verdedig het. Wat Aristoteles waargeneem het as 'n tendens en wat om bloot praktiese redes in die klassieke tragedie voorgekom het, is verkeerdelik as 'n wet geïnterpreteer. Vir ongeveer tweehonderd jaar het hierdie verkeerde opvatting die struktuur van die drama, betreffende tyd en ruimte, beïnvloed. Butcher toon ook aan dat die Franse en Italiaanse kritici D'Aubignac, Batteux, Corneille en Dacier dieselfde opvatting gehuldig het. Corneille het dit selfs so ver gevoer dat hy konstateer: "In the perfect tragedy ... the time of action and the time of representation should coincide". (Butcher, 1951:295.)

Die meganiese horlosie wat ongeveer 1271 uitgevind is, het die mense baie meer bewus gemaak van die gang van tyd. Teen 1540 is selfs 'n meganiese son ontwerp wat opgegaan het by die aanvang van die drama en wat weer ondergegaan het gedurende die laaste bedryf. Hierdie rigoristiese vashou aan die eenheid

van tyd verklaar Clarke (1976:356) so: "This theory of time and motion was given practical application as the principle governing the mechanical suns and moons used in Italian theater to simulate the passage of a real day or night."

Omdat die Renaissanceteater binnenshuise optrede vereis het, het beligting 'n rol begin speel en daarmee kon die spesifieke tydstep in die gang van die tyd voorgestel word. Daar was egter nog min verfyndheid in die beligting omdat dit uit kerses en olielampe bestaan het.

2.4.1 Renaissance in Italië

Die Renaissance was 'n wydverspreide geestesoplewing wat sy oorsprong in Italië gehad het en vandaar noordwaarts versprei het. Die beweging terugwaarts na die geestelike erfenis van die antieke wêreld en voorwaarts na nuwe ontdekkings het parallel met mekaar geloop. Vanaf die begin van die vyftiende eeu kon die nuwe oorlewingsvorme ten opsigte van die destydse toneel in drie hoofgroepe verdeel word: toneel vir die hof en aristokrasie, toneel vir geleerdes en toneel vir die volk. Hoewel hierdie drie hoofgroepe histories gesien 'n verbygaande verskynsel was, is dit tog nodig om hulle te noem aangesien hulle 'n skakel in die ontwikkelingsgang van die drama gevorm het. Uit nie een van die drie hoofgroepe is dramas van universele betekenis gelewer nie of het dramas behoue gebly nie. Hulle is alleen van belang binne eie tydsverband en ten opsigte van die invloed wat hulle op latere ontwikkelings gehad het.

2.4.1.1 Hoftoneel

Toneel, gerig op uiterlike vertoon, word in die paleise van die adel, regeerders en rykes aangebied. Die spel is gefatsoeneer deur dramaturg, skilder en argitek vir vermaak, vertoon en tydverdryf van die rykes. Gassner (1954:167) beskryf die hoftoneel soos volg: "... the masque and the pastoral drama flourished exceedingly in the 16th century Italy. Invariably an artificial society toys with the idea of returning to nature, and a delicate, contrived wildness is cultivated by courtiers and court ladies who posture as shepherds and shepherdesses." Tasso en Guarini is die belangrikste beoefenaars van die landelike drama waaruit later die ballet en opera ontwikkel het.

2.4.1.2 Latynse skooldrama of Commedia Erudita

Die hergeboorte van die Europese drama kan herlei word na die Commedia Erudita. Aanvanklik is die Griekse en Latynse dramas slaafs nagevolg sonder 'n begrip van hulle ware aard en betekenis. Aan die begin is geen dramaturge van betekenis gelewer nie, maar nogtans vorm hulle werke 'n brug tussen die dramas van Athene en Rome en die moderne tye. Dramas wat gebou is op die modelle van Plautus, Terence, Seneca, Sophokles en Euripides het nie net in Latyn verskyn nie, maar mettertyd ook in Italiaans, Duits, Nederlands, Frans, Spaans en Engels. Dramaturge soos Shakespeare, De Vega en Molière maak hulle los van die klassieke modelle en gaandeweg kry elke land sy eie sinryke dramaturgie. Samevattend kan daar dus van die Commedia Erudita gesê word: "Sonder die intensiewe navorsing wat deur die skoliere en intelligentsia van die Renaissance ge-

doen is en die kennis van die toneel van Athene en Rome wat deur hulle versprei is, is die toneel van die laat sestiende en sewentiende eeue nie denkbaar nie." (Dommissie, 1976:84.)

2.4.1.3 Commedia dell'arte

Teen die einde van die Middeleeue is daar 'n terugkeer na die klug en na die alledaagse lewe van die volk. Die mens se oë is nie meer gerig net op die hiernamaals nie en hieruit word die Commedia dell'arte gebore. Die Commedia Erudita was 'n beweging van geleerdes terwyl die Commedia dell'arte meer beroepsgerig was. Hulle lewer geen groot dramaturge op nie, maar hierdie reisende groepe het wel betekenisvolle toneel gelewer want hulle het die immoraliteit, sensualiteit en sedelike wangebruike aan die kaak gestel. Hulle het in die eerste instansie vir volksvermaak gesorg en in Frankryk is hulle die grondleggers van die teater van Molière.

Hulle aanbiedings is verwant aan geïmproviseerde mimiekspel en die akteurs het gespesialiseer in die uitbeelding van seker tipes: "(They) followed a general plot outline, improvising as they went and feeding into the performance in impromptu fashion speeches and comic turns that they had gradually made part of their personal repertoires and painstakingly polished." (Caputi, 1968(c):XIV.) Van 1568 tot 1750 het hulle ook buite Italië opgetree waar hulle speeltegnieke deurgesypel het in bykans alle sekulêre volksvermaak.

2.4.2 Renaissance in Spanje

In Spanje, soos in ander dele van Europa, was daar ook aan-

vanklik groot belangstelling in die klassieke drama en die Spaanse dramaturge het in die voetspore van die Italiaanse Renaissancistiese dramakuns en veral van Seneca gevolg. Gaan=deweg het die Spaanse gehore 'n smaak vir temas uit eie bodem ontwikkel. Aan hierdie behoefte het Lope de Vega (1562-1635) voldoen met die skepping van 'n uniek eie Spaanse vorm van die drama. Sy uitgangspunt was dat die drama lewensgetrou moet wees, dat komiese elemente met die tragiese vermeng mag word en hy het die Aristoteliaanse eenhede van tyd en plek verwerp. Volgens hom was hulle strydig met lewensgetrouheid wat vir hom primêr was en hy het net die eenheid van handeling behou. Van sy bekendste dramas is The sheep well (1614) en The gardner's dog (1615) waarin daar geen tydsbeperking te vind is nie.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) het baie dramas geskryf veral oor teologiese en filosofiese onderwerpe waarin hy tyd vryelik hanteer het. Met sy dood het die Spaanse drama sy vi=tale lewenskrag verloor.

2.4.3 Renaissance in Engeland

As gevolg van die belangstelling in die Klassieke is klassieke dramas bestudeer en opgevoer en later is dramas in Engels geskryf wat op die voorbeeld van Plautus en Terence geskoei was. Op hierdie wyse het dramaturge soos Kyd (1558-1594) en Marlowe (1564-1593) begin en het die Engelse drama sy hoogtepunt met Shakespeare (1564-1616) bereik.

Shakespeare het die tragiese en komiese vermeng, menigvuldige

tonele geskep en die tyd vryelik hanteer. Hy het hom so volkome van die Aristoteliaanse eenheid van plek en tyd bevry dat Hudson (1932:322) hom daaroor soos volg kon uitspreek: "Shakespeare cared nothing for them, moving his scene freely from town to town, and from country to country as often as occasion required."

In King Lear (1605) is daar so baie verskuiwings in tyd en ruimte dat 'n mens byna alle begrip van tyd en plek verloor. In die proloog van King Henry the fifth (1598) (Proloog, I, 29 e.v.) sê die koor dat die toeskouers saam met die gebeure moet beweeg "... jumping o'er times, turning th' accomplishedment of many years into an hour glass".

Shakespeare het dus nie geskroom om sy dramas oor enige aantal dae, maande of selfs jare te laat afspeel nie. Hoe vryelik hy die tyd hanteer het, kan die beste geïllustreer word aan die hand van The winter's tale (1610). Tyd speel 'n baie belangrike rol in die drama en die struktuur van die drama word bepaal deur die tyd. Daar is twee historiese ruimtes en die dertien tonele speel op tien verskillende plekke af. Tussen die derde en vierde bedrywe is daar 'n tydsprong van sestien jaar wat die drama in twee verdeel. Tyd tree self in die persoon van die koor op aan die begin van die vierde bedryf en versinnebeeld die mag van tyd in 'n mens se lewe. Tyd is 'n mag wat die samelewing en ruimte beheers. Tyd sê:

"... it is in my power

To o'erthrow law, and in one self-born hour

To plant and o'erwhelm custom." (Proloog, IV, 7 e.v.)

Tyd, wat tegelyk die held en skurk in die monoloog is, verbind die twee dele van die drama en sê van homself:

"I - that please some, try all; both joy and terror
Of good and bad; that masks and unfolds error"

(Proloog, IV, I e.v.)

Tyd is gepersonifiseer tot eienaam en hy stel die verlede teenoor die hede. Hy het die vermoë om te vernietig en te heel en is verantwoordelik vir die veroudering wat met die gang van die tyd saamhang.

In baie van Shakespeare se dramas neem tyd 'n sentrale plek in: Tyd word subjektief ervaar deur die hertog en sy vriende in As you like it (1599) want chronometriese tyd het vir hulle geen waarde nie. Die objektiewe tyd word deur Jacques gebruik om die sewe tydperke in die gang van 'n mens se lewe te beskryf en Rosalind verwys na die tempo van tyd met:

"Time travels in divers paces with divers persons."

(III, II, 283 e.v.)

In Shakespeare se tyd was die teater toeganklik vir die hele publiek. Na 1603 was die Puriteine se sterk teenkanting teen die teaters die oorsaak dat alle teaters in 1642 gesluit is.

2.4.4 Renaissance in Nederland

In Nederland het die invloed van die Renaissance gelei tot die bloeitydperk wat uitgeloop het op die Nederlandse Goue Eeu.

Gerbrand Bredero (1585-1618) het invloed van die Renaissance ondergaan maar hy het die eenheid van plek en tyd vryelik

hanteer. In Griane (1612) is tyd aan die woord en verklaar hoe 'n periode van twintig jaar tussen die gebeure verloop en Klucht van de koe (1612) strek oor twee dae.

P.C. Hooft (1581-1647) is 'n tipiese Renaissancis en hy hou hom streng by die eenheid van plek en tyd in Baeto oft oorsprong der Hollanderen want: "Het treurspel begint omtrent des middernachts en eindig met het etmaal." (Hooft, 1910:XXIII.) Dieselfde beginsel handhaaf hy ook in die tydshantering van Geeraerd van Velsen (1612).

Wat die drama betref, het die Nederlandse Renaissance 'n hoogtepunt met die werk van Joost van den Vondel (1587-1679) bereik. Vondel was bekend met die werke van Aristoteles en Horatius en hy verwys daarna in sy "Berecht aan die begunstelingen der toneelkunste" wat Jephta (1659) voorafgaan. Vondel meld in bogenoemde "Berecht" dat hy die drama al lank al wou skryf "... maar het spel bleef steecken, om de twee maanden uitstels, de dochter toegestaan, middelerwijl zij haeren maeghdelijken staat op de bergen beschreit: welck uitstel Aristoteles toneelwet in het licht staet: want hy zeght dat het treurspel allermeest begrijpt den handel van eenen zonnenschijn, of luttel min, of meer" (1971:27). Aristoteles se opmerking was vir hom 'n wet wat die skryf van die drama etlike jare lank vertraag het. Eers later het hy gehoor dat "Serarius, Arias, Saliaan en andere treflike vernuften" bereken het dat Jeftha se veldtog plaasgevind het terwyl sy dogter haar maagdelike staat beween het. Daarna kon hy sy tydsverloop inpas.

Vondel noem pertinent die tydsduur van die dramas as hy in

Jephta (1659), Joseph in Dothan (1635), Koning Edipus (1660), Koning David in Ballingschap (1660) en Ifigenie in Taurus sê wanneer die son aan die begin opkom en aan die einde weer ondergaan.

Die verskillende gebeure in die handelingsverloop het chronologies gevolg in die tyd met 'n kousale verband tussen die episodes wat die spanning verhoog.

2.5 Klassisisme

In die sewentiende en agtiende eeue het die neiging bly voortbestaan om aan die standaard van die klassieke drama vas te hou. In Frankryk is die klassieke beginsels die meeste toegepas en verdedig. Die beweging wat hier rondom ontstaan het, staan bekend as die Franse Klassisisme of die Neo-Klassisisme. So streng het die Klassisisme gehou aan die voorskrifte van die klassieke dat Hudson (1932:320) die volgende kon opmerk: "In treatment, meanwhile the neo-classics were more consistently classic than the Greeks themselves."

Die Franse kritici Chapelain, D'Aubignac en Boileau het voortgebou op die Italiaanse kritici en Castelvetro se vertaling van die Ars poetica het die eenheid van plek en tyd tot 'n wet verhef. Die Franse Akademie het hierby aangesluit en dit as beginsel neergelê dat die eenheid van plek en tyd gehandhaaf moes word. Omdat die Franse Akademie groot invloed gehad het gedurende die sewentiende en agtiende eeue het die dramaturge soos Corneille (1606-1648), Racine (1639-1699) en Molière (1622-1673) hulle streng gehou aan die klassisistiese eise.

Ook in Engeland is die sentimentele komedie en burgerlike tragedie beoefen aan die hand van die klassisistiese ideaal. So speel Sheridan (1751-1816) se bekende The school for scandal (1777) binne vier en twintig uur af.

In Italië is die skema waarvolgens die Commedia dell'arte-spelers opgetree het in die agtiende eeu omskep in 'n volledig uitgewerkte teks volgens die eise van een dag en een plek.

In Duitsland het Lessing (1729-1781) in sy Hamburgische Dramaturgie (1767) kritiek uitgespreek teen die streng reëls van die "valse" klassieke. Hy het hom nie gehou by die eenheid van plek en tyd nie, maar dit willekeurig gebruik.

Jan Vos (1620-1667) het in Nederland groot invloed op die Amsterdamse toneelwêreld uitgeoefen. Hy het vir die tyd waar in hy geleef het 'n oorspronklike siening gehad en hy het van die Klassisisme, sonder slaafse navolging, net die nodige gebruik en hom nie laat bind deur die beperkings van die Aristoteliaanse wette nie. Thomas Asselijn (1620-1701), beoefenaar van die komedie, hou hom in sy trilogie oor Zaartje Jans (1682-1684) weer streng by die eis om een plek en tyd want al die spele speel af in een dag en die tonele verloop "na malkanderen".

Die Genootskap Nil Volentibus Arduum wat in 1699 gestig is, het die Klassisistiese beginsels sterk nagevolg. In hierdie tyd het die dramaturge eerder Franse dramas vertaal of verwerk as om eie werk te skep. Lucas Rotgans (1645-1710), Balthazar Huydecoper (1695-1778) en Pieter Langendijk (1683-

1756) het hulle stof uit die Klassieke gehaal of het invloed van die Franse blyspel ondergaan. Wat die hantering van tyd by hierdie drie dramaturge betref, het hulle hulle streng gehou by die eenheid van tyd en die handeling word in een dag voltrek.

Gedurende die Klassisisme is daar in beide die sewentiende en agtiende eeue min oorspronklike werk gelewer en die dramas het onder invloed van die Franse Klassisisme gestaan of dit was vertaalde werke.

2.6 Romantiek

Met die Romantiek word bedoel die artistieke en sosiale rigting van die eerste helfte van die negentiende eeu. Die belangstelling het van die ongeïnspireerde, verstandelike nabootsing van die Klassisisme verskuif na die natuurlike wat nie deur voorskrifte gebind was nie, soos ook in die hantering van die tyd gesien kan word.

2.6.1 Romantiek in Duitsland

Die eerste spore van die romantiese ideaal is te bespeur in Lessing se reeds genoemde Hamburgische Dramaturgie (1767) waarin hy op 'n eie nasionale dramatradisie, weg van die Klassieke, aangedring het. Die tydperk wat hierna gevolg het, staan bekend as die Sturm und Drang-beweging waartoe Friedrich Schiller (1759-1805) behoort het. Hy het sy dramaloopbaan begin met Die Räuber (1782) wat afgespeel het tydens die Sewejarige oorlog en wat oor twee jaar gestrek het. Daar is baie ruimtelike verskuiwings in die spel en by elkeen word

die spesifieke tye van die dag en nag aangedui. Hy het dus wegbeweeg van die Klassieke opvatting dat die spel binne een dag voltooi moet word.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) het vir 'n hoogtepunt in die Duitse dramaliteratuur gesorg en in sy omvattende Faust I (1808) en Faust II (1831) die tyd en ruimte baie vinnig laat wissel. Deel een bestaan uit vyf en twintig tonele wat op sestien verskillende plekke afspeel wat elke keer 'n verskuiwing in die tyd inhou. Dag en nag speel 'n belangrike rol want dit stel goed en kwaad voor. Die mens streef na die besit van ewige lig maar sy eie menslike natuur hou hom in die donker gevange: "It is nog surprising then that many of the scenes in the play use night and day symbolically. For example, the Walpurgis Night scene points up Faust's dilemma as a man who has given himself up to darkness in his attempt to achieve the light." (Brockett, 1979:268.) Lig en donker en die spesifieke tye van die dag en nag word so simbool van God wat in ewige lig woon en die bose geeste wat in donkerte woon en die mens wat tussen hierdie twee woon. Die opeenvolging van gebeure in die tyd word aangedui in Faust se verhouding met Margarete maar soms word die chronologiese verloop verbreek met tonele waarin Faust se filosofiese houding verbeeld word. Faust se hele lewe van jongman tot aan sy dood word uitgebeeld - die drama strek dus oor baie jare.

'n Revolusionêre verandering in die hantering van tyd tref 'n mens aan in die werk van Georg Büchner (1813-1837). Sy opvatting oor tydruimte maak dat hy sy tyd ver vooruit was. Gassner (1966:337) beskryf hom so: "He had the naturalists'

despair over life's uncleanness and the expressionists' technique of substituting psychologically suggestive brief scenes for elaboratively developed situations". In Danton's Tod (1835) beweeg die gebeure chaoties rondom Danton in 'n illogiese warreling sonder enige ontwikkeling. In sy onvoltooide Woyzek (1836) word die tonele met enkele suggestiewe strepe getrek en die tydruimte wissel baie vinnig soos in 'n film.

2.6.2 Romantiek in Frankryk

Die Franse Revolusie het die drama bevry van die beperkings wat daar gestel is deur die Klassisisme. So pleit Victor Hugo (1802-1885) in die voorrede van sy drama Cromwell (1827) vir 'n nuwe mensbeelding: "... without the constraints and artificialities of rigid verse, long tirades, and the unities" (Caputi, 1968(f): XIII). Hierdie beperkings het hy ook opgehef - soos in Hernani (1830) duidelik gesien word.

2.6.2.1 Melodrama

Die melodrama het niks bygedra tot die psigologiese ontwikkeling in die drama nie, maar dit het wel voorsien in 'n praktiese behoefte en 'n nuwe rigting in die geskiedenis van die drama aangetoon. Melodrama wat eintlik 'n kombinasie van musiek en drama beteken, het sy beslag gekry veral in die werke van Von Kotzebue (1761-1819) in Duitsland en De Pixérécourt (1773-1844) in Frankryk. Hulle was meesters in die skepping van sensasie en die tyd is vryelik hanteer met die klem op die NOU - die oomblik van afwagting en spanning waarin die karakter op

die oomblik verkeer.

2.6.3 Romantiek in Nederland

Die negentiende eeu het baie min oorspronklike werk in Nederland opgelewer. Die toneelrepertoire het bestaan uit navolging en vertalings van Duitse en Franse dramaturge. Gedurende 1850 tot 1875 is daar weer "Rederykerskamers" gestig om die ou dramatiese werke op te voer, maar oor die algemeen was die literêre toestand bedroewend.

Gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu het die Romantiek sy bekoring verloor en in die lig van politieke en ekonomiese toestande het 'n meer realistiese lewensbenadering ontstaan wat ook 'n invloed gehad het op die hantering van tyd in die drama.

2.7 Nuwe Drama

2.7.1 1875-1940

2.7.1.1 Naturalisme

Gelyktydig met die Realisme het die Naturalisme sy verskyning gemaak. Beide die denkstrome vereis 'n betroubare skildering van die lewe soos dit is. Die naturalis dring egter daarop aan dat die kunstenaar wetenskaplik te werk moet gaan in sy metodes. Vir die naturalistiese kunstenaar word die mens se gedrag bepaal deur oorerwing en omgewing en die kousaliteitsgedagte word duidelik in die mens se lewe aange-

toon. Die eksponent van die Naturalisme in Frankryk was die kritikus en dramaturg Émil Zola (1840-1902). Hy het die alledaagse lewe met nougesette objektiwiteit uitgebeeld en sy karakters as "gevallestudies" benader. Hy wou nie sy karakters op die verhoog laat "speel" nie, maar hulle moes daar voor die toeskouer "lewend asemhaal". Sonder om bevooroordeeld te wees wou hy 'n "slice of life" uit die lewe van die laer klas dramatiseer met die fokus op akkurate uitbeelding tot in die fynste besonderhede. Dieselfde beginsel is toegepas by die tydsbeelding wat ook in die fynste besonderhede aangetoon is in sy drama Thérèse Raquin (1868).

Die naturalistiese klemverskuiwing na die verlede het die toekomsgerigtheid in die tradisionele drama teengewerk. Die verlede is nie meer daar ter wille van die eksposisie nie, maar dit is aktief werkzaam in die hede. In Hendrik Ibsen (1828-1906) se dramas wat ook as naturalisties bestempel kan word, is daar 'n totale breuk met die tradisionele hantering van tyd omdat die konflik in die karakters bepaal is deur die invloed van die verlede. Dit kan baie goed gesien word in die karakters van Rosmersholm (1886), Hedda Gabler (1890) en Bygmester Solness (1892) wie se optrede gesien kan word as 'n stryd van die verlede teen die hede. Hieroor laat André P. Brink (1974:87) hom so uit: "Die uitgangspunt is juis dat wat gebeur het, nog nie verby is nie, en dat dit trouens nou nog altyd aan die gebeur is."

Dieselfde kan waargeneem word in die werke van August Strindberg (1849-1927) waar die mens gesien word as slagoffer van die omgewing en oorerwing. Die werking van die onderbewuste

is vir hom baie belangrik en Juffrou Julie (Fröken Julie, 1888) en Die Vader (Fädren, 1887) se optrede spruit uit dae wat deur die verlede gemotiveer is. Die verlede is 'n mag wat die hede bedreig in die illogiese verkenning van die onderbewuste in Till Damaskus (1900) en Ett drömspel (1901) waarin die chronologie sowel as die kousaliteitsbeginsel opgehef is.

In Spöksonaten (1907) word die fantasie van 'n versteurde gees weergegee. Die melkmeisie en die konsul wat albei reeds dood is, tree op as spelers en die hede is net 'n herhaling van die verlede. Die Mummie sit al veertig jaar in die kas en vir twintig jaar kom die gaste na die spookdinee. Tyd word hier subjektief ervaar en die Mummie wat die horlosie laat staan, sê: "I can stop time in its course. I can wipe out the past, and undo what is done." (Strindberg, 1968:459.) Die sirkelgang in die tyd word in Dödsdansen II (1901) deur die kinders voorgesit wat in Dödsdansen I (1901) begin is.

Die Naturalisme het 'n hoogtepunt in die dramakuns van Anton Pavlovich Tsjekof bereik (1860-1904). In sy drama is daar 'n doelloosheid in die optrede van die karakters en die klem val op 'n aantal momentopnames: situasies in eie reg en nie soos by die tradisionele drama op 'n handeling wat soos 'n stroom in één rigting vloei nie. Die gebruikelike dramatiese vooruitgang word by Tsjekof gestuit deur antiklimakse soos in Iri sestry (1901) waar die beplanning van die party in die eerste bedryf misluk; in die tweede bedryf word die karnaval gekanselleer; in die derde bedryf breek 'n brand

uit en in die vierde bedryf word Irina se vooruitsigte gedwarsboom as die majoor sterf op die vooraand van hulle huwelik.

Daar word baie gepraat oor die verlede maar dit is nog nie visueel op die verhoog teenwoordig soos in die Nuwe Drama nie. So beskryf Vanya (Dydy Vanya, 1899) die hopeloosheid van sy lewe: "Night and day I am haunted by the thought that my life has been hopelessly wasted and is lost forever. My past doesn't count because I frittered it away on trifles, and the present is so grotesque in its senselessness." (Chekhov, 1964:347.) Omdat die lewe vir hulle so sinloos is, het hulle elkeen 'n illusie waaraan hulle vasklou terwyl hulle hulle statiese situasie verduur: "When the realities of life are gone, or if you've never had them, then you must create illusions." (Chekhov, 1964:350.) Hierdie illusie het die gang van die meetbare objektiewe tyd van die tradisionele drama geneutraliseer.

2.7.1.1.1 Naturalisme in Nederland

Net soos Ibsen het Herman Heijermans (1864-1924) iets nuuts in die ontwikkelingsgang van die Nederlandse drama gebring. Sy dramas lê nie so veel klem op karakterbeelding nie, maar op die uitbeelding van 'n situasie in durende tyd. Die karakters is, tipies van die naturalisme, vasgevang in die wetmatigheid van ruimte en tyd en kan nie daaruit ontsnap nie, soos uitgebeeld in Ghetto (1898), Schakels 1903) en De opgaande zon (1908).

Op hoop van zegen (1900) impliseer ook 'n durende tyd. Die kindjie wat Jo vermag is 'n skakel in die sikliese gang van die tyd want hy sal net soos die ander vissers voor hom wees. 'n Simbool van die durende tyd is die ewige gedreun van die see op die agtergrond. Die vissers is afhanklik en onlosmaaklik van die see maar terselfdertyd is hy ook hulle vyand.

2.7.1.2 Epiese Teater

In die twintigerjare het die Epiese Teater van Bertolt Brecht (1898-1956) in Duitsland ontstaan wat groot verandering in die tydshantering meegebring het. By hom is die drama nie meer in die eerste plek toekomsgerig nie, maar die verloop sêlf is vir hom belangrik. Musiek en sang onderbreek ook die handeling en verhoed dat die toeskouers hulle met die karakters identifiseer. Die verandering in die hantering van tyd tabelleer Brecht in sy opstel "The modern theatre is the epic theatre" (1964:37) soos volg:

"Dramatic theatre

eyes on the finish
one scene makes another
growth
linear development
evolutionary determinism
man as a fixed point

Epic theatre

eyes on the course
each scene for itself
montage
in curves
jumps
man as a process."

Volgens hierdie tabel word elke toneel verbaal in sy eie reg ontgin en is dit nie noodwendig organies verbind aan die

volgende of vorige tonele nie en moenie as 'n reeks gebeure gesien word nie.

In Mutter Courage und ihre Kinder (1939) word die gewone dramatiese afwagting opgehef deur die gebeure oor twaalf jaar (1624-1636) te versprei en dit in twaalf tonele aan te bied. Brecht se "Verfremdungstegniek" werk teen die voortgang in die tyd want die drama word aangebied op dieselfde wyse as 'n epiese verhaal wat maklik van plek en tyd kan verander en waar tydsverloop oorbrug kan word. In die proloog van Der gute Mensch von Sezuan (1942) word die tyd geteleskopeer want die gode gaan in Shen Te se huis en as hulle direk daarna uitkom, is dit al die volgende dag. Die tradisionele ontwikkeling in die tyd word in Der kaukasische Kreidekreis (1945) teengewerk deur Grusche se vlug deur die berge met 'n kort mimiekspel tydens die sanger se lied voor te stel.

2.7.2 Naoorlogse drama

Na die Tweede Wêreldoorlog het daar 'n verskuiwing in tema en lewensbeskouing van die drama gekom. Hierdie drama is geïdentifiseer as die Nuwe Drama en het 'n groot verskeidenheid eksponente vertoon. In die bespreking van die naoorlogse drama word gekonsentreer op dramaturge wat werk van betekenis vir die tydsontwikkeling gelewer het.

In die naoorlogsejare is eksperimentering aan die orde van die dag en die meeste dramas het in hulle opset introspektief en psigologies van aard geword. In die uitbeelding

van dié emosionele toestand of situasie het die dramaturg dit nie meer nodig gevind om aan die chronologiese tydsopvatting te hou nie.

Waar die Naturalisme die verlede as uitgangspunt gebruik het om die optrede van die karakters in die hede te motiveer, word die verlede nou op 'n ander manier betrek. Daar word nie net meer oor die verlede gepraat nie, maar die verlede word op die verhoog verteenwoordig in die gestalte van simbole en voorwerpe. In Tennessee Williams (1911-1983) se drama The glass menagerie (1945) is die verlede visueel teenwoordig in die portret van die pa wat groter as lewensgrootte deel uitmaak van die verhooginkleding. Hy het sy gesin in die steek gelaat en dis hy wat daarvoor verantwoordelik is dat hulle nou in die hede in so 'n treurige situasie verkeer. Voorts word belangrike gebeure uit die verlede op 'n skerm geprojekteer om gebeure in die hede daarmee te verbind.

Die tydshantering bepaal ook die struktuur van die drama want die gebeure speel af in die geheue van Tom Wingfield wat tegelyk verteller en karakter is. As die drama begin, sê Tom Wingfield: "I turn back time, I reverse it..." (Williams, 1963:283.) Vanuit die hede word die gebeure deur terugflitse herbelewe van hoe Tom Wingfield net soos sy pa, die gesin in die steek laat.

Omdat die karakters so vasgevang is in die onafwendbare gang van die tyd probeer hulle ontsnap aan die hede: Laura doen dit deur met haar glasspeelgoed te speel en Amanda deur te=

rug te leef in haar jeug toe sy gewild was en baie kêrels gehad het. 'n Melodie wat herhaaldelik voorkom, dien as bindingsmiddel tussen die hede en verlede. Die sikliese gang in die tyd met 'n agteruitgang in die gesin se treurige toestand word onderstreep deur Tom se weggaan wat die moeder en dogter sonder sorg of inkomste laat, presies net soos toe die pa hulle in die steek gelaat het.

Williams gebruik musiek as bindende skakel tussen die hede waarin die verteller is en die verlede waarin die spel af= speel. Hy beskryf dit in die neweteks soos volg: "A single recurring tune in The glass menagerie is used to give emotional emphasis to suitable passages... It serves as a thread of connection and allusion between the narrator with his separate point in time and space and the subject of the story." (Williams, 1963:282.)

Die toekomsgerigte beweging in die drama word telkens gestuit as die spel nie chronologies verloop nie, soos in Look back in anger (1956) van John Osborne waar elke bedryf 'n terugblik vanuit die hede op 'n belangrike gebeurtenis in die verlede is.

Die inboor in die verlede en die visuele teenwoordigheid van die verlede word deur Eugène Ionesco (1912-) nog verder gevoer in Amédée (1954). Hy vermeng die verlede en hede en stel Amédée en Madeleine se liefde wat vyftien jaar gelede gesterf het voor in die vorm van 'n groeiende lyk. Die verlede is visueel teenwoordig in die vorm van die steeds groeiende lyk en nou het die verlede hulle ingehaal want die lyk

word so groot dat dit die hele woonstel vul. Die lyk is nie net simbool van die verlede nie, dit is die verlede self, die tyd in konkrete gedaante.

Waar die verlede voorheen gebruik is om optrede in die hede te motiveer of om verbande tussen gebeure in die hede en verlede te lê, word nou 'n stap verder gevorder as die verlede opnuut voorgestel word as deel van die spel. Our town (1938) van Thornton Wilder was 'n voorloper hiervan. Hier word nie net gepraat van die verlede nie of die verlede word nie deur 'n simbool voorgestel nie, maar deur retrospektiewe vertelling word die verlede herbeleef. Thornton Wilder (1897-1975) "... believed that instead of pretending the stage is someones living room, the playwright should admit that it is just a stage and give the audience freedom to use its imagination to go back and forth in time and space" (Corbin and Balf, 1969:141). Die verhoogbestuurder tree op as verteller en roep die mense na willekeur op om hulle rolle te kom vertolk. Dit geskied sonder logiese chronologie met 'n vrye heen en weer beweeg tussen verlede, hede en toekoms want die tye bestaan ruimtelik saam. Die verteller staan buite die tyd en ruimte behalwe as hy as rolspelende verteller optree.

As die drama begin, plaas die verteller dit in tyd en ruimte en stel die karakters voor. Die eerste bedryf begin in 1901 maar die verteller loop die tyd vooruit en merk dan reeds op dat dokter Gibbs in 1930 dood is en sy vrou reeds lank voor hom. Hy beweeg dus van 1901 na 1930 en weer terug.

Die drie bedrywe stel drie momente voor uit die lewe van

Grovers' Corners: Die eerste bedryf toon George en Emily as hoërskoolleerlinge. Die tweede bedryf is drie jaar later en die derde bedryf is nege jaar later. Die verteller gaan egter veertien jaar terug in die tyd en Emily beleef haar twaalfde verjaardag in 1899 weer 'n keer. Hier is dus nie 'n chronologiese voortbeweging in die tyd nie want daar word agtereenvolgens by die volgende jaartalle stilgestaan: 1901, 1930, 1904, 1913 en 1899.

In die tweede bedryf word die chronologie doelbewus teenge-
werk deur die huweliksdag voor te stel en dit dan te laat
volg deur 'n gebeurtenis wat lank voor die huwelik plaasge-
vind het. In die derde bedryf stel 'n deel van die verhoog
die begraaftaak voor en die oorledenes neem waar wat by die
lewendes gebeur. Daar word nie net oor die toekoms gepraat
nie, maar soos die verteller sê: "You not only live it, but
you watch yourself living it... And as you watch it, you
see the thing that they - down there - never know. You see
the future. You know what's going to happen afterwards."
(Wilder, 1969:166.) Die gebeure word in dié volgorde weer-
gegee soos wat die verteller dit onthou sonder enige verband
met die chronologie.

Arthur Miller (1915-) laat die hede en verlede ineenvloei
soos dit gelyktydig teenwoordig is in Willy Loman se gedag-
tes in Death of a salesman (1949). Beide die geheue en ver-
beelding word ingespan as Willy Loman in die vier en twintig
uur wat die spel duur probeer vasstel wat die afgelope vier
en twintig jaar verantwoordelik was vir sy mislukking as
handelsreisiger. Die vrye deureenspeel van tyd in hierdie

konkretisering van momente uit die gedagtestroom van Willy Loman, ontbloom ook die verband tussen 'n bepaalde moment uit die verlede en dit wat nou in die hede gebeur. Die meer-vlakkige speelruimte met vyf verskillende lokaliteite maak dit moontlik om heen en weer in die tyd te beweeg. Die be-
ligting vorm die skakel waarmee vanuit die een tyd na die ander beweeg word soos wat hede en verlede ineenvloei in Willy Loman se terugflitse. Nog 'n ouditiewe skakel met die gelukkige verlede is die herhaalde fluitspel: "A melody is heard, played upon a flute. It is small and fine telling of grass and trees and the horizon." (1967:435.) Gras en bome en 'n sigbare horison is dinge wat hy assosieer met 'n gelukkige kindertyd van die verlede en ook met die eerste jare toe hulle in hierdie buurt gebly het en hulle nog nie omsluit was deur die woonstelblokke wat hulle inperk nie. Later in die drama word die fluitspel aangedui as "Ben's music" en nog later kom dit aan die lig dat die musiek sy oorsprong het by hulle vader wat 'n fluitspeler was. Musiek word dus gebruik om verskillende tydperke uit 'n gelukkige verlede ouditief in die hede te verteenwoordig.

In sommige naoorlogse dramas word die tyd self as 'n kenmerk van die absurde ontgin. In plaas van die tradisionele voortgang is die tyd ontwrig, opgehef of tot stilstand gedwing. Ionesco noem La cantatrice (Die kaalkopsangeres, 1948) 'n anti-drama, want alle tydsverbande word hierin vernietig. As die drama begin, slaan die horlosie sewentien slae en mev. Smith sê dat dit nou nege-uur is. Pas daarna slaan die horlosie agtereenvolgens vyf, twee, nege en twintig en een slae. Die tyd is dus heeltemal ontwrig en sonder enige logiese voort-

gang. Dieselfde gebeur ook as mnr. en mev. Smith oor Bobby Watson, wat dood is, praat. Uit hulle gesprek blyk dit dat hy een en 'n half, drie en vier jaar gelede dood is, maar dat sy lyk nog steeds warm is. Daar is dus geen sin of sekerheid in die tyd oor nie.

In hierdie ruimtelike beleving van die tyd het die lineêre gang van die tyd verander na 'n sirkelgang wat oor en oor voltrek word met elke sirkel kleiner as die vorige een. Daar is nie meer 'n chronologiese opeenvolging in die tyd nie, maar die gebeure draai in die rondte terwyl die uitsig verminder. Later verdwyn die tyd en net 'n leë ruimte bly oor. Die gebeure in La cantatrice is siklies van aard; dusdanig word dieselfde handeling oor en oor voltrek totdat die dialoog later 'n rituele herhaling word en in die donker uitloop op leë klanke sonder betekenis. Die slot sien so daar uit: "The play begins again with the Martins, who say exactly the same lines as the Smiths in the first scene." (Ionesco, 1961:620.)

Hierdie karakters het nie 'n verlede, hede of toekoms nie en hulle bestaan is net beperk tot die verhoog sonder dat daar ooit finaliteit bereik word en alles bly uitsigloos oop. Omdat die tyd onbetroubaar is en daar geen progressie in die tyd is nie, gaan alles net om die intense beleving van die hier en nou. Opeenvolging in die tyd is nie meer belangrik nie, maar die duur van die oomblik word beklemtoon.

Die struktuur van voortdurende herhaling sonder vordering in 'n ewige spiraal lei daartoe dat die tyd in die drama uitge-

skakel word. Dit is die geval met Beckett (1906-) se drama Waiting for Godot (1953) waaroor Pronko (1962:28) hom so uitspreek: "Godot's structure might be described as a circular with the stress on similitude, monotony and endless repetition." Vladimir en Estragon se lewe "... becomes a life without time. For this reason in the play time does not exist either ... instead of a moving stream, time here has become something like a stagnant mush" (Anders, 1965:146).

Gassner (1966:349) bespreek die wagproses in Waiting for Godot en merk die volgende op: "It ends exactly where it began, though there are bits of movement within it, because it is not a story of the life of its characters, but of a condition of living, and that is timeless. What we see is waitingness, a chronic anonymous waitingness, relived as it is in life by contrasts of kindness and cruelty and quiet and noise and biological function and poetic dream - but always in the context of the long now."

2.7.3 Sedert Sestig

Na sestig word die tydshantering gekenmerk deur 'n ruimtelike beleving van verlede, hede en toekoms langs mekaar sonder grense. Hoe die drie tydsdimensies mekaar in die ruimte oorevleuel, kan geïllustreer word aan die hand van Harold Pinter (1930-) se drama Old times (1972). Hierdie drama kan gesien word as 'n hoogtepunt in die tydshantering omdat verlede, hede en toekoms onskeibaar langs mekaar in herinnering, fantasie en werklikheid bestaan. Die hede het die vermoë om die verlede op te roep of soos Anna dit stel:

"There are some things one remembers even though they may have never happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place." (Pinter, 1972:32.) Die hede kan dus die verlede laat plaasvind in die hede, sonder retrospektiewe vertelling of terugflits.

Ruimtelik is daar geen skeiding tussen die hede en twintig jaar gelede soos vergestalt in die multidimensionele speelruimtes van voor Sestig nie. As die drama begin, praat Kate en Deeley daarvan dat Anna later die aand sal kom terwyl sy reeds teenwoordig is. As sy direk daarna aan die gesprek deelneem, het die tyd sonder enige aanduiding in die teks, verskuif na ure later en het hulle alreeds klaar geëet. Deeley vra Kate uit oor haar vriendin Anna, saam met wie sy twintig jaar vroeër in Londen gewoon het en hy gee voor dat hy haar nie geken het nie. In sy herinnering vervloei die tye en hy vertel hoe hy haar in Londen ontmoet het.

In die eerste bedryf vertel Anna hoe sy haar verbeel het dat 'n man in hulle kamer huil en dat sy gesien het hoe hy oor Kate se skoot lê. Teen die end vertel Kate van 'n vreemde man by Anna se lyk en tydens die vertelling begin Deeley huil. 'n Moment uit die verlede wat verbeelding was, word in die hede waar. In sy bespreking van die tydshantering in die Nuwe Drama laat André P. Brink (1974:96) hom oor die saambestaan van die tye in Old times so uit: "(Dis) 'n 'toneelspel' wat nou aan die gang is, sodat tydsreliëf ten opsigte van die verlede opgehef word. Want voordat die dra-

ma begin het, wás daar geen verlede nie: alles wat bestaan, bestaan in die raamwerk van wat nou voltrek word."

Na Sestig verloop sommige dramas oënskynlik volgens 'n lineêre tydsopvatting met vooruitwysing na die toekoms maar in wese het hulle 'n gans ander tydsopset. Die doel hiervan is om met die drama te illustreer dat alle skyn bedrieg en dat al die ou sekerhede bevraagteken word. Ionesco se drama Le roi meurt (Die koning sterf, 1970) verloop oënskynlik volgens 'n konvensionele struktuur van progressie soos wat die koning hom gereed maak om te sterf maar wat die drama eintlik wil weergee, is die ervaring van duur.

Die koning móét sterf maar hy wil nie, want hy wil aanhou lewe. Met behulp van Marquerite en die dokter maak hy hom los van alle bekende dinge uit die verlede wat vir hom kosbaar is. Dit geskied deur 'n proses van herhalings, parallelle en variasies. Die tyd skep 'n proses van voortdurende verganklikheid waarin die verlede verlore en verby is. Al wat oorbly, is 'n hede wat duur tot op die end. In Marie se woorde word die durende hede so beskryf: "Daar is nie so iets soos verlede nie, daar is ook nie so iets soos 'n toekoms nie... Daar is net 'n hede tot op die end. Alles is hede. Wees jy ook hede. Wees aanwesig." (Ionesco, 1970:29.)

As daar nie meer progressie in die tyd is nie, dan verdwyn die toekoms en verlede. In die proses van sikliese herhaling waarin die faktor van vermindering aanwesig is, word die tyd geteken as ewige spiraal wat kleiner en kleiner word tot dit uiteindelik verdwyn. Teen die einde van Le roi meurt

is al wat oorbly 'n durende tyd van herhaling. Marquerite beskryf die dagbreek en skemeraand op een en dieselfde oomblik so: "Dis nie nou dag nie en ook nie nag nie. Daar is geen dag of nag meer nie. Laat jou lei deur daardie wiel wat voor jou draai... Kyk in die spieël wat niks weerspieël nie." (Ionesco, 1970:58.) As daar geen dag of nag meer is nie, het die tyd verdwyn en opgelos. Al wat nou oorbly, is die ruimte en ten slotte verdwyn die ruimte ook en net die Niet bly oor - 'n mistigheid van niks want die spieël weer=spieël niks meer nie.

2.7.3.1 Tendense van die Nuwe Drama in Nederland

Martinus Nijhoff (1894-1953) het enkele dramas met 'n Christelike inslag geskryf tussen 1930 en 1950 waarin die tydsbeelding chronologies verloop. De vliegende Hollander, een waterfeestspel (1930) speel af in Stavoren op die Paasmôre in die jaar 754. Het heilige hout: drie spele (1950) bestaan uit: De ster van Bethlehem, 'n Kersspel oor die nag van Christus se geboorte. Die verhoog word verdeel in twee ruimtes wat Bethlehem en Jerusalem voorstel en waar die spel agtereenvolgens afspeel in chronologiese opeenvolging. Die tweede deel van die trilogie is De dag des Heeren, 'n Paas=spel wat handel oor die opstanding van Christus en dit speel af in "... de tuin van Josef van Arimathea naby Jerusalem. De linkerhelft van het toneel is een bosperceel, de rechterhelft een open plek in het bos met in het midden het gesloten graf van Jesus (Nijhoff, 1950:38). Die gebeure volg chronologies opmekaar net soos die geskiedenis in die Bybel verhaal. Die derde spel is Des heilands tuin, 'n Pinkster=

spel. Dit speel af tien dae nadat Christus opgevaar het na die hemel in "... de opperzaal in Marcus' huis te Jerusalem waar het laatste avondmaal plaats vond " (Nijhoff, 1950:72). Die dissipels wag hier bymekaar op die uitstorting van die heilige gees.

Nijhoff gebruik die tydsbeelding in sy dramas op die tradisionele chronologiese manier waar die gebeure een na die ander volg sonder dat daar aan die tydsgang verander word.

In die dramas van Willem Frederik Hermans (1921-) is die normale gang van die tyd versteur soos in Het omgekeerde pension (1962). Soos die titel reeds aandui, is hierdie huis 'n doolhof waar die mense nooit briewe kry nie en waar 'n 165-jarige huiskneg en ander vreemde wesens rond dwaal. Die radio-omroeper versoek die luisteraars dwarsdeur die drama om op die agtuurtydsein te wag. Die tydsein word egter nooit gehoor nie. Daar word 'n geheimsinnige spel gespeel met die tyd want die mense wag 'n hele leeftyd op briewe wat vir hulle hoop en 'n beslissende omkeer in hulle lewens sal bring. Dit skep 'n surrealistiese indruk totdat dit duidelik word dat dit 'n nagmerriedroom is waarin alles ontwrig is en van daar ook die verwarring in die tyd. Dutch comfort (1962) speel af in 'n badkamer op die dag en vooraand van die bevryding van die Duitse besetting en die gebeure vind chronologies plaas.

Harry Mulisch (1927-) se tydshantering in Oidipous Oidipous (1972) verdien vermelding. Oidipous Oidipous het ontstaan na aanleiding van twee dramas van Sophokles: Oidipus

Tyrannus en Oidipus Colonus. Mulisch laat hom soos volg uit oor hierdie drama se sikliese gang in die tyd: "Het element van de herhaling (zit) er in: aan de buitekant mijn herhaling van de Oidipousmythe, aan de binnekant de ewige herhaling, die het thema van mijn stuk vormt." (Mulisch, 1972: 7.) Die sirkelgang word in die struktuur van die drama weerspieël want die handeling word op twee speelvlakke (scènes I en II) aangebied. Die handeling op die twee vlakke is identies maar vind nie gelyktydig plaas nie, want die een gebeurtenis vind voor die ander in die tyd plaas. Drie verskillende spelers vertolk onderskeidelik die rolle van Oidipus en Jokaste omdat die handeling in die tyd herhaal word. Om die gebeure op die regte tydstip te laat plaasvind, is die teks verdeel in drie kolomme oor die breedte van die bladsy en dit wat horisontaal op dieselfde reël staan word simultaan in die tyd gesê. Die dramaturge (Sophokles en Mulisch) neem ook aan die handeling deel.

Hugo Claus (1929-) is die produktiefste dramaturg in Nederland gedurende die afgelope vyftig jaar. Van hom het vertalings, verwerkings en oorspronklike dramas verskyn. Sy toneeloeuvre is gevarieerd en strek van die poëtiese tot die realistiese. So is sy debuutbundel Zonder vorm van proses (1950) nouliks van poësie te onderskei en as sodanig as 'n pantomimegedig afgedruk in Gedichten (1965). Claus het aan allerlei eksperimente deelgeneem waarin die onderskeid tussen die genres vervaag en "... waarbij de overgeleverde regels niet langer in acht worden genomen" (Dupuis, 1976:5). Van sy bekendste dramas is Een bruid in de morgen (1955), Suiker (1958) en Vrijdag (1969).

Claus maak dikwels gebruik van die flits om 'n moment uit die verlede, hede of toekoms in gedramatiseerde vorm, voor te stel sodat 'n insident letterlik "herspeel" word en 'n ander tydstuk in die hier en nou ingebring word. In Vrydag neem Georges momenteel die rol oor van die regter wat hom verhoor het, terwyl Jeanne die pleidooi herhaal wat sy gelewer het. Hulle "herspeel" dus 'n greep uit die verhoor tydens 'n gesprek in hulle sitkamer. Aangesien hierdie flits nie in dieselfde ruimte as die oorspronklike gebeure afspeel nie, is dit nie 'n werklike flits nie, maar 'n skynflits. Nog 'n voorbeeld van 'n skynflits is waar Georges vertel hoe een van sy tronkvriende 'n meisie tot owerspel gedwing het. Hy herbeleef die moment uit sy eie ondervraging soos volg:

"Hoe laat zijt gij binnengekomen? Hebt gij het elektrisch licht aangedaan?

(Luider) Wie is er begonnen, zij of gij?

Niemand, mijnheer de commissaris.

G'hebt haar omgedraaid op de canapé!

Ja, mijnheer de commissaris!"

(Claus, 1977:107.)

Met behulp van die flits of skynflits word daar vryelik heen en weer in die tyd beweeg en word verskillende tye ruimtelik voorgestel. Soms word daar vooruit in die toekoms beweeg soos waar die Moeder in Een bruid in de morgen 'n denkbeeldige besoek van haar skoonsuster visualiseer. Sy stel haar die gesprek wat tussen hulle sal plaasvind so voor: "Ik zie haar al, je zuster Myriam, zoals zij hier zou binnenpikkelen

met dat lamme been van haar, pikkel pom en hoe zij gilt:
'O, Henri, waar zijn de twee Perzische tapijten die mama je
meegegeven heeft? O, Henri, en de Venetiaanse spiegel van
mama, waar is hij, oh, oh?'

Oh, de tapijten? zeg ik dan (zij spreekte op een zeer geaf=
fecteerde salontoon) Myriam, liefste, die hebben zij jammer
genoeg twaalf jaar geleden moeten uitlenen aan onze vriend...
die ons daarvoor een lening heeft aangeboden..." (Claus, 1955:
29.)

Aangesien Vrijdag van Claus later in hoofstuk vyf bespreek
word, sal daar nie verder hier op ingegaan word nie. Hier
word dus volstaan met die opmerking dat Claus die tyd wille=
keurig gebruik het sodat hy die regressiewe tyd met verlede
beelde in die HEDE gebruik het en dat hy ook prospektiewe tyd
so betrek het soos in die slot van Vrijdag aangetoon sal word.

2.7.3.2 Die tydsontwikkeling in die Afrikaanse drama sedert Sestig

Leipoldt (1880-1947), Grosskopf (1885-1948) en Fagan (1889-
1963) kan beskou word as die grondleggers van die Afrikaanse
drama. Hulle het 'n lineêre tydsbeelding gebruik en in 'n
mindere of meerdere mate getoon dat tradisionele dramakon=
vensies gebly het. N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman was
verantwoordelik vir 'n hoogtepunt in die Afrikaanse dramali=
teratuur voor Sestig en het ruim gebruik gemaak van histo=
riese stof in Dias (1952), Germanicus (1956), Periandros van
van Korinthe (1954), Vergelegen (1956) en Voëlwy (1968) waar

die chronologie nie meer konsekwent gehandhaaf is nie.

In 1961 besin Van Wyk Louw in Vernuwing in die prosa oor 'n vernuwing in veral die Afrikaanse prosa. Vanselfsprekend staan die drama nie los van die prosa en poësie nie, en die eerste tekens van die vernuwing kan aangetoon word in Van Wyk Louw se hoorspel Lewenslyn (1962) wat net soos Bartho Smit se Moeder Hanna (1959) gebruik maak van die terugflits. Deur die oproep van twee ruimtes (nadoodse ruimte en sirkuslewe) in Lewenslyn waar daar verskuiwings in die tyd plaasvind. Deur herhaling en parallelisme in die gebeure word dieselfde idee van Esme se eerste dood ook dramaties verwerk in haar tweede dood. In die drama skep die herhaling 'n sikliese patroon. Net soos Morse voorspel het, het sy "presies weer so gemaak soos sy gemaak het" (Louw, 1962:11).

Die Afrikaanse drama ná Sestig toon in sekere opsigte ooreenkomste met die ontwikkelingsgang van die Europese drama. Ook hier te lande is die eksperimentele drif ná Sestig in die drama waar te neem. Die eksistensiële denkopvatting is byvoorbeeld duidelik in die Absurde Teater waar te neem. Die spel met tyd en ruimte word duidelik gevind in Christine (1971) van Bartho Smit en Pa, maak vir my 'n vlieër, pa (1964) van Chris Barnard.

Ook Bartho Smit in sy opstel "Die studie van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek" in Losgoed (1974) en André P. Brink in Aspekte van die nuwe drama (1974) toon aan dat die Afrikaanse drama ná Sestig beïnvloed is deur die kontemporêre

dramaliteratuur van ander lande wat die tydsbeelding betref. Volgens Brink (1974:9) was dit "duidelik dat die vernuwing wat Sestig in die prosa gebring het, ook besig was om deur te werk tot die drama... Dat daar iets nuuts in die Afrikaanse drama, en bowenal in die Afrikaanse teater, begin gebeur het, is méér as net opvallend."

Die invloed van die Teater van die Absurde is veral merkbaar in die werke van André P. Brink (Bagasie: triptiek vir die toneel, 1965) en Chris Barnard (Pa, maak vir my 'n vlieër, pa, 1964). In hierdie dramas breek hulle radikaal met die konvensionele tydstruktuur en daar is geen kousale verband in die verloop van die handeling nie. In Bagasie word die tyd enersyds opgehef (die horlosie wat pal bly staan) en andersyds is tyd 'n reglementerende faktor. Ook in Elders mooiweer en warm (1965) is elemente van die Teater van die Absurde want die tyd is ontwrig en die mense in die geïsoleerde ruimte het die tyd omgekeer en alle horlosies staan. In hulle afgesonderde bestaan het tyd vir hulle gaan stilstaan en daar is geen vooruitsigte om uit die statiese situasie te ontkom nie.

André P. Brink se drama Die verhoor (1970) kan gesien word as 'n eksperiment in tydruimte want die chronologiese gang van die gebeure word totaal verander. Die hofsak vind plaas in die dramatiese hede maar die gebeure wat die hofverhoor voorafgaan, word gelyktydig hieraan voorgestel. Die gestorwe Frederik Bezuidenhout neem self aan die verhoor deel en lewer kommentaar op die verrigtinge en voer gesprekke oor die tyd heen

met ander karakters. Daar is dus geen grense tussen die verskillende tye nie en dit bestaan gelyktydig langs mekaar en vervloei inmekaar.

Chris Barnard teken in Pa, maak vir my 'n vlieër, pa (1964) die uitsiglose bestaan van Org en sy moeder. Invloed van die Theater van die Absurde kan gesien word daarin dat hulle ingestel is op 'n toekomsverwachting maar die lineêre tydsbeweging is opgehef en die spel beweeg nie progressief in die tyd nie: "So dra die spelopset deurskemer, word toekomsverwachting self irrelevant: ... al wat ter sake is, is hierdie ontstellende NOU waarin daar gespeel word." (Brink, 1974:151.)

'n Vernuwung in die tydsverloop is te vinde in Dolf van Niekerk se drama Kwart voor dagbreek (1963) waar 'n ruimtelike voorstelling van tyd aangebied word deur verlede en hede afwisselend in vier ruimtes voor te stel. Met behulp van die terugflitstechniek en bandopnemer word onthul dat die karakters slagoffers van hulle verlede is. "Volgens dié min of meer Naturalistiese motivering is Markus menssku en geslote en Sonja se hede is vooruitbepaal deur 'n dranksugtige vader... Die sondes van die vaders word nou besoek aan die kinders." (Brink, 1974:147.) Hierdie eksperiment in tyd en ruimte dui dus aan dat 'n mens nie van die verlede kan wegvlug nie en dat 'n mens 'n produk van sy verlede is.

In Die glasdeur (1964) word die verlede deur Henriëtte Grové onthul met behulp van die terugflitstechniek. In die situasie waar drie oujongnooiens gekonfronteer word met 'n jong seun "word twee tydsirkels voltrek: die besoek van die seun; en

die herinnering aan 'n gewonde burger wat jare tevore deur hulle verpleeg is en in hulle huis gesterf het" (Brink, 1974: 132). Haar hoorspel Ontmoeting by Dwaaldrif (1981) speel af in twee tydsdimensies want in 1922 word gebeure van 1722 verhaal. Erbeveld praat vanuit die dood oor afstand en tyd heen met die lewende Leipoldt. Wat die tydstruktuur nog meer verdig, is dat die gebeure uit Erbeveld se verlede nie in chronologiese volgorde meegedeel word nie, maar deur terugflitse uit verskillende tydperke. Dié besondere tydshantering plus die retrospektiewe en prospektiewe verwysings in die tyd verskerp ook die spanningselement in die drama.

Die onontkombaarheid aan die verlede is die essensiële gegee in Bartho Smit se drama Die verminktes (1976). Dit word 'n interessante tydspel waar stemme op 'n band, simultane tonele en die terugflitse effektief gebruik word. In die vierde bedryf is die terugflits " 'n droombeeld waarin hy terugkeer na sy sesde jaar ... en verteenwoordig dié moment 'n nuwe wêreld wat vir hom oopgesluit word. Die hede ... verteenwoordig dié moment wanneer Frans deur Harmse teruggelei word en die wêreld weer vir hom toegesluit word, sodat sy 'begin' en 'einde' in een sterk dramatiese toneel saamgevat word." (Kannemeyer, 1983:433.)

Die verwikkeldste drama wat tydshantering betref, is Christine (1971) van Bartho Smit. Hier word op groot skaal met tyd geëksperimenteer want hier word nie net van terugflitse gebruik gemaak om die verlede in die hede te dramatiseer nie, maar hier is 'n volgehoue simultaanheid van tydsvlakke en doebles

ring van karakters wat die tydstruktuur baie gekompliseerd maak. Die tema van die drama is die stryd van die mens teen die verbystromende tyd en Smit verdig die tydstruktuur "deur die gebruik van drie tye, 'n dramatiese hede en 'n nadere en verdere verlede... 'n Verdere faktor wat bydra tot die komplekse tydstruktuur is die doeblering van karakters." (Smuts, 1980:54.) Deurdat dieselfde figuur in verskillende rolle gebruik word, vind daar 'n besondere teleskopering van tyd plaas. Wesentlik vlug Paul nie vir Christine nie, maar vir die universele wetmatigheid van tyd waaraan hy nie kan ontsnap nie. Hy praat gelyktydig met mense uit verskillende tydperke soos wat die verlede in sy bewussyn deurengestrengel is.

Die hedendaagse Afrikaanse drama het radikaal met die chronologiese tydsbeelding van die konvensionele drama gebreek. Die tydstruktuur van die Nuwe Drama is wel gekompliseerd maar die veeldimensionaliteit daarvan het tog 'n kwalitatiewe vernuwende effek gehad.

2.8 Samevatting van die tydsontwikkeling deur die eeue

Die rol wat tyd in die drama speel, het sedert die sesde eeu voor Christus, toe die geordende vorme dramakuns geword het, tot vandag toe baie veranderings ondergaan. Die ontwikkelingsgang van vier en twintig eeue is gekenmerk deur gedurige verandering as gevolg van historiese, sosiale en religieuse invloede. Aischulos is die eerste bekende verteenwoordiger van 'n dramatradisie waarvan die voorlopers lank voor hom reeds begin het.

Aristoteles se beskouing oor die tydsverloop van die tragedie van Aischulos, Sophokles, Euripides het 'n beslissende invloed uitgeoefen op die latere dramaturgie van die sestienste, sewentiende en agtiende eeue. Die Klassisisme het sy waarneming as 'n eis vertolk en hulle wou dat die handeling binne vier en twintig uur op een plek met een sentrale tema voltrek word.

Vir baie jare was hierdie buitengewone formele hantering van tyd 'n beperkende aspek in die drama. In die Middeleeue is tyd vryer hanteer en sommige Renaissancedramaturge soos Shakespeare en Lope de Vega het hulle nooit aan die beperkings gesteur nie.

Met die naturalistiese klemverskuiwing van die hede na die verlede het daar 'n verandering in die tydsbeelding van die drama gekom. Chronologie was nie meer 'n voorvereiste nie, want verskeie situasies het nou naas mekaar en nie meer langs mekaar gevolg nie. In die naoorlogse drama het die uitgangspunt introspektief en psilogies geword en die chronologie is nie meer ter sake nie. Die toekomsgerigtheid van die tradisionele drama is teengewerk deur die klemverskuiwing na die verlede. Aanvanklik is daar net gepraat oor die verlede of die verlede is deur simbole of voorwerpe voorgestel. Later is die verlede visueel teenwoordig en speel opnuut weer af as deel van die handeling van die drama. Daarna volg 'n vrye deureenspeel van tydsmomente en die ophef van die logiese gang van die tyd. Kenmerkend van die tydsbeelding in die drama na Sestig is dat daar 'n sirkelgang in die tyd is met 'n struktuur van voortdurende herhaling. Die hoogtepunt in die

ontwikkelingsgang van die tydsbeelding is dat daar 'n onsked=baarheid van tye bestaan en dat toekoms, hede en verlede ruimtelik saam teenwoordig is en dat daar vryelik na weers=kante beweeg kan word.

TYD EN LITERERE KONTEKS

"Our whole terrestrial being is based on
Time, and built of Time; ... Time is the
author of it, the material of it."

(Carlyle, 1910:98.)

3.1 Uitsprake oor tyd

Baie filosowe het hulle deur die eeue besig gehou met die tydsopvatting. In die Klassieke tyd het Plato (429-348 v.C.) en Aristoteles (384-323 v.C.) hulle uitgelaat oor tyd. Vir hulle het psigologiese tyd nog nie bestaan nie. "Both sought time's frame of reference in external space, and found it in the revolutions of the spheres." (Patrides, 1976:4.) Aristoteles het sy opvatting oor tyd so geformuleer: Beweging is verandering van plek en dit skep altyd tyd deurdat 'n orde van vóór en ná tot stand kom. Dié tyd kan aanhou tot in die oneindigheid en het die eienskap dat dit gedurig verander. In sy boek The physics III, hoofstuk 1-3 (p. 191-215) maak hy die bewering dat beweging altyd verandering van plek aandui wat terselfdertyd die chronologie van tyd weergee.

Hierdie opvatting het byvoorbeeld in die klassieke tragedie tot uiting gekom in die handhawing van eenheid van plek wat 'n eenvoudige chronologiese of lineêre tydsopvatting teweeggebring het. So begin Oedipus Rex (429 v.C.) van Sophokles met die eksposisie in die proloog waar daar gemeld word dat

'n plaag besig is om die stad te vernietig. Die orakel van Delphi eis dat die moordenaar van Laius eers gestraf moet word voordat die plaag sal ophou. Oidipus probeer die moordenaar opspoor en die gebeure volg chronologies opmekaar totdat Oidipus aan die einde van die dag as die moordenaar ontmasker word. Die handeling begin in die hede en reik na voltooiing in die toekoms. As Kreon die opdrag van die god bekend maak: "The god commands us to expel from the land of Thebes an old defilement we are sheltering" (Sophokles, 1967:10) gaan die handeling onverpoos voort. Elke moment wat onthul word, bring meer aan die lig en die drama beweeg vooruitstuwend tot Oidipus besef dat hy die oorsaak van die onheil is en homself verblind. Die koor sluit af met 'n samevatting van die gebeure:

"Let every man in mankind's frailty
 Consider his last day; and let none
 Presume on his good fortune until he find
 Life, at his death, a memory without pain."

(Sophokles, 1967:45.)

In die Middeleeue was daar 'n vryer hantering van tyd in die drama. "Daar is neweskikkend onderskei tussen die aardse tyd, naamlik die voortduur van die heelal, en die duur van God en die geeste." (Heidema en Schmidt, 1980:13.) Die klem het op die religieuse betekenis van tyd geval en daar is onderskei tussen 'n aardse tyd wat tydelik was en 'n ewige tyd waarin God geheers het. Uit die twaalfde eeu dateer Die misterie van Adam - "... the earliest extant mystery play ... with enough Latin to suggest that it was probably produced

during the period when the liturgical drama was passing from the laity" (Caputi, 1968 (b):76). Die handeling in die drama strek oor 'n lang periode vanaf die skepping tot by die regering van Nebukadneser.

In die Middeleeuse abelspele uit die veertiende eeu is die verskillende momente in die handelingsverloop van die drama min of meer chronologies georden, maar sover dit tydsverloop aangaan, het die dramaturge hulle nie deur voorskrifte laat bind nie. Die abelspel Esmoreit strek oor 'n tydperk van twintig jaar. Die drama begin by die geboorte van Esmoreit en die eerste en tweede toneel verloop simultaan in Sicilië en Damaskus. Die derde toneel volg chronologies op die eerste twee, terwyl die vierde en vyfde weer simultaan is en chronologies op die derde volg. Hierna volg 'n tydsprong van agtien jaar en tussen toneel ses en sewe is daar 'n tydsverloop van twee jaar. Toneel nege val min of meer in die tyd met toneel sewe saam, terwyl die tiende toneel weer chronologies op toneel agt en nege volg. Dus vind 'n mens 'n vrye hantering van tyd.

Gedurende die Renaissance is die vrye hantering van tyd gehandhaaf en in sommige van Shakespeare se dramas kom groot tydspronge voor wat die toekomsgerigte handeling laat voortstu. Shakespeare het nie geskroom om sy dramas oor enige aantal dae, maande of selfs jare te laat afspeel nie. In The winter's tale (1610) is daar 'n tydsprong van sestien jaar tussen die derde en vierde bedryf en in King Lear (1605) stel elke ruimtelike verskuiwing ook 'n tydsprong voor.

Vanaf die negentiende eeu is die verlede gesien as 'n belangrike oorsaak vir optrede in die hede. In die drama uit hierdie tyd is die chronologie nie meer ter sake nie en word tyd in 'n groot mate gesubjekteer. In die naturalistiese dramas waar die verlede so sterk beklemtoon was, het die klemverskuiving na die verlede die toekomsgerigtheid wat die tradisionele drama gehad het, teengewerk.

Die oordrewe realisme waarmee die naturalistiese verhoog ingeklee is, "werk 'n sterk toekomsgerigtheid teë: hoe meer oorsweldigend die visuele realiteit van die hede, hoe moeiliker voorspelbaar is die toekoms" aldus André P. Brink (1974:83). Ibsen (1828-1906) se karakters word gedefinieer deur hulle ruimte en in Rosmersholm (1886), Hedda Gabler (1890) en Bygmester Solness (1892) voer hulle 'n wesentlike stryd teen die verlede in die hede. Strindberg (1849-1927) toon ook in Fröken Julie (Miss Julie, 1888) en Fädren (The father, 1887) dat wat gebeur het, nog nie verby is nie, en die verlede is 'n teenwoordige mag wat die hede bedreig en wat voortduur tot in die toekoms.

Die teorieë van Bergson, Freud en Einstein het 'n nuwe inhoud aan die moderne opvatting van tyd gegee wat ook tot die dramaliteratuur deurgedring het. Volgens Ruch (1958:61) verklaar Einstein (1879-1955) "dat by die telling van die 'voor en na' die begrip van gelyktydigheid optree wat baie moeilik met absolute akkuraatheid bepaalbaar is". Die meting van beweging word derhalwe deur die mens se eie bewegingstoestand geaffekteer en kan in sy ware aard onbepaalbaar wees. Hierdie uitspraak het 'n bevryding van die tradisionele tydsopvatting

gebring want tyd kon nou in die gestalte van die ruimte uitgedruk word en dit het die voordeel dat dit die beperkings wat deur tyd en ruimte gestel is, kon ophef.

In die Nuwe Drama is dit sigbaar in die strukturering waarin tyd en ruimte op so 'n wyse met mekaar verbind word dat tyd die rol van 'n vierde dimensie speel en so word tydruimte geskep. In Amédée (1954) stel Ionesco (1912-) die verlede voor in die vorm van 'n lyk wat groei. Die lyk stel Madeleine en Amédée se dooie liefde van die afgelope vyftien jaar voor en nou het die verlede hulle ingehaal. Die lyk is nie net simbool van die verlede nie, maar dit is die verlede self, die tyd word dus visuele gestaltegewing.

Dolf van Niekerk gee ook in Kwart voor dagbreek (1963) 'n ruimtelike voorstelling van tyd deur die verlede en hede op verskillende verhoogvlakke simultaan aan te bied. Die verlede word dan terselfdertyd ook gebruik om tonele in die hede te motiveer.

Die sosiale, ekonomiese en tegnologiese veranderings wat gedurende die twintigste eeu plaasgevind het, het die mens se siening van tyd ingrypend verander. Die verlede word nie meer in die drama herskep om die hede daaruit te verklaar nie, maar die onafskeidbaarheid van tye staan voorop soos in Death of a salesman (Miller, 1949). Reaske (1966:30) laat hom soos volg uit oor die hantering van tyd in hierdie drama: "The time

shifts from the present to the past as Willy imagines the glorious deeds of the past. The play mingles the past with the present because this is the way Willy thinks."

In die Nuwe Drama word die verlede gebruik as deel van die handeling òf die verlede speel opnuut af as deel van die spel=gegewe, òf soms oorvleuel die tye mekaar in die ruimte en bestaan daar verskillende tye langs mekaar. In Christine (1971) van Bartho Smit wissel die tyd tussen verlede, hede en toekoms en in sommige tonele is die verlede en dramatiese hede vermeng soos waar Paul terselfdertyd met die Meisie (die jong Christine) en die ou Christine gesels. Verder is daar die sterftoneel in die tweede bedryf wat in die toekoms afspeel en tonele wat suiwer verlede is en wat in Duitsland afspeel. Daar is ook herhalingstonele waarin dieselfde gebeure met variasie oorgespeel word soos waar Paul vir Christine van die venster=bank afstamp.

André P. Brink se drama Die verhoor (1970) word aangebied as 'n verhoor ná die dood van Bezuidenhout. Die normale tydsverloop word verbreek deurdat Bezuidenhout self getuig in die saak teen hom alhoewel hy al dood is. Die drama begin waar Stockenström besig is om die hof toe te spreek: "... maar daar is één beskuldigde, die eintlike beskuldigde, wat vandag nie hier is nie. Wat afwesig is, soos hy nog elke enkele keer afwesig was wanneer hy opgeroep is. Soms het hy siekte gepleit, soms werk, soms het hy glad sonder rede weggebly. Vandag bly hy weg omdat hy dood is.

Frederik (verskyn agter die Regters, hoër as hulle, indrukwekkend in sy fierheid en minagting: die skielikheid van sy ver=

skyning is belangrik). Ek is hier, Stockenstrom. Landdros Stockenstrom. 'n Titel is vir jou belangrik.

Stockenstrom: Wat maak jy hier?

Frederik: Jy't gesê jy verhoor my vandag ... Ek kom as dit vir my geleë is." (Brink, 1970:5.)

Gedurende die verloop van die drama word sake wat aanleiding gegee het tot die klagtes teen hom herspeel in die hede.

Kanna hy kô hystoe (1965) verloop ook nie chronologies nie, soos die dramaturg self sê in die aantekeninge voor in die drama: "Die spel is nie chronologies nie. Die karakters praat oor afstande, jare, drome en die dood heen." (Small, 1965:5.)

Oor die uitskakeling van die toekomsgerigtheid in die Nuwe Drama laat André P. Brink (1974:172) hom soos volg uit: "Ons hoef ons glad nie te bekommer oor wat gaan gebeur nie, ons probeer besin op sommige betekenis van die stuk in die lig van ons eie eeu se ervaring. Die gesprekke oor die tyd heen maak dit moontlik om die sin van die gebeure indringender as in 'n realistiese diskussie te bespreek."

'n Kenmerk van die ontginning van tyd in die Nuwe Drama is die intense belewing van die hede waarin die situasie van die oomblik die essensie is. So ontstaan 'n drama "waarin die verskeidenheid momente náas mekaar geplaas is, en nie meer ná mekaar nie" soos André P. Brink aantoon in sy Aspekte van die nuwe drama (1974:84).

In Christine (1971) poog Paul Harmse om deur sy skildery van die Meisie as bruid die oomblik te verewig. Paul bevestig die stelling in die volgende woorde:

"Ek sal jou maak soos jy nou is. My bruid. My ewige bruid." (Smit, 1971:74.) In die tydsbeelding van hierdie situasie "word die verlede en die toekoms ineengebrand tot 'n intense ervaring van die hier en nou, die verlede word aktief, dinamies en stuwend werksaam in die hede" (Schutte, 1980:142). Paul se ervaring met die jong non en die Meisie wys ook hoe hy die oomblik wil verewig en verleng tot 'n ewigduurende nou. Paul se woorde aan die verpleegster bevestig bogenoemde mening:

"Ek wil nou hê! Nie die jare wat dalk nog voorlê nie." (Smit, 1971:25) Dié beskouing van Paul Harmse word in die volgende aanhaling verder beklemtoon:

"Ek is nie oud saam met Magda nie. By haar is ek jonk, ek is magtig, ek is 'n god, ek leef elke uur 'n ewigheid." (Smit, 1971:21.)

Hierin is ook sy verset teen die metafisiese tyd en die ewige wetmatigheid daarvan duidelik waar te neem.

'n Ander kenmerk van tyd en ruimte wat as struktuurkomponente as eenheid gesubjektiveer kan word, is dat daar 'n sirkelgang in die tyd is wat oor en oor voltrek word sodat elke kring kleiner is as die vorige een. Hierdie enger wordende tydsbewussyn in die opvatting van tyd vind 'n mens in dramas waar

die tyd in sy gewone gang heeltemal opgehef is sodat daar geen vooruitgang meer is nie en die toekoms verdwyn. Daar is byvoorbeeld 'n sirkelgang in die situasie wat beleef word in Christine (1971) wat deur middel van herhaling, parallelismes en variasies in die gebeure, Paul deur sy dae in die verlede aan Christine bind. Daar is 'n herhaling van Paul se arrestasie na sy moordpoging op Christine met geringe variasie in Paul se reaksie. Die arrestasie van Christine word drie maal met variasie en ooreenkoms herhaal. Drie maal ontken Paul dat hy geweet het Christine is 'n Jodin. Aanvanklik sê hy: "Moenie gek wees nie, man!" (Smit, 1971:45.) As hy meer in 'n hoek gedryf word, erken hy dat hy die vorige aand eers gehoor het maar dat hy onbewus daarvan was toe hy met haar getrou het, en die laaste maal ontken hy dat hy dit ooit geweet het.

Daar is geen vooruitsig of verbetering in die toekoms van Vladimir en Estragon in Waiting for Godot (Beckett, 1953) nie, en al wat vir hulle oorbly, is om die onontkombare situasie te aanvaar. Terwyl hulle wag, hou hulle hulle besig met speletjies wat ook herhalingspatrone vorm en "like everything else in the play, exhibits a resistance to linear movement" (Glass, 1974:25).

Die toespitsing op die hier en nou het dus tot gevolg gehad dat 'n chronologiese handelingsverloop nie meer 'n noodwendigheid vir die drama is nie. Momente uit die verlede en hede is ewe belangrik vir 'n bepaalde situasie, staan naas mekaar en hoef nie chronologies op mekaar te volg nie. In Adam Small se drama Kanna hy kô hystoe (1965) is daar 'n simultaan-

heid van voorstelling want verlede en hede loop nie net deur= een nie, maar is albei saam teenwoordig in die ruimte want "die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen" (Small, 1965:10).

3.2 Tydsvorme

'n Woordkunswerk kan verskillende tydsvorme verteenwoordig. Emil Staiger onderskei in sy Grundbegriffe der Poetik (1972) tussen liriek, epiek en dramatiek op grond daarvan dat die liriek hom besig hou met die vloeiende "tydlose oomblik" en die epiek met die voltooiide en afgelope verlede.

Die dramatiek; daarenteen, onderskei hom deur 'n gerigtheid op die toekoms. Van primêre belang is dus dít waarop die drama afstuur. Die dramaturg stel 'n punt in die toekoms vas en alles in die handeling reik na voltooiing tot by dié gegewe punt. Volgens Staiger ontwikkel die drama ten opsigte van die tyd dus chronologies vanaf die begin tot by die beslissingspunt in die toekoms. Ook Wolfgang Kayser onderskei in Das sprachliche Kunstwerk (1964) die dramatiese vorm van ander literêre vorms op grond daarvan dat alles ingestel is op die toekomende tyd.

Hierdie opmerking kan aan die hand van P.G. du Plessis se drama Die nag van legio (1969) geïllustreer word. Binne die ingeperkte ruimte van die inrigting word die stryd tussen goed en kwaad voltrek. Die motoriese moment word geïnisieer deur die protagonis, Dirk wat nie wil hê dat Dogoman by hulle in die kamer moet slaap nie. Daar ontstaan al vroeg 'n dra=

matiese spanning deur vooruitwysing want Dirk se opmerking dat Dogoman besig is om sy rol te speel en almal in sy web toe te spin, wys op 'n somber einde as hy sê: "... en as julle nie wil glo nie, kan julle môreoggend kom kyk" (Du Plessis, 1974:9). Die verwysing na môreoggend is 'n dramatiese onderskeidende vooruitwysing in die prospektiewe tyd. Dit wys ook op die stryd wat die antagonist Dogoman begin het en wat die nag voltrek gaan word. Sodra die ander slaap, begin Dogoman met sy onheilspellende handeling wat aanhou tot hy almal se ondersteuning het en Dirk uiteindelik die slagoffer word.

In die Nuwe Drama gaan dit nie meer hoofsaaklik oor dit wat nog in die toekoms móét plaasvind nie, maar die ruimtelik voorgestelde hede word ontgin. Brink (1974:84) som die klemverskuiwing so op: "Wanneer die klem verskuif na die situasie in plaas van na 'n 'klimaks' waarop alles afstuur, ontstaan die indruk van 'n drama waarin 'n verskeidenheid momente náas mekaar geplaas is, en nie meer ná mekaar nie."

Samevattend kan 'n mens oor die tydsvorme die volgende sê: Daar kan drie tydsvorme in die woordkunswerk onderskei word. In die liriek word dit waargeneem as 'n "tydlose oomblik" wat 'n statiese beeld weergee en in die epiek is die tydsvorm waarmee gewerk word die voltooiide afgelope verlede. Die dramatiek rig hom op die toekoms want alles wat in die handeling gebeur, reik na voltooiing in die toekoms. Aanvanklik het die gebeure chronologies opmekaar gevolg maar in die Nuwe Drama val die klem op 'n reeks situasies wat nie noodwendig chronologies hoef te verloop nie, want elke situasie is be-

langrik op sigself en vorm 'n afgeronde geheel.

3.3 Speeltyd teenoor gespeelde tyd

In die woordkunswerk waar 'n werklikheid deur taal opgeroep word, word hierdie wêreld ook taallik gerealiseer in tyd en ruimte. Oor die realisasietyd van die literêre werk laat Maatje hom in sy Literatuurwetenskap so uit: "De wereld in het literaire werk word geconstitueerd in die lees-, voordrachts- of speeltyd, in de tijd van de realisatie." (1977: 130.) Dit beteken dat die wêreld wat deur woorde opgeroep word, geleidelik tot stand kom tydens die lees, voordrag of toneelspel. Die tydruimtestruktuur van die literêre werk het slegs betekenis as dit so gerealiseer word.

Van der Kun (1938:3) verklaar "dat het drama verwerkelykt (word) in een opeenvolgende reeks van 'speelhandelingen'." Hoewel die drama uit 'n reeks speelhandelinge bestaan, maak die drama die indruk van 'n georganiseerde eenheid wat hy die "verloopsplan" noem. Belangrike dele uit die verloopsplan noem hy "actiemomenten" en die aaneenskakeling tussen hierdie momente noem hy "handelingsaspekte" (Van der Kun, 1938:18). Hierdie handelingsaspekte het 'n tydsfunksie, want "(dit) markeert het verloop of openbaart zich zelf als een knooppunt in dat verloop" (Van der Kun, 1938:19). Hierdie handelingsaspekte of handelingsgehele is dus 'n markante duiding van tyd wat chronologies of achronologies kan wees.

Volgens die voorbeeld van Staiger onderskei Maatje (1977:133) voorts tussen dramatiese, epiëse en liriese tyd. Die meet=

bare dramatiese tyd begin as die eerste woorde gesprek word en duur tot die laaste sin van die drama gesê word. Stiltes of handeling sonder woorde kan tyd in beslag neem maar Maatje beweer dat die tyd binne die drama normaalweg parallel aan die tyd van realisasie van die gesproke teks ontwikkel en dat die twee tye mekaar dek.

Van den Berg (1979:38) bespreek ook die tyd van realisasie en die tyd binne die werk en verklaar dat die twee tye mekaar slegs kan dek in "ononderbroken bedrywen" soos Pa, maak vir my 'n vlieër, pa (1964) van Chris Barnard waar die spel sewe-uur die aand begin en aanhou vir die duur van die drama sodat die speeltyd en gespeelde tyd ewe lank is. In verskeie een-bedrywe stem die twee tye ook ooreen soos in Uys Krige se Fuente Sagrada (1949), Alle paaie gaan na Rome (1949), Die jammer hart (W.A. de Klerk, 1958) en Endgame (Beckett, 1958).

Soms verloop daar tussen die bedrywe tydperke van ure, maande of selfs jare. Hierdie spronge in die tyd word as sodanig vermeld in die neweteks soos die geval is in Bartho Smit se drama Die verminktes (1960). In dié geval speel die tweede bedryf 'n paar maande na die eerste af en die derde 'n paar dae na die tweede bedryf.

Soos in prosa hoef die handelingsverloop dus nie noodwendig ooreen te kom met die tyd van realisasie nie. Die dramaturg kan die handelingstyd ook binne die bedrywe vinniger laat verloop met behulp van tydspronge wat deur beligting voorgestel word. In Der gute Mensch von Sezuan (1947) van Brecht

gaan die gode in Shen Te se huis en as hulle direk daarna uit die huis uitkom, het die tyd verskuif na die volgende dag wat met behulp van beligting aangedui is.

In Wilder se Long Christmas dinner (1970) word die tydsverloop so versnel dat verskillende geslagte agtereenvolgens aan die handeling in die drama deelneem. Wilder (1970:118) laat hom soos volg uit oor die tydsverloop: "Ninety years are to be traversed in this play which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household." Die vinnige tydsverloop het die struktuur van die drama sodanig beïnvloed dat daar geen verdeling in tonele is nie om die verbystroming van die tyd te illustreer.

Handeling sonder woorde of stiltes is ook dramaties en kan tyd in beslag neem. In Vrijdag (1977) van Claus word daar aan die begin van die eerste toneel enkele sinne gepraat en die res van die toneel bestaan uit handeling sonder woorde. Tog gebeur daar so baie in dié handelingsgeheel want die situasie impliseer 'n toekomsgerigtheid en skep 'n intense spanningssituasie. Die wiegie het ook 'n belangrike tydsimplikasie want dit dien as motief om die verlede te onthul en dit wys ook na die toekoms want dit is simbool van die spanning tussen Georges en Jeanne. Die volgende aanhaling illustreer tydsverloop waarin handeling sonder woorde 'n groot deel beslaan.

"Georges:

Jeanne! (Kijk even in de keuken, gaat naar de trap)

Jeanne! (Wacht. Hij legt de koffer op de sofa. Luiders)

Jeanne! (Wacht. Een kinderkoor is hoorbaar, zonder begeleiding zingt het: 'Te Lourdes op de bergen, verscheen in een grot, vol glans en vol luister, de Moeder van God'. Het eindigt abrupt. Georges gaat naar de sofa, trekt er de koffer weg en zet hem naast het buffet. Hij kijkt in de wieg, haalt een lichtroze sokje tevoorschijn, steekt er zijn hand in, beweegt zijn hand. Luistert ineens gespannen naar buiten, gooit het sokje terug. Doet het licht aan. Wacht. Doet het licht uit. Hij gaat naar het buffet, trekt er de bovenste lade uit, voelt in het gat, haalt er een knipmes uit, steekt het op zak. Lade dicht. Knipmes weer tevoorschijn. Laat het lemmer eruit springen. Stopt het weer in de zak van zijn regenjas. Springt in een keer naar het raam, kijkt, keert terug. Zit neer op een stoel. Kijkt voor zich uit. Gaat ineens met besliste stappen naar de keuken. Een deur gaat open. Roept off heel hard):

't Is niet mogelijk. Godverdomme.

(De deur van de keuken slaat hard dicht. Hij komt terug. Gromt binnensmonds. Hij heeft een rabarberstengel in de hand. Hij bijt erop, spuugt op de grond. Slaat een paar keer geweldig met de stengel tegen de tafel. Zit neer. Kijkt naar de wieg. Staat op en gaat met zijn rug tegen de deur van die gang staan. Gaat naar het buffet, haalt een fles genever boven, drinkt aan de fles. Zet de fles terug en gaat weer zitten. Schommelt wat op zijn stoel, leunt dan naar voor, legt zijn hoofd op zijn voorarm. Hij geeft een grote gil. Kijkt met wijde open ogen voor zich uit)

(Donker)."

(Claus, 1977:9.)

Op grond van handeling sonder woorde beskryf Van den Berg (1979:39) dramatiese tyd so: "Drama daarenteen begin altyd pas als mensen de lokatie betreden en een konkrete handeling verrichten."

Volgens Günther Müller (1974:269 e.v.) se teorie oor tydsre= lasie word tyd, soos dit in die literêre werk gevind word, vertelde tyd ("erzählte Zeit") genoem - dit is die tydstruk= tuur binne die literêre werk. Die realisasietyd noem hy ver= teltyd ("Erzählzeit") en dit gee weer hoelank dit neem om die gebeure te vertel of te lees. In die drama word daar onderskei tussen speeltyd en gespeelde tyd. Van den Berg (1979:38) noem "speeltijd (de tijd die de voorstelling in beslag neemt) en gespeelde tyd (de tijd die de gebeurtenissen in het drama in beslag nemen)".

Die Russiese formalis, Tomasjevsky, onderskei ook tussen ver= telde tyd en verteltyd. Volgens W. Blok (1970:14, 15) het Tomasjevsky die terme soos volg gedefinieer: vertelde tyd het hy "sujet" genoem en verteltyd "fabel". Hy omskryf die terme voorts: "Die zich met elkaar verbindende motieven vormen het thematisch verband van het werk. Uit dit gezichts= punt is de fabel het geheel van motieven in hun logische, causaal-temporele samehang, het sujet het geheel van diezelfde motieven in juist de opeenvolging in dat verband, waarin zij in het werk gegeven zijn."

Genette (1979:6) sluit in sy bespreking oor die tyd in die verhaal by Tomasjevsky aan en sê hierdie tydsonderskeiding

"is niet alleen karakteristiek voor het filmverhaal, maar ook voor het mondeling overgeleverde verhaal op alle niveaus van estetiese uitwerking, met inbegrip van literaire niveaus zoals de epische voordracht of de dramatische vertelling".

Genette (1979:8) voer die bespreking van volgorde nog verder en meen "dat je de volgorde waar de tydsgebonden gebeurtenissen of segmenten in de verhalende tekst gerangschikt zijn, stelt tegenover dezelfde segmenten of gebeurtenissen in hun relatie tot de tijd in de geschiedenis, voorzover deze volgorde door het verhaal zelf explisiet is aangeduid, of voorzover men deze uit de een of andere indirecte aanwijzing kan afleiden". Die verskille tussen die volgorde van die geskiedenis en die van dié verhaal noem hy "anachronieë". Anachronieë in die volgorde word veroorsaak deur vooruitwysings (wat hy prolepses noem) en terugverwysings (wat hy analepses noem).

Wanneer 'n mens te doen het met vooruitwysings en terugverwysings ontstaan daar gapings in die verhaal wat die chronologie verbreek. Analepses vul gapings op in die tyd wat verby is waarin herinnering 'n rol speel. Prolepses vul gapings in die gebeure wat nog gaan kom en dit vervul 'n rol van aankondiging. Chatman (1978:63) toon in sy bespreking van volgorde by Genette aan dat die verhaalvolgorde nog altyd duidelik moet wees anders is daar nie duidelike eenheid van handeling nie: "The problem is particularly real for the cinema, whose normal compositional technique is montage or cutting; sometimes it can be difficult to tell whether a cut signals a flashback, a flashforward, or simply an ellipses followed by

the next (spatially removed) event in the story."

Chatman gaan voort en sê dat die terme terugflits en vooruitflits net beperk moet bly tot die dramatiese mediums. Hy toon aan dat: "Sound films can even introduce partial or split flashbacks, since one of the two information channels, visual or auditory, may be kept in the present and the other flash-backed." 'n Voorbeeld hiervan is waar die dialoog wat gehoor word in die hede is, maar die visuele beeld gaan terug in die verlede. Die teenoorgestelde is ook moontlik waar die visuele beeld in die hede is en die dialoog die verlede aandui.

In die drama kan die terugflitse voorkom wanneer die karakter herinnerings of waarskynlikhede as gedagte-impulse uit die verlede herbeleef soos in Kanna hy kô hystoe (1965) waar Kanna die herinnerende karakter is. Deur die gebruik van vooruitflitse kan moontlikhede in die toekoms oorweeg word soos waar HY en SY hulleself oor dertig jaar hiervandaag sien as hulle al oud is. ('n Stasie in die niet, Barnard).

In direkte teenstelling met dramatiese tyd beskryf Maatje (1977:136) liriese tyd as die "laten zien van één ogenblik, of van één toestand" waar daar geen tydsverloop binne die werk ontwikkel nie. So 'n oomblik of toestand kan byvoorbeeld in die poësie uitgebeeld word by die beskrywing van 'n toneel uit die natuur. Dit kan geïllustreer word aan die hand van C. Louis Leipoldt se gedig "Grysblou bulte" waar die landskap in die motreënmis as 'n oomblikse beeld aan die leser getoon word. Daar kan wel in liriese tyd 'n voortgang en oorgang in die realisasietyd wees, maar dit word nooit 'n

oorgang van een fase na 'n ander nie. Dit bly slegs één liriese beeld waarin die gevoel oor die natuur die klem dra.

Epiese tyd staan vir Maatje (1977:140) tussen dramatiese en liriese tyd. Die belangrikste kenmerk van epiese tyd is "dat het aandrijfmechanisme van de tyd-van-realisatie op het aangedreven mechanisme van de tyd-binnen-het-werk verskillende snelheden kan overbrengen, zodat we kunnen spreken van een versnellings - en vertragsmechanisme." Die tyd van realisasie kan verkry word deur die gemiddeld van verskeie lesers te kry en dan kan gesê word dat dit tien minute duur om te lees wat in die verhaal in vyf en twintig jaar gebeur het. Dit kan ook gebeur dat dit tien minute neem om te lees wat met 'n karakter in een minuut gebeur het as die karakter se belewenis intensief verhaal word.

In die epiese en kaderdrama word die epiese tydsrelasie gekombineer met die dramatiese tyd. In hierdie dramas speel die handeling op twee tydsvlakke af en wel teen verskillende tempo's. Die tydsduur van die hoofhandeling of binnehandeling kan verkort word deur middel van 'n vertelel wat die gebeure saamvat en 'n opsomming gee wat die tydsverloop laat versnel. In Brecht se Der Kaukasische Kreidekreis (1945) gaan die hoofhandeling oor die opstand in Georgië aan die begin van die twintigste eeu. Dit geskied binne 'n handelingsraam wat in die hede afspeel. Hier is dus "een actueel heden en een voor dit heden exemplarisch verleden" (Maatje, 1977: 160).

Die gespeelde tyd in Der Kaukasische Kreidekreis word vanuit

'n omlysting in die hede gesien terwyl die hoofhandeling oor die twintigste-eeuse opstand in Georgië gaan. Daar is dus twee tydperke binne die tydstruktuur van die drama: die twintigste eeu omraam deur die hede wat deur die verteller in perspektief geplaas word.

Samevattend kan die volgende oor speeltyd en gespeelde tyd opgemerk word: speeltyd gee weer hoe lank die voorstelling duur en gespeelde tyd gee weer hoe lank die tydsduur is wat die gebeure in die handeling in beslag neem.

3.4 Tydsdimensies

Baie is al oor tyd nagevors en geskryf en oor één aspek van tyd het die filosowe saamgestem, naamlik dat tyd beweeg en gevolglik gedurig verander. Volgens Stoker (1948:38) word die rigting waarin tyd beweeg "tydsdimensies" genoem. Die tydsdimensies bestaan uit verlede, hede en toekoms.

Aristoteles het hom soos volg oor die tydsdimensies uitge-
laat: "Time is made continuous by the present and is divided by it into past and future." (Rau, 1976:20.)

Augustinus het onderskei tussen 'n meetbare teenwoordige tyd wat werklikheid is en 'n verlede en toekoms wat slegs in die mens se bewussyn bestaan. Hy beskryf die drie tydsdimensies soos volg: "The time present of things past is memory; the time present of things present is direct experience; the time present of things future is expectation." (Rau, 1976:25.)

Vanaf die Renaissance het daar 'n verandering in die beskouing oor verlede, hede en toekoms gekom want "the emphasis shifted from man as a social entity intent upon the future, to man seeking in agonising solitariness to understand the inscrutable present and to recapture the erratic past" (Patrides, 1976:2).

Die drama is die genre van die hier en nou. Die verlede verleen betekenis aan die hede en is die uitgangspunt vanwaar die gebeure ontstaan het en dit bied moontlikhede aan die toekoms. Volgens Pütz (1970:14) se uiteensetting in sy studie Die Zeit im Drama ontwikkel die toekoms stap vir stap uit die verlede en daaruit "entsteht eine 'vortwärtstreibende Kraft', eine gewaltige 'Präzipitation und Neigung' die sich auch dem Zuschauer mitteilt und ihn fortreisst, selbst wenn er das Ende kennt". Spanning word bewerkstellig deur die verhouding van die tydsdimensies teenoor mekaar want die spanning word opgewek omdat die toeskouer in die hede nog nie weet hoe die konflik in die toekoms opgelos gaan word nie. Selfs al vermoed die toeskouer die afloop van die drama, sal hy die gang van sake soos dit ontplooi met groot noukeurigheid volg.

Tot en met die begin van die Naturalisme het die tydsdimensies chronologies opmekaar gevolg. Thomas van Laan (1970: 298) laat hom in 'n bespreking oor die tydsdimensies in die drama soos volg uit: "In most drama, therefore, the whole structure also projects a second meaningful dimension, the temporal. This dimension is established not by the relationship of simultaneous disparate focal points but by the se-

quential movement from one point to another through an entire action as it is performed in time." Tydsdimensies tree dus op as ordeningsprinsipes in die drama omdat dit "het mogelijk maakt om verbanden te leggen tussen oorzaak en gevolg" (Hugenholtz, 1938:55) of soos Blok (1970:141) dit stel: "situering in de tijd 'plaats' de feiten, geeft besef van een 'vooraf' en veral van een 'daarna'."

Tsjekof (1860-1904) stel die hede voor as iets wat ontstaan het uit die verlede en wat subjektief beleef word. Gebeure uit die verlede is verantwoordelik vir die huidige situasie want "the consequences of the presumably buried past rush in to overwhelm the present." (Reinert, 1970:XXIII.)

Sy karakters in Dom Wanja (Dydy Vanya, 1899) idealiseer die verlede en hulle optrede in die hede word daardeur gemotiveer. Ook die drie susters in Iri sestry (1901) het net een begeerte: "To go to Moscow. Sell the house, wind u everything here and to Moscow." (Chekhov, 1970:520.) Omdat hulle gelukkig was in die verlede in Moskou wil hulle weer daarheen terugkeer. Die handelingsgehele in Iri sestry is soos stilstaande oomblikke teen 'n agtergrond waar die tyd verby beweeg. Reinert (1970: 577) beskryf die tydsbeelding soos volg: "Time in Chekhov is more than the dimension in which we necessarily apprehend any literary work: it is a primary fact of consciousness, the alterer of looks, the agent of frustration, the measure of failure. Indications of time link the four discontinuous acts in a single symbolic form of near symmetry." Die eerste bedryf speel af in die lente, die laaste bedryf in die herfs vyf jaar later. Die eerste en laaste bedryf vind in die mid-

dag plaas, die tweede bedryf agtuur die aand en die derde bedryf om drie-uur die nag.

Die karakters dink en praat baie oor die tyd wat 'n vyand is omdat dit so gou verbygaan en alles verander. In Iri sestry merk Vershinin hieroor op: "It seems to me everything on earth must change little by little and is already changing before our eyes. In two or three hundred, eventually a thousand, years a new happy life will come." (Chekhov, 1970: 539.)

Ibsen (1820-1906) gaan retrospektief te werk in Rosmersholm (1886) wat naturalisties gekleur is. "In Rosmersholm almost every step forward results from and is accompanied by a step backward into the past, toward fuller understanding of the basic situation as it was originally constituted." (Van Laan, 1970:315.)

Ibsen se drama Die wilde-eend (Vildanden 1884) bestaan hoofsaaklik uit eksposisie " - the gradual discovery of the painful truth about the past concealed in the family's decorous and complacent present... The plot is a looking-back on the past responsible for the present crisis." (Reinert, 1970: 428.)

In die Nuwe Drama word die tydsbeleving beklemtoon en saam met die opheffing van die chronologie het dit gelei tot die uitbou van 'n aantal dramategnieke waarmee die tyd uitgediep word. Met behulp van die flitstegniek kan verskillende di-

mensies van die tyd ruimtelik langs mekaar voorgestel word en kan daar vryelik heen en weer beweeg word in die tyd. In Didipus Rex (482 v.C.) het Sophokles die verlede deur vertelling laat herbeleef maar in Moeder Hanna (1959) laat Bartho Smit die verlede 'n tasbare gestalte aanneem as Ou-boeta se besoek in die terugflits herbeleef word. In Die verminktes (1960) speel die verlede opnuut af in die hede as Frans van sy moeder afskeid neem. Bartho Smit voer die deureenloop van die tye nog verder in Christine (1971) waar Paul met mense uit twee tydperke tegelyk praat. As Christine na drie jaar weer vir Paul opspoor, is sy twee en vyftig jaar oud. Sy en die Meisie is saam met Paul in die woonstel en hy praat gelyktydig met hulle albei.

Die gebruik van meervlakkige speelruimtes maak dit moontlik om verskuiwings in die tyd én simultane tyd voor te stel. In Dolf van Niekerk se drama Kwart voor dagbreek (1963) word die verlede en hede op twee vlakke op die verhoog uitgebeeld. In Die verhoor (1970) neem die drama die vorm van 'n verhoor aan. Gebeurtenisse wat die hofszaak voorafgegaan het, word herspeel in die hede. Frederik Bezuidenhout, wat alreeds dood is, is by die verhoor teenwoordig en lewer kommentaar op die verrigtinge en praat met persone oor die dood heen. Hy voer ook gesprekke oor die tyd heen met ander karakters in die tonele wat uit die verlede herhaal word. In Koning-Fenoog (1963) maak Van Wyk Louw gebruik van ses speelruimtes in die eerste bedryf en van drie in die derde bedryf om verskuiwings in die tyd voor te stel. Dit vergemaklik die aanbieding van terugflitse en vooruitflitse sodat al drie dimensies van tyd gelyk-

tydig aanwesig kan wees. Hugo Claus hanteer die tegniek ook baie goed in Een bruid in de morgen (1955) waar die spel wissel van die woonkamer na Andrea en Thomas se kamer. Die moeder voer selfs 'n denkbeeldige gesprek met haar skoonsuster in die toekoms oor wat haar skoonsuster sal sê as sy sien hoe leeg en armoedig die Pattini-huishouding geword het.

Die doeblering van karakters is 'n ander tegniek waarmee die tyd ontgin word. In Christine (1971) onderskei 'n mens die volgende, ten opsigte van die hoofvrouekarakter: Christine, Meisie, Non, Magda en Verpleegster. Die funksie van die tegniek is om meer dimensies aan 'n karakter te gee en om 'n karakter ten volle uit te diep. Wat tyd betref, kan 'n mens die bewussynstroom hier onderskei, na aanleiding van die aaneenstroming van tyd vanaf die jeugjare tot die huidige situasie.

Die terugbeweeg in die verlede en die opheffing van die chronologie beteken nie noodwendig 'n verlies aan voortgang in die drama nie. Terwyl die karakters gebeurte uit die verlede herbeleef, is die drama as geheel besig om na 'n punt in die toekoms te beweeg.

3.5 Tydfrekwensie

3.5.1 Volgorde

Volgorde beteken die ordening van gebeurte op 'n spesifieke wyse. Chatman bespreek volgorde in Story and discourse (1978: 45) en beweer: "It has been argued, since Aristotle, that events in narratives are radically correlative, enchainning,

entailing. Their sequence, runs the traditional argument, is not simply linear but causative." Hierby het E.M. Forster (1928:43) aangesluit en volgorde beklemtoon in sy onderskeid tussen "story" en "plot". " 'Story' is a narrative of events arranged in their time sequence" en " 'plot' is also a narrative of events, the emphasis falling on causality." Die volgorde by "story" sal hoofsaaklik chronologies wees maar by "plot" hoef dit nie die geval te wees nie.

Die mens lewe te midde van tydsverandering. Mieke Bal (1978: 44) laat haar hieroor so uit: "Gebeurtenisse zijn gedefinieerd als processen. Een proces is een verandering, een ontwikkeling, en veronderstelt daarom opeenvolging in die tyd of wel chronologie." Tydsverloop en volgorde is dus gelyk aan mekaar en veronderstel altyd verandering. Sturt (1925:3) stel dit in haar studie The psychology of time soos volg: "Time and change are doubtless closely connected and much of what we mean by time involves change. It includes a future, a past and a scheme of organization." Hierdie "scheme of organization" is gelyk aan volgorde want gebeure hou altyd in dat tydsverloop plaasgevind het tussen die begin en einde. Gebeure vind ook altyd in 'n spesifieke volgorde plaas want die een gebeurtenis vind voor die ander plaas en is die oorsaak van die daaropvolgende gebeure.

Kousaliteit is 'n begrip wat die verband tussen oorsaak en gevolg aandui en wat reeds Aristoteles se belangstelling gewek het. Vir Aristoteles was kousaliteit 'n opeenvolging van gebeure om daarmee 'n doel te bereik (Cahn, 1952:253). In die

sestiende eeu ontstaan 'n nuwe opvatting oor kousale verband wat vir die mens geen ruimte gelaat het vir vrye wilsbeskikking nie. Die mens was dus nie verantwoordelik gehou vir sy daade nie.

In die agtiende eeu verklaar David Hume (1711-1766) dat alle menslike kennis ontstaan uit sinlike waarneming. Hier teenoor leer Emanuel Kant (1724-1804) dat kousale verband nie op sinlike waarneming berus nie, maar 'n aprioriese kategorie is van die mens se denkfunksie. Dit is noodsaaklik om "van ordelose gewaarwordingen een welgeordend geheel van kennis te maken" (Pos, 1949:609). Kant beskou kousaliteit dus as 'n begripskategorie van die menslike gees wat bepaal dat 'n mens se gedrag kousaal gebonde is.

Kousaliteit maak dit moontlik om te onderskei tussen dit wat verby is en in die geheue bestaan en dit wat nog in die toekoms moet gebeur. Meyerhoff beweer in Time and literature (1955:19): "It happens to be an empirical fact of this world that cause and effect define this unique serial order of time; if they didn't, we couldn't give this empirical, objective interpretation to the notions of 'earlier' and 'later' or to the concept of past and future."

Die kousaliteitsgedagte is baie sterk beklemtoon deur die Naturalisme wat wou aantoon dat die mens nie kan loskom van die invloed van omgewing en oorerwing nie. Emil Zola (1840-1902) het veral in sy dramas, byvoorbeeld Thérèse Raquin (1873) die invloed van die verlede op die gedrag van die mens aangetoon.

Die invloed van die omgewing is duidelik waarneembaar in Op Hoop van zegen (Heijermans, 1910). Die lewens van die mense wat letterlik en figuurlik so naby aan die see leef, is aan die see gekoppel en die see beïnvloed voortdurend hulle lewens. Elke gebeurtenis in die drama is verbonde aan die see, vandaar die subtitel "spel van de zee". Teenoor die see staan die vissers willoos; hulle treur as die see hulle geliefdes eis en is dankbaar as hulle lewend terugkeer.

Die Naturalisme het begin met 'n bevryding wat deur die Nuwe Drama verder gevoer sou word. In die Nuwe Drama word daar nie vooruit na die toekoms gekyk nie, maar die 'hier' en 'nou' word as 'n ruimtelik voorgestelde hede ontgin. In teenstelling met die tradisionele lineêre of chronologiese tydsinstelling vertoon die Nuwe Drama 'n klemverskuiwing na 'n verskeidenheid situasies naas mekaar. Henriëtte Grové herskep die verlede deur onthullende terugflitse in Die goeie jaar (1958) in situasies waar die sonde van die een geslag deurwerk na die volgende geslag. Ook in Die glasdeur (1959) is daar 'n deureenspeel van gebeure uit die verlede in die hede as 'n nuwe besoeker by die drie vroue in hulle geïsoleerde ruimte opdaag. Droom en werklikheid vermeng as die verlede herskep word deur elk van die drie vroue se liefdevolle herinnering aan 'n gewonde burger wat in hulle huis gesterf het en wat al die jare die oorsaak was van 'n konflik tussen hulle.

Selfs by die absurde drama waar die mens geïsoleer is in die tyd omdat daar geen toekoms is nie, en daar dus niks is om na te streef nie, is die konflik nog toekomsgerig al lei dit net

tot die besef dat daar geen toekoms is nie. So toon André P. Brink in Die koffer (1965) aan dat die mens 'n vreemdeling op aarde is en dit word gesuggereer deur die Man en Vrou wat dag na dag by die doeanekantoor kom navraag doen na 'n koffer - dit wat hulle lewenstoerusting verteenwoordig. Die klerk word gekonfronteer met die Man en Vrou se absurde soeke. Hulle het ook geen bewyse van hulle identiteit nie en die Klerk wil hulle nie help nie want die horlosie staan permanent op vyfuur - sluitingstyd, 'n burokratiese kode. In Die tas (1965) sit twee mans al twintig jaar in 'n kafee en dobbel om 'n vrou. Hulle vrees die tas wat 'n vreemdeling daar geplaas het. Dit het die duiding hoe 'n mens vir baie jare lank in sinlose bedrywighede kan volhard sonder om 'n besluit te neem en met die onsinneghede op te hou. Die oop einde van die eenbedryf laat die mans in 'n situasie waarin hulle te bang is om 'n keuse te maak.

In 'n mens se bewussyn word volgorde in die tyd in 'n groot mate opgehef want die mens se geheue laat hom nie so maklik bind nie. Volgens Meyerhoff (1955:22) sluit volgorde in die geheue nie by objektiewe tyd aan nie. "A major portion of contents of our memory does not exhibit this kind of uniform, serial order but rather a quality by which past, present and future events are dynamically fused and associated with each other ... the casual connections (or associations) between events within memory do not constitute an objective, uniform, consecutive order of 'earlier' and 'later'

as they do for events in nature." In Christine (1971) hou volgorde van die subjektiewe beleving van gebeure in dat daar drie weergawes van Christine se arrestasie is. In al drie weergawes verskil Paul se optrede omdat hy dit subjektiefervaar en daar by hom geen sekerheid is oor wat werklik gebeur het nie.

Paul is dapper in die eerste weergawe (Smit, 1971:43-47) en hy verset hom teen Christine se arrestasie. In die tweede weergawe (Smit, 1971:62-65) beweer hy dat hy eers die vorige aand gehoor het dat sy 'n Jodin is en hy sê dat sy saam met Günter moet gaan. In die derde weergawe (Smit, 1971:69-70) ontken hy dat hy enigiets van haar afkoms geweet het en hy verwyt haar dat sy hom al die tyd bedrieg het. Hiermee probeer Paul homself verontskuldig terwyl hy al hoe meer bewus word van sy lafhartigheid.

Volgorde hou dus in dat die gebeure op 'n spesifieke manier verloop. Die gebeure is kousaal in die tyd aan mekaar verbonde maar in die mens se bewussyn word volgorde opgehef want hier word die gebeure subjektief beleef.

3.5.2 Duur

Tydsduur of stroming in die tyd is herhaaldelik in die letterkunde as tema gebruik of soos Meyerhoff (1955:16) dit stel: "... continuous flow or duration has been an ageless theme in literary works from Ecclesiastes and Heraclitis to Joyce, Eliot and Thomas Wolfe. The most familiar literary notation

for making this quality explicit is the symbolism of the 'river' and the 'sea', or the sensible images of 'flight' and 'flowing'."

Die ervaring van tyd as durend "is a quality of experience which is beyond and outside physical time" (Meyerhoff, 1955: 54). Met hierdie ervaring van tyd as durend word bedoel dat die mens tyd as 'n aaneenlopende stroom ervaar. Meyerhoff (1955:14, 15) verklaar voorts dat die belewing van tyd nie net deur 'n opeenvolging van oomblikke en veelvuldige veranderings gekenmerk word nie, maar ook deur iets wat bly voort= duur te midde van opeenvolging en verandering. In die subjektiewe ervaring van tyd smelt dit wat in die verlede ervaar is en in die geheue bestaan, saam met dit wat in die toekoms verwag word en dit alles skakel aaneen om durende tyd te vorm.

Mendilow (1965:109-114) toon aan dat die volgende drie tegnieke bestaan waarvolgens die illusie van duur geskep kan word:

•(i)• Deur direkte voorstelling te gebruik, skep die skrywer by die leser "the illusion of being present at the action... as he is when seeing a play on the stage" (1965:111).

•(ii)• Deur middel van dialoog word die illusie van persoonlike teenwoordigheid by die gebeure by die leser geskep: "It is perhaps the most obvious means of producing the illusion of immediacy and presentness in the reader (1965:112). Hierby sluit die bewussynstroomtegniek aan want daarmee wil die outeur die ewigdurende gang van die tyd in die menslike be-

wussyn uitbeeld. Mendilow pas dit soos volg toe op die drama: "Eugene O'Neill has in fact tried to apply this technique to the drama, where it provides a modern variant of the soliloquy and aside of earlier drama." (1965:113.)

(iii) Die derde tegniek wat Mendilow "restricted point of view" noem, omskryf hy soos volg: "The author presents everything through the mind of a single character, or at least of one character at a time for a considerable part of the book." (1965:114.) Die leser identifiseer hom met die karakter en hy voel of alles direk aan hom oorgedra word, aldus Mendilow.

Die durende aspek van tyd kan dus makliker in die drama uitgebeeld word omdat direkte voorstelling en dialoog karakteristieke kenmerke van die drama is waarmee gewerk word. Ook die aanbieding deur die "restricted point of view" sluit aan by die drama waar karakters aan die woord is en self praat.

Hierdie durende aspek van tyd het Bergson beskryf as die belangrikste tydservaring. Bergson (1950 (a):104) het sy teorie oor tydsduur (*durée réelle*) in direkte teenstelling met die objektiewe meetbare opvatting van tyd ontwerp en beskryf dit soos volg: "... pure duration might well be nothing but a succession of qualitative changes, which melt into and permeate one another, without precise outlines".

Meyerhoff (1955:14) sien duur so: "Duration simply means that we experience time as a continuous flow ... characterized

not only by successive moments and multiple changes but also by something which endures within succession and change ... this quality of continuous flow or duration does not find an adequate correlate in the physical concept of time." Volgens hom het die wetenskaplikes wat tyd, soos by 'n horlosie, verdeel het in meetbare eenhede, tyd vervals want dit is nie die wyse waarop 'n mens tyd ervaar nie. Hy wys dus hiermee op 'n subjektiewe tydservaring by die mens.

Die mens wil hom nie versoen met die noodwendigheid van die verbystromende tyd wat sy jeug laat verdwyn en hom nader aan die dood bring nie. So kla die vader in Een bruid in de morgen van Claus (1955:17) in die volgende woorde:

"Mijn tijd gaat voorbij, vloeit weg als water
onder mijn neus en ek zit er naar te staren."

In Christine (1971) is die tema van die drama Paul se verset teen die verbygaan van die tyd. Hy wil die tyd verewig:

"Jy sien Christine - alles stroom verby.
Ons lewens - alles. 'n Mens kry skaars tyd
om na iets te kyk, iets te beleef dan's
dit alles verby. Ek wil nie hê dit moet
verbygaan nie ..." (Smit, 1971:12.)

Hy wil die tyd verewig deur oomblikke uit die tydstroom te gryp en dit in die skildery te laat voortduur:

"Daarom gryp ek stukke en oomblikke
uit die stroom uit en smyt dit hier op my doek.
Ek laat dit stilstaan. Ek maak dit ewig." (Smit, 1971:12.)

Paul, met sy beheptheid om die tyd te verewig, toon hier 'n ek= sistensiële nood, want hy wil die oomblik laat duur. So wil hy ook die Meisie skilder, haar verewig om sodoende self te ontsnap aan die tyd:

"Ek sal jou skilder. Ek sal jou ewig maak.
Ek sal jou uitruk uit die stroom uit waarin
alles verbygaan." (Smit, 1971:12.)

Só word Magda vir Paul 'n manier waardeur hy sy jeug wil bestendig. Uit die oomblik reik hy na 'n essensie wat bots met 'n ewige wetmatigheid.

Vir die verliefde Rosalind en Orlando in Shakespeare se As you like it (1953) is hulle liefde in die hede van soveel belang dat hulle die oomblik onbeperk wil uitrek sodat hulle geluk duratief kan voortbestaan:

"And therefore take the present time
For love is crowned with the prime,
In the spring time." (V, III, 24. e.v..)

Turner (1971:24) benoem hierdie uitgerekte hede wat Shakespeare gebruik soos volg: "This is living time, the only time we exist, the present moment."

Bergson se uiteensetting van durende tyd in Time and free will (1950 (a):104) wat daarop neerkom dat duur die opeenvolging

van veranderde gebeure is wat vervloei, sluit aan by Church se opvatting. Church (1963:7) toon ook aan dat daar 'n versmelting van verskillende volgordes plaasvind. Hierdie deureenloop in die volgorde van tyd is eie aan durende tyd en word nie by die ruimte gevind nie: "Pure duration, then, the opposite of succession that occurs only in space, is qualitative and has no relation to number. It consists of states that do not separate themselves from one another."

Die dramaturg streef daarna om die durende aspek van tyd ook in sy tegniek weer te gee deur van die bewussynstroom gebruik te maak. Die bewussynstroomtegniek hou nie by logies afgebakende sinne nie, maar deur aaneenlopende sinne en assosiasies word die bewussynstroom van die karakter vergestalt. Eugene O'Neill (1886-1953) het baiekeer van die bewussynstroomtegniek gebruik gemaak. In sy drama Hughie (1942) maak hy van twee karakters gebruik: die ontvangsklerk van 'n hotel en 'n gas, Erie. In sy bespreking van die bewussynstroomtegniek in hierdie drama sê Cassel (1967:27): "O'Neill transcends the stage limitations of conveying experience directly through voice and gesture by his detailing for us the inner thought of the clerk. He is using the traditional freedom of the writer of novels and short stories to go into the minds of his characters. He simply allows Erie to talk and talk in such a way that he reveals even more than he might normally admit to himself... He bares his soul untill he confronts the dreadful truth about himself." Hierdie aanhoudende praterij toon ooreenkoms met die dramatiese monoloog. In sy drama The emperor Jones (1954) praat Jones vir ses tonele aanmekaar

en alleen - van die aand met skemertyd tot dagbreek die volgende oggend. Hier word gepoog om "deur middel van lang sinne (dikwels bladsye lank) en met gebruikmaking van assosiasies ('the logic of images') 'n weerspieëling te gee van die mens se gedagtestroom" (Mouton, 1982:51). Die logies afgebakende sinne word deur die bewussynstroomtegniek verbreek.

Mendilow (1965:215) laat hom oor die mens se subjektiewe belewing van durende tyd so uit: "The imagination can play the strangest tricks with duration, contracting it, expanding it, causing different durations to coalesce, inserting one duration with another or carrying on simultaneously several superimposed durations each with its own tempo."

Dit is vir die mens maklik om in sy onderbewussyn tyd te oorskou en dit saam te trek. In die drama word tydspronge en teleskopering van die tyd geredelik toegepas en aanvaar. Sturt (1925:21) verklaar hierdie gebruik in haar boek The psychology of time so: "In consequence perhaps, of the uncertainty of our own judgement of duration we have been ready to tolerate great irregularities in the presentation of it, especially on the stage." Die speellyd hoef nie parallel te loop aan die gespeelde tyd nie. So byvoorbeeld laat Shakespeare in The winter's tale (1610) sestien jaar verloop tussen die derde en vierde bedryf. In Enrico IV (Henry IV, 1922) word 'n tydperk van agthonderd jaar saamgetrek en rolle word omgeruil omdat Pirandello hiermee die absurde van die menslike bestaan as 'n tydlose verskynsel wou illustreer.

Die subjektiewe belewing van durende tyd laat die tyd aaneen-

vloei soos Meyerhoff dit stel"... that time as experienced has the quality of 'flowing', and that this quality is an enduring element within the constantly changing and successive moment of time" (1955:16). Kenmerkend van durende tyd is die sikliese gang waar die handeling oor en oor voltrek word; gevolglik word elke kring kleiner as die vorige en gepaard hiermee 'n meer beperkende ruimte. André P. Brink (1974:100) laat hom oor die sikliese tyd soos volg uit: "Daar is 'n sirkelgang wat oor en oor voltrek word, dikwels ritualistiese herhaling - maar dit is asof die kring elke keer tog effens kleiner is, asof die ruimtelike uitsig elke keer effens krimp." Die situasie in Christine (1971) waar Christine verskeie kere gekruisig word, is siklies van aard. In Waiting for Godot (Beckett, 1953) maak Vladimir en Estragon elke dag dieselfde wagproses deur, met elke dag 'n agteruitgang in die sikliese proses. Soos Anders (1965:146) dit stel: "... events and conversations are going in circles" en Rosenberg (1966:349) voer as rede hiervoor aan: "Because it is not a story of the life of its characters but of condition of living, and that is timeless." Vir die verhoorafwagtendes in Mort sans sépulture (1964:790) van Sartre bestaan die sikliese aard van die tyd daarin dat daar na hulle dood ander sal wees wat hulle plek inneem as vryheidsvegters: "In Tours, in Lille in Garscossonne, women are breeding the children who will take our place."

Sikliese tyd word ook aangetref in die dramas waarin die slot-toneel identies is aan die openingstoneel soos in Die kaalkopsangeres (1948) van Ionesco waar die drama presies begin soos die eerste keer net net die Martins-egpaar wat eerste praat.

Die spel gaan voort sonder dat daar enige progressie in die tyd is. Die gebeure in Die koning is aan sterwe (1970:42) van Ionesco beweeg in sirkels in die verlede sodat die koning kan sê: "... alles wat gewees het, sal wees; al wat sal wees, is; al wat sal wees, wás..."

3.5.3 Tempo

In haar studie oor tempo as 'n aspek van dramatiese tyd kom Culbertson (1972:269) tot die slotsom: "Tempo, then is regarded as the artistic creation of time in the world of the stage." Tempo is dus die beweging van tyd teen 'n sekere snelheid. Die tempo waarteen die gebeure in die drama verloop, word hoofsaaklik bepaal deur die aard van die gebeure en die dialoog. Brooks en Heilman (1961:33) beskryf die beweging van dialoog so: "The quality by means of which the dialogue gives us the sense of moving forward, we call its 'movement' or 'tempo'."

Elke handelingsgeheel "may be fast or slow; its movement may involve acceleration or deceleration; or it may combine varying speeds in a complex pattern. But to be played at all, the scene must take on a distinctive pace" (1970:269). Dit is die bevinding waartoe Van Laan kom in sy bespreking van tempo. Hy gaan voort en sê dat die funksie van tempo gesien kan word as 'n middel waarmee spanning verhef of verslap kan word en waarmee die emosionele verhouding tussen toeskouer en gebeure bepaal kan word.

Die verskillende handelingsgehele volg na mekaar teen 'n se-

kere tempo afhange van die intrinsieke waarde van die gebeure en die spesifieke situasie wat verbeeld word. In een drama kan die verskillende handelingsgehele teen verskillende tempo's afspeel. Oor die algemeen is die tempo van die eksposisie stadiger as wanneer die klimaks bereik word.

"Tempo always exists to evoke meaning" verklaar Styron (1960: 142) en dit kan baie duidelik geïllustreer word aan die hand van Hamlet se tweede bedryf in die tweede toneel, waar die dialoog verval in alledaagse onbenullighede en Shakespeare "lowers the emotional tension to as near zero point as may be" (Van Laan, 1970:269) om daarmee die totale gebrek aan daadkrag by Hamlet aan te toon wat hy ook bely in sy alleenpraak aan die einde van die toneel.

Die terme om sekere bewegings in die klassieke musiek te benoem, is ook bruikbaar in die literêre werk gemaak. Die verteltyd van die verhaal kan teen verskillende snelhede plaasvind wat aangedui word deur die term tempo. Genette (1979:51) bespreek ook die aanpassing van die musikale tempo's in die tydstruktuur van die roman en verklaar: "Op dezelfde manier zijn vier vormen verheven tot norm in het tempo van de roman." Hy onderskei tussen: "pauze, scène, samevatting en ellips." Die verklaring van die begrippe kom kortliks hierop neer:

Pauze is 'n bespiegelende oponthoud wat 'n pouse in die gang van die gebeure skep;

scène is dramatiese handeling wat gekonsentreerd aangebied

word met 'n massa gebeure wat uitvoerig beskryf word;

samevatting is gewoonlik retrospektief van aard en baie geskik om dele te verbind en

ellips is die tyd wat verloop het sonder dat die gebeure in dié tyd beskryf is of dis tyd wat gewoonweg weggelaat is.

Tsjekof (1860-1904) se tempo in Oom Wanja (Dydya Vanya, 1899) is gelyk aan dié van 'n simfonie:

"Eerste bedryf: stadig, rustig met swaarmoedigheid en begeerte.

Tweede bedryf: matig-stadig, hartstogtelik en onstuimig.

Derde bedryf: in 'n matige tempo, liggies met toenemende snelheid en stormagtigheid.

Vierde bedryf: stadig, rustig, swaarmoedig en wanhopig."

(Van Rensburg, 1974:109.)

Die gang van die tempo pas ook aan by die bepaalde subgenre van die drama. 'n Klassieke tragedie soos Sophokles se Antigoné (441 v.C.) sal teen 'n stadiger tempo af speel as 'n klug van Molière, byvoorbeeld Tartuffe (1699) waar die tempo baie vinniger is. Die rede hiervoor is dat die komiese beklemtoon word deur die korrekte invalle van die karakters.

Daar kan 'n verskil gemaak word tussen chronologiese en subjektiewe tempo. Chronologiese tempo en die speelyd van die

drama staan teenoor mekaar. Chronologiese tempo kan versnel word deur tydspronge waar een bedryf 'n aantal jare na die ander afspeel soos in The winter's tale (1610) waar daar 'n tydsprong tussen die derde en vierde bedryf is. Die chronologiese tempo kan vertraag word deur terugflitse en gebeure wat uitvoerig behandel word soos die terugflits van Ouboeta se besoek in Moeder Hanna (1959) van Bartho Smit waar die botsende beskouings van Hanna en Ouboeta oor die oorlog 'n intens dramatiese handelingsgeheel tot gevolg het.

In 'n drama waar 'n verteller optree soos in The glass menagerie (1945) en Our town (1938) kan die verteller die tempo versnel of vertraag afhange van daarvan of hy dele oorslaan, opsom of in besonderhede uitbeeld. Die tempo van 'n drama kan versnel word deur belangrike gebeure vinnig na mekaar te laat plaasvind sodat die digtheid van gebeure in die tyd vermeerder: "It is held that the briefer a scene and the more complicated its content, the faster the tempo. Tempo within scenes is held to be measurable according to the frequency of aural, visual and content stress in the language." (Culbertson, 1972:269.) In Oidipus Rex (429 v.C.) volg die gebeure mekaar baie snel op met 'n onverbiddelelike gang wat op 'n ramp afstuur terwyl die spanning verhewig. Emosioneel gespanne tonele soos dié speel teen 'n vinniger tempo af want daar gebeur baie meer, as in tonele waar 'n statiese situasie uitgebeeld word soos in Tsjekof se Vishnyovy sad (Die kersieboord, 1904) waar daar geen werklike tydsverloop is nie en byna geen uiterlike handeling plaasvind nie.

Vertraging van tempo kan teweeggebring word deur gebeure uit-

voerig te behandel sodat die voortgang in die tyd gestrem word. In Maeterlinck se dramas L'intruse (1890) en Interieur (1894) sit en staan die karakters en praat oor onbenullighede sonder enige uiterlike handeling want Maeterlinck verplaas die hoofgebeure sodat dit buite die sigbare empiriese ruimte plaasvind. In L'intruse (1890) sterf die vrou in die slaapkamer (die hoofgebeure) terwyl die familie om die eetkamertafel gesels en onbewus is daarvan dat die dood die huis stap vir stap binnetree.

In die klassieke tragedies was die koorsang en dansbewegings soms rustig, soms lewendig in beweging en ritme. Die begeleiding deur lier en fluit en die tempo van die dialoog het die vinnige of stadige verloop van die tyd aangedui. In die Nuwe Drama word daar dikwels van musiek en dansbewegings gebruik gemaak om die gang van die tempo te onderstreep soos in Miller se drama Death of a salesman (1949) of in Christine (1971:62) waar Paul die plaat "La Paloma" weer speel en dans: "Ek gaan daardie aand uit my sisteem uit dans - vanaand. En jy gaan my help om dit te doen."

3.5.4 Ewigheid en dood

Ewigheid beteken duur sonder einde of soos Meyerhoff (1955:54) dit stel: "Eternity, therefore, means timelessness, not infinite time - a quality of experience which is beyond and outside physical time." Ewigheid openbaar dié belangrikste aspek van tyd, naamlik "dat de tijd uiteindelijk slechts begripbaar doet zijn in zijn afhankelijkheid van de volmaakte

Euwigheid van God" (Van Leeuwen, 1950:180). Tyd beweeg vir die menslike ervaring in die rigting van die ewigheid en dood. Alles wat lewe moet uiteindelik sterwe en niks ontkom aan die dood nie. Die mens se strewe om te ontkom aan die onafwendbare gang van die tyd, is so oud soos die geskiedenis van die mensdom: "To find a way of arresting or reversing this irreversible flow of time toward death thus becomes the most significant quest in the life of man - a quest for some basis in experience or human existence which is untouched by this aspect of time, which is beyond and outside time." (Meyershoff, 1955:74.)

In die antieke wêreld was tyd die simbool van krag en vrugbaarheid. In die Middeleeuse dramas het ewigheid betrekking op God en die ewige lewe gehad soos in Mariken van Nieumeghen. In teenstelling met die ewigheid is die aardse lewe tydelik en aardsgebonde. Die lewe op aarde is beskou as 'n voorbereiding vir die ewige lewe wat sinoniem is met die hiernamaals en die hemel. Gedurende die Renaissance het die gedagte ontstaan dat die dood 'n vernietigende krag is wat alles verteer. Dit het ook in die dramas tot openbaring gekom waar tyd gesien is as "a tyrant, giving with one hand and taking with the other" (Quinones, 1976:41). In Shakespeare se As you like it (II, VII, 141 e.v.) word die destruktiewe mag van tyd aangetoon in die sewe fases van 'n mens se lewe wat uitloop op aftakeling totdat die mens 'n karikatuur is van wat hy was. Aan die einde is die mens in sy laaste fase:

"Last scene of all,

That ends this strange eventful history

Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything."

Vir die moderne mens word die toekoms deur die onontkombare dood bedreig en alles word in die lig daarvan ervaar. Vir die eksistensialis is daar geen ontvlugting van die dood nie, want "care, anxiety, freedom, choice, ambiguity, etc., are invariably placed in the context of the irreversible direction of time toward death and make sense only, if at all, when interpreted within this subjective context" (Meyerhoff, 1955:67). Glicksberg (1977:39) beskryf die doodsvrees van die mens so in sy boek Literature and religion: "They are terrified by the vision of nothingness; the kingdom of death reduces all their aspirations and activities to meaninglessness. If death threatens, then every ideal they cherish is stripped of content, and every affirmation they make is steeped in absurdity." Vir hierdie soort mens is daar geen sekerheid in die tydelike lewe op aarde nie, behalwe die dood en die ouderdom. Die tyd word verantwoordelik gehou vir die verandering en veroudering wat uitloop op die dood. In sy opstel "The timeless world of a play" sê Williams (Corrigan en Rosenberg, 1964:568): "The diminishing influence of life's destroyer, time, must be somehow worked into the context of the play." Hiermee wil hy aantoon hoe belangrik die invloed van tyd op die mens se lewe is en dat niks kan standhou teen die dood nie. Dieselfde gedagte spreek Mendilow (1965:3) uit in sy hoofstuk "The time-obsession of the twentieth century" as hy sê: "Never perhaps have our feelings about time changed so radically and assumed such importance in our eyes as in this century."

In 'n religieuse konteks het die mens nog nooit opgehou om na te vors oor die verhouding tussen die tyd waarin hy bestaan en die ewigheid waarna hy aspireer nie, omdat hy daardeur wil ontvlug van sy verganklikheid. In baie dramas word tyd as tema gebruik want dit staan in direkte verband met die mens se lewe wat uitloop op die dood. Richard Schechner (1976:223) sê in sy hoofstuk "There's lots of time in Godot" oor die gebruik van tyd in Waiting for Godot: "If waiting is the play's action, Time is its subject."

Die vrees vir die dood verlam die mens sodat hy niks konstruktiefs doen nie. Dit word duidelik verbeeld in Beckett (1906-) se dramas soos Waiting for Godot (1953), Krapp's last tape (1958) en Happy days (1961). Hierdie dramas "suggests that it is impossible to be certain about anything, an attitude reflected in his subject matter and dramatic techniques" (Brockett, 1979:418). Sartre (1905-1984) beeld die finaliteit van die dood uit in Huis clos (1973) waar die dood alles afgesny het en die lewe laat verstar het tot sinloosheid. Volgens Sartre "there are no universal and absolute moral laws or values, and humanity is adrift in a world devoid of purpose. Therefore, each person is free (since he is not bound to a god or to a set of verifiable principles governing behaviour) and is responsible only to himself" (Brockett, 1979:417). Dié standpunt kom te voorskyn in dramas soos No exit (1949), The devil and the good lord (1951) en The condemned of Altona (1959). Die karakters in Elders mooi weer en warm (1965) is ook vasgekeer in 'n situasie waaraan hulle nie kan ontkom nie, sodat hulle tot die slotsom kom: die een is

die ander se hel:

"Frans sê ons was vasgekeer hier. Dit was nog altyd hel hier."
(Brink, 1965:84.)

Die vrees vir die dood en 'n gebrek aan hoop op 'n toekoms bring òf absurditeit, òf 'n intense ekstatiëse belewing van die oomblik mee. So word die toekoms ontvlug van 'n lewe in die skaduwee van die dood. Die hede word oorbeklemtoon want die mens is geïsoleer in die tyd en daar is niks om heen te ontwikkel nie - alles is net hier en nou. Die oomblik word uitgediep deur 'n intense belewing om die oomblik te verleng tot 'n ewigdurende "nou" soos waar Paul aan die verpleegster sê: "Ek wil nou hê! Nie die jare wat dalk nog voorlê nie!" (Smit, 1971:25.)

Kenmerkend van die belewing van die oomblik is die popkultus soos dit in die "happenings" uitgebeeld word. Niks word vooraf beplan nie, maar die aanbidding verloop soos die oomblik dikteer. Verbygangers of toeskouers word betrek en die "handeling" verloop spontaan. Martin Esslin (1977:132) beskryf die "happenings" soos volg: "What they often had in common was an endeavour to involve the audience to a maximum degree either by presenting them with totally unexpected events which confront them with uncertainty as to whether they were real or fictitious ...". In Spring Happening (Kaprof, 1966) word altesins passief ervaar en sekere bewegings word voortdurend herhaal. Begeleidende verskynsels van die "happenings" is snaakse klere en dwelmverslawing. Aan die ander kant kom die vrees

vir die dood tot openbaring in aktiewe geweld soos in Osborne se drama Look back in anger (1968).

Daar is baie metodes waarmee die dramaturg die karakters se aandag elders verplaas om aan die gang van die tyd te ontkom. So is terugleef in die verlede 'n manier om die hede te vergeet. Vir die gesin en veral vir die moeder in Williams se drama The glass menagerie (1945) is die herbeleef van die verlede toe Amanda baie kere gehad het in Blue Mountain 'n middel om die onaangename hede te vergeet. Sy bevestig dit in die volgende woorde:

"One Sunday afternoon in Blue Mountain - your mother received - seventeen! - gentlemen callers. Why, sometimes there weren't chairs enough to accommodate them all... My callers were gentlemen - all! Among my callers were some of the most prominent young planters in the Mississippi Delta - planters and sons of planters!... There was young Champ Laughlin who later became vice-president of the Delta Planters bank - Hadley Stevenson who was drowned in Moon Lake and left his widow one hundred and fifty thousand in Government bonds. There were the Guttrere brothers, Wesley and Bates ..."

(Williams, 1963:285.)

Die dramaturg kan ook b6 die tydelike uitstyg deur 'n sirkelgang in die situasies wat oor en oor voltrek word tot die tyd later rituele betekenis verkry. Sikliese tyd is gebaseer op die siklus van geboorte, groei en dood soos wat tyd in die or=

ganiese wêreld verloop. "The theory posists the changing cycle of births and deaths as the one unchanging, permanent, i.e. timeless, law of history. It provides another way of envisaging a timeless dimension outside and beyond the historical march of time." (Meyerhoff, 1955:79.) Arrabal (1932-) gebruik 'n reeks rituele situasies in The architect and the emperor (1967) waar twee karakters optree as heer en slaaf, moeder en kind, regter en skurk en man en vrou. Uiteindelik word die een gedood en deur die ander opgeëet en dan begin die proses weer van voor af, net soos die vorige keer. In Jean Genet (1910-) se drama The screens (1961) is ook 'n reeks siklusse waarneembaar waar die mens se bestaan uitgebeeld word as 'n nimmereindigende reeks weerkaatsings in speëls. Die doel hiervan is "(to) transform life into a series of ceremonies and rituals that give order and an air of importance to what would otherwise be nonsensical behaviour (Brockett, 1979:419).

Saam met sikliese tyd gaan ook die gebruik van die mite uit die oerverlede. Die dramaturg kan gebeure in die drama aan mites en simbole koppel om tydloosheid daaraan te verleen en om die universele aard daarvan te beklemtoon. Meyerhoff (1955:80) sê van die mite: "It is timeless in that it is ever present, a constant reminder of the eternal return of the same." Oor die argetipes laat hy hom soos volg uit: "(They) may be envisaged as ever present, timeless prototypes of human existence, as symbols suggesting the cyclic repetition of the same or similar human situation. They may be relived as signifying a situation enduring outside place and time..."

In Vrijdag (1969) gebruik Claus Bybelse motiewe om aan die gebeure 'n groter substansie te gee en om bó die tydelike uit te styg. Die verhouding God (die vader) teenoor Christus (die seun - in hierdie geval Christiane) is die basis van die dramatiese gegewe. Georges se verhouding met Christiane dui op dié tussen mens en God. Dit kom baie duidelik na vore in die volgende aanhaling waar Georges vir Christiane sê: "Let op Christiane, let op uw vader ziet u." (Claus, 1977:89.) Georges en Jeanne is albei Rooms-Katolieke en dit is hulle opvatting van die Christendom, vandaar sy weiering om op Vrydag vleis te eet.

Hiermee word voorlopig volstaan oor die gebruik van die mite aangesien dit in hoofstuk vier bespreek word onder die historiese tyd.

Vir die mens is die ewigheid en die dood nie abstrakte begrippe nie, maar 'n werklikheid waarmee dikwels in aanraking gekom word. In die Middeleeuse moraliteitspel Den spyghel der salicheyt van Elckerlijc is God en die Dood allegoriese karakters in die drama en word die Dood na Elckerlijc gestuur om hom na die ewigheid te bring. Elckerlijc vra vir die Dood:

"Wat begheert god van mij?

Die Doot: Dat zal ick di segghen:

Rekeninghe wilt hi van u ontfaen,
Sonder eenich verdrach...

Elckerlijc: Wi bistu bode?

Die Doot: Ick ben die doot, die niemand en spaert,
Maer elckerlijk sal bi
Gods beveele doen rekeninghe mi."

(Elckerlijc, 1962:7, 8.)

In die slotgebed in N.P. van Wyk Louw se Dias (1952) is die hoofkarakter Dias losgemaak van alles wat binne die aardse tyd bestaan en uitgehef bó alle grense; ook die grense van die tyd wat beperkings stel. Dias begin deur te sê dat hy die tyd wat by hom verbygegaan het weer wil beleef.

"En nou's dit stil en keer ek tot die tyd terug."

(Louw, 1980:46.)

In sy sterwe word hy bevry van die tyd want hy sê:

"... en wend my van die tyd...

en hierdie

waters op die middag, wat die sterwe
in die oomblik van my insig aanbring
sluit my uiteindelik af, en is my teken
ná al die jare, dat ek nie vergeet
of onvoltooid gelaat is, of voltooi
deur eie drang of dwaasheid nie, maar
uit die kern geryp" (Louw, 1980:46).

Die naderende einde bring vir hom perspektief want hy kry nou 'n volledige insig oor die verskillende tydperke in sy lewe

wat 'n eenheid in die drama vorm. As hy begin bid, dui dit die oomblik van insig aan waardeur hy kan sien hoe God in sy lewe werkzaam was en kan hy terugskouend na die verlede kyk. Die dood bring dus sin en verhef hom bo die tyd.

Van Wyk Louw betrek die ewigheid ook in Lewenslyn (1962), 'n ander hoorspel van hom. As Esme met haar motorfiets bo die muur van die dood uitspiraal, beland sy in 'n be-aardse ruimte. Sy vra:

"Is dit alles dus verby? (Pouse). Is ek ... dood?

Morse antwoord: "... Wat julle noem 'dood' ... ja."

(Louw, 1962:11.)

Sy wil nie daar wees nie en wil terug aarde toe, na haar werk en die mense van die sirkus. Morse gee haar die geleentheid om terug te gaan, maar waarsku haar dat dit nutteloos is:

"Morse: Jy sou, as jy die kans gehad het
om weer te probeer, waarskynlik - baie
baie waarskynlik - presies weer so
gemaak het soos jy gemaak het."

(Louw, 1962:11.)

As sy terugkeer na die aarde toe, doen sy presies soos Morse voorspel het en tree weer so op. Daar is 'n spel vanuit die hede na die verlede as sy uit haar eerste lewe belangrike insidente herleef soos waar sy haar suster uitgedaag het om oor

die water te spring. Sy herleef ook die dood van Willie en Nel. Die herhaling dui op sikliese tyd waar die gebeure 'n herhaling is van die vorige insidente.

Samevattend kan opgemerk word dat filosowe en literêre kunstenaars hulle vanaf die klassieke oudheid tot vandag toe besig gehou het met die opvatting van tyd. Aanvanklik was die tydsbegrip gekoppel aan die gang van tyd in die natuur en in die klassieke tragedie het tyd en ruimte hand aan hand gegaan met 'n eenvoudige chronologiese opset wat gewoonlik oor vier en twintig uur gestrek het. In die Middeleeue en Renaissance was daar 'n vryer hantering van tyd met simultane tonele en spronge in die tyd as algemene verskynsel. As gevolg van die invloed van omgewing en oorerwing het die Naturalisme die verlede tot in die hede laat deurwerk en was die verlede teenwoordig in die hede.

Shakespeare het in sy drama Macbeth (1623) ook die ewigheid betrek en daaruit die gees van Banquo laat terugkeer. Na die moord op Banquo hou Macbeth 'n feesmaal en daar verskyn die gees van Banquo. Slegs Macbeth is bewus van Banquo se teenwoordigheid en in sy onsteltenis probeer hy die gees verjaag:

"Avaunt and quit my sight! let the earth hide thee!
Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
Thou hast no speculation in those eyes
Which thou dost glare with."

(III, IV, 98-101.)

Die gees antwoord nie, maar Macbeth voel aan dat die gees 'n tydsimplikasie het en heenwys na sy eie dood.

Die drie hekse met hulle bose magte verteenwoordig die kwade want met hulle duiwelse lis het hulle die herssug in Macbeth wakker gemaak. Uit hulle gesprek in die derde toneel is dit duidelik dat die hekse vanuit die hel figureer met hulle boosheid.

Vondel het vir sy drama Lucifer (1654) die hemel as agtergrond gekies waarin die opstandige Lucifer in opstand teen God se raadsbesluite gekom het. Die voorkoms van die hemel verander as die haat en lis van die opstandige engele vermeerder en die goeie engel dit so beskryf:

"Hoe zien de hoffelijke gevels zoo rood?...

Hoe schijnt ons nu de diepe gloed

Der Godheid toe, zoo zwart als bloed?"

(Vondel, 1925:92.)

Die Rei beantwoord die vraag dan so:

"Dees' smet ontsteld het oog van't Licht

Z'ontsteekt die vlam in Gods gezicht."

(Vondel, 1925:93.)

Einstein se ontdekking dat die tydsbegrip relatief is, het veroorsaak dat tyd in die gestalte van die ruimte uitgedruk kon word. Dit het meegebring dat daar vryelik in die tyd beweeg kon word en dat Aristoteles se idee van begin, middel en einde in die tydsverloop van die drama nie meer geldig was nie.

Die lineêre gang van die tyd is opgehef en die fokus het op belangrike momente in die handelingsverloop van die drama geval wat nie meer chronologies verloop het nie. Die gebeure is willekeurig aangebied soos wat die mens dit uit sy onderbewuste onthou en waar chronologie nie ter sake is nie. Gevolglik is daar in die Nuwe Drama 'n vrye deureenspeel van tye; selfs tot in die dood of ver vooruit in die toekoms. Al drie die moontlikhede word visueel gelyktydig op die verhoog aangebied.

Dramatiese, epiese en liriese tyd is onderskeie tydsvorme in die woordkunswerk. Dramatiese tyd kan onderskei word in speelyd wat die tydsduur verteenwoordig en die aanbieding van die drama in beslag neem, terwyl gespeelde tyd die tydsduur van die gebeure in die drama is.

Die rigting waarin tyd beweeg, staan bekend as tydsdimensies. Dit kan chronologies wees sodat die gebeure kousaal op mekaar volg en wat aan die drama sy vooruitstuwende krag verleen omdat dit verbande tussen gebeure lê. Met die opheffing van die chronologie het 'n aantal dramategnieke ontstaan soos die flits, meervlakkige speelruimte en doeblering van karakters wat die rondbeweeg in die tyd moontlik maak.

Die opeenvolging van gebeure dui altyd die chronologiese verband aan. In die tydsverloop kan sekere frekwensies onderskei word soos volgorde, duur, tempo en ewigheid.

TYDKATEGORIEË SOOS DIT IN DIE DRAMA GEMANIFESTEER WORD

"One crowded hour of glorious life seems shorter in the living and longer in the memory than an age without a name. And vice versa."

(Carlyle, 1910:335.)

4.1 Inleiding

Vanaf die begin van die ontwikkeling van die klassieke tragedie het die eenheid van tyd hand aan hand gegaan met 'n eenvoudige chronologiese opset. Die dramatiese handeling het na voltooiing gereik in die toekoms en daar was 'n vooruitstuwende beweging van die begin tot aan die end by die oplossing van die konflik.

Deur die Middeleeue, Renaissance, Klassisisme en Romantiek is die tradisionele chronologiese handelingsverloop in breë trekke gevolg. Reeds van die middel van die negentiende eeu is tyd nie meer gesien as 'n aspek van die werklikheid nie, maar as 'n vorm van menslike subjektiewe waarneming (Schrecker, (1972:19).

In die Nuwe Drama het hierdie subjektiewe belewing van tyd aanleiding gegee tot 'n nuwe dramastruktuur. Dit kan herlei word tot Einstein (1922:93) se ontdekking dat tyd en ruimte op so 'n wyse met mekaar verbind het dat hulle 'n vierdimensionele kontinuum vorm waarin tyd die rol van 'n vierde dimensie speel.

Dit het dus moontlik geword om tyd in die gestalte van die ruimte uit te druk. In die Nuwe Drama het die tydverskuiwing ook 'n nuwe sin vir die relatiewe na vore gebring.

Baie twintigste-eeuse dramaturge het die verlede as uitgangspunt vir hulle werk gebruik. Vir hulle was dit wat in die verlede gebeur het nog nie verby nie en die verlede word as deel van die spelgegewe van die stuk opnuut voor die oë van die toeskouers afgespeel. Saam met die ophef van die beperkings van tyd en ruimte het daar 'n beweging na die onderbewussyn gekom waar die chronologie nie meer ter sake is nie.

Die dramaturg kies 'n aantal belangrike tyds momente en dit vorm die spelgegewe van die Nuwe Drama. Die idee van die drama bepaal die keuse van die tyds momente. In die herskeping van die subjektief beleefde situasies staan die onskeidbaarheid van tye voorop. Die oorvleueling van tydsdimensies kan selfs sover gevoer word dat daar verskillende tye langs mekaar in een drama kan voorkom.

Kenmerkend van die tydruimtelike ervaring van tyd is die intense ervaring van die hede - die hier en nou - wat los staan van die verlede of hede en die sirkelgang in die tyd wat oor en oor vertrek word. Hoe hierdie verskillende tyd kategorieë in die drama gemanifesteer word, word in hierdie hoofstuk aangetoon.

4.2 Objektiewe tyd

Objektiewe tyd is meetbaar volgens bepaalde tydseenhede. Die

wenteling van die aarde in sy baan om die son verteenwoordig periodes van dieselfde lengte wat die maatstaf vorm van die universeel meetbare tyd. In die natuur beweeg die objektiewe tyd matematies voort sonder enige invloed van buite.

Die objektiewe tyd, ook chronologiese tyd genoem, is universeel en lineêr van aard. Objektiewe tyd verskil van 'n ruimtelike dimensie slegs daarin dat dit chronologies beweeg. In Tyd en creativiteit gee Hugenholtz (1959:10) 'n beskrywing van objektiewe tyd: "Deze tijd geeft aan alles wat er in geschiedt de dimensie van de eenmaligheid, want deze tijd is onomkeerbaar, zoals hij onstuitbaar, onafwendbaar, onontkomelijk is."

Objektiewe tydsvoorstelling is altyd gebonde aan 'n begrensdeheid, naamlik tydstoppe van 'n begin en 'n einde. Omdat die tyd deelbaar is, is dit ook meetbaar en kan die beweging daarvan gemeet word. Objektiewe tyd wat onstuitbaar voortvloei, word dikwels deur die mens as 'n vyand gesien wat gekeer moet word. Daarom is die konflik tussen mens en tyd so 'n populêre dramaties onderskeidende gegewe.

Objektiewe tydsbeelding waar die tyd onafwendbaar voortvloei, is goed waarneembaar in die dramas van P.G. du Plessis waar die gebeure chronologies in die tyd verloop. In Die nag van legio (1969) begin die spel in die vroeë aand as 'n nuwe pasiënt in die kamer by die ander gebring word. Die res van die drama beweeg onstuitbaar voort gedurende die res van die nag as Dogoman sy duiwelse planne ten uitvoer bring en almal onder sy mag verkry. Dieselfde gebeur in Plaston: DNS-kind (1973)

waar die spel chronologies verloop van die vroeë oggend as die eksperiment begin tot die aand van dieselfde dag.

4.2.1 Chronologiese tyd

Newton (1642-1727) het chronologiese tyd beskrywe as matematiese tyd wat voortbeweeg en wat gemeet en verdeel kan word in kloktyd, kalendertyd en jaartelling. Chronologiese tyd staan ook bekend as konsepsuele tyd - 'n term wat K. Pearston ontwikkel het en wat deur Mendilow (1965:65) so aangehaal word: "Conceptual time is like a piece of blank paper ruled with lines at equal distances, upon which we may inscribe the sequence of our perceptions." Turner (1971:3) brei verder hierop uit: "We use clocks and calendars to measure off certain segments of time: minutes, hours, days: we accept by common consent that one minute as measured by a good clock is the same length as another."

In epiese dramas speel chronologiese tyd 'n belangrike rol en die spesifieke tydstip in die verloop van die gebeure word pertinent genoem. Dit kan geskied deur die dialoog, briewe wat geskryf of voorgelees word, gedateerde dokumente en horlosies wat slaan. 'n Voorbeeld van chronometriesse tydsaanduiding kry 'n mens in Tsjekof se drama Tri sestry (1901) waar die spesifieke tyd in elkeen van die vier bedrywe deur die nuwe - en hoofteks aangedui word. Dit sien soos volg daaruit:

"Act one: Midday

Olga: Father died just a year ago today, on the fifth of

May... (The clock strikes twelve.) And the clock was striking then too."

(Chekhov, 1970:520.)

"Act two: It is eight o'clock in the evening.

Natasha: What time is it?

Andrei : (looking at his watch) It's a quarter past eight...

Natasha: Quarter past eight, you say?"

(Chekhov, 1970:534.)

"Act three: It is going on three o'clock in the morning."

(Chekhov, 1970:457.)

"Act four: Twelve o'clock noon."

(Chekhov, 1970:558.)

Die verloop van tyd en die karakters se bewustheid daarvan, is visueel teenwoordig in die dramatiese ruimte van Iemand om voor nag te sê (1975) van Chris Barnard. Teen die mure van die vertrek is daar syfers, datums, kalenders (waarop die dae wat verby is, doodgetrek is) en 'n groot staanhorlosie. Die karakters lewe dus te midde van die onafwendbare gang van die tyd wat visueel teenwoordig is.

In As you like it (1953) word die chronometriesse tyd soos volg bekend gemaak:

"And then he drew a dial from his poke,
and, looking on it with lack-lustre eye,
Says very wisely, 'It is ten o'clock;
Thus we may see' quoth he, 'how the world wags';

'Tis but an hour ago since it was nine;
and after an hour more, 'twill be eleven."

(II, VII, 20-25.)

In Een bruid in de morgen (1955) word die tyd ook baie presies aangedui as die vader vra:

"Hoe laat is het?"

en die moeder antwoord:

"Kwart voor vier."

(Claus, 1955:17.)

Kort daarna vra die vader weer hoe laat dit is en so word die chronometriese gang van die tyd deur Claus aangetoon met spesifieke klem op die verbygaan van die tyd geaksentueer deur die herhaling.

Agtergrondgeluide kan ook indirek chronometriese tyd aandui, want sekere geluide word geassosieer met sekere tye van die dag. Die volgende word in die neweteks van Plaston: DNS-kind (1973:13) deur P.G. du Plessis by die aanvang van die eerste bedryf gegee: "Suggereer baie vroeë oggend. Bietjie mistigheid dalk; nog skemerte. 'n Haan wat kraai en ander wat veraf antwoord."

Ligeffekte, net soos klank, kan ook chronometriese tyd aandui asook opeenvolging in die tyd deur die gang van die son, maan of sterre aan te dui. Tom Stoppard pas dit toe in Rosencrantz and Guildenstern are dead (1978:84), waar hy dit so stel:

"Hamlet blows out the lantern. The stage goes pitch black. (The Black resolves itself to moonlight, by which Hamlet approaches the sleeping Ros and Guil. He extracts the letter and takes it behind his umbrella; the light of his lantern shines through the fabric...)

(Morning comes.)

(Ros watches it coming - from the auditorium...)

(Ros watches the morning come, and brighten to high noon)."

In die slottoneel van Die nag van legio (1969:66) "gaan die liggies die een na die ander dood, totdat die verhoog donker is." Die nag wat oorneem is nie net 'n natuurlike objektiewe tydsverloop wat intree nie, maar dit is ook die uitsluit van die lig van die rede as die boosheid oorneem.

Gedurende die Renaissance is 'n meganiese son ontwerp wat opgegaan het as die drama begin en ondergegaan het aan die einde van die spel. Die behepthed met die klassieke beginsel dat die handeling in één dag moes afspeel, is so natuurgetrou as moontlik nagekom om daarmee die skyn van die werklikheid te handhaaf. Hierdie meganiese son is gebruik om tydsverloop gedurende die spel visueel voor te stel.

Joost van den Vondel het in verskeie dramas soos Koning David in Ballingschap (1600), Joseph in Dothan (1635) en Jephta (1659) aan die begin en einde van die dramas die tyd van die dag genoem omdat hy hom streng by die eenheid van die tyd wou hou.

Jephta begin teen dagbreek en eindig met sonsondergang dus binne "eenen zonnenschijn of luttel min of meer." By die aanvang van die drama lui reël 1 tot 3:

"De tijding van uw' heer vooruitgevlogen
Jaeght u voor dagh ten bedde uit, en uwe oogen
Gaan op, eer't licht de hemel open sluit."

(Vondel, 1971:27.)

Die vyfde bedryf begin soos volg:

"O avondzon, die steil aen't overleenen,
Uw straelen, nu vermoeit, en afgescheenen
Zult zincken, en in't westen onder gaan."

(Vondel, 1971:87.)

In Joseph in Dothan verskyn die volgende tydsaanduiding: Die eerste bedryf begin wanneer die son opkom terwyl in die laaste bedryf die middag in aanvang neem.

In Julius Caesar (1599) het Shakespeare behalwe horlosietyd ook kalendertyd betrek in die herhaalde waarskuwings van die waarsêer wat uitroep: "Beware the ides of March!" (I, II, 17 en 23) wat 'n sinistêre onheilsteken word.

Die verskillende tye waarin die bedrywe afspeel, word gewoonlik in die neweteks aangedui, soos byvoorbeeld die geval is in Die verminktes (1960) van Bartho Smit waar die volgende inligting oor die verloop van die tyd gegee word: Die tweede bedryf speel 'n paar maande na die eerste bedryf af, die derde 'n paar dae later en die naspel die volgende oggend.

Chronologiese tyd het 'n bindende karakter wat die onderdele van die tydstruktuur in 'n spesifieke volgorde tot 'n geheel

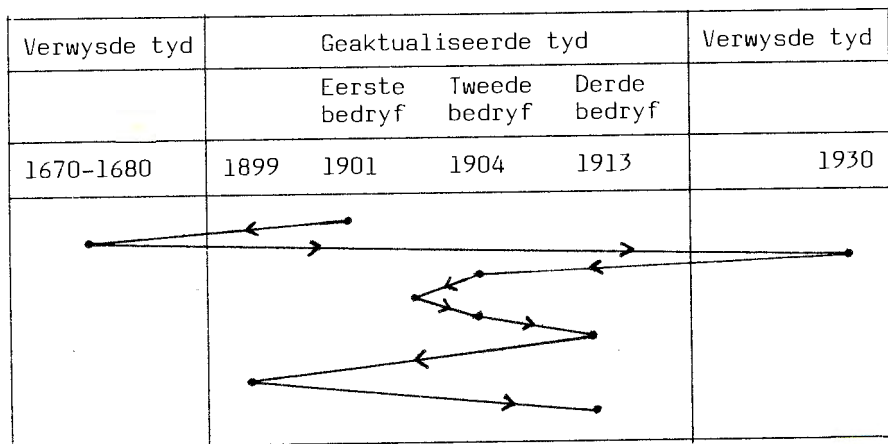
verbind of anders gestel: "Time in this sence is a means of placing happenings before or after each other, of assigning dates, priorities, and sequence to what it contains." (Turner, 1971:3.)

Die fases van die tyd volg chronologies opmekaar - die teenwoordige tyd is voorafgegaan deur die verlede en reik na die toekoms. Die lewensloop - geboorte, volwassenheid, dood - word voltrek in chronologiese tyd en 'n kenmerk hiervan is om in 'n bepaalde stadium te wees, 'n vorige fase eers voltooi moet wees. Hugenholtz (1959:21) beskryf dit so: "Chronologiese tyd ... maakt de fasen tot een successie ... een principe van wording, van ordening en vormgewing ... gericht van verleden naar toekomst."

Die klassieke tragedies en die tradisioneel Westerse drama het tot die eerste paar dekades van die twintigste eeu 'n chronologiese tydsopvatting gehandhaaf. Die dramas het by 'n sekere punt begin en ontwikkel na die klimaks en ontknoping. In teenstelling hiermee het daar 'n klemverskuiwing ten opsigte van die tydshantering by die Nuwe Drama gekom. Die chronologiese tydsverloop is opgehef en het daar dramas ontstaan waarin die tye deureenloop en saam op die verhoog bestaan soos in Our Town (1938) van Thornton Wilder waar verlede, hede en ook die toekoms ruimtelik voorgestel word. Die drie bedrywe stel drie momente voor uit die lewe van George Gibbs en Emily Webb. In die eerste bedryf is hulle ongeveer ses-tien jaar oud; die tweede bedryf handel oor hulle troudag met 'n insident van voor die huwelik wat daarna opgeroep word; die derde bedryf verbeeld Emily se sterfdag met die verdere

ontginning van die tyd as daar vanuit die dood na die wêreld van die lewendes gekyk word en kommentaar gelewer word op die lewendes se doen en late. Die epiese verteller staan apart van die gebeure want hy stel die karakters voor maar hy neem ook as rolspelende verteller deel aan die gebeure. Hier word vanuit die dood vooruit gekyk in die toekoms met die wete van wat nog gaan gebeur. Die tydsverloop in die drama kan met 'n tabel so voorgestel word:

Tydsverloop in Thornton Wilder se Our town (1938)



Die eerste bedryf begin op 7 Mei 1901 maar die verteller noem dat die oudste grafstene dateer van 1670-1680 toe die dorpie ontstaan het. Hy meld ook dat dokter Gibbs in 1930 dood is en sy vrou voor hom. (Uit die gebeure kom 'n mens agter dat sy tussen 1901 en 1904 oorlede is.)

Die tweede bedryf begin op 7 Julie 1904 maar 'n voorafgaande insident word gedramatiseer en dan gaan die huwelik van 7 Julie 1904 voort.

Die derde bedryf begin in 1913 - Emily se sterfdag. Sy herbeleeft haar twaalfde verjaardag in 1899 en die spel gaan voort in 1913 na haar dood. (In hoofstuk 2.6.2 word ook na die tydbeelding in hierdie drama verwys.)

Die sogenaamde toneelkonvensies wat die eenheid van tyd wou handhaaf, het hulle ontstaan te danke aan Aristoteles se Ars poetica (1570) en is gedurende die tydperk van die Klassisisme nougeset gehandhaaf. Hierdie eis om eenheid van tyd wou hê dat die handeling chronologies in één dag moes verloop soos dit die geval is in Oidipus Rex (429 v.C.) en Antigoné (441 v.C.).

Dramaturge het ook chronologiese tyd as procédé gebruik om die kousale verbande van dinge aan die lig te bring. Elkeen van die gebeure in Antigoné (441 v.C.) vloei logies uit wat in die tyd voorafgegaan het en wat dan onvermydelik lei tot wat volg. As Kreon aankondig dat hy van voorneme is om Poluneikes se lyk onbegrawe te laat, vloei Antigoné se verset daaruit voort. Hierna volg die een gebeure noodwendig op die ander, soos André P. Brink dit stel: "Antigoné interpreteer dit as uitdaging aan haar suster Ismene en haarself: en vanaf hierdie moment reik elke situasie driftig vooruit na die volgende totdat die voorsienbare uiteindelik voltrek is." (1974:84.)

4.2.2 Achronologiese tyd

In die Middeleeuse abelspele Lanseloet van Denemarken en Esmeroit word die eerste afwyking van 'n chronologiese handelingsverloop opgemerk as verskeie tonele in simultane tyd af speel.

Dit is moontlik omdat die dramas in twee historiese ruimtes voltrek word waar die gebeure gelyktydig plaasvind.

In Mariken van Nieumeghen (± 1500) word die chronologie van die gedramatiseerde tonele gehandhaaf terwyl die verteller die afgelope geskiedenis vanuit 'n punt in die hede aan die toeskouers vertel. Dit kan gesien word as voorloper van die flitstegniek en achronologiese tydgebruik want momente uit die verlede word gedramatiseer. Die verteller sê dat die oom Mariken na Nieumeghen gestuur het om vir hulle voorraad te gaan koop en dan volg die dialoog tussen Mariken en haar oom. So word die vertelling afgewissel met 'n dramatisering van die gebeure.

In die Nuwe Drama is die achronologie van tyd soos dit in 'n droom vervloei, vir die eerste maal deur Strindberg gebruik in sy drama Ett drömspel (A dream play, 1901). Hierin het verskillende tonele achronologies op mekaar gevolg soos in 'n droom waarin wyd verspreide plekke en tye vermeng is.

In die voorwoord tot Ett drömspel sê Strindberg (1973:IX): "In this dream play the author has, as in his former dream play, To Damascus, attempted to imitate the inconsequent yet transparently logical shape of a dream. Anything may happen; everything is possible and probable. Time and space do not exist." Die chronologie sowel as die beperking van tyd, plek en kousaliteit is opgehef, want in die droom hoef daar nie logiese opeenvolging in die gebeure te wees nie. Die een toneel vloei in die ander en die karakters verander en verdwyn.

In Spöksonaten (The ghost sonata, 1907) word die fantasieë van 'n versteurde gees weergegee. Die melkmeisie en later die konsul wat albei reeds dood is, tree ook op as spelers op die verhoog. Die chronologie word opgehef want die verlede word gesien as 'n teenwoordige mag wat die hede bedreig. Die hede bestaan uit 'n herhaal van die verlede met die swart doodskerm wat die verlede voorstel en daarmee saam almal wat reeds dood is.

Die tydshantering in Die verhoor (1970) van André P. Brink en in Kanna hy kô hystoe (1965) van Adam Small is verwant hieraan want in albei die dramas tree karakters op wat alreeds dood is. In die slottoneel van Kanna hy kô hystoe maak Toefie die kis se deksel oop sodat Kanna vir Makiet kan sien. Kanna kom na die kis toe en sien die dooie. Die neweteks beskryf ... "Dan verskyn Makiet vir die laaste keer... Sy kyk na hom op. Haar gesig is vlak by syne, hy kyk in haar blinde oë: hy huil. Ook die gehoor kan haar gesig helder sien, en hoe sy glimlag." (Small, 1965:71.)

By die Nuwe Drama waar die ruimtelik voorgestelde hede met die klem op die situasie ontgin word, is die chronologiese handlingsverloop nie meer 'n noodwendigheid vir die drama nie. In die uitdiep van die situasie word die gebeure subjektief belewe en chronologie is nie ter sake nie. Gebeure uit die verlede is net so belangrik as situasies in die hede en dit bestaan naas mekaar in die tyd. Dit is die rede waarom Tom Wingfield in The glass menagerie (1963:283) kan sê: "I turn back time, I reverse it... The play is memory. In memory eve=

rything seems to happen..." omdat die gebeure in sy geheue af= speel kan hy die tyd achronologies inspan soos wat hy die ge= beure onthou volgens hulle belangrikheid.

Oor die subjektiewe belewing van gebeure uit die geheue laat Tennessee Williams (1963:283) hom soos volg uit in die newe= teks van The glass menagerie: "Memory takes a lot of poetic license. It omits some details, others are exaggerated, ac= cording to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated predominantly in the heart."

Tydverskuiwings word in die Nuwe Drama vergemaklik deur mul= tidimensionele ruimtes wat die toneelmatige aanbieding van terugflitse en vooruitflitse moontlik maak. In Death of a salesman (1949) is daar vyf ruimtes in en om die huis waar= tussen in die tyd beweeg word. Van Wyk Louw maak in Koning= Eenoog (1963) se eerste bedryf van ses verskillende ruimtes gebruik wat die aanbieding van simultane handeling vereen= voudig. Wanneer die drama begin, vind die spel op drie plek= ke gelyktydig plaas. Die Rektor oefen sy toespraak in die studeerkamer; vanuit haar kamer gesels Massie met Ben deur die venster en mevrou Strauss voer agtereenvolgens gesprekke in die sitkamer en eetkamer met Moeder en mevrou Vosloo wat daar opdaag.

Meervlakkige speelruimtes hou ook verband met tydverskuiwings soos in Christine (1971) waar dit terugflitse en vooruitflit= se moontlik maak want die spel beweeg tussen die slaapkamer en ateljee van Paul Harmse se woonstel in Suid-Afrika en die

woonstel naby die klooster in Berlyn. Gebeure uit die hede word gerelativeer omdat hulle simultaan met gebeure uit die verlede voorgestel word. Karakters kan vryelik heen en weer in die tyd beweeg want die tye bestaan ruimtelik saam.

Die kommunikasiemedie word ook ingespan om die heen en weer beweeg in die tyd visueel of ouditief moontlik te maak. Met behulp van foto's en opskrifte wat geprojekteer word, word die klem op sekere aspekte gelê soos wat Tennessee Williams die gebruik van die skerm verduidelik in die neweteks van The glass menagerie (1963:281): "This device was the use of a screen on which were projected magic-lantern slides bearing images or titles. It is to give accent to certain values in each scene. Each scene contains a particular point (or several) which is structurally the most important... The legend or image upon the screen will strengthen the effect of what is merely allusion in the writing and allow the primary point to be made more simply and lightly than if the entire responsibility were on the spoken lines."

Die volgende is 'n illustrasie van hoe die beelde gebruik word: As die moeder Amanda vertel van al die baie besoekers wat sy gehad het as jong meisie, dan word dit op die skerm verbeeld met: "Amanda as a girl on a porch, greeting callers." (Williams, 1963:285.) So lê dit verbande tussen haar aspirasies in die hede, naamlik haar begeerte dat haar dogter moet trou en gebeure uit die verlede, toe sy baie kere gehad het om van te kies.

4.3 Subjektiewe tyd

Subjektiewe tyd staan in direkte teenstelling tot chronometriese tyd want dit is sterk persoonlik en word deur verskillende mense op verskillende tye verskillend ervaar. Subjektiewe tyd staan ook bekend as psigologiese tyd of "inner time". Dit is nie objektief meetbaar nie en is die karakteristieke individuele en unieke belewing van die objektiewe tyd.

Die subjektiewe belewing van tyd kan nie chronometries gemeet word nie. Meyerhoff (1955:12) stel dit in Time and literature so: "Now it goes fast; now it goes slowly; now we are keenly conscious of every second ticking off; now we seem completely oblivious to or unconscious of the passage of time." Die rede vir hierdie belewing van tyd is ~~om~~ dat die voltooide werklikheid deur middel van herinnering weer geaktualiseer word. Dit is ook die rede waarom Hausheer (1976:32) opmerk: "when we recall the past, we do not recall the actual events, which are no more, but the thoughts and images these have left in our mind." Ook Fraisse, (1963:177) laat hom oor die herinnering van gebeure in die tyd uit: "Time is the succession of changes, but each of these - apart from the present change - only exists for us as a memory or an anticipation; in other words they are representations."

Karakters in 'n drama beleef die tyd subjektief. In die volgende woorde van Virginia Woolf (1928:98) kom die volgende ter sprake: "The mind of man works with strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element

of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented by the timepiece of the mind by one second." Hierdie relatiewe innerlike belewing van tyd wysel onder omstandighede en word baie noukeurig beskryf deur Rosalind in As you like it (1599) as sy sê:

"Time travels in divers paces with divers persons.
I'll tell you who Time ambles withal,
who Time trots withal, who Time gallops withal,
and who he stands withal."

(III, II, 238 e.v.)

Die subjektiewe belewing van gebeure in die tyd word gesien in Bartho Smit se drama Christine (1971). P.J. Conradie (1978:36) laat hom oor die subjektiewe tydsbelewing in Christine soos volg uit: "Aangesien die werklikheid alleen subjektief ervaar kan word, kan die drama nie gebeurtenisse uitbeeld soos hulle is nie, maar alleen soos 'n bepaalde karakter hulle ervaar... Omdat daar alleen subjektiewe ervarings uitgebeeld word, kan ons nooit seker wees dat dinge werklik so gebeur het nie." Die uitspraak kan geïllustreer word aan die hand van Paul Harmse se drie weergawes van Christine se arrestasie en die onthulling dat sy 'n Jodin is.

Die gemoedstoestand van 'n karakter beïnvloed sy subjektiewe belewing van tyd sodat die tyd oënskynlik uitgerek of ingekrimp kan word afhangende van die wyse waarop dit ervaar word. Meyerhoff (1955:21) voeg nog hierby: "Things remembered are fused and confused with things feared and hoped for. Wishes and fantasies may not only be remembered as facts, but the

facts remembered are constantly modified, reinterpreted, and relived in light of present exigencies, past fears, and future hopes." In Christine (1971) word die toneel waar Paul vir Christine van die vensterbank afstoot, twee maal oorgespeel. Die verskil tussen die twee tonele lê daarin dat in die eerste toneel die Man Paul oor die verlies troos en in die tweede toneel op 'n aanklag van moord hom arresteer. In hierdie kontrasterende tonele kom aan die lig wat Paul wens en wat werklik gebeur.

Daar is dus 'n duidelike verskil tussen die belewing van 'n gebeurtenis en die herinnering daaraan. Mendilow (1965:119) laat hom hieroor so uit: "Moreover, the inner time that is measured by the succession of states of consciousness has a different value as it is lived and as it is remembered," want "one crowded hour of glorious life seems shorter in the living and longer in the memory than an age without a name. And vice versa. (Carlyle, 1910:335.) Hierdie herinnering aan belewenisse in die tyd word in Waiting for Godot (1953) vergesluis in Vladimir en Estragon wat nie kan onthou wat in die verlede gebeur het nie. Estragon herken nie vir Pozzo en Lucky nie en die boodskapper herken hulle nie. Twee jaargetye word saamgetrek tot twee opeenvolgende dae. Die rede vir dié optrede is dat in die geheue die dinge vassteek wat intens belewe is en die tye waarin min gebeur het, maklik vergeet raak. Kousaliteit vind in die geheue op 'n ander wyse plaas as in die logiese werklike lewe. In die geheue word feite, drome, fantasieë en vrees vermeng. Meyerhoff (1955: 22) wys egter daarop dat dit nie beteken dat daar geen ordening in die geheue bestaan nie, want "the principal of asso-

ciation within the private world of inner experience presupposes the principal of causality as much as does the connection between physical events in nature."

4.3.1 Die flits

In die klassieke tragedie is belangrike inligting oor die tyd voor die aanvang van die drama en oor gebeure buite die verhoogruimte verskaf in die proloog òf deur die koor, bode, reisende karakter, òf die verteller. In Agamemnon gebruik Aischulos die wag om te vertel dat hy die ligsein gesien het wat die verwoesting van Troje aankondig - noodsaaklike kennis vir die verloop van die drama. In Lanseloet van Denemarken word die rol van die reisende karakter deur Reinout vervul en hy tree op om die gebeure in verskillende gebiede te verbind. In Mariken van Nieumeghen tree die verteller op om die gedramatiseerde momente uit die verlede in die regte perspektief te plaas en aan te vul met vertelling.

In die Nuwe Drama word daar gebruik gemaak van tegnologiese media soos die telefoon, radio en bandopnemer om inligting te verskaf oor gebeure buite die verhoogruimte. In Elders mooi=weer en warm (1965) word die bandopnemer gebruik om Frans Raskolnikof se rol te laat vertolk en dit op band op te neem. As dit teruggespeel word, bring dit sekere feite aan die lig want Frans is ook die advokaat wat Raskolnikof verdedig. Daarmee word 'n parallel getrek aan die dood van George wat moontlik deur Frans vergiftig is, want Frans gee toe dat Raskolnikof 'n nuttelose bese vrou uit die weg geruim het.

In die Nuwe Drama waar 'n chronologiese handelingsverloop nie meer 'n noodwendigheid is nie, word 'n verskeidenheid momente uit verskillende tye langs mekaar geplaas om 'n totaalbeeld van die konflik te gee. Dit het gelei tot die ontstaan van 'n aantal dramategnieke soos die flits, multidimensionele ruimtes en die doeblering van karakters om fasette uit die lewe van een karakter voor te stel en die karakter so uit te diep.

In sy proefskrif Die dramatiese funksie van die flits omskryf Beneke (1980:27) die flits "as die oproep in gedramatiseerde vorm, van 'n werklike, moontlike, waarskynlike of veronderstelde moment uit die verlede, hede of toekoms of soos dit hom aanmeld midde-in die gedagtestroom van 'n karakter in 'n dramatiese werk, of waar en wanneer dit volgens die oordeel van 'n alwetende alomteenwoordige verteller in een of ander opsig 'n noodsaaklike element van die handelingsverloop van die werk vorm."

Die flits kan 'n terugflits uit die verlede wees wat 'n konkrete voorstelling van 'n herinnering is soos die tonele waarin episodes uit Frans en Julia se huweliksluwe uitgebeeld word in Elders mooi weer en warm (1965). Dit kan ook 'n moontlikheid of waarskynlikheid wees as die ervarende karakter nie persoonlik by die insident teenwoordig was nie, soos wat Kanna na die opgeroepte insidente in sy afwesigheid ervaar in Kanna hy kô hystoe (1965).

Volgens Beneke onderskei die flits hom van simultane handelingsmomente daarin dat die flits 'n veruiterliking is van 'n gedagte-inhoud van 'n karakter, terwyl simultane handelingsmomente insidente is wat chronologies saamval en wat gelyktydig of na mekaar aangebied word. Daar is ook 'n verskil tussen retrospektiewe vertelling en die flits. By retrospektiewe vertelling soos Mariken van Nieumeghen (± 1599) en Our Town (1938) van Thornton Wilder is 'n epiese verteller aan die woord en by die flits word 'n moment uit die gedagtestroom van 'n karakter voorgestel soos in Moeder Hanna (1959) en Christine (1971) van Bartho Smit en Kanna hy kô hystoe (1965) van Adam Small.

Kenmerkend van die flits is dat dit geen tydsduur het nie en solank die flits aanhou, word die tyd tot stilstand gedwing. "Die flits neem dus addisionele verteltyd in beslag, maar verreken nie addisionele vertelde tyd nie. Die handelingsmoment daarteenoor verteenwoordig altyd 'n segment van die tydsverloop van die werk." (Beneke, 1980:29.)

Daar kan voorts onderskei word tussen 'n flits en 'n skynflits. As dieselfde karakters in die moment uit 'n ander tyd en/of ruimte as die hier en nou optree, is die voorstelling 'n flits.

As die rolle van die karakters deur ander karakters oorgeneem

word sodat die betrokke insident letterlik herspeel word in 'n ander ruimte, dan is dit 'n skynflits. In Vrydag (1977) van Claus is daar in die tweede toneel 'n skynflits as Georges die rol van die regter oorneem en Jeanne haar pleidooi herhaal wat sy in die hof gelewer het. Hulle herspeel 'n moment uit die hofsak in hulle sitkamer wat soos volg lui:

"Georges: (lacht ineens heel hard, eindigt abrupt. Doet dan onhandig de rechter na) Eergevoel, beklagde, is U vreemd geweest en ook het menselijkste gevoel op aarde, dit van een vader tegenover zijn minderjarige kind.

Jeanne: Een kind! Alstublieft, mijnheer de rechter! Zeg dat niet waar dat de mensen van ons straat bij zijn." (Claus, 1977:23.)

Volgens Beneke (1980:34) is die flits 'n gedramatiseerde weergawe van 'n bepaalde gebeurtenis en het dit drie funksies in die drama: " 'n eksposisionele, 'n motiverende of 'n relativerende funksie - of verskillende kombinasies van hierdie funksies."

Biegedramas soos Christine (1971) en Kanna hy kô hystoe (1965) is voorbeelde van dramas waar die flitse eksposisionele funksie het want dit verskaf inligting wat nodig is vir die epiese verloop.

Onafskeibaar van die eksposisionele funksie van die flits is die motiverende funksie want die doel van die eksposisie is om die handeling te motiveer. As voorbeeld van 'n flits met 'n motiverende funksie kan die vooruitflits geneem word waar Paul

vir Christine kruisig (Christine, 1971). Paul se poging om van Christine ontslae te raak, is ook 'n poging om van sy skuld ontslae te raak. Beneke sê: "Nou word die kruisigingsmotief geaktiveer: hy laat Christine vir sy sondes sterf. (Beneke, 1980:39.)

Die terugflitse in Die verhoor (1970) dien om die hofuitsprake te relativeren en in perspektief te plaas want die hofuitspraak is eensydig en misleidend omdat Bezuidenhout nie oorspronklik teenwoordig was nie. In die eerste bedryf kla Booï: "My loon word teruggehou, Seur, en ek ly honger." (Brink, 1970:7.) Tydens die terugflits van die hofsitting lees Bezuidenhout sy brief voor waarin hy sê dat hy gehoor het: "dat my kneg Booï in Graaff-Reinet is en kla dat hy nie meer loon van my kry nie, wat 'n leuen is. Maar ek het 'n vers van hom geleen waarvoor ek hom 'n beter vers in ruil belowe het, maar toe het hy 10 riksdaalders van my geleen en gevra dat ek daardie vers vir skuld hou. Ek het so gemaak en weet nie met watter rede hy nou oor my kla nie, want hy kry oorgenoeg kos by sy loon en nog 10 riksdaalders boonop en al my bure kan getuig dat ek goed met my volk oor die weg kom." (Brink, 1970:23.)

Samevattend kan opgemerk word dat die flits die ware motiewe agter die optrede van die ervarende karakter onthul en dat dit aantoon dat sy siening subjektief gekleur is en dat dit terselfdertyd eksposisionele funksie het. Die flits kan visueel aangebied word soos in Moeder Hanna (1959) waar Duboeta sigbaar optree of dit kan ouditief wees soos die klankflitse in Vrijdag (Claus, 1977). Hierdie flitse bestaan uit storm=

geluide (wind, hael, reën, ratelende dakpanne, klappende deure) en tronkgeluide (sleutels, voetstappe, metaaldeure wat toeslaan). In die vyfde toneel kom al die geluide gelyktydig voor saam met die stem van Jules Dumont nadat hy kranksinnig geword het. In Stasie in die niet (1970) maak Chris Barnard van die geluid van die stofsuier, kindergeluide, voetstappe, treine wat fluit, die Vivaldi-adagio en die popliedjie gebruik tydens die flitse.

4.3.2 Tydstoornis

Die mens besit nie die vermoë om die tyd te stuit nie. In die Nuwe Drama word daar egter van verskillende metodes gebruik gemaak om die normale gang van die tyd te versteur. Soms is die skyn van tradisionele verloop en ordelike beplanning daar maar die situasies en gebeure is heeltemal absurd soos in Giraudoux (1882-1944) se The mad woman of Chaillot (1945) waar die tydsaanduiding gegee word as: "It is little before noon in the Spring of next year" (Giraudoux, 1974:783.) Hiermee wil die drama aantoon dat die skyn bedrieg en dat die normale tydsgang versteur is.

4.3.2.1 Daar kan teen die chronologiese verloop van tyd ingegaan word as daar 'n skynbare stilstand in die tyd is. In Vildanden (Ibsen, 1884) het die Ekdals hulle huis se solder omskep in 'n kunsmatige woud waarheen Ekdal en Hedwig ontsnap om van die werklikheid te ontvlug. Hier leef hulle in 'n verbeeldingswêreld waar die tyd opgehef is, want die horlosie wat hier staan, loop nie meer nie en solank as wat hulle in die

solder is, staan die tyd vir hulle stil: "So time has stopped in there where the wild duck lives." (Ibsen, 1967:304.) Hier is skynbare tydstilstand aanwesig omdat hulle in die plek waar hulle gelukkig is, nie bewus is van voortgang in die tyd nie.

In die absurde drama word deur die spelgegewe die indruk geskep dat daar nie vooruitgang in die tyd is nie en dit werk remmend op die toekomsgerigtheid van die drama. In Pirandello se drama Enrico IV (The emperor, 1922)) het die tyd vir die inwoners van die kasteel gestol in die fiksionele ruimte van die elfde eeu waar Hendrik die tyd laat stilstaan het en waar die bediendes die rol speel van die keiser se vertrouelinge: "... day by day in this room we keep the war going - the terrible war between Church and State" (Pirandello, 1968:597). Pirandello wou met die tydstilstand die absurde van die menslike bestaan as 'n tydlose verskynsel illustreer.

In Die koffer (1965) van André P. Brink het die tyd nie net buite gaan stilstaan nie, maar ook binne in die kantoor staan die horlosie pal op vyfuur. Die horlosie wat pal op vyfuur, met ander woorde sluitingstyd staan, is dus 'n "tegniek om stilstaantyd visueel voor te stel" (Odendaal, 1972:247). Ook in Elders mooi weer en warm (1965) het die tyd gaan stilstaan want daar is lankal geen horlosie meer wat loop nie en die koerantberigte toon 'n onveranderde toestand aan.

4.3.2.2 Daar word teen die gang van die tyd inbeweeg in dra-

mas waarin die onafskeidbaarheid van tye voorop staan. In Pinter se Old times (1972) word vryelik tussen verlede, hede en toekoms beweeg en die hede kan selfs oorsaak daarvan wees om dinge in die verlede te laat gebeur sodat tye en werklikheidsgrense ineenvloei. In hierdie drama word teen die gang van die tyd inbeweeg want die hede het die vermoë om die verlede op te roep of soos Anna dit stel: "There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place." (Pinter, 1972:32.)

In Kanna hy kô hystoe (1965) loop die hede en verlede nie net deureen nie, maar albei is simultaan teenwoordig. Die aanbiedingswyse word duidelik gestel in die aankondiging wat die spel voorafgaan: "Die spel is nie chronologies nie. Die karakters praat oor afstande, jare, drome en die dood heen." (Small, 1965:5.)

In Piet-my-vrou (1982), 'n televisiedrama van Chris Barnard, begin die spel aan die einde van die gebeure in die hof en beweeg dan na die begin met 'n aanhoudende wisseling tussen die hede (hofgebeure) en die verlede. Daar word dus heeltemal teen die normale gang van die tyd beweeg soos die aanvang van die dialog in die eerste toneel waar Mynhardt sê: "Ons het probeer aantoon, U Edele, dat die aangeklaagde, Johanna Verster, vyftien jaar gelede vir haarself 'n ander lewe in die vooruitsig gestel het." (Barnard, 1982:3.) Die slot van die drama sluit weer aan by die begin nadat die afgelope vier

jaar se gebeure aangebied is as 'n heen en weer beweeg tussen die hofspraak en die verlede. Die regter sluit af met: "Die vonnis van die hof is drie maande gevangenisstraf. Die hof sal nou verdaag." (Barnard, 1982:62.)

4.3.2.3 Die tyd kan ook omgekeer word as daar nie by die gewone erkende tyd gebly word nie. In Elders mooi weer en warm (1965) keer George die tydsdimensies om want hulle slaap bedags en fuif snags. Hy keer die tydsverloop op groteske wyse om omdat hy die mag in sy hande het as enigste wat nog 'n horlosie besit wat loop in hierdie kunsmatig geskape wêreld.

4.3.3 Die bewussynstroom

Die flits wat 'n moment uit die gedagtestroom van die karakter sigbaar voorstel, word aangebied vanuit die perspektief van die ervarende karakter. Hierdie visuele of ouditiële gedagte-impuls is sterk subjektief gekleur aangesien die karakter emosioneel baie nou daarmee gemoei is en dit vanuit sy ervaring weergee. (Beneke, 1980:21). Die tydsbegrip van die ervarende karakter is nie beperk tot die "nou" nie en daar vind 'n vrye deureenspoel van tyd in die persoon se gedagte plaas. Bergson (1950:89) onderskei tussen twee soorte geheuevoorstellings in sy Matter and memory: "A memory of habit - the memory that enables us to recall a lesson by heart and true memory." Proust onderskei tussen "mémoire volontaire" wat ooreenstem met Bergson se "memory of habit" en "mémoire involontaire" wat berus op assosiasies en wat geen tydsbeperking het nie. Meyerhoff (1955:21) verklaar dat die geheue bestaan uit 'n vermenging van feite, drome, fantasieë en vre-

se. "It's complexity and confusion arise from the fact that, instead of a uniform serial order, memory relations exhibit a nonuniform, dynamic order of events." In die bewussyn= stroom kom hierdie "nonuniform, dynamic events" na vore waar die gebeure assosiatief verbind met ander en waar die logiese gang van tyd opgehef is.

In Kanna hy kô hystoe (Small, 1965) is Kanna die herinnerende karakter. Van die insidente soos die dood van Jakop en die verhoor van Diekie het in Kanna se afwesigheid plaasgevind. Hy dra slegs kennis daarvan omdat hulle hom laat weet het: "Hulle't my laat weet van Kietie se dood, en toe van Diekie s'n. Nee, hulle't nie geskryf nie, Roeslyn se meisiekinders nie, want dis hulle wat laat weet het." (Small, 1965:14.) Hierdie terugflitse is dus voorstellings van moontlikhede wat opgeroep word uit sy geheue gekleur deur eie verbeelding waarin verskillende tydsdimensies in die bewussynstroom ver= vloei. Die gedagte aan die laat weet van Kietie en Diekie se dood roep ander assosiasies op. Kanna roep byvoorbeeld daarna die telefoongesprek met Ysie en Jiena op toe hulle hom gebel het om te sê van Kietie se dood. Hy weet dat die telefoonoproep vir hulle baie gekos het en dat dit waarskyn= lik betaal is uit Makiet se pensioengeldjies. Dit word ge= konkretiseer in die bewussynstroom van hoe Makiet die meisies stuur om te bel want: "Ek het nog my pension darem vir twee mane. Foun maar vir Kanna." (Small, 1965:15.)

Volgens Mendilow (1965:221) verloop die individu se gedagte= gang in die bewussynstroom anders as die volgorde van die ge=

beure in die werklikheid, want "flashes of the past jerk in and out of his present consciousness, telescoping, coalescing, disintegrating, breaking out of sequence, starting off chains of unpredictable and sometimes untraceable associations."

In Die joiner (1976) van Pieter Fourie openbaar Mina 2 en Sarel 2 die verborge gewete van Mina 1 en Sarel 1 wat momente uit hulle gedagtestroom gekonkretiseer buite die "hier" en "nou". Dit reflekteer 'n vrye rondbeweeg in die tyd soos wat die assosiasies in die bewussynstroom verloop.

In die droom volg die gebeure, net soos in die gedagtestroom nie chronologies opmekaar in die tyd nie. Belangrike gebeure staan uit en geniet voorrang in die tyd. Strindberg beeld die illogiese verkenning van die onderbewuste uit in Till Damascus (The road to Damascus, 1910), Ett drömspel (A dream play, 1901) en Spöksonaten (The ghost sonata, 1907). In sy voorwoord tot Ett drömspel sê Strindberg (1973:IX): "In this dream play the author has ... attempted to imitate the inconsequent yet transparently logical shape of a dream. Everything can happen, everything is possible and probable." Die chronologie sowel as die beperking van tyd en kousaliteit is opgehef want in die droom hoef daar nie logiese opeenvolging in die tyd te wees nie.

Die bewussynstroom kom gewoonlik in die drama na vore in 'n monoloog wat niks anders is as 'n dramatiese alleenspraak waarin 'n flitsvertelling voorkom nie. In Dagboek van 'n soldaat (1973) word die gedagtestroom van Gerardo weergegee terwyl hy die dagboek skryf want dit gee hom die geleentheid

om sy gedagtes te formuleer en hardop te dink. Hy het 'n behoefte om sy gedagtes uit te spreek want sy eerste woorde is: "Waarom skrywe ek hierdie dagboek - hierdie nagboek? Is dit uit ydelheid - soos dagboeke meestal geskryf word? Vir bewondering na my dood? Dis moontlik; want, ja, my dood op hierdie avontuur bly altyd moontlik." (Louw, 1973:1.)

Van den Berg (1979:68) noem in Teksten voor toeskouers dat O'Neill in Strange interlude (1926) se teks die dialoog en gedagtes van die karakters tipografies weergegee het. Brian Friel het die eksperiment nog verder gevoer in Philadelphia, here I come (1965) waar hy die hoofkarakter deur twee identiese persone laat vertolk het "waarby de één het innerlijk en de ander het uiterlijk voorstelde." Die een vertolk dus die gedagtes en gevoelens wat deur die bewussyns-stroom weergegee word en die ander een die dialoog.

4.4 Historiese tyd

Die geskiedenis is vol dramatiese gebeure wat uitmuntende generatiewe materiaal vir die dramaturg bied. Dit is dus te verstane dat baie dramaturge die historiese tyd as agtergrond vir hulle dramas gebruik. Veral Shakespeare en Vondel het die historiese tyd met sy moontlikhede goed benut. Shakespeare het benewens die aantal dramas met die klassieke tyd as agtergrond ook tien dramas oor die Engelse konings, veral gedurende die vyftiende eeu, geskryf. Vondel het Bybelse stof en die klassieke tyd vir sy dramas gebruik.

Die dramaturg wat die historiese tyd as agtergrond vir sy

dramas kies, moet 'n deeglike kennis van die betrokke periode hê sodat hy die karakters gemaklik daarin kan laat rondbeweeg. Bekende historiese gebeure moet versigtig hanteer word en as die gebeure baie naby in die verlede lê, moet dit met groter versigtigheid hanteer word omdat dit nog bekende stof is. Dit is die geval met die historiese agtergrond van Moeder Hanna (1959) want die gebeure tydens die Anglo-Boereoorlog staan nog helder voor die gees. As daar min feite oor 'n spesifieke periode beskikbaar is, bied dit die dramaturg groter vryheid in die hantering van die stof. Walters se Vroue van Kores (1965) handel oor die historiese tydperk van Kores, koning van Persië, toe die Jode teruggegaan het na Jerusalem toe en Esra die vreemde vroue laat wegstuur het. Uit die lys name van Jode wat in Judea kom woon het volgens Esra 2, het Walters die name gekies vir sy drama. Dit is name soos Seraja, Mispar, Sefatja, Paros en Elam. Omdat daar nie baie gegewens oor die tydperk bekend is nie, het dit die dramaturg groter vryheid gelaat in die hantering van die stof.

As die historiese tyd as agtergrond vir die drama gebruik word, is die doel normaalweg nie daarmee om geskiedenis weer te gee nie, maar die dramaturg transformeer die historiese realiteit deur hom in die verlede terug te plaas en sodoende die verlede te rekonstrueer.

Volgens Van Vuuren (1981:187) bied historiese dramas nie alleen 'n beeld van 'n tydperk uit die verlede aan nie; "Dit lewer ook dikwels kommentaar op toestande uit die outeur se kontemporêre wêreld ... byvoorbeeld D.J. Opperman se drama Vergelegen ... Korupsie onder regeringsamptenare is byvoor-

beeld 'n verskynsel wat 'n mens in alle eeue aantref."

Verskillende tydperke uit die historiese verlede kan gekies word maar die dramatiese potensiaal van die stof sal die keuse bepaal. Daar kan onderskei word tussen 'n oerverlede, 'n verre verlede, 'n nabye verlede en die hede.

4.4.1 Die oerverlede met mitiese gegewens as bron kan gebruik word in die drama. Volgens Meyerhoff (1955:80) word die mite met sy sikliese gang in die tyd as literêre simbool gekies om twee redes: "to suggest within a secular setting, a timeless perspective of looking upon the human situation; and to convey a sense of continuity and identification with mankind in general." Die mite met sy "tydlose skema" verleen dus sin en ewigheidswaarde aan die gebeure in die hede omdat tipies menselike verskynsels, waarin die mens homself herken, daarin aangetref word. Daarom sal Odusseus en Telemachus, Paris en Helena, Agamemnon en Clytemnestra, Oidipus en Jokaste "be envisaged as ever present; timeless prototypes of human existence, as symbols suggesting the cyclical repetition of the same or similar human situation" (Meyerhoff, 1955:81). Sophokles se Antigoné (422 v.C.) het gedien as inspirasie vir Anouilh se Antigoné (1942) en ook vir Brecht se Antigoné (1948) waardeur die mens verhef word bo die gebreke van die tydelike lewe. Daar is 'n herhaling in situasie en gebeure waar mitiese stof gebruik word en dit verleen aan die tyd die skyn dat dit stilstaan.

In hierdie eeu waar daar so baie na die sin van die mens se

bestaan gevra word, word daar deur die prototipes gepoog "... to discover ourselves in the mythical landscape, and to relive the same timeless conflicts and choices imposed upon us by this age and time of our lives" (Meyerhoff, 1955:81).

Bartho Smit gebruik vir sy drama Die Keiser (1980) die gebeure wat afkomstig is van die sprokie van Hans Andersen: Die keiser se nuwe klere. Oorspronklik kom die sprokie van 'n oorgelewerde Spaanse volksverhaal wat die oerteks van die drama is. Schutte (1980:189) toon aan dat "Infante don Juan Manuel (1282-1349) 'n soortgelyke sprokie geskryf het wat afkomstig is uit die Joodse en Arabiese literatuur ... Die hoofintrige hiervan is oorgeneem met die verskil dat Andersen 'n universaliteit daaraan toegevoeg het wat in die Spaanse weergawe ontbreek het." Die belangrikste punt van ooreenkoms tussen die generatiewe teks en Smit se drama is dat die Hofnar raaksien dat daar nie klere is nie, terwyl ander voorgee dat hulle wel die klere sien (wat nie bestaan nie) omdat hulle bang is om ontmasker te word.

Die Keiser (1980) speel af in die hede en word gesitueer in 'n moderne Afrika-land en het as tema die universele leuen. In die drama word op ironies-satiriese wyse kritiek gelewer op die moderne werklikheid waarin die mens homself kan spieël. Die materiële word oorbeklemtoon en dit lewer kommentaar op die hedendaagse valse waardesisteem. In die drama wil die Keiser sy onderdane kultiveer deur buitengewone prag en praal, deur klere, paleise en monumente, terwyl die volk wat die harde werk lewer, verhongers en in vrede loop. Daar is 'n pàn-

leisstad gebou om die buitelandse besoekers te huisves: "n Replika van die paleis of woning van elke vors of staatshoof wat Sy Majesteit se fees kom bywoon." (Smit, 1980:6.) Dit is alles net vir die skyn want die Maarskalk sê: "Die mense is honger, u Edele, en hulle loop in vodde - terwyl ons fortuine spandeer ... As u liewer vir die mense kos en klere gee, sal n leër dalk nie nodig wees nie." (Smit, 1980:5.) In hierdie gebeure lê n tydlose konflik en die mens identifiseer homself hiermee.

4.4.2 Die verre verlede kan as historiese tyd gebruik word wanneer die klassieke tyd as agtergrond dien. R. Williams (1954:196) bespreek hierdie gebruik en beskou dit as n belangrike tendens van die twintigste-eeuse letterkunde. Hy haal T.S. Eliot in die verband aan wat dit soos volg beskryf: "It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history."

Die antieke geskiedenis vorm die agtergrond in Periandros van Korinthe (1956) van D.J. Opperman en Germanicus (1956) van N.P. van Wyk Louw.

Volgens P.J. Conradie (1961:25) het Van Wyk Louw gebruik gemaak van antieke bronne in Germanicus "om uiting te gee aan die diepste ervarings van die menslike hart." Dit bied dus aan die dramaturg n raamwerk waarbinne hy hierdie ervarings kan uitbeeld. In die geskiedenis van die verre verlede sien hy die ewig menslike raak wat ook vir die hede van belang is.

In Germanicus gebruik Van Wyk Louw die klassieke geskiedenis as historiese agtergrond maar sy doel was nie om 'n noukeurige voorstelling van die geskiedenis te gee nie. Van Vuuren (1980: 102) stel dit soos volg: "Hy sien in die gebeure rondom die Germanicus-figuur 'n raamwerk waarbinne hy kreatief kan ingryp om sodoende hede en verlede by mekaar uit te bring." Hy hou hom nie by al die historiese besonderhede nie, maar gebruik die verre verlede om met 'n nuwe perspektief te kom.

J.C. Kannemeyer (1978:408) toon aan dat Van Wyk Louw gebruik gemaak het van Seutonius se lewensbeskrywing van Germanicus en van Tacitus se Annales. Verder het hy sy eie kennis gebruik oor die gebruike en sedes van daardie tyd. Van Wyk Louw het die gegewens wat hy uit die bronne verkry het, gewysig, anders gerangskik en tot drama verwerk.

Tacitus (1956:31-49) beskryf die gebeure wat Van Wyk Louw vir die eerste toneel van Germanicus gebruik het soos volg: Na dat die dood van Augustus bekend geword het, het daar groot onrus onder die legioene ontstaan in Germanië. Germanicus was op daardie tydstip weg van die kamp, besig met belastingreëlings in Gallië. Die soldate het baie griewe gehad oor die lang diens tyd en klein soldy en hulle wou hê Germanicus moes die mag vir h om toeëien. Van Wyk Louw het die gegewens gewysig en het Germanicus alreeds aan die begin van die opstand laat optree. "Hy gaan egter nog verder en laat die dood van Augustus eers in die loop van die toneel aankondig", want hierdeur bereik hy groter dramatiese effek. (Conradie, 1961:27.) Die griewe van die soldate en hulle verering vir

Germanicus het hy net so behou. Die Derde Soldaat wat Van Wyk Louw beskryf as "vroeër 'n toneelspeler in Rome" word nie deur Tacitus vermeld by die gebeure in Germanië nie, maar in sy beskrywing van die Pannoniese opstand word 'n sekere Percennius genoem wat "eenmaal 'n aanvoerder van gehuurde toejuigers in die teater, daarna 'n gewone soldaat, 'n man met 'n brutale mond en deur sy toneelbedrywighede ervare in die kuns om skares op te sweep" (Conradie, 1961:28). Van Wyk Louw het dus hierdie figuur van die Pannoniese na die Germaanse opstand oorgeplaas.

Gebeure wat versprei was oor verskeie weke trek Van Wyk Louw saam en laat dit in een nag plaasvind in die eerste toneel. Opmerkings wat Germanicus oor 'n lang tyd in toesprake gemaak het, bring Van Wyk Louw saam in sy toespraak van die eerste nag. Die woorde waarmee Van Wyk Louw (1956:9) Germanicus sy toespraak laat begin: "Luister, soldate, of moet ek 'burgers' sê" kom uit 'n later tyd toe Agrippina besig was om te vertrek.

Sommige tonele het 'n spesifieke historiese gebeurtenis as uitgangspunt en ander is denkbeeldig soos die tweede toneel wat op 'n volkome denkbeeldige situasie berus. Piso is die hooffiguur in hierdie toneel en volgens die historiese gegewens kon Piso nie daardie tyd in Germanië gewees het nie. Van Wyk Louw het dus hier 'n wysiging aangebring deur Piso alreeds in Germanië te laat verskyn.

In die derde toneel is daar minder historiese gegewens ver-

werk, hoewel dit waarskynlik kon plaasgevind het. Die doel van die toneel is om Agrippina se karakter te beeld en Germanicus se siening van die gebeure van vroeër die aand te gee. In die eerste toneel word Agrippina as 'n onverskrokke vrou geteken maar hier kom 'n ander aspek van haar karakter na vore: die vrees dat Germanicus sal ondergaan:

" Ek wil nie, wil nie bang wees!

Weet jy: ek kén die vrees dis net so swart,
dis net so ruig, verskriklik soos die trots
waarmee ek oor die sterwendes en dooies trap." (Louw,
1956:28.)

Vir toneel vier kies hy één veldtog uit 'n hele kompanje wat tussen die jare 14-16 n.C. plaasgevind het om verteenwoordigend van die veldslae te wees. Die totale historiese verloop van vyf jaar word in die drama saamgetrek tot een jaar. Van Wyk Louw het dus die antieke geskiedenis gebruik as agtergrond waarteen hy Germanicus teken as 'n kragtige persoonlikheid sonder die wil om te heers terwyl hy deur Tacitus as 'n ideale heldefiguur voorgelê word.

4.4.3 In die historiese agtergrond wat die naaste aan die hede lê en wat in hierdie geskrif die nabye verlede genoem word, word die vaderlandse geskiedenis as agtergrond gebruik in dramas soos Vergelegen (1956) en Voëlvry (1968) van D.J. Opperman; Die verhoor en Die rebelle (1970) van André P. Brink en Toe hulle die vierkleur op Rooigrond gehys het (1975) en Ontmoetig by Dwaaldrif (1980) van Henriëtte Grové.

Aangesien die vaderlandse geskiedenis hier te lande nader aan die hede lê en die historiese stof bekend is, word dit met groter omsigtigheid hanteer. Opperman het 'n noukeurige studie gemaak van die toestande aan die Kaap aan die begin van die agtiende eeu. Vergelegen dek die tydperk Februarie 1706 tot April 1707 en die titel dui op die spogplaas van die omstrede goewerneur W.A. van der Stel. Die drama handel nie net oor die goewerneur nie maar ook oor toestande aan die Kaap in hierdie tyd en oor belangrike persone wat by die stryd betrokke was.

Van Vuuren (1973:240-242) toon in sy bespreking oor die hantering van tyd in Vergelegen aan dat Opperman op behendige wyse die gespeelde tyd oënskynlik en soms werklik verkort het. So skakel hy "onnodige tydspronge uit en skep die illusie dat gebeure direk op mekaar volg". Die indruk word geskep dat die vierde en vyfde bedryf direk op mekaar volg terwyl daar in werklikheid 'n jaar tussen die bedrywe verloop. Gebeure wat op verskillende tye plaasgevind het, word tot een gebeurtenis saamgetrek. Deur die teleskopering van gebeure is baie tyd bespaar terwyl die essensie behou is. Soms word die indruk geskep dat gebeure simultaan plaasvind, al lê dit in werklikheid maande uitmekaar. Daar is aan die begin van die drama in die chronologiese verloop van die gebeure ingegryp en sekere fases van dieselfde aangeleentheid is in een episode saamgedring. Soms word 'n spesifieke tydstip van die drama met gebeure gelaai asof die gebeurtenisse op een en dieselfde tydstip plaasgevind het.

Opperman verwys ook na historiese gebeure buite die raamwerk van die drama wat handel oor dinge van die verre verlede en nabye verlede omdat dit 'n insig gee in Van der Stel se verlede waaruit sy gekompliseerde persoonlikheid en dade in die hede verklaar kan word. Met die verwysing na beide Van der Stel se oumagrootjies word daar tagtig jaar voor die drama=gebeure begin, teruggegaan in die tyd. Verwysings na die nabye verlede wat die gebeure kontekstualiseer is die koms van die Franse Hugenate in 1688 en die Spaanse Suksessie=oorlog van 1702-1711.

Grové (1970:272) kom tot die slotsom dat die historiese stof van die nabye verlede gebruik is "om uiteindelik 'n universele waarheid uit die feite te laat spreek".

Die vaderlandse geskiedenis uit die nabye verlede is ook gebruik deur André P. Brink met sy tweeluik Die verhoor en Die rebelle (1970). Die verhoor konsentreer op die aanloop tot die dood van Frederik Bezuidenhout (April 1813 tot Oktober 1815) en Die Rebelle behandel die gevolge van sy dood en die Slagtersnekrebellie (Oktober 1815 tot Februarie 1816). Frederik Bezuidenhout is die hoofkarakter en hy lewer tussen die dialoog deur kommentaar op die gebeure, selfs ná sy dood. Met behulp van terugflitse verskuif die spel ook na ander plekke en tye. Die dramaturg het hier ook die eie vaderlandse geskiedenis as agtergrond gebruik maar hy gee 'n eie interpretasie daarvan. Volgens Van Vuuren (1980:384) het Brink se interpretasie 'n sterk politieke konnotasie. "Hy is veral begaan oor die kwessie van vryheid en kleur ... Die skry=

wer sê ook reguit in sy aantekeninge in die drama dat hy die geskiedenis hier slegs gebruik vir die soektog na die mitiese waarheid." Hierdie soeke na 'n waardebeepaling bly soms vassteek in blote revolusionêre reaksies met sterk moderne raakpunte.

In Die verhoor (1970) klink die stem van die biografiese outeur soms deur as die Kleurlingkarakters aan die woord is onder andere waar Booi sê: "My woord is mos bruin en dis net wit woorde wat tel... Maar julle wat te wit is..." (Brink, 1970:24.) Die kleurkwessie word nog verder betrek met Booi se verwysing na die Kleurlinge as hy sê: "Ons is die wêreld se klipkinders, ons sit op ons gatte op die grond." (Brink, 1970:30.) Die landdros Stockenstrom sê van homself: "Ek is 'n Afrikaner. Maar dag na dag gee my eie mense my rede tot skaamte. Hardekwaaste, moedswilliges, dwarstrekke, skoorsoekers, possoekers, kruipers, skynheiliges." (Brink, 1970:50.) Hierdie uitspraak laat 'n mens dink aan 'n sekere soort Blanke wat nie trots is op sy eie nasionaliteit nie, maar hom eerder daarvoor skaam.

Voëlvry (1968) van Opperman is gebaseer op Die dagboek van Louis Trichardt wat handel oor die Voortrekker geskiedenis. Opperman noem die drama 'n kroniekspel want die geskiedkundige gebeure word in chronologiese volgorde uitgebeeld en behandel die hoogtepunte in die trek na Delagoabaai. Opperman het slegs grepe uit die dagboek gekies want "as kunstenaar gryp hy soms in die historiese stof in" (Van Vuuren, 1980:414). Opperman teleskopeer gebeure en tyd en hy maak van karakters

gebruik wat nie in die dagboek voorkom nie. Hy wil sin gee aan die trek met al die opofferings.

Die drama begin en eindig met Trichardt se sterftoneel en ten spyte van sy aanvanklike vertwyfeling of "al ons sorg en moeite vergeefs (was) ..." groei daaruit 'n toekomsblik dat alles nie vergeefs was nie as hy bid:

"O grote God, skep u party volke
dat U deur hulle heen U skepping kan verken,
dat hulle eerstelinge van U groei moet wees?
U wil geskied. Amen."

(Opperman, 1968:80.)

4.4.4 Die hede kan ook as historiese tyd gekies word as daar van die eietydse as agtergrond gebruik gemaak word soos P.G. du Plessis dit doen in Plaston - DNS-kind (1973) met die onderskrif " 'n fantasie rondom 'n onmoontlike moontlikheid".

Die kunsmatige skepping van 'n mens is nie maar die wilde gedagtevlugte van 'n hedendaagse dramaturg nie, want "by die lees van die drama van P.G. du Plessis is dit vir persone wat kennis dra omtrent gebeure in die hedendaagse Molekulêre Biologie duidelik dat ... die veronderstelde metodiek wat die professor vir die ontwikkeling van Plaston gebruik, direk verband hou met die huidige navorsingsaktiwiteite in die Molekulêre Biologie" aldus C.J. Reinecke (1974:50). Drie tegnieke, naamlik die sintese van DNS, klonering en die gebruik van 'n kunsmatige baarmoeder wat tans nog deur navorsing ondersoek

word, word in die drama aangesny.

Die tegniek en metodiek wat die professor sou gebruik het vir die ontwikkeling van Plaston is wel vandag bekend want in 1953 is die struktuur van DNS ontdek en uit hierdie ontdekking spruit fassinerende en skrikwekkende moontlikhede. Al die lewende organismes se erflikheidseienskappe is vervat in die DNS van die organisme wat gelokaliseer is in die selkern.

Die mense van Aardendal verstoot vir Plaston want hulle ontken sy wesensgelykheid met die dier. Hulle gedrag dwing die gelowige Christen tot selfondersoek en tot 'n besluit oor die etiese implikasie van 'n DNS-kind.

4.5 Prospektiewe en retrospektiewe tyd

Spanning in die drama hang baie nou saam met progressie en vooruitwysing. Vooruitwysing in die prospektiewe tyd rig die aandag op wat nog moet kom. Van der Kun (1938:20) toon aan dat sekere tekselemente verwagting in die prospektiewe tyd oproep wat hy "prospektiewe aktie-momente" noem. Speelhandel kan ook na 'n bepaalde punt in die verlede wys en hulle staan bekend as "retrospektiewe aktie-momente" want hulle wys terug na die retrospektiewe tyd.

As voorbeeld van verwysing na die prospektiewe tyd noem hy die drie hekse in Macbeth (1632) wat die aandag op die toekomst vestig as die eerste heks vra: "When shall we three meet again?" en die tweede heks antwoord: "When the battle's lost and won." Hulle demoniese verskyning stel ongeluk in die toe-

koms voor want hulle is van plan: "To meet with Macbeth ... upon the heath." (I, I, 1-8.) As hulle Macbeth ontmoet, spreek hulle hom aan as "thane of Glamis", "thane of Cawdor" en "king here-after" (I, III, 51-53). As Macbeth pas daarna hoor dat hy "thane of Cawdor" is, word die verwagting gewek dat hy ook nog koning sal word soos die hekse voorspel het. Hierdie verwagting wat bewaarheid is, spoor Lady Macbeth aan om die moord op die koning te beplan wat dan ook suksesvol uitgevoer word deur Macbeth en wat 'n kettingaksie begin.

Die toneel waar Lady Macbeth in haar slaap loop, wys weer terug na die retrospektiewe tyd want die moord op Duncan hinder haar so dat sy nie kan slaap nie. Sy is medeverantwoordelik vir sy dood en sy sê: "What, will these hands ne'er be clean?... Yet who would have thought the old man to have so much blood in him?" Dan herhaal sy die woorde wat sy tydens die tweede bedryf vir Macbeth gesê het na die moord: "Wash your hands, put on your nightgown; look not so pale." (V, I, 28 e.v.) Hierdie terugverwysing na die retrospektiewe tyd het net soos vooruitverwysings na die prospektiewe tyd 'n belangrike funksie. Daar word na die verlede teruggekyk met die uitsluitlike doel om die handeling verder in die prospektiewe tyd in te stuur. In hierdie geval dryf Lady Macbeth se hallusinasies haar tot selfmoord. Al bly die essensiële beweging van die drama toekomsgerig, help sulke kruisverwysings om die drama tot 'n hegte eenheid saam te bind want 'n besondere kenmerk van die drama is die verskynsel van beweging en teenbeweging in die tyd.

Die drama soos dit gegroei het van die klassieke tragedie tot die eerste paar dekades van die twintigste eeu gaan van die lineêre of chronologiese tydsopvatting uit. In ooreenstemming met die tradisionele chronologie van die epiek en omdat die drama gegroei het uit gedramatiseerde vertelling, begin die handeling by 'n punt iewers op die ontwikkelingslyn en vorder na 'n klimaks en ontknoping in die prospektiewe tyd. Simultane handelingsegmente ná mekaar aangebied, kom reeds van vroeg af in die drama voor soos by die Middeleeuse abel=spele Esmoreit en Gloriant.

Die dramatiek onderskei hom deur 'n gerigtheid op die toekoms: dít waarop die handeling afstuur is primêr. Die drama is dus die weergawe van 'n handeling wat na voltooiing reik - 'n konflik wat na beslissing strewe in die prospektiewe tyd. In sy Grundbegriffe der Poetik verklaar Emil Staiger dat dit eie is aan die wese van dramatiek om as 'n impuls in die rigting van die toekoms te beweeg. Die toeskouer of leser van die drama is van die begin af geïnteresseerd in die afloop daarvan want die dramatiese gees is minder geïnteresseerd in die dinge self, as dit waarop die drama afstuur: "Sein Interesse bezieht sich weniger auf die Dinge selber als auf das, worauf=hin er sie anzieht." (1972:179.)

In teenstelling met die tradisionele tydsinstelling gaan dit in die Nuwe Drama nie meer primêr om wat nóg moet gebeur nie. Prospektiewe tyd "is eenvoudig nie meer ter sake nie, omdat dit die ontginning van die hier-en-nou van 'n ruimtelik voorgestelde hede is wat belangrik is," verklaar André P. Brink in sy

Aspekte van die nuwe drama (1974:84). Die vernuwing in die kontemporêre drama lê juis hierin dat 'n klemverskuiwing plaasgevind het ten opsigte van die tydsinstelling en dat die handeling wat na voltooiing reik nie slegs prospektief in die tyd aangebied word nie, en dat die lineêre tydsbeweging opgehef word.

In die Nuwe Drama het 'n fokusverandering van die toekoms na die hede gekom; 'n hede wat die belangrike implikasie van die verlede in hom omdra. Die erkenning van die bepalende invloed van die retrospektiewe tyd op die hede het tot gevolg dat die chronologiese handelingsverloop nie meer noodsaaklik vir die drama is nie. Volgens Beneke (1980:16) kan " 'n mens die vraag stel of 'n konfliksituasie nie noodwendig toekomsgerig is nie, of daar nie selfs by die volbloed absurde drama nóg 'n toekomsgerigtheid is nie; al lei 'n sodanige gerigtheid dan ook net tot die ontnugtering dat daar geen toekoms is nie". In 'n konflik wat deur retrospektiewe tyd bepaal is en waaruit daar geen bevryding moontlik is nie, verdwyn die toekomsverwagting en die situasie moet aanvaar word.

Gebeure uit die retrospektiewe tyd is net so belangrik, of soms belangriker, vir 'n bepaalde situasie in die hede en moet dus voorkeur of 'n gelyke plek daarnaas verkry. Retrospektiewe tyd kan gebruik word om situasies in die hede te motiveer en verklaar soos in Kwart voor dagbreek (1963) van Dolf van Niekerk. In hierdie drama tree Sonja en Markus in die hede koud en afsydig op teenoor mekaar omdat hulle geslotenheid spruit uit hulle ongelukkige jeug. Verledebeelde motiveer die

hede in 'n ruimtelike voorstelling van hede en verlede op verskillende verhoogvlakke.

Retrospektiewe voorstelling in die tyd deur meervlakkige speelruimtes vergemaklik nie net verskuiwings in die tyd nie, maar bied geleentheid vir terugflitse en vooruitflitse. Beneke beklemtoon dit dat die moontlikheid geskep word "om handelingsmomente in die hede te relativer deur hulle by wyse van simultane aanbod teenoor relevante handelingsmomente uit die verlede te stel" (1980:18). Hierby sluit die vertolking van die rol van een karakter deur verskillende spelers aan want op hierdie wyse word die retrospektiewe tyd ook voorgestel soos by Christine (1971) waar verskillende tydperke in Christine se lewe voorgestel word deur die Meisie, die Non, die Bruid en Magda.

Retrospektiewe tyd, prospektiewe tyd en die hede tree dus onskiedbaar op in die Nuwe Drama en bestaan ruimtelik saam.

4.6 Tyd as tema

In die Nuwe Drama is die tradisionele rol wat tyd gespeel het so verander dat tyd nie meer 'n agtergrond vorm waarteen die gebeure afspeel of as motivering vir optrede in die hede dien nie, maar dat tyd as tema gebruik word.

Die versnelde lewenstempo en die verandering in ekonomiese en sosiale toestande het die gevoel van stabiliteit en permanensie laat verdwyn en tyd het 'n ander betekenis verkry. In "The time obsession of the twentieth century" beskryf Mendelow (1965:7) die moderne mens se beheptheid met tyd soos volg: "This loss of assuredness had contributed to an urgen=

cy that relates closely to the modern absorption in time." Meyerhoff (1955:86) gee sy siening oor die veranderde rol van tyd so: "... time has come to play an increasingly dominant and overwhelming part in the lives of human beings in our age."

Tyd word gemeet in terme van geldwaarde, van produksie en aanvraag en dit veroorsaak dat tyd 'n kommoditeit geword het met 'n dwingende mag en eie persoonlikheid.

Tyd staan sentraal in die Nuwe Drama en word as tema gebruik deur baie dramaturge soos Tennessee Williams (1911-) dit doen in The glass menagerie (1945), A streetcar named desire (1947), Suddenly last summer (1958), The night of the iguana (1961) en Sweet bird of youth (1959). In hierdie dramas "time emerges as a basic, recurrent theme in Williams' drama; and time itself is depicted repeatedly as the principal antagonist, in the guise of either the haunting past or the ineluctable future. Structural patterns, set designs, and staging devices are manipulated to intensify the concern with time." (Mishoe, 1972:2944.) Tyd is dus nie net verhef tot tema nie, maar dis ook visueel teenwoordig in die verhoogruimte.

4.7 Samevattend kan gesê word dat die tydskategorië op verskillende wyse in die drama gemanifesteer word. Tot ongeveer die helfte van die negentiende eeu het die tydsbeelding in die drama chronologies verloop. Die aanloop tot die Nuwe Drama het reeds in die middel van die negentiende eeu begin vorm kry toe die aftakeling van die ou Aristotelianse een-

hede van tyd, plek en handeling duidelik geword het. As rede hiervoor kan aangevoer word dat die groot verandering wat Einstein se relatiwiteitsteorie in die natuurwetenskappe tot gevolg gehad het, ook tot die literatuur deurgedring het. In die drama vind 'n mens 'n aankondiging van die tydsvernuwing reeds in die strukturering van Büchner (1813-1837) se werke waar die beperkings van tyd en ruimte opgehef is in Woyzeck (1836) se versteurde wêreld en waar die chronologie nie ter sake is nie. Daar word ingeoor na die onderste lae van die bewussyn en gesoek na die sin van die lewe in Dantons' toed (1835) waar daar geen ontwikkeling na die toekoms is nie en dieselfde gegewe van verskillende kante bekyk word sodat die een die ander relativeer.

Die egalige voortstroming van objektiwiteit is bevraagteken omdat die mens se subjektiewe ervaring van tyd nie chronologies verloop as dit in die geheue oorskou word nie.

Subjektiewe tydsbeleving verminder die toekomsgerigtheid van die drama want die gang van die tyd kan versteur word deur flitse want die gespeelde tyd staan stil solank die flits duur.

Tydstoornisse kan 'n skynbare stilstand in die tyd veroorsaak of daar kan 'n beweging teen die gang van die tydsverloop wees, of die gang van die normale tyd kan selfs omgekeer word.

Verskillende tydskategorieë kan as agtergrond gebruik word waarteen die gebeure in die drama afspeel soos die oerverlede, verre verlede, nabye verlede of die hede.