

Een

Oriëntering

'n Mens het die letterkunde in
jou lewe nodig, want daarsonder
gaan jy agteruit

Nelson Mandela

(Uit: *Die groot aanhalingsboek*)

1.1 INLEIDING EN KONTEKSTUALISERING

Jeugliteratuur het die afgelope aantal jare 'n opbloeï getoon met verhale oor hedendaagse tieners in moderne omstandighede wat die taal van vandag praat en waarin kwessies aangeraak word wat direk betrekking het op die adolessent van vandag. Die adolessent hoef nie meer in ander tale en in prulromans die antwoorde te gaan soek nie, maar hy kan kies uit 'n wye verskeidenheid tekste wat vir hom geskryf is¹. Hierteenoor is daar steeds nie dramas wat dieselfde funksie verrig nie. In die Afrikaanse letterkunde is daar 'n opmerklike tekort en soms afwesigheid van jeugdramas.

In 1998 het Lizz Meiring die jeugboek *Vlerkdans* van Barrie Hough suksesvol in 'n drama omgeskep wat tot by die leerlinge van landbouskole groot byval gevind het. Daarna is *Skilpoppe*, ook deur Hough, deur Meiring in 'n drama verwerk. Op kunstefeeste word daar wel vir kleuters en laerskoolkinders produksies aangebied, maar die 12- tot 18-jarige, wat na meer substansie in 'n verhaal of drama soek, is aangewese op produksies wat in werklikheid vir volwassenes geskryf word.

Hierdie leemte het aanleiding gegee tot die onderwerp van hierdie verhandeling. In hierdie navorsing word die procédés ondersoek waarmee 'n jeugverhaal tot 'n dramateks getransformeer word. Die fokus van die navorsing val op die transformasie van 'n Afrikaanse en 'n Nederlandse jeugverhaal wat reeds vir die verhoog verwerk en opgevoer is. Daar word op sowel die prosateks as die dramateks gefokus en die meganismes en metodes wat gebruik word in die verwerking van jeugverhale tot dramatekste.

In Nederland beskou die media, uitgewers en boekwinkels die skryf en uitgee van jeugboeke as 'n noodsaak en daar is onder andere uitgewers en boekwinkels wat slegs jeugboeke en tekste van jeugdramas uitgee. Voorbeelde hiervan is onder andere Bebuquin in Borgerhout en De Kleine Johannes in Leuven.

Deur die transformasie van jeugverhale tot dramas word adolessente, ouers, onderwysers en ander volwassenes op 'n alternatiewe, interessante wyse bewus gemaak van boeke en van jeugverhale. In die Suid-Afrikaanse literêre polisteem is daar aspekte soos min kontakgeleenthede en blootstelling en veral die gebreke in mediëringsmetodes van jeugliteratuur wat aandag vereis, en in hierdie studie word daarna ondersoek ingestel.

As gevolg van die fokus van die studie, die verwerking van jeugverhale tot dramatekste, word die ontwikkelingspsigologie met betrekking tot die adolessent bespreek. Daardeur verkry die navorser 'n goeie agtergrond van die dryfvere agter die emosies en optrede van

die adolessent. Die hedendaagse adolessent word groot in 'n wêreld van snel ontwikkelende tegnologie. Die rekenaar en internet se rol word daaglik belangriker. Om die noodsaaklikheid van die gedrukte media te beklemtoon en “lekkerleesstof” vir die jeug te bepleit” (Snyman, 2001:56), word gepoog om adolessente te lok om te lees deur vir hulle die verhaal op die verhoog aan te bied.

1.2 AKTUALITEIT VAN DIE NAVORSING

Die ondersoek na die mediëring van die jeugverhaal deur die transformasie van die jeugboek tot drama is belangrik, omdat dit inspeel op die wisselwerking tussen die geskrewe teks en die opvoering daarvan. Met betrekking tot narratiewe fiksie word die *storie* nie gelees nie, maar wel die *narrasie* of die vertelling (Brink, 1986:201; kursivering: JJDB). Wanneer die dramateks gelees word, word die opvoering daarvan deurgaans in gedagte gehou, omdat die drama altyd geskryf word met die idee dat dit die potensiaal het om opgevoer te word. Op hierdie wyse lees die (jong) leser die verhaal met 'n ander bril. Die transformasieprosedés word daarom in hierdie navorsing ondersoek: die beginsels en meganismes waarvolgens die verhaal omgeskakel word tot 'n ander genrevorm, in hierdie geval die drama.

Die drama is, soos die epiek en liriek, een van die hoofgenres van die literatuur. Gewoonlik word onder dramatiek alle, meestal dialogiese, vorme van literatuur verstaan. Dit is bestem om op die verhoog opgevoer te word (Van Gorp, 1991:108) deur dramatiese karakters of *dramatis personae*. Die essensiële eienskap van die drama is handeling en hierdie handeling dra by tot die konflik, wat 'n belangrike eienskap van die drama is (Conradie, 1992:80). Dit is veral hierdie onderskeid wat in ag geneem word wanneer 'n studie onderneem word oor die transformasieprosedés van 'n prosateks tot 'n dramateks. Die adolessente leser identifiseer met die karakter in die drama omdat hulle van dieselfde ouderdom is en omdat die karakter op die verhoog in situasies beland waarmee die kyker kan identifiseer. Deur die appèl wat die drama en die kyk daarvan op die adolessente toeskouer maak, word die kyker op subtiële wyse bewus gemaak van die storie wat eintlik in die boek begin het. Die ideaal sou wees dat die adolessente teaterganger dadelik die boek sou gaan koop om te sien of dit dieselfde in die boek is as in die drama. Die proses kan egter ook omgekeerd werk en die adolessente leser kan 'n waardering vir drama begin ontwikkel omdat hy eers die boek lees en die gebeure volgens sy eie verbeelding struktureer en dit dan vergelyk met die visuele voorstelling op die verhoog. Die onderskeie genres word hierdeur bevorder en die adolessente leser ontwikkel 'n aanvoeling, selfs 'n affiniteit, vir lees, die teater en die literêre lewe oor die algemeen.

1.3 PROBLEEMSTELLING EN PROBLEEMVRAE

Die transformasie van 'n prosateks tot 'n dramateks verg kennis van bepaalde transformasieprocedés. Daar bestaan min bronne met betrekking tot riglyne vir die transformasie van die jeugboek tot 'n dramateks. Nadat verskeie databasisse geraadpleeg is in verband met hierdie transformasieprocedés, is die volgende probleemvrae geïdentifiseer:

- Wat is die onderskeidende kenmerke van spesifiek die genres wat in hierdie studie gebruik word, naamlik prosa en drama?
- Hoe verskil die narratiewe elemente van die prosateks en die dramateks van mekaar?
- Wat is die transformasieprocedés wat gebruik word by die omsetting van Afrikaanse en Nederlandse jeugverhale tot dramatekste?

1.4 DOEL EN FOKUS VAN DIE ONDERSOEK

In hierdie navorsing word daar vergelykings getref tussen die verskillende genres en hulle onderskeidende kenmerke. Die transformasieprocedés wat afgelei word vir die omskakeling van prosa tot drama is daarom die hoofokus van die navorsing. Daarna kan relevante aanbevelings gemaak en riglyne gestel word vir hierdie transformasie. Die kreatiewe, estetiese omsetting van die prosatekste tot dramatekste, ter wille van beter respsie en groter toeganklikheid daarvan, word hierdeur verantwoord.

1.5 SENTRALE TEORETIESE ARGUMENT

Uit 'n wetenskaplik-vergelykende ondersoek kan daar bepaalde procedés afgelei word vir die transformasie van 'n prosateks tot 'n dramateks. Jeugliteratuur kan bevorder word deur dit in verskeie kontekste en in verskillende soorte genres aan adolessente voor te hou.

1.6 NAVORSINGSMETODES EN TERREINAFBAKENING

1.6.1 Literatuurstudie en teksstudie

'n Vergelykende ondersoek van die transformasie van 'n Afrikaanse en 'n Nederlandse² jeugverhaal tot 'n dramateks word onderneem. Die tekste wat by die navorsing betrek word, is *Vlerkdans* deur Barrie Hough (1995) en *Kus me* deur Bart Moeyaert (1991). *Vlerkdans*

word gebruik omdat die temas wat in die verhaal aangeraak word, aktuele en belangrike eietydse kwessies is en omdat die verhaal reeds in 'n drama verwerk is. Die onderliggende Vigstema lok dadelik die belangstelling van die leser. Die verwerkte *Vlerkdans* (waarvan die verwerking deur Lizz Meiring gedoen is) is eweneens boeiend, omdat veral die taalgebruik ideaal is vir identifikasie deur die adolessente leser en geïmpliseerde teaterganger. Hough is 'n belangrike jeugverhaalskrywer in die Afrikaanse literêre wêreld en het al vele suksesse gehad. *Vlerkdans* het ook die eerste prys in die Sanlamjeugverhaal-wedstryd gewen. Moeyaert is ook 'n belangrike jeugboekskrywer in België en het al talle jeug- en kinderboeke asook etlike teaterproduksies die lig laat sien en hy het self die verwerking van *Kus me* behartig. Die tema wat in *Kus me* aangeraak word, die soeke na die waarheid, is 'n relevante tema in 'n wêreld waar alles bevraagteken word. Die waarde van vriendskap en vergifnis word op 'n treffende manier aan die leser en kyker gebied.

Die onderskeie genres (prosa en drama) asook literatuur oor transformasie en intertekstualiteit is bestudeer. In aansluiting hiermee word die resepsie-estetika, veral die rol van die leser, ondersoek, aangesien die verwagtingshorison van die leser die wyse waarop hy die teks ontvang, bepaal. Elke leser lees die teks vanuit 'n ander, unieke, verwysingsraamwerk en daarom is die ervaring wat die leser uit die teks put, telkens nuut (Van der Westhuizen, 1997:113). Aangesien die teikenleser van die jeugverhaal die adolessent is, word die ontwikkeling van die adolessent ook ondersoek sodat daar 'n begrip gevorm kan word van die verwagtingshorison van die adolessent en die wyse waarop dit sy interpretasie en resepsie van die teks beïnvloed.

In enige literatuurnavorsing is daar duidelike verskille tussen die verskillende genres wat geïdentifiseer kan word. Vir die onderhawige navorsing is 'n grondige kennis van die eienskappe van die onderskeie genrevorme essensieel. Die spesifieke aard van elke genrevorm moet in ag geneem word. Die genre vorm 'n paradigma vir die lees of skryf van 'n teks. Dit laat daarom ook ruimte vir nuwe moontlikhede soos die herskrywing en verwerking van tekste (Van der Merwe, 1998:68).

In 'n vergelykende ondersoek word daar klem gelê op die onderskeie eienskappe van die verskillende dramas deur aandag te gee aan elemente soos karakter, tyd, ruimte en gebeure. Ander aspekte word ook ondersoek, onder andere taalgebruik, tema, vertelinstansie, fokalisasie en die fiksionele werklikheid in die dramateks. Daar moet 'n noukeurige seleksie en kombinasie van elemente in elke teks gemaak word wanneer die tekste verwerk word. In die verwerking van die prosateks tot 'n dramateks is daar belangrike dramatiese elemente soos die intrige³, tema, karakterisering (mensbeelding word geïntegreer met handeling en konflik) en taalgebruik (Du Toit, 1986; Schroyer & Gardemal,

1970; Watson, 1983) wat in hierdie navorsing ondersoek word. Daar is ook na die ander aspekte en konvensies van die onderskeie genres ondersoek ingestel. Die illusie van werklikheid wat in die drama as voorstellingskuns en die prosateks as woordkuns geskep word, moet aandag kry. 'n Literêr-teoretiese ondersoek is onderneem na die transformering van die prosateks tot dramateks.

Die transformasieprosedés wat van toepassing is op die omsetting van 'n prosateks tot 'n dramateks, is van belang. Prosedés wat gebruik kan word vir die transformering van die jeugverhaal as prosateks tot 'n ander genrevorm (drama), is vasgestel. Die implementering van die prosedés kan verder geverifieer word in die kreatiewe omsetting van die prosateks tot 'n dramateks, maar omdat daar nie veel inligting bestaan in die wetenskaplike literatuur oor die teoretiese omskakeling nie, is daar na aanleiding van literatuurstudie en teksstudie gepoog om as resultaat 'n teoretiese model te genereer. Die implementering van hierdie teoretiese model van die transformasieprosedés sou kon uitloop op die kreatiewe omsetting van 'n prosateks tot 'n dramateks, maar omdat dit die verhandeling te omvangryk sou maak, val dit buite die skopus van hierdie navorsingsverslag.

'n Deel van die navorsing is in Nederland en België gedoen, omdat die literêre sisteme van die Lae Lande baie verder gevorderd is as die Afrikaanse sisteem; die literêre lewe in dié lande is dinamieser as wat in Afrikaans en Suid-Afrika die geval is. Vervolgens 'n uiteensetting van die navorsing wat daar gedoen is en hoe te werk gegaan is met die verkryging van inligting.

1.6.2 Waarneming en onderhoudvoering

Feitlik elke dorp of stad in die Lae Lande spog met 'n "Cultureel Centrum" waar daar deur die loop van die jaar programme vir die jeug aangebied word. Die Nederlandse literatuur is ryk aan jeugboeke, -drama en -teater en daar is in stede soos Leuven (Schouburg/Cultureel Centrum Leuven), Gent (Arca), Turnhout (Het Gevolg), Antwerpen (HetPaleis/Koninklijke Jeugdtheater) aangedoen om na produksies te kyk, in argiewe navorsing gedoen en onderhoude gevoer. Produksies wat uit verwerkings van bestaande verhale op die planke gebring is, is onder andere: *Mariken* (Inèz Derksen/Stip Producties), *Slow Love* (Theater Malpertuis), *De Telduivel* (HetPaleis en De Tijd), *Gruwelijke Rijmen* (Theater de Kreet), *Roodhapse* (Teeneter) en *Fietsen* (HetPaleis). Hierdie verwerkings is deurgaans goed ontvang deur adolessente kykers. *Fietsen*, deur Gregje de Maeyer, is 'n kinderverhaal wat vir die opera verwerk is en het 'n vol saal getrek waarvan bykans 90% van die kykers vier- en vyfjariges was. Die reaksie van die gehoor was oorweldigend en die besef dat kinders reeds op hierdie ouderdom aan die kunste blootgestel word, is 'n bron van inspirasie.

Daar is onderhoude gevoer met verskeie teaterbestuurders, regisseurs, artistieke leiers en akteurs oor die doel en belang van jeugteater. Die onderhoude is soms vooraf gereël, maar heelwat van die onderhoude was impromptu; daar is in alle gevalle van ongestruktureerde onderhoudvoering gebruik gemaak. Onderhoude is gevoer met Johan de Paepe (dramaturg) en Lydia Asbestaris (artistieke leier) van HetPaleis in Antwerpen, Jo Decaluwe (direkteur, dramaturg, regisseur en akteur) en Marc Lensley (dramaturg en akteur) van Arca in Gent asook Ignas Cornelisen (artistieke leier) by Het Gevolg in Turnhout en Greet Vissers, artistieke leier van Blauw Vier in Antwerpen. Daar is ook onderhoude gevoer met aktrises en akteurs, onder andere die aktrises wat opgetree het in die produksie *Drie monologen* (Het Toneelhuis): Chris Lomme, Fanie Sorrel en Camelia Blereau en 'n aktrise in die produksie *Honingbijen – Honeybees* van HetPaleis, Sofie Declair.

Tydens die opvoerings is aandag gegee aan die reaksie van die gehoor en veral die adolessente toeskouer en die mate waarin die drama die tema van die verhaal oordra. As gevolg van die gemak waarmee die publiek in die Lae Lande die uitvoerende kunste bejeën, is daar egter deurgaans 'n baie positiewe reaksie op produksies. Mediëring deur ouers en dramatici speel onteenseglik 'n aanvullende rol ten opsigte van die kyker se resepsie van die teks.

Daar moet gepoog word om in die Afrikaanse literêre sisteem dieselfde meganismes tot stand te bring om kinders met die letterkunde te laat kennis maak. Deur die verwerking van jeugverhale tot dramatekste te ondersoek en 'n model vir transformasie te probeer aflei, kan daar 'n bydrae gelewer word om jeugliteratuur as literêre genre te erken.

1.7 TERMINOLOGIEVERKLARING

Transformasie is die oorbring van een vorm na 'n ander (Odendal & Gouws, 2000:1173). In die literatuur verwys die term na die verandering van een vorm of genre tot 'n ander. In hierdie studie is dit die verwerking van 'n jeugverhaal tot 'n dramateks. Verwante terme wat in die studie gebruik word, is *omsetting*, *omskakeling* en *verwerking*.

'n Jeugverhaal is 'n geskrewe narratiewe vertelling waarin karakters, gebeure, tyd en plek voorkom en wat gemik is op die adolessente leser.

Die dramateks is 'n geskrewe teks waarin daar ook aspekte soos karakter, gebeure, tyd en ruimte voorkom, maar die dramateks is gerig op die opvoering en word daarom onderskei van die prosateks. Die dramateks beskik oor eiesoortige komponente soos die didaskalia en toneelaanwysings wat dit dadelik as 'n dramateks klassifiseer.

1.8 HOOFSTUKBESKRYWING

In die inleidingshoofstuk word 'n opsomming gegee van die navorsing wat in hierdie verhandeling onderneem is. Hierin word die onderwerp gekontekstualiseer en die aktualiteit daarvan bespreek, asook die doel en fokus van die onderwerp, die navorsingsmetodes en die sentrale teoretiese argument.

In Hoofstuk 2 word die verhaal- en dramateorie ondersoek, maar daar word ook aandag gegee aan die ontwikkelingspsigologie van die adolessent, die resepsie-estetika, tekstransformasie en intertekstualiteit.

In Hoofstuk 3 word die Afrikaanse jeugverhaal en dramateks, *Vlerkdans*, (Barrie Hough en Lizz Meiring) ontleed aan die hand van die verhaal- en dramateorie wat in Hoofstuk 2 bespreek is.

In Hoofstuk 4 word die Nederlandse prosateks en dramateks, *Kus me*, (Bart Moeyaert) ontleed aan die hand van die verhaal- en dramateorie wat in Hoofstuk 2 behandel is.

Hoofstuk 5 word hoofsaaklik gewy aan die konstantes en variante wat uit die studie van die verwerking van die prosateks tot die dramateks na vore gekom het. Uit hierdie konstantes en variante word 'n model saamgestel waarvolgens die transformasieprosedés afgelei kan word. Dit is ook die samevattende hoofstuk van die verhandeling en gee 'n oorsig oor wat in die studie gedoen is.

1.9 SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKING

In hierdie hoofstuk is die onderwerp van die studie gedefinieer en uiteengesit asook die kontekstualiteit en aktualiteit van die studie-onderwerp. Daar is ook aandag gegee aan die navorsingsmetodes wat gebruik is om die onderwerp te deurgrond.

In die Suid-Afrikaanse literêre sisteem is daar nog nie 'n groot genoeg nis vir Afrikaanse jeugdrama en -teater nie. Deur die verwerking van jeugverhale kan hierdie nis gevul word, maar dit kan ook 'n metode word om adolessente aan te moedig om te lees. Die mode wil dit hê dat televisie, video's, DVD's en die internet die enigste mediums is waarna jong volwassenes kyk en waardeur hulle kennis (soms gebrekkig) van literatuur opdoen. Deur die adolessent te leer dat jeugboeke genotvol is om te lees en dat jeugteater 'n interessante, ander manier is om na literatuur te kyk, kan die jeugdrama en -teater bevorder word.

Deur die studie van die verwerking van tekste word transformasieprosedés afgelei wat as

riglyn kan dien vir die verwerking van tekste. Hierdie transformasieprocedés word afgelei nadat die konstantes en variante wat na vore gekom het, uiteengesit en verfyn is.

AANTEKENINGE

- ¹ Wanneer die voornaamwoorde *hy*, *sy* of *hom* gebruik word, word die vroulike vorme hiervan ook deurgaans geïmpliseer.
- ² Die term *Nederlandse* verwys in hierdie navorsing na die taal Nederlands waarin die teks *Kus me* geskryf is. Die term verwys nie na die geografiese gebied, met ander woorde Nederland, nie.
- ³ Alhoewel die term *plot* in die letterkunde gebruik word om na die strukturering van die elemente van die teks te verwys, word daar in hierdie studie gebruik gemaak van die term *intrige*.

Twee

Teoretiese begronding

Letterkunde is 'n vak wat die lewe
reflekteer en is dus so ruim dat alle pogings tot
definiëring van die vak te kort skiet

Hennie Aucamp
(Uit: *Kriterium*)

2.1 INLEIDING

Die doel van hierdie hoofstuk is om 'n oorsig te gee van aspekte van die verhaal- en dramateorieë wat relevant is vir hierdie studieonderwerp. Vanweë die fokus van die studie, die transformasie van prosatekste tot dramatekste, is dit belangrik om die kenmerke van die onderskeie genreteorieë te bestudeer. Om 'n prosateks of 'n dramateks te ontleed, word 'n deurdagte kennis van die aspekte van die teks vereis. Vir die latere ontledings van die gekose prosa- en dramatekste is dit 'n voorvereiste dat daar klaarheid moet wees oor die teoretiese invalshoek wat vir elke ontleding gebruik gaan word.

Vir die analise van die prosateks gaan veral die volgende bronne gebruik word: *De theorie van vertellen en verhalen* (1990) deur Mieke Bal, André, P. Brink se *Vertelkunde* (1989) en Heilna du Plooy se *Verhaalteorie in die twintigste eeu* (1986). Vir die analyses van die dramatekste word *Dramateorie vandag* (1989) deur Marisa Mouton, Keir Elam se *The semiotics of theatre and drama* (1994) en *Teksten voor toeskouwers* deur H. van den Bergh (1991) as hoofbronne gebruik.

Omdat alle komponente van die prosa- en die dramateks nie betrokke is by die omsetting van die verhaal nie, word sommige minder belangrike aspekte nie in die teoretiese begronding aangeraak nie. Daar word derhalwe gefokus op die elemente wat van belang is by die verwerking van die prosateks tot die dramateks. Omdat die verwerking, vir die doeleindes van hierdie verhandeling, nie gerig is op die fisiese opvoering nie, word die praktiese opvoering as sodanig nie intensief teoreties bestudeer nie. Dit is egter onvermydelik om in sommige gevalle na die opvoering te verwys, omdat die opvoering van 'n dramateks die uiteindelijke doel van die skryf daarvan is.

Inbegrepe by die verhaalteorie is die resepsie-estetika, waarin dit noodsaaklik is om 'n breër visie op die adolessent te verkry. In albei die tekste wat gebruik word, is die hoofkarakter(s) adolessente wat 'n belangrike aanduiders van die teikenleser is. Dit is belangrik om eers 'n grondige studie te onderneem oor die ontwikkelingspsigologie met betrekking tot die adolessent alvorens 'n studie oor die literatuur vir hierdie ouderdomsgroep aangepak kan word. Die adolessent het sy eie unieke behoeftes en begeertes en literatuur vir hierdie ouderdomsgroep moet aan hierdie behoeftes kan voldoen. Aspekte soos interpersoonlike, liggaamlike, psigiese en seksuele ontwikkeling word ondersoek. Die doel hiermee is om 'n profiel te probeer saamstel wat kortliks sal kan opsom hoe 'n adolessent op sekere impulse reageer en wat die motivering vir sy handeling is. Alhoewel die ontwikkeling van die adolessente seun en meisie grootliks verskil, word daar vir die doel van die onderhawige

verhandeling nie op die besonderhede daarvan ingegaan nie. Die bronne wat hoofsaaklik vir 'n ondersoek na die adolessent gebruik word, is *Menslike ontwikkeling* (Louw *et al.*, 1998) en *Adolescence and youth* (Conger & Galambos, 1997). Die adolessent is die teikenleser van jeugverhale en daar moet derhalwe kennis geneem word van sy behoeftes, dryfvere en psige. Die verwysingsraamwerk van die adolessent beïnvloed die interpretasie van sy ervaringe, ook sy leeservaring, op 'n eiesoortige manier.

2.2 RESEPSIE-ESTETIKA

In die onderhawige verhandeling moet daar aandag gegee word aan hierdie leesteorie, omdat hierdie teorie van toepassing is op die adolessente leser se ervaring van die prosateks en van die dramateks. Die ondersoek na die leser se reaksie op die literêre teks het in twee hoofstrome ontwikkel, naamlik in Duitsland en Amerika. Die Duitsers wat aan die voorpunt van hierdie literêre stroming was, was Wolfgang Iser en Hans Robert Jauss. Die kritici Stanley Fish en Norman Holland was weer in Amerika die voorlopers van hierdie stroming wat bekend staan as "Reader Response Criticism" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:142). Voor daar op hierdie onderskeie kritici se menings ingegaan word, word die agtergrond waarteen die resepsie-estetika ontwikkel het, eers kortliks ondersoek.

2.2.1 Die rol van die leser

Die studie van resepsie behels die ondersoek na die ontvangs van die teks self deur die leser (Van der Merwe & Viljoen, 1998:18). Aspekte wat van belang is, is hoe die teks ontvang word, watter komponente van die teks aandag trek en hoe die teks oor 'n tydperk ontvang is. Omdat talle navorsers verkies om die resepsie van die teks empiries te toets, word dit met vraelyste en gestruktureerde onderhoude en dan die statistiese verwerking van data gedoen. Dit word empiriese literatuurwetenskap genoem en in verband gebring met onder andere die literatuursosiologie en literatuurpsigologie.

Dit is egter ook moontlik om die resepsie-estetika teoreties te benut deur aan die hand van teksinterne gegewens te bepaal hoe die teks moontlik deur sekere groepe lesers ervaar sou word.

'n Bepalende faktor vir die waarde van die teks, volgens Jauss en Iser en soos bespreek deur Van der Merwe en Viljoen (1998:138-142), is die estetiese distansie of die afstand of verskil tussen die struktuur van die teks en die verwagtingshorison van die leser. Dit geld veral ten tye van die verskyning van die teks (Van der Merwe & Viljoen, 1998:141). Die geskiedenis van die kunswerk of die teks word verbind met die algemene geskiedenis van

die leser. Die vertroude ervaring van die teks verskil van die nuwe, veranderde teks wat 'n nuwe verwagtingshorison vereis. Wanneer daar 'n studie gemaak word van die resepsie-estetika, moet daar aandag gegee word aan die verskillende tipes lesers. Daar kan tussen reële en abstrakte lesers onderskei word. Die reële leser is 'n eksponent van 'n groep of van 'n bepaalde publiek. Hierdie publiek is 'n heterogene versameling lesers wat verdeel kan word in 'n beoogde publiek, 'n milieupubliek en 'n groter publiek. Hierteenoor word die abstrakte leser gestel as 'n konstruksie van die navorser (Van Gorp *et al.*, 1991:224).

Die adolessente leser (die teikenleser van die tekste wat vir die doel van hierdie navorsing gebruik word) word as die implisiete leser beskou omdat die outeur van die prosateks en dramateks die adolessent in gedagte het by die skryf van die storie. Ghesquiere (1986:110) verwys na Vroman se bevinding dat kinders (ook adolessente lesers) intens op tekste kan reageer en dat hulle hul dikwels inleef in die fiktiewe verhaalgebeure. Die adolessente leser moet derhalwe nie as implisiete leser en ook as ideale en ingeligte leser genegeer word nie. Dieselfde problematiek word hier gevind met betrekking tot die afwesigheid van voldoende jeugboeke in Afrikaans (vergelyk ook 2.2.4). Vir die doel van hierdie navorsing word die begrip *implisiete leser* in die analitiese en vergelykende hoofstukke gebruik, omdat daar nie direk met die empirie van die reële teaterganger gewerk word nie; dit korreleer daarmee dat deurgaans geïmpliseer word dat dramatekste geskryf word om opgevoer te word.

2.2.2 Wolfgang Iser en Hans Robert Jauss

Die vaders van die resepsie-estetika is Hans Robert Jauss en Wolfgang Iser (Van der Merwe en Viljoen, 1998:141-142; Rossouw, 1992:427; Van Gorp *et al.*, 1991:335-336). Iser se werk is veral gerig op die terrein van die verhouding tussen die leser en die teks, terwyl Jauss geassosieer word met sienings oor die resepsiegeskiedenis van 'n teks. Hy probeer om deur sy studie van die resepsie-estetika tot die essensie van die dieper onuitgesproke dimensies van die kunswerk deur te dring. Iser gebruik fiksionaliteit as vertrekpunt, wat impliseer dat die literêre teks nie direk verwys na die werklikheid nie. Omdat hierdie fiksionaliteit iets is wat nie bestaan nie, kan daar nie na die werklikheid buite die teks verwys word nie en ook nie na die ervaring van die leser nie, en so ontstaan leë plekke, of oop plekke, in die teks wat deur die lees van die verhaal gevul moet word (Ghesquiere, 1986:24). Iser gebruik ook Ingarden se term *Unbestimmtheit* om te verwys na hierdie mate van onbepaaldheid of leë plekke in 'n teks (Rossouw, 1992:428). Om hierdie temas te verstaan moet die leser vertrou wees met tegnieke en konvensies wat in 'n betrokke teks in werking tree. Hy is ingestel op die relasie tussen die teks en die individuele leser. Laasgenoemde is nie die konkrete leser nie maar elemente in die teks wat formele en

inhoudelike kommunikasie bewerkstellig. Volgens Ghesquiere (1986:24) word die teks eers werklik boeiend wanneer daar voldoende leë plekke binne die teks is.

Jauss het meer gekonsentreer op die historiese horison van die teks en die konteks van kulturele menings binne dit wat geproduseer is (Eagleton, 1983:83). Jauss probeer deur die resepsie-onderzoek die literatuurgeskiedenis vernuwe. Hy plaas die resepsiegeskiedenis in verhouding tot die geskiedenis van die outeur en genres, en sodoende kan die navorser bepaal hoe die werk tydens die publikasie daarvan ontvang is. Daar is 'n voortdurende dialoog tussen die hede en verlede noodsaaklik om 'n brug te bou tussen die ou en die nuwe teks (Van Gorp *et al.*, 1991:335). 'n Waardebepaling van die teks is die volgende stap. Hierdie waardebepaling kan net plaasvind as daar wisselwerking is tussen die leser se verwagtingshorison en die teks. Jauss het die literatuurwetenskap nie meer gesien as 'n geskiedenis van literêre feite nie, maar as 'n geskiedenis van literêre gebeurtenisse. Die teks verander daarom van 'n feit tot 'n gebeurtenis as die teks deur 'n leser gelees word. Die lees van 'n teks vind plaas op grond van die verwagtingspatroon of verwagtingshorison van die leser. Die mate waarin 'n adolessent as leser van 'n verhaal of toeskouer van 'n drama in staat sal wees om die oop plekke in die tekste in te vul, sal afhang van faktore soos sy belesenheid, sy vertrouwdheid met verskillende genres, sy kulturele en werklikheidservaring, trouens alles wat hom in sy lewe tot op daardie stadium gevorm het.

2.2.3 Sintese

In die bespreking van die resepsie-estetika as leesteorie is verwys na die twee hoofrigtings waarin die stroming ontwikkel het. Die belangrikste hiervan vir die studie van die transformasie van jeugverhale tot dramatekste is die Duitse skool en veral die sieninge van Iser en Jauss wat onderskeidelik klem lê op die rol van die leser in die ontvangs van 'n teks en die wyse waarop die leser se verwagtingshorison hierdie resepsie beïnvloed en bepaal. Omdat die resepsie-estetika die klem plaas op die leser, is daar aandag gegee aan die verskillende tipes lesers wat onderskei word en wat die interpretasie van die teks beïnvloed.

Vervolgens word daar ondersoek ingestel na die ontwikkeling van die adolessent, omdat die adolessent die implisiete leser van die tekste is wat vir hierdie studie gebruik word. Sy resepsie van die teks word bepaal deur die wyse waarop sy persoonlikheid, liggaamsbeeld, sosiale en kognitiewe vermoëns ontwikkel. Die resepsie van die teks, in korrelasie met die leser se verwagtingshorison, gaan dikwels gepaard met identifikasie; en veral in die jeugverhaal en –drama moet die leser kan aanklank vind by en identifiseer met (sommige) karakters in die teks. Die problematiek rakende die tekort aan gepaste tekste vir adolessente

lesers (vergelyk 1.2) vereis dat die adolessente leser met karakters uit die jeugverhaal of – drama kan identifiseer sodat 'n voorliefde vir lees gekweek kan word.

2.3 ONTWIKKELINGSPSIGOLOGIE

In die ondersoek na die ontwikkelingspsigologie van die adolessent word daar na vier aspekte verwys wat die ontwikkeling van die adolessent beïnvloed en rig, naamlik liggaamlike, kognitiewe, persoonlikheids- en sosiale ontwikkeling. Die teikenleser van die verhale en dramas wat in hierdie studie gebruik word, is adolessente, en daarom vereis die studie ook 'n ondersoek na adolessensie. Adolessensie is 'n tydperk waarin individualiteit ontwikkel (Louw *et al.*, 1998:429). Wanneer die adolessent hierdie individualiteit verwerf het, manifesteer hoër en komplekser, meer volwasse, menslike kenmerke. Die ontwikkeling van sy liggaam, psige, sosiale vaardighede en kognitiewe denke is bydraende faktore in die adolessent se vorming en groei tot 'n suksesvolle, geïntegreerde volwassene.

2.3.1 Liggaamlike ontwikkeling

Die adolessent is deurgaans bewus van sy liggaamlike veranderinge en die daarmee gepaardgaande seksuele rypwording (Louw *et al.*, 1998:397). Hy moet hierdie veranderinge tot 'n eenheid integreer om 'n begrip van sy identiteit te kan vorm. Hy moet ook steeds voel hy is dieselfde persoon. Sy liggaamsbeeld hou verband met selfagting en hoe ander hom sien. As gevolg van die vinnige proses van liggaamlike ontwikkeling kan die adolessent dikwels voel of hy 'n toeskouer is van sy eie groei en ontwikkeling (Conger & Galambos, 1997:63). Die waarneming van die portuurgroep is daarom ook belangrik. Hy konformeer nie net met die sosiale gedrag van die portuurgroep nie, maar ook met die norme ten opsigte van liggaamsvoorkoms en -vaardighede. Die bereiking van die norm is vir sommige adolessente so belangrik dat verwerping deur die portuurgroep kan lei tot onder andere eetversteurings soos anoreksie en bulimie (Louw *et al.*, 1998:397).

Liggaamlike ontwikkeling gee normaalweg aanleiding daartoe dat die adolessent toenemend bewus word van sy eie seksualiteit (Louw *et al.*, 1998:401). Dit is een van die ontwikkelingstake van die adolessent om sy seksualiteit op sosiaal aanvaarbare wyses uit te leef en te hanteer sodat dit sal bydra tot sy identiteitsontwikkeling (Louw *et al.*, 1998:402). Die adolessent ontdek sy eie seksuele oriëntasie en seksuele aangetrokkenheid. Vaste verhoudings dra by tot die ontwikkeling van geslagsrolidentiteit, maar dra ook by tot groter selfagting. Jongmense heg waarde aan aspekte soos om goed op skool te presteer, om vriende te hê, om deel te neem aan sport en om romanties by iemand betrokke te raak.

2.3.2 Kognitiewe ontwikkeling

Terwyl liggaamlike ontwikkeling universeel voorkom en opvallend is, is kognitiewe ontwikkeling minder opvallend en toon dit ook groter verskeidenheid (Louw *et al.*, 1998:417). Kognitiewe ontwikkeling, volgens Conger en Galambos (1997:102) vanaf die ouderdom van 12 jaar, het tot gevolg dat die kind se konkrete denkvermoë verander tot 'n omvattende vermoë om analities en logies te redeneer oor konkrete en abstrakte begrippe. Die hoogste vlak van denke wat bereik kan word, is die formeel-operasionele denke waarin die adolessent abstrak leer dink, en wat deur sommige adolessente bereik word op die ouderdom van twaalf tot vyftien (Louw *et al.*, 1998:418).

Baie adolessente bereik egter nooit die vlak van formeel-operasionele denke wat hulle kán bereik nie as gevolg van beperkte vermoëns of kulturele beperkinge (Conger & Galambos, 1997:105). Die bereiking van formeel-operasionele denke word verder verhinder of beïnvloed deur 'n gebrek aan sosiale interaksie (Louw *et al.*, 1998:420). Hierteenoor stel wetenskaplike denke die individu in staat om verbande te sien tussen teorieë en bewyse, en dit impliseer ook dat individue tussen verbande en teorieë kan onderskei en dat hulle die twee kan koördineer.

Baie van die adolessent se tyd word afgestaan aan denke oor homself, en die preokkupasie hiermee word gesien as sentrerings, of beter bekend, egosentrisme. Die adolessent is nie werklik in staat om te onderskei tussen dit waaroor hy dink en dit waaroor ander dink nie (Louw *et al.*, 1998:423). Hy is dikwels van mening dat almal, net soos hy, gepreokkupeerd is met sy voorkoms en gedrag. Hy skep hierdeur vir homself 'n *denkbeeldige gehoor*¹, en hy is deurgaans besig om te probeer om hierdie gehoor se positiewe gesindheid te behou (Louw *et al.*, 1998:423; kursivering: JJDB). Dit is hierdie denkbeeldige gehoor wat keer dat hy byvoorbeeld saam met vriende uitgaan as hy nie soos die portuurgroep aangetrek is nie. Sy bewustheid van hierdie denkbeeldige gehoor veroorsaak dat hy dikwels emosies ervaar soos intense skaamte, selfbewustheid en 'n behoefte aan privaatheid.

Die adolessent skep vir homself 'n persoonlike fabel (Louw *et al.*, 1998:424; Conger & Galambos, 1997:107). Die woord *fabel*, in hierdie konteks, verwys na 'n verdigsel, versinsel of leuen (HAT, 1994:207) wat die adolessent vir homself vorm nadat hy moontlikhede oor homself teen mekaar opgeweeg het. Hierdie gevolgtrekkings is nie altyd waar of juis nie, maar omdat hy egosentriek is, besef hy nie dat die alternatief wat hy kies, subjektief is nie. Volgens die adolessent is wat hy dink, die waarheid. Hy is van mening dat sy denke nuut en uniek is, omdat hy dit as nuut en uniek ervaar, en hy is nie in staat om dit te oorweeg dat ander voor hom ook dieselfde gedagtes en emosies kon gehad het nie. In 'n historiese

konteks is hy derhalwe nie so uniek nie. Hierdie selfgesentreerdheid neem na die sestiende jaar af wanneer hy begin om verantwoordelike, volwasse rolle te aanvaar, en die ervaring van homself word hierna meer objektief en realisties. Hierdie persoonlike fabel hou ook verband met die hoërisikogedrag wat adolessensie kenmerk, onder andere alkohol- en dwelmgebruik of roekelose bestuur (Louw *et al.*, 1998:424).

Die denkbeldige gehoor en persoonlike fabel wat hierbo beskryf is, is albei vorme van egosentrisme tydens adolessensie. In teenstelling met dié voor-die-handliggende aanname kom adolessente egosentrisme veral voor by persone wie se interpersoonlike verhoudinge 'n relatief hoë vlak bereik het (Conger & Galambos, 1997:112).

2.3.3 Persoonlikheidsontwikkeling

Die individu het 'n bewustheid van hom- of haarself as 'n onafhanklike, unieke persoon wat 'n bepaalde plek in die samelewing het. Dit is die individu se identiteit. Gedurende adolessensie kom die grootste mate van identiteits- of persoonlikheidsontwikkeling voor (Louw *et al.*, 1998:429). Conger en Galambos (1997:44) stel dit dat een van die belangrikste ontwikkelingsake van die adolessent is om 'n antwoord te kry op die vraag *Wie is ek?* Die ingrypende veranderinge wat die adolessent op ander gebiede ervaar (liggaamlike, seksuele, sosiale en kognitiewe ontwikkeling) veroorsaak die veranderinge in die adolessent se self-begrip. 'n Noodsaaklike ontwikkelingsake is die integrasie van hierdie ontwikkelingsake. Om 'n gevoel vir identiteit te ontwikkel, moet die adolessent 'n sin vir kontinuïteit vestig oor die persoon wat hy is en die een wat hy gaan word of wil wees (Conger & Galambos, 1997:44). Die verkryging van 'n sin vir identiteit hang ook af van kognitiewe vaardighede.

Dit is vir die adolessent maklik om 'n identiteitskrisis te ontwikkel, omdat hy gedurende hierdie tydperk moet vasstel wie hy is, wat vir hom belangrik is en watter rigting hy in die lewe wil inslaan (Louw *et al.*, 1998:431). Dit lei tot die eksperimentering met verskeie rolle wat die adolessent help om sy sosiale en persoonlike identiteit te ontwikkel. Wanneer die adolessent geen besluite oor homself of sy rol in die samelewing kan neem nie, lei dit tot identiteitsverwarring wat ook kan manifesteer in 'n vooruitbesliste identiteit of 'n negatiewe identiteit (Louw *et al.*, 1998:432). Adolessente wat hulleself nie kan vind nie, ontwikkel nooit 'n sterk, duidelike identiteit nie, en dit kan aanleiding gee tot 'n verlengde identiteitskrisis en 'n swak selfbeeld. Dit het ook tot gevolg dat die adolessent nooit leer om op 'n volwasse wyse oor abstrakte en konkrete sake te redeneer nie (Conger & Galambos, 1997:45).

Die ontwikkeling van die adolessent se identiteit gee aanleiding tot sy selfkonsep. Wanneer adolessente hulself moet evalueer, toon beskrywings oor hulself minder fisiese en meer

psigiese eienskappe, terwyl hulle selfbeskrywings meer abstrak raak en wegbeweeg van die konkrete (Louw *et al.*, 1998:438; Conger & Galambos, 1997:45). Adollesente is in staat om geïntegreerde en samehangende selfbeskrywings te gee waarin hulle daarna neig om hulself as jonger kinders te beskryf met betrekking tot verwysings na sosiale vaardighede. Omdat die adollesent toenemend bewus is van homself, kan hy oor homself nadink en homself beskryf deur na sy gevoelens en eienskappe te verwys.

As gevolg van die liggaamlike en kognitiewe verandering wat adollessensie kenmerk, word emosionele veranderinge ook geïdentifiseer (Louw *et al.*, 1998:439). In teenstelling met die kinderjare ervaar die adollesent meer negatiewe en minder positiewe emosies, sodat hulle meer geneig is tot emosionele uitbarstings en intense gemoedskommelings. Volgens Louw *et al.* (1998:439-441) is adollesente meisies eerder geneig tot depressie, terwyl adollesente seuns geïrriteerd en aggressief sal/kan optree. Omdat adollesente geneig is om op hulleself te fokus, ervaar hulle komplekse emosies soos angstigheid, skuld, skaamte en verleentheid. Tog kan die adollesent insig in sy eie emosies openbaar as gevolg sy vermoë tot abstrakte en komplekse denke.

Die maak van 'n beroepskeuse dra by tot die ontwikkeling van die adollesent se identiteitsontwikkeling (Louw *et al.*, 1998:441). Om hierdie keuse te maak vereis dat die adollesent selfondersoek moet doen en ook dat hy 'n keuse moet maak tussen 'n aantal moontlikhede. Beroepsmoontlikhede in die moderne samelewing verander gedurig, en die individu moet daarom daarteen waak om te vroeg 'n onbuigsame keuse te maak. Voorlopige keuses kan 'n tydelike hulpmiddel wees, maar om 'n realistiese keuse te maak, moet die adollesent sy vermoëns, belangstellings, waardes en persoonlikheidskenmerke in gedagte hou. Dit is ook belangrik om genoegsame inligting oor betrokke beroepsrigtings in te win, sodat hy kan besluit of die gekose rigting kan inpas by sy eie eienskappe. Terwyl die adollesent dus op 'n bepaalde beroep besluit, moet hy ook alternatiewe rigtings in gedagte hou (Louw *et al.*, 1998:442). Aspekte wat die keuse van 'n beroep beïnvloed, is sosiale veranderinge, sosio-ekonomiese status, geslagsverskille, ouers en die massamedia (Louw *et al.*, 1998:445-449).

2.3.4 Sosiale ontwikkeling

Terwyl vroeëre studies in die Sielkunde klem gelê het op die konflik tussen ouers en adollesente, generasiegapings en ontkoppeling van die ouers, wys die hedendaagse literatuur daarop dat die adollesent en sy ouer(s) beter oor die weg kom en dat adollesente hulle ouers respekteer (Louw *et al.*, 1998:450). Wanneer konflik wel voorkom, doen dit gewoonlik nie blywende skade aan die ouer-kindverhouding nie. Konflik ondermyn nie

noodwendig die goeie verhouding of liefdesbande tussen adolessente en ouers nie en is selfs 'n noodsaaklike aspek rakende die identiteitsontwikkeling van die adolessent. Conger en Galambos (1997:143) stel dit dat ouers die belangrikste eksterne invloed is in die adolessent se ontwikkeling en sy bereiking van ontwikkelingstake.

Die portuurgroep het hul eie stelsel van waardes en norme. Hulle volg die kriteria waarvolgens die status van die individu in die groep bepaal word. Die kriteria vir die portuurgroep van die adolessent is dikwels anders as dié wat vir die volwasse samelewing geld. Die portuurgroep kan ook gesien word as 'n verwysingsgroep waarvolgens die adolessent sy gedrag, probleme, behoeftes en doelwitte kan evalueer. Baie min adolessente is in staat om sosiale verwerping deur die portuurgroep te verwerk, en wanneer hulle deur vriende afgeskeep word, dra dit by tot die gebrek aan 'n gevoel van selfwaarde (Conger & Galambos, 1997:191). In die vroeë adolessensie word daar in 'n groter mate met die portuurgroep gekonformeer (Louw *et al.*, 1998:457). Die rede hiervoor is volgens Conger en Galambos (1997:203) omdat die adolessent, in teenstelling met die jonger kind, se bande met die ouers begin verslap en hy begin om onafhanklik van sy ouers te funksioneer. Die adolessent het 'n groter behoefte om by die groep in te skakel, en dit is eers later dat die jong volwassene sy gebrek aan onafhanklikheid, selfvertroue en 'n identiteitsgevoel afskud en selfstandig begin funksioneer. Hy begin leer om onafhanklik van die portuurgroep reg te kom, en individualisme kom na vore (Louw *et al.*, 1998:454-457).

Die adolessent wat nie deur die portuurgroep aanvaar word nie, openbaar volgens Louw *et al.* (1998:457) eienskappe soos 'n gebrek aan selfvertroue, takteloosheid, sarkasme, teruggetrokkenheid, senuweeagtigheid, selfgesentreerdheid, skaamte en onbedagsaamheid. Die adolessent beoordeel sy waarde ooreenkomstig ander se reaksie op sy gedrag en persoonlikheid. Hy is afhanklik van die portuurgroep se goedkeuring, ondersteuning en aanvaarding. Ongewilde adolessente is dikwels emosioneel onstabiel of ontwig en het 'n negatiewe selfkonsep. Daar bestaan soms raakpunte ten opsigte van sosiale, religieuse, opvoedkundige en ekonomiese kenmerke van die portuurgroep en van die adolessent se ouers wat die groepe se waardes laat ooreenstem. Dis nie altyd waar dat die waardes van dié groepe verskil nie. Ouers beklemtoon dikwels gewildheid en sukses en moedig konformering met die portuurgroep aan. (Louw *et al.*, 1998:457.)

2.3.5 Sintese

Daar is in hierdie afdeling 'n oorsig gegee van adolessensie en die adolessent se liggaamlike, kognitiewe, persoonlikheids- en sosiale ontwikkeling. Aandag is aan hierdie aspekte afgestaan omdat dit vir die ondersoek na jeugliteratuur belangrik is om 'n duidelike

profiel van die adolessent te skep. Die implisiete leser in die tekste wat in latere hoofstukke behandel word, is die adolessent, en dit regverdig daarom die voorafgaande ondersoek. Om die verhale en dramas ten volle te deurgrond, moet die psige van die adolessente karakters gepeil word.

Dillen (1984:55) wys daarop dat lees 'n moontlikheid verskaf tot identifikasie met ander. Adolessente se probleme gaan dikwels onopgemerk by volwassenes verby, en die konfrontasie met soortgelyke probleme en situasies (in boeke) kan by die adolessente leser 'n bewuswording afsneller. Wanneer die adolessente leser op 'n identifikasiefiguur in 'n boek afgekom het, kan dit vir hom 'n teken van hoop wees of hom aanmoedig om na 'n oplossing vir sy eie probleem te soek (Dillen, 1984:56).

2.4 VERHAALTEORIE

Dit is belangrik om te onthou dat al die elemente en aspekte van 'n narratiewe teks nou met mekaar saamhang. Die een kan nie werklik sonder die ander in 'n teks figureer nie, omdat daar dan geen dimensie in die teks sal wees nie. Brink (1989) demonstreer hierdie verbondenheid van die elemente mooi in die inhoudsopgawe van sy boek: "Storie: iets gebeur...met iemand...in sekere omstandighede (tyd)...in sekere omstandighede (ruimte)..."

Dit is belangrik om vlugtig ondersoek in te stel na genre-onderskeidings, omdat die tekste wat in die onderhawige verhandeling gebruik word, tot verskillende genres behoort. Die term *genre* verwys na, soos Van Gorp *et al.* (1991:158) dit stel, "de historiese soorte en ondersoorte van literatuur", of soos Hambidge (1992:148) dit stel: "die tipologie of klasse waartoe 'n literêre werk behoort". Die drie grondsoorte wat onderskei word, is die epos, dramatiek en die liriek. Elkeen van hierdie soorte het ook nog onderverdelings wat tot gevolg het dat jeugliteratuur ook in al hierdie ander genres kan manifesteer.

Die twee genres wat by hierdie navorsing betrokke is, is die roman en die drama, en vervolgens word daar aandag gegee aan die onderskeie komponente van die verhaal, die sogenaamde narratiewe aspekte, soos wat dit deur Bal (1990), Brink (1989) en Du Plooy (1986) gebruik word.

2.4.1 Vertelstruktuur en vertelinstantie

'n Verteltekst ontstaan deur 'n instansie wat die verhaal vertel (Brink, 1989:145). Hierdie instansie tree nie noodwendig self in die verhaal op nie, maar kan ook 'n instansie van buite

die verhaal wees. Soms is die enigste werklike aanduiding van die verteller die feit dat die storie vertel word. Hierdie aanduidings is aanwesig in die geleidelike invul van gebeure, opsommings oor tyd en ruimte, deiktiese verwysings na tyd en ruimte, die gebruik van die eerstepersoonsvorm en tweedepersoonsvorm en veralgemening in verband met die storie (Brink, 1989:145-146).

2.4.1.1 Soorte vertellers

Die vertelinstantie kan of 'n interne verteller of 'n eksterne verteller wees of 'n kombinasie daarvan wat afwisselend in dieselfde verhaal gebruik kan word. Die interne verteller vertel sy eie verhaal, en hy word herken aan die gebruik van die woord *ek*. Die interne verteller se vertelling is subjektief vanweë die persoonlike aard daarvan. Die eksterne verteller daarenteen het 'n breër visie op die gebeure in die verhaal en bied 'n objektiewe vertelling aan. Venter (1992:564) onderskei ook tussen die verskillende relasies waarbinne 'n verteller met die storie kan staan:

- dat hy binne of buite die storie staan,
- dat hy oor sy eie of oor ander se lotgevalle vertel, of die karakters innerlik of uiterlik ken, en
- dat hy homself as die verteller bekend stel.

Eersgenoemde het met die vertelvlak te make, terwyl die tweede verband hou met die vertelfokus van die verhaal en laasgenoemde te make het met die fokalisasie van waaruit die verhaal vertel word (Venter, 1992:565, Brink, 1989:153). Laasgenoemde hou verband met die vertelwyse in 'n verhalende teks.

2.4.1.2 Vertelvlakke

Vertelvlakke hou verband met ingebedde stories: die verteller vertel een verhaal waarbinne die karakters opnuut ander verhale vertel (Brink, 1989:155). Al het hierdie verskillende stories nie op sigself verbande met mekaar nie, hou dit tog verband met die ontwikkeling van die primêre verhaal. Die ingebedde storie se funksie kan ook wees om te verduidelik wat die situasie in die primêre storie is. Daar kan in die derde plek ook tematiese verbande wees tussen die verskillende verhale. Daar moet ondersoek ingestel word om te sien of dit saak maak wat die ingebedde storie is wat vertel word en of die rede waarom hierdie storie vertel word, nie belangriker is nie. In laasgenoemde geval kan die uitwerking van die vertelling op

die verloop van die verhaal van toepassing wees. Die verteller word dikwels meer gedefinieer deur die ingebedde teks as deur die primêre teks alleen en dan veral deur onder andere emotiewe uitlatings (Bal, 1990:37).

2.4.1.3 Fokalisasie

Die term *fokalisasie* word herlei na die woord *fokus*, wat presies verduidelik wat die rol van die fokalisator in 'n verhaal is. Hy fokus op die karakters en die gebeure, op die verhoudings waarin hulle betrokke is en op die ruimtes waarbinne hulle beweeg en gee so perspektief aan hulle handeling. Alhoewel Bal (1990:27) die term *fokalisasie* verkies, Brink (1989:138) die terme *gesigpunt*, *houding*, *instelling* en *perspektief*, en Steyn (1982) die term *perspektief* gebruik, sal vir die doel van hierdie navorsing hoofsaaklik van die term *fokalisasie* gebruik gemaak word.

Volgens Bal (1990:27) maak die vertelinstansie nie alleen deel uit van die verteltegniek nie. 'n Ander aspek wat nou hiermee saamhang, is fokalisasie. Die fokalisator is die instansie wat die verhaal vanuit 'n bepaalde gesigpunt waarneem. Net soos die verteller nie altyd dieselfde instansie as die outeur is nie, is die fokalisator ook nie altyd dieselfde instansie as die verteller nie. Die fokalisator kan enige karakter in die verhaal wees, maar hy kan ook ekstern wees of 'n instansie van buite die verhaal wat kennis van en insig in die gebeure en die karakters binne die verhaal het. Die moontlikheid dat die verteller en die fokalisator dieselfde instansie is, is egter ook nie uitgesluit nie.

Eksterne fokalisering hou verband met die perspektief van die instansie ('n karakter of die verteller) op die verhaalgebeure van buite die storie (Brink, 1989:141). Verskeie variasies in die fokalisasie van 'n verhaal kan onderskei word. Hierdie interaksie tussen fokalisasie van binne en van buite die verhaal kom veral voor wanneer die interne verteller aan die woord is. Ook kan daar 'n interne fokalisator wees met 'n meer beperkte fokus. Die fokalisator kan die hoofkarakter van 'n verhaal wees, maar hy kan ook enige van die newekarakters wees. Hierdie fokalisasiewisselinge impliseer ook 'n wisseling in afstand (Steyn, 1982:11). Die leser ervaar, beleef en sien die gedagtes en gevoelens van die karakter deur hierdie perspektief (Steyn, 1982:5), en wanneer daar van eksterne fokalisasie gebruik gemaak word, fokus die leser hoofsaaklik op 'n bepaalde karakter. Wanneer die verhaal egter vanuit 'n bepaalde standpunt vertel word, word daar saam met die karakter na die gebeure en na ander karakters gekyk.

By interne fokalisasie word daar heeltemal inbeweeg/ingefokus op die verhaal. Die instansie wat dan die verhaal vertel en wat fokaliseer, word merendeels as 'n karakter binne die

verhaal geïdentifiseer (Brink, 1989:143). Interne fokalisering kan gedurende die verloop van die verhaal wissel en hoef nie deurgaans dieselfde te bly nie. Die fokalisering kan verskuif of kan tussen karakters wissel.

2.4.2 Karakter

'n Verdere moontlike probleem met betrekking tot die terminologie is dié aangaande die term *karakter* (Brink, 1989:66; Bisschoff, 1992:199). Deur die jare het verskillende literatuurwetenskaplikes verskillende terme gebruik om te verwys na die karakter. Hier word onder meer onderskei tussen *figuur*, *persoon*, *persona*, *akteur*, *aktant*, *personasie*. In hierdie studie word voorkeur gegee aan die term *karakter*. Hierdie verskeidenheid terme wat gebruik word om na die begrip karakter te verwys, lei tot 'n volgende problematiese kwessie: daar bestaan meningsverskil oor die optrede, funksie en bestaan van die karakter. Bal (1979) definieer die *karakter* as “mensen van papier”, teenoor mense wat persone is van vlees en bloed (vergelyk ook Van Gorp *et al.*, 301). Hierop lewer Brink (1989:66) kommentaar deur daarop te wys dat karakters nie personasies van papier is nie, maar uit woorde gekonstrueer is. Die karakter word opgebou deur 'n seleksie en kombinasie van gegewens wat spesifiek vir die verhaal belangrik is. Die outeur van 'n verhaal kies daarom net spesifieke eienskappe van 'n karakter wat hom (die karakter) vir die verhaal belangrik gaan maak. Naamgewing is nie net op die karakters van toepassing nie, maar kom ook in ander aspekte van die teks na vore.

2.4.2.1 “Plat” en “ronde” karakters

Karakters is die eerste keer deur E.M. Forster, soos bespreek deur Brink, (1989:75), geklassifiseer toe hy 'n onderskeid gemaak het tussen “plat” en “ronde” karakters. 'n “Ronde” karakter is een wat deur die loop van die verhaal ontwikkel en een of meer veranderinge ondergaan. Die “plat” karakter ontwikkel nie en bly 'n eendimensionele karakter van wie net 'n paar eienskappe bekend is. Die onderskeid tussen “plat” en “ronde” karakters moet nie verwar word met die onderskeid tussen hoof- en newekarakters nie. Die hoofkarakter is die karakter oor wie die verhaal handel, die een wat sentraal in alle gebeure staan. Die hoofkarakter kan 'n “plat” karakter wees mits dit funksioneel en betekenisvol is vir die verhaalverloop, of vir die tema van die verhaal.

2.4.2.2 Eksplisiete en implisiete inligting

Inligting oor karakters word eksplisiet aan die leser verskaf deur die verteller wat die leser oor die karakter inlig (Brink, 1989:76; Du Plooy, 1986:112; Rimmon-Kenan, 1991:60-61;

Bisschoff, 1992:199; Van Gorp *et al.*, 1991:301-302). Dit kom meestal voor in blok-beskrywings van 'n spesifieke karakter. Hierdie direkte inligting word ook aan die leser verskaf wanneer ander karakters oor 'n bepaalde karakter praat of wanneer die karakter oor homself praat in 'n monoloog of in gesprek met ander karakters. Implisiete inligting word aan die leser verskaf deur die optrede van die karakter in bepaalde situasies en teenoor ander karakters (Brink, 1989:78). Volgens Rimmon-Kenan (1991:63) is hierdie soort inligting ook afleibaar uit die karakter se spraak en uit gesprekke, maar ook uit voorstellings van die omgewing en beskrywings van die karakter se voorkoms (Rimmon-Kenan, 1991:61-67).

Hierdie inligting word oorgedra deur 'n aantal faktore: naamgewing, herhaling, akkumulasie van gegewens, transformasie, vergelykings en kontras (Brink, 1989:80-83). Dit is belangrik dat die leser die karakter deurgaans in konteks moet sien met die verhaal en met die gebeure, tyd en ruimte, omdat dit sy *identiteit* beïnvloed. Deur herhaaldelik na die karakter te verwys, word die karakter se betekenis in die verhaal gevestig en ontwikkel (Brink, 1989:81). Nog 'n metode waarop inligting oor die karakter aan die leser oorgedra word, is deur transformasie of die moontlikhede of werklikhede van verandering of ontwikkeling. Wanneer die karakter innerlik verander en as karakter ontwikkel, kom transformasie voor.

Die verhaalkarakter ontstaan as gevolg van 'n akkumulasie van eienskappe (Brink, 1989:82; Bal, 1986:112). Die leser leer die karakter ken namate die storie ontvou en is daarom in 'n sekere sin die herskepper van die karakter, omdat hy uit die veelheid inligting 'n karakter konstrueer. Die klem by die opbou van 'n karakter val op die proses van akkumulasie. Geen karakter is ten volle gevorm aan die einde van die tweede of derde hoofstuk van 'n verhaal nie. Die proses waartydens 'n karakter gekonstrueer word, hou verband met die duur van die verhaal. Eers aan die einde van 'n verhaal kan werklik gesê word of 'n karakter ontwikkel het of nie, en of hy ontwikkel het maar teruggekeer het tot dit wat hy aanvanklik was.

2.4.2.3 Verhoudinge van karakters met ander aspekte

Die karakter moet voortdurend gesien word in verhouding tot die ander aspekte in die verhalende teks. Eerstens is die karakter altyd in verhouding met ander karakters, of hy het interaksie met ander karakters. Die karakters staan ook in 'n verhouding tot dit wat rondom hom gebeur. 'n Karakter se optrede tydens gebeure en in bepaalde situasies is bepalend van sy doelwitte of sy strewe na 'n bepaalde doel. Die karakter staan ook in 'n verhouding tot die tyd en ruimte waarin hy hom bevind. Bepaalde tydruimtelike omstandighede mag rigtinggewend vir sy optrede wees, en dit kan ook sy persepsie (van dinge om hom) rig of beïnvloed.

2.4.3 Gebeure

Gebeure is essensieel vir elke verhaal. Daarsonder is geen verhaal 'n verhaal nie. Daar kan sonder gebeure bloot net karakters binne 'n spesifieke tyd en ruimte bestaan. Die leser sal dan die posisie beklee van 'n kunsgaleryganger wat na 'n stillewe kyk. Die gebeurelyn van 'n verhaal staan ook bekend as die handelingsverloop van die verhaal. 'n Gebeurtenis het 'n verandering in toestand tot gevolg, en 'n reeks gebeurtenisse veroorsaak daarom die vooruitgaan in die verloop van die verhaal.

Die verhalende teks is 'n teks waarin 'n instansie 'n verhaal vertel (Bal, 1990:31). Die verhaal is 'n bepaalde geskiedenis wat op 'n bepaalde wyse voorgedra of voorgestel word. Die geskiedenis is weer 'n reeks logiese en chronologiese gebeurtenisse wat aan mekaar verbonde is. Hierdie gebeurtenisse word veroorsaak of ondergaan deur akteurs wat die rolle van die karakters vertolk. Die geskiedenis² bestaan uit gebeurtenisse, akteurs, tyd en plek, en dit word volgens die beginsels van chronologie, logika en kousaliteit georden. Die storie word op hierdie manier uit die teks geabstraheer.

Die term *intrige* word gebruik om die struktuur van die verhalende teks aan te dui. Dit word meestal gedefinieer in samehang met begrippe soos handeling, verhaal en storie. Die definisie het sy oorsprong gevind by Aristoteles se onderskeiding van die begrippe *intrige*, *verhaal* en *drama* (Du Plooy, 1992:384). Die intrige is volgens hom onlosmaaklik deel van die handeling. 'n Goeie intrige kan gewoonlik nie om een karakter of gebeurtenis gebou word nie, maar moet binne die patroon van 'n begin en einde pas.

2.4.3.1 Seleksie en kombinasie van gebeure

Eerstens is 'n seleksie en kombinasie van gebeure belangrik vir die vertel van die verhaal. Nie alles wat met 'n karakter gebeur, kan in die verhaal vertel word nie; daarom is dit belangrik om te besluit watter gebeure die tema van die verhaal sal onderskryf (Brink, 1989:45). Daar moet dus 'n keuse gemaak word uit alle gebeure wat met 'n spesifieke karakter te make het, en hierdie gebeure moet dan op 'n ander/nuwe manier gekombineer word. Die belangrikste implikasie van hierdie seleksie en kombinasie van gegewens in 'n verhaal is dat alles in die verhaal gelaai word met betekenis (Bal, 1990:135-137; Brink, 1989:47). Daar is voortdurend 'n spanningsverhouding tussen die teks wat die leser lees en die storie wat hy daaruit konstrueer.

2.4.3.2 Soorte gebeurtenisse

Brink (1989:47-52) onderskei tussen verskillende vorme van handeling. Die handelingskategorieë berus op 'n skaal met aan die een kant die kragdadigste optrede en aan die ander kant die subtielste gevoelsuitdrukking wat binne 'n karakter plaasvind. Nie-verbale handeling is volgens Brink (1989:50) handeling wat beskryf word of waarvan vertel word en waartydens die karakter nie in gesprek tree met ander karakters nie. Daarteenoor is verbale handeling deel van die totale verteltekst omdat dit die spraakhandeling van die verteller is. Die verbale handeling in 'n storie kom ter sprake by die dialoog en kan 'n uiters dramatiese gegewe word vanweë die feit dat dit betrekking het op die totale interaksie en kommunikasie tussen karakters. Handeling kan egter ook in gemoedsbewegings en gedagtes uitgedruk word.

Gedagtehandelinge is handelinge wat in die gedagtes van die karakter afspeel, soos wanneer hy aan iets dink wat gebeur het. Dit kan gebeur wees wat in die verlede plaasgevind het, of dit kan gebeur wees wat die karakter antisipeer. Gemoedsbewegings is nie fisiese handeling nie, maar eerder handeling wat die gevolg is van 'n bepaalde emosie wat die karakter ervaar.

2.4.3.3 Hiërargie van gebeure

Die gebeure in 'n verhaal word volgens 'n bepaalde rangorde aangebied waarvolgens die belang van sekere gebeure uitgehef word. Volgens Bal (1990:137) moet 'n onderskeid getref word tussen watter gebeurtenisse funksioneel is en watter nie. Brink (1989:52) onderskei weer tussen die begrippe *bepalende* en *verbindende gebeurtenisse*. Eersgenoemde is gebeurtenisse wat 'n oomblik in die verhaal aandui waar 'n keuse gedoen moet word, wat weer lei tot die verloop van die verhaal in 'n bepaalde rigting. Verbindende gebeurtenisse dien as aanvulling van die bepalende gebeure. Die verbindende gebeurtenis kan egter soms terugskouend na 'n bepalende gebeurtenis lyk sodat daar mooi opgelet moet word na die verskil tussen die twee. Daar word later onderskei tussen statiese en dinamiese gebeurtenisse.

2.4.3.4 Reeksvorming

Omdat aparte gebeurtenis betekenis dra in verband met die daaropvolgende gebeurtenisse, word gebeure in reekse en groepe verdeel. Die verhalende tekst is juis deur hierdie eienskap van ander tekste onderskeibaar. Alle reekse word aan mekaar gekoppel totdat dit 'n narratiewe siklus vorm (Brink, 1989:55). Enige storie kan beskou word as 'n proses wat uit 'n

begin, 'n middel en 'n einde bestaan, wat veronderstel dat die einde anders is as die begin en dat dit op sigself weer 'n nuwe begin is (Brink, 1989:56).

Reeksvorming berus egter op 'n aantal beginsels, waaronder eksterne gronde en interne gronde (Brink, 1989:59-62). Eersgenoemde berus op chronologie, logika en kousaliteit, terwyl die interne gronde te make het met spanning wat deur die loop van die verhaal geskep word. Chronologie hou in dat die gebeure op mekaar volg, maar dan wel logies. Indien die gebeure a-chronologies op mekaar volg, is dit nodig dat dit steeds logies georden sal wees. Wanneer die leser wil uitvind wat die redes vir die gebeure is en die oorsake en gevolge begin opweeg, word daar nader beweeg aan die interne gronde van reeksvorming waar spanning gemotiveer word en 'n element van verrassing inhou (Brink, 1989:61).

Reekse word georganiseer met verhouding tot die tyd, ruimte, karakters en ander gebeure in 'n verhaal (Brink, 1989:63). Al die aspekte en elemente van 'n verhaal is nou verweef met mekaar en kan nie geïsoleerd ondersoek word nie. In die eerste instansie vind gebeure in die tyd plaas en word dit in die verhaal in die tyd chronologies of a-chronologies gestruktureer. Gebeure kan ook gestruktureer word sodat dit verband hou met bepaalde ruimtes deurdat die gebeure geselekteer word en met die ruimtes gekombineer word. 'n Ander manier van ordening is om dit so te groepeer dat dit met karakters verband hou sodat elke karakter die geleentheid kry om tydelike heersers van sy of haar wêreld te wees. Dit is belangrik om te onthou dat die tema van die verhaal deurgaans die konstruksie van gebeure in tyd en ruimte bepaal. Dit is ook die geval met die konstruksie van gebeure in verhouding tot die karakters en tot ander gebeure. Dit word steeds aan die leser oorgelaat om relativerings te doen en vergelykings en kontraste uit te soek.

2.4.4 Tyd

Tyd word in die meeste kulturele kontekste van die Westerse beskawing beskou as 'n liniêre proses. In die roman het 'n verskuiwing ingetree waarin hierdie logika op 'n ander wyse aangebied is (Brink, 1989:89). 'n Verhaal gebeur in die tyd; daarom is dit voor die hand liggend dat die tydstruktuur van 'n verhaal ondersoek moet word. Wat betref die tydstruktuur van die verhaal is die seleksie en kombinasie van gebeure baie belangrik en word gebeure (in die tyd) chronologies of a-chronologies gestruktureer. Hierdie logiese tydsverloop of die gebrek daaraan in 'n verhaal het 'n bepaalde doel vir 'n verhaal met inagneming van die tema van 'n verhaal (Bal, 1990:64; Brink, 1989:96).

2.4.4.1 Verteltyd, vertelde tyd en vertellertyd

Daar word onderskei tussen die verteltyd, vertelde tyd en vertellertyd. In 'n verhaal kan twee tydreekse gelyktydig onderskei word (Du Plooy, 1986:195). Hierdie onderskeiding is volgens Du Plooy (1986:195) tussen die tydsverloop van dit wat vertel word en die tyd van die vertelling. Omdat die teks of verhaal in 'n liniêre opeenvolging van tyd gelees word, word daar ook leestyd onderskei. Volgens Brink (1989:92) kan die verskillende tyd-komponente soos volg uiteengesit word: Die verteltyd (leestyd) is die tyd wat deur die verteller gebruik word om die verhaal te vertel. Die vertelde tyd (storietyd/intrigetyd) dui op die periode wat deur die storie gedek word. Dit begin vanaf die vroegste tydsmoment in die verhaal tot die laaste. In die derde instansie is die vertellertyd die tyd waarin die verteller hom bevind tydens die vertel van die verhaal of die tyd wat hy bestee om die verhaal tot stand te bring.

2.4.4.2 Vertelstrategie

Soos wat gebeure in 'n verhaal georden word, kan ook tyd op bepaalde wyses georganiseer word. Hieronder word verwys na prosestyd, retrospektiewe tyd, keertyd en politemporale tyd (Brink, 1989:93-95).

Gebeure word onthul en geaktiveer vanaf 'n bepaalde gegewe en deur middel van tussenstadia tot die uiteindelijke resultaat. Hierdie patroon was veral in die Ou Prosa 'n kenmerkende patroon en staan bekend as *prosestyd* (Brink, 1989:93). Die leser leer daarom nie net die karakter en gebeure tydens die verloop van die verhaal ken nie, maar word ook gedwing om vas te stel wat die proses laat voortgaan. *Retrospektiewe tyd* hou in dat daar vanuit 'n bepaalde oomblik teruggekyk word in die verlede om die gebeure se verhoudinge te probeer vasstel (Brink, 1989:94). Dit gee dikwels aanleiding tot sirkelvorming, omdat daar teruggekyk word na die verlede voordat weer vooruitbeweeg word in die toekoms. Die begrip *keertyd* kan vergelyk word met die term *spertyd*. Dit veronderstel 'n beperkte tydperk waarbinne gebeure moet plaasvind of waarbinne take/prosesse voltooi moet word. Brink (1989:94) stel dit dat 'n verteller byvoorbeeld slegs 'n beperkte tyd het waarbinne hy die verhaal kan vertel. Wanneer die dood druk op die lewe plaas, word daar veral 'n beperking op tyd geplaas en verkry die gebeure 'n ekstra *dramatiese allure* (Brink, 1989:95; kursivering: JJDB). In die laaste geval dui politemporale tyd op die vermenging of vervloëing van verskillende tye in 'n verhalende teks: die tyd van die verteller, van die karakter, die outeur en die leser; dit kan veroorsaak dat die leser beheer kan verloor oor al die verwysings na tyd (Brink, 1989:95).

Bogenoemde tydspatrone kan op allerlei wyses gekombineer word om die verhaal interessanter te maak. Afwykinge in die chronologie van 'n verhaal is vir die leser opvallend en veroorsaak 'n spanningsverhouding tussen die verhaal of storie en die verteltekst (Brink, 1989:96).

2.4.4.3 Volgorde

Geskrewe tekste is, in teenstelling met ander kunsvorme, liniêr (Bal, 1990:63). Woorde, paragrawe en hoofstukke volg op mekaar sodat mens selfs van 'n dubbele liniariteit kan praat: dié van die teks, dit wil sê die sinne, en dié van die storie, dit wil sê die reeks storiegebeurtenisse. Daar is egter ook metodes waardeur die liniariteit van 'n teks deurbreek word. Daar word derhalwe onderskei tussen 'n chronologiese en 'n a-chronologiese volgorde. In 'n chronologiese aanbieding word die gebeure vertel vanaf die eerste gebeurtenis in die tyd tot en met die laaste. Daarteenoor kom die verkapte volgorde in verskeie moeilikheidsgrade voor. Die verhaal word in hierdie geval nie chronologies vertel nie, maar a-chronologies. Enige gebeurtenis op die tydslyn van die verhaal kan eerste geplaas word, en enige ander gebeurtenis kan daarop volg (Brink, 1989:96). Die storie het steeds 'n begin en 'n einde, maar dit word nie in 'n chronologiese volgorde aangebied nie. Hierdie a-chronologie kom egter nie dikwels in jeugverhale voor nie, hoewel daar tog sprake is van veral terugskouings in sommige verhale.

2.4.4.4 Ritme

Party gebeurtenisse in 'n teks duur langer as ander. Dit hang saam met die seleksie en kombinasie van gebeure wat deur die outeur toegepas word om aan betekenisdraende gebeure prominensie te verleen. Sekere gebeure word uitgebreid vertel, omdat dit belangrik mag wees vir die verloop van die verhaal. Belangrike gebeure kry meer aandag as ander onbelangrike gebeure en kan die tempo van die verhaal vertraag (Bal, 1990:87). Ander gebeure, wat nie deel vorm van dinamiese gebeure nie, word gewoonlik slegs opsommend vertel of weergegee. Opsomming kom ook voor waar die gebeure in 'n verhaal 'n keerpunt bereik en die vir die verteller nodig is om 'n oorsig te gee van die gebeure tot op die punt waar dinge verander (Bal, 1990:85).

Daar word ook onderskei tussen 'n pouse, ellips en toneel. Tydens die pouse kom die verhaalverloop gedurende die vertelling tot stilstand, terwyl 'n beskrywing van die omgewing of karakters volg. Die ellips is byvoorbeeld al die wit plekke in die teks: tussen teksgedeeltes of aan die einde en begin van hoofstukke waar tydspronge aangedui word. Soos Bal

(1990:83) dit stel: "Eigenlijk is een echte ellips niet te zien." Die inhoud van die ellips (dit wat weggelaat word) is nie altyd onbelangrike inligting nie. Soms laat die verteller juis baie belangrike inligting weg om sodoende groter trefkrag te bereik.

In die toneel val die duur van die vertelling volkome saam met die duur van die gebeurtenisse in die geskiedenis (Bal, 1990:86), *in casu* die storie. In vergelyking met die ander ritmeverhoudings is die gebruik van die toneel kwantitatief in die meerderheid. In hierdie vertellings is die verteller se opsigtelike teenwoordigheid tot die minimum beperk, maar dit is steeds die verteller wat die tonele in woorde omskakel (Brink, 1989:102).

2.4.4.5 Frekwensie

Frekwensie behels die verhouding tussen die hoeveelheid kere wat 'n insident in die geskiedenis gebeur en die hoeveelheid kere wat dit in die verhaal vertel word (Rimmon-Kenan, 1991:56). Belangrike gebeure word meer as een keer vertel óf word een keer uitgebreid vertel. Frekwensie kan volgens vier verskillende verhoudinge geklassifiseer word. In die eerste plek kan iets een keer gebeur, maar dit word meer as een maal vertel of daar word meer as een maal daarna verwys. In die tweede instansie gebeur iets een keer en dan word daar net een keer daarna verwys. 'n Derde moontlikheid is dat iets meer as een keer gebeur, maar slegs een keer vertel word (meestal in die geval van minder belangrike gebeure), en laastens kan iets meer as een keer gebeur en dieselfde hoeveelheid kere vertel word (Brink, 1989:103-105). Soos dit die geval is met al die ander narratiewe elemente, word die frekwensie van gebeure so uitgewerk dat dit die tema van die verhaal ondersteun. Die herhaling van gebeure is volgens Bal (1990:89) relatief, omdat geen twee gebeurtenisse presies gelyk aan mekaar gestel kan word nie.

2.4.5 Ruimte

Plek is die tipiese posisie waar akteurs hulle bevind en waar gebeurtenisse plaasvind. Die konsep *ruimte* het volgens Bal (1990:106) betrekking op die fisiese, metafisiese, meetbare vorm van ruimtelike dimensies. Narratiewe ruimte is funksioneel in verhouding tot tyd, ruimte, karakters en gebeure. Ruimte word dikwels in die verhaal slegs geïmpliseer deur verwysings na objekte soos die meubels in 'n vertrek (Bal, 1990:105, Brink, 1989:107). Wanneer daar byvoorbeeld na 'n stoel verwys word, impliseer dit ook die ruimte waarbinne die stoel staan. Die leser is ook geneig om dit as vanselfsprekend te aanvaar dat alles wat gebeur, binne 'n ruimte gebeur, terwyl daar soms in 'n verhaal of storie skaars of min na die ruimte verwys word. Die verwysings na ruimte hang af van die aard en tema van die verhaal,

en hierdie verwysings kan meer geredelik voorkom in verhale waar die ruimte 'n belangriker rol speel. As gevolg van die fiksionaliteit van verhale is die teks in baie gevalle die enigste ruimte waarbinne karakters en gebeure bestaan (Bal, 1990:107-110; Brink, 1989:108).

2.4.5.1 Vertelruimte, vertelde ruimte en vertellersruimte

Die vertelruimte in 'n teks is in die eerste plek 'n taalruimte (Brink, 1989:110). Die sintaktiese en semantiese patrone van die taal skep 'n taalruimte bestaande uit kodes wat deur die leser herken word. Benewens die vertelruimte kan die leser ook 'n vertelde ruimte onderskei (Brink, 1989:111). Dit is die ruimte in die verhaal, die ruimte waarbinne die gebeure plaasvind en waarbinne die karakters hulle bevind. 'n Derde ruimte wat onderskei word, is die vertellersruimte (Brink, 1989:110). Soos met vertellertyd is die vertellersruimte die ruimte waarbinne die verteller is en vanwaar hy die teks voortbring.

2.4.5.2 Konstruksie van die ruimte

Die leser konstrueer die vertelde ruimte in 'n verhaal soos wat hy die karakters konstrueer terwyl die verhaal gelees word (Brink, 1989:112). Maniere waarop die ruimte gekonstrueer kan word, is onder andere deur herhaling, akkumulasie van gegewens, verskaffing van besonderhede oor die ruimte, beweging binne die ruimte en die identifisering van private ruimtes binne die gegewe vertelde ruimte (Brink, 1989: 112-117). Vervolgens word daar 'n uiteensetting gegee van die onderskeie metodes van konstruksie van die ruimte.

Die herhaling van gegewens betreffende die ruimte speel net so 'n belangrike rol soos in karakterisering. Deur die herhaling van besonderhede word die leser bewus van die betekenis van die ruimte, veral as dit verband hou met die tema van die verhaal (Brink, 1989:112). Wanneer die herhaling telkens gepaard gaan met die noem van 'n karakter of beskrywing van 'n karakter se optrede, het dit op sigself betekenis vir die ruimte in verhouding tot die karakter.

Deur die akkumulasie van besonderhede in die teks word die leë ruimte of leë kode gevul met betekenis. Besonderhede wat op hierdie manier gebruik word om die ruimte te aktiveer, is gewoonlik sinuïglike waarnemings of is gelaai met emosie (Brink, 1989:113). Deur die noem van 'n ruimte, soos 'n woning, aan te vul met die noem van besonderhede, verkry die ruimte 'n bepaalde betekenis wat gewoonlik aansluit by die tema van 'n verhaal. Wanneer 'n ruimte deur die noem van besonderhede ingekleur word, is dit vir die leser nodig om uit te vind wie die waarnemer is, omdat verskillende karakters of persone – soos die verteller – se persepsies van die ruimte kan verskil (Brink, 1989:114). Ook deur beweging in die ruimte kry

die leser 'n kans om die vertelde ruimte uit die teks te konstrueer. Dit sluit wisseling van verhoudinge binne die ruimte in (Brink, 1989:115).

Terwyl die leser besig is met die opbou van 'n ruimte, word hy bewus van ander private ruimtes binne die vertelde ruimte (Brink, 1989:116). Hierdie private ruimtes is beide die afsonderlike tonele en elke karakter se eie ruimte. Voorwerpe speel soms 'n belangrik rol in die vasstel van hierdie private ruimtes omdat daar aan spesifieke voorwerpe 'n persoonlike identiteit kleef. Dit word nou ook duidelik dat daar tussen verskillende ruimtes en tussen die ruimte en ander verhaalaspekte 'n bepaalde interaksie is, soos wat dit met al die verhaalaspekte die geval is (Brink, 1989:116-118). Volgens Bal (1990:168) kan hierdie ruimtelike teenstelling baie meer abstrak wees wanneer meer plekke in groepe verdeel word en verbind word met psigologiese, ideologiese en morele teenstelling. Sodoende word ruimte 'n belangrike struktureringsprinsiep in die tot stand bring van 'n verhaal. (Vergelyk ook 2.4.6.3: dimensies van ruimte.)

Interaksie tussen die ruimte en spesifieke karakters het veral te make met onder andere die karakters se waarneming van die ruimte. Wanneer 'n karakter herhaaldelik aan 'n bepaalde ruimte gekoppel word, word die ruimte volgens Brink (1989:117) 'n soort verlengstuk van die karakter of omgekeerd. Die verhouding tussen die ruimte en die gebeure funksioneer op soortgelyke wyse sodat die ruimte en die gebeure wedersyds versterkend of bepalend is. Die belangrikheid van die verhouding tussen tyd en ruimte word versterk deur die interaksie van die twee aspekte met mekaar sodat afwykings ook belangrike implikasies inhou (Brink, 1989:118).

2.4.5.3 Dimensies van die ruimte

Ruimte in 'n verhaal is nie gewoon plek of omgewing nie (Brink, 1989:118). Dit kan ook ander dimensies aanneem sodat daar 'n onderskeid getref kan word tussen konkrete, abstrakte ruimtes en sosiale, politieke, ekonomiese en historiese dimensies in die ruimte. Hierdie verskillende dimensies word kortliks bespreek.

Konkrete ruimte verwys na die mees konvensionele opvatting van ruimte as 'n plek of omgewing (Brink, 1989:118). Hierdie ruimte word deur voorafgaande konstruksies tot stand gebring (vergelyk 2.4.6.2). Konkrete ruimtes is ook die effektiwste manier om ruimte in 'n teks tot stand te bring en dit met karakters en gebeure te verbind. Abstrakte ruimtes word eerder geïmpliseer deur begrippe soos *kalmte* en *storm* (Brink, 1989:119; kursivering: JJDB). Karakters tree ook soms op as ruimtelike tekens in 'n roman, omdat hulle help om ander dimensies (byvoorbeeld sosiale of ekonomiese ruimte) te teken waarbinne die gebeure in

konteks geplaas word. Interaksie tussen plekbeskrywings, karakters se optrede en gebeurtenisse speel daarom 'n belangrike rol (Brink, 1989:120).

Sosiale, ekonomiese, politieke en historiese asook religieuse, psigologiese en filosofiese dimensies is abstraksies wat nou verwant is aan die mens se ervaring. Hierdie ruimte werk veral in op die menslike in die verhaal – die karakter (Brink, 1989:120). Hierdie dimensies skep 'n ruimte waarbinne die optrede van 'n karakter binne konteks geplaas word. Al hierdie gegewens word op narratiewe wyse in die verhaal geaktiveer en word deel van die prosesse waarvolgens die verhaal betekenis kry (Brink, 1989:121). Weer moet daar gewys word op kombinasies tussen al die ruimtes of gegewens, omdat dit aanleiding gee tot 'n meervoudige ruimte in 'n verhaal.

2.4.6 Sintese

In die voorafgaande besprekings is aandag gegee aan die narratiewe aspekte van die prosateks wat ook vir die analise van die jeugverhaal relevant is. Aandag is gegee aan karakters, gebeure, tyd, ruimte, vertelinstansie en fokalisasie. 'n Grondige kennis van hierdie komponente van 'n verhaal is nodig vir die analises wat in Hoofstuk 3 en Hoofstuk 4 onderneem gaan word. Die verskille tussen die storie-elemente en verhaalaspekte word in Hoofstuk 5 breedvoeriger behandel. Alhoewel die storie-elemente en die verhaalaspekte verskille toon, veral volgens verskillende literatuurteoretici se gebruik van die terminologie, is hierdie onderskeidinge gelyktydig bespreek (vergelyk Bal, 1990; Brink, 1989; Du Plooy, 1986).

Die storie-elemente wat ondersoek is, is persone, gebeure, tyd en plek. Daarby is die verhaalaspekte karakterbeelding, gebeurebeelding, tydsbeelding, ruimtebeelding, vertelinstansie en fokalisasie bespreek. Vervolgens word die dramateorie ondersoek.

2.5 DRAMATEORIE

Dit is belangrik om kennis te neem van die feit dat die basiese storie-elemente ook in die drama belangrik is, maar dat die fokus verskuif, omdat die drama se primêre doel die opvoering is. Die opvoering van 'n dramateks moet altyd in gedagte gehou word tydens die ondersoek na die samebindende komponente van die drama. Volgens Senekal (1978:1) en Van den Bergh (1991:19) is die drama 'n eiesoortige kunsoort, omdat dit eksplisiet gehore betrek, 'n speelstuk is en teatergerig is. Daar word van die standpunt uitgegaan dat die leser van die dramateks (sonder dat hy die opvoering sien) tog die voorstelling konkretiseer deur van sy verbeelding gebruik te maak (Van Luxemburg *et al.*, 1988:205).

Dramatiese aspekte wat nie van toepassing is by die prosateks nie, en wat ook hier ondersoek word, is veral didaskalia en dialoog. Daar is ook terminologiese verskille, onder andere dat karakters die *dramatis personae* genoem word en dat die gebeure die *dramatiese handling* genoem word.

Terwyl veronderstel word dat die teikenleser van die jeugdrama die adolessente leser is, is daar ook ander veronderstelde en moontlike lesers by die drama betrokke, naamlik enige persoon wat geïnteresseerd is in die literatuur, asook persone wat by die teaterbedryf betrokke is (regisseurs) en ook opvoedkundiges (onderwysers en dosente).

2.5.2 Fiksionaliteit van die werklikheid

Die drama is 'n voorstelling van fiktiewe gebeure waarin akteurs die rolle van karakters vertolk. Die voorstelling boots die werklikheid na, en die dramaturg poog om die toeskouers in so 'n mate by die gebeure op die verhoog te betrek dat hulle hul inleef in die voorgestelde fiktiewe werklikheid. Die gehoor moet spreekwoordelik vergeet dat dit 'n blote voorstelling is, en elke toeskouer moet met die karakters en die gebeure kan identifiseer. 'n Aspek van die drama wat 'n belangrike bydraende faktor is, ooreenkomstig die illusie van die werklikheid wat op die verhoog geskep word, is die onmiddellikheid van die drama (Beukes, 1965:7). Van die grootste bates van die drama is volgens Beukes (1965:8) die direktheid van die voorstelling, die intensiteit van handelingsgebeure en die onmiddellikheid van ontroering. Die drama speel altyd in die ewige hede af (vergelyk 2.5.7), en die karakters leef in die hier en die nou. (Vergelyk ook Du Toit, 1989:10 en Elam, 1994:98-117). Die dramatiese wêreld is volgens Elam (1994:102) hipotetiese konstruksie en word deur die gehoor as nie-realisties herken. Dit word egter so voorgestel asof dit die werklike hier en nou is.

2.5.3 Didaskalia

In die drama word daar benewens die dialoog ook die didaskalia onderskei. Dié begrip is omvattend vir alles wat nie dialoog is nie, onder andere die titel, die karakterlys, toneel-aanwysings, proloog, epiloog en aantekeninge (Mouton, 1989:170-193). Die dramateks kan op twee maniere gelees word, naamlik as 'n fiksionele werklikheid of as 'n potensiele opvoering (vergelyk 2.5.4.1). Die didaskalia word in die dramateks aan die leser voorgehou deur middel van die taalmedium, maar in die opvoering word dit omgesit in visuele en auditiewe tekens. Daar kan ook 'n onderskeid getref word tussen die didaskalia wat met die fiksionele wêreld te make het en die didaskalia wat op die dramaturg betrekking het (Mouton, 1989:172). Die leser word hierdeur gehelp, omdat hy die drama beter kan

interpreteer of verstaan, maar dit is nie noodsaaklik vir die leser se skepping van die verbeelde werklikheid nie (Mouton, 1989:172).

Daar word onderskei tussen die hoofteks (dialog) en die neweteks. Die neweteks sluit die karakterlys, toneelaanwysings en aanwysings van tyd en ruimte in en word van die dialog onderskei in die sin dat dit die teksgedeeltes is wat tussen hakies geplaas word of in skuinsdruk weergegee word (Van den Bergh, 1991:25). Die didaskalia het gewoonlik 'n onopmerklike maar baie belangrike rol in die proses van die transformasie van die prosateks tot 'n dramateks. Dit is veral vir die leser 'n belangrike hulpmiddel in die lees van die drama, omdat dit 'n goeie aanduiding is van die fiktiewe wêreld wat die leser in sy verbeelding kan voorstel/visualiseer. Die didaskalia het verskeie funksies waarvan die belangrikstes kortliks uiteengesit sal word. Wanneer die leser weet wat die funksies van bepaalde komponente van die didaskalia inhou, kan die teks beter geïnterpreteer word.

2.5.3.1 Die titel

Die hoof funksie van die titel van die dramateks is om die leser insig te gee aangaande die kernaspek van dit waaroor die drama handel (Mouton, 1989:72; Van Luxemburg *et al.*, 1990:210-212; Van den Bergh, 1991:24-26). Dit dien vir die leser as sleutel tot die gebeurte in die drama.

2.5.3.2 Die karakterlys

Die karakterlys het verskeie funksies. Eerstens word die karakters benoem sodat die leser weet wie in die drama gaan figureer. Die karakterlys is daarom 'n eenvoudige manier van identifikasie. Omdat daar kortliks ook inligting gegee word oor die karakter, is die karakterlys 'n inligtingsbron wat die leser inlig oor die ouderdom, geslag, beroepe en onderlinge familiebande van betrokke karakters. 'n Derde funksie is dat die karakters aan die leser bekendgestel word en dat hulle name soms iets van hulle persoonlikhede weergee. In die vierde plek het die karakterlys 'n struktureringsfunksie. Die leser kry 'n idee van die belangrikheid van 'n karakter na gelang van die aantal spreekbeurte wat hy in die teks het. Die karakters word ook hiërargies gelys sodat die belangrikste karakters eerste genoem word (Mouton, 1989:170-171).

2.5.3.3 Toneelaanwysings

Die toneelaanwysings in die didaskalia het hoofsaaklik vyf funksies. Sommige taaluitinge (dialoog) vervul ook funksies van die toneelaanwysings, onder andere om die beweging van die karakters aan te dui. Daar word tussen geskrewe en gesproke toneelaanwysings onderskei (Mouton, 1989:172); die geskrewe toneelaanwysings se onderskeidende funksie is dié van die vertellersfunksie. Die geskrewe toneelaanwysings is vir die leser belangrik omdat dit die geïmpliseerde vertellerstem is. Die ware aard van die karakter word vir die leser duidelik uit onder andere die gesigsuitdrukkings en gebare van karakters in die didaskalia. Die hoof funksie van die toneelaanwysings is dat dit informatief van aard is. Die toneelaanwysings gee inligting oor die fiksionele wêreld (Mouton, 1989:172) of oor hoe hierdie fiksionele wêreld voorgestel kan word. Die toneelaanwysings in die dramateks word omgeskakel in ouditiwe en visuele tekens op die verhoog.

2.5.4 Dialoog

Een van die eerste eienskappe wat die leser van die dramateks opval, is die notasievorm wat kenmerkend is van die drama: die naam van die rolfiguur word aan die linkerkantste kantlyn geskryf en word opgevolg deur die gesproke teks of dialoog (Van den Bergh, 1991:25). Die dialoog, of al die teksdele wat deur die karakters uitgespreek word, word deur Ingarden, soos deur Van den Bergh (1991:25) betrek, die *hooftteks* genoem. Hierdie term is ook 'n sinoniem vir *gesproke teks* of *dialoog*.

Beukes (1965:19) beskou dialoog as die lewende gees van die dramatiese. Die dialoog is een van die aspekte wat van die uiterste belang in die drama is. Dit vorm deel van uiterlike handeling, omdat karakters met mekaar moet kommunikeer. Dit hang nou saam met handeling: die karakter se woorde kan teen sy handeling opgeweeg word, en die sterk en swak eienskappe in sy persoonlikheid kan beter geëvalueer word. Indien die karakter se handeling sy woorde weerspreek, word aanvaar dat sy woorde in dié eerste instansie misleidend was en dat sy optrede die ware weerspieëling van sy geaardheid is (Mouton, 1989:134). Volgens Mouton is dit 'n skakel met die dramatiese persoon wat deur middel van taal kommunikeer, en dit is dikwels 'n uitvloeisel of oorsaak van dramatiese handeling. Dit is onthullend omdat die gesproke woord 'n getuigenis is van die geestestoestand van die spreker (Beukes, 1965:19).

Dialoog is die middel vir kommunikasie in die drama, en daarom word daar dadelik 'n wisselwerking tussen die teks en die leser veronderstel waardeur die leser by die dramatiese gebeure betrek word (Mouton, 1989:138). Die leser het 'n keuse van twee

moontlikhede waarmee hy met die teks kan omgaan. In die eerste plek word die interne kommunikasiesituasies van die karakters herskep deur die leesproses, en in die tweede plek kan die teks gelees word as 'n raamwerk vir die geïmpliseerde opvoering. In hierdie laaste geval is die leser 'n implisiete toeskouer in 'n implisiete kommunikasiesituasie. Mouton (1989:138-139) onderskei drie insigte met betrekking tot die dialoog: a) die deiktiese oriëntasie, b) dramatiese taal as handeling, en c) gerigtheid op die geïmpliseerde en nie-verbale.

Die onderskeie aspekte van die drama kan nie geskei word van mekaar nie; daarom is daar reeds vroeër, in besprekings van ander aspekte, na die dialoog verwys. Die teks kom deur taal tot stand, en die karakters is daarom ook talige konstruksies. Deur gebruik te maak van die diversiteit van taal (dialekte, sosiolekte, idiolekte en geolekte) kry 'n karakter dimensie en word hy onderskei van ander karakters. Veral in jeugdramas speel taal 'n belangrike rol. Jongmense praat in 'n eie idioom (Meiring, 1999) wat dikwels vir volwassenes ontoeganklik, *onaanvaarbaar* en dikwels 'n bron van irritasie is.

In die volgende onderafdeling word die taalhandelingsteorie kortliks bespreek, want dit hou verband met die dialoog in die dramateks.

2.5.4.1 Funksies van dialoog

Mouton (1989:144-148) bespreek onderstaande funksies van dialoog soos dit deur Pfister uiteengesit is:

- Die referensiële funksie: Die referensiële funksie is 'n omvattende begrip vir alle inligting oor die fiksionele wêreld wat deur die gesprek tussen die karakters aan die toeskouers oorgedra word.
- Die fatiese funksie: Uitsprake van 'n karakter wat kontak tussen die spreker en die toehoorder wil bewerkstellig, ressorteer onder die fatiese funksie. Wanneer 'n spreker sekere dinge suggereer terwyl hy oor algemeenhede praat, word van hierdie funksie gebruik gemaak.
- Die appellatiewe funksie: Wanneer die spreker sy toehoorder wil of probeer beïnvloed of hom wil oortuig van sy eie sienswyses, maak hy gebruik van die appellatiewe funksie.
- Die emotiewe funksie: Die spreker maak sy eie emosies bekend.

- Die metalinguale funksie: Wanneer die taalgebruik van 'n karakter bespreek word, kom die metalinguale funksie ter sprake.
- Die poëtiese funksie: Uitsprake wat opval as gevolg van beeldspraak of ander poëtiese kwaliteite of tegnieke of omdat dit van 'n besondere sintaksis gebruik maak, val onder die poëtiese funksie. Hierdie funksie word dikwels deur die leser (of geïmpliseerde toeskouer) waargeneem. Dit is die leser wat opmerk dat 'n sekere karakter byvoorbeeld metafore gebruik om sy gevoelens uit te druk.

2.5.5.2 Taalhandelingssteorie

Die taalhandelingssteorie is deur Austin en Searle ontwerp en deur Grice verfyn (Van der Merwe & Viljoen, 1998:131). Volgens die taalhandelingssteorie word daar 'n bepaalde verhouding tussen die spreker en die hoorder veronderstel. Die spreker het 'n bepaalde doel met die vertelling. Deur sy tema stel hy 'n bepaalde intensie of doel aan die hoorder voor. Die taaluiting as sodanig word teoreties die *lokusie* genoem. Die bedoeling van die teks is die *illokusie*, en die bereiking van die doel is die *perlokusie*. Wanneer hierdie intensie beantwoord word of die doel bereik word, het die teks geslaag. Die ideaal is die verandering van lokusie na perlokusie. Daar is voorwaardes waaraan 'n taalhandeling moet voldoen om geslaagd te wees. Vervolgens word die onderskeie sieninge uiteengesit.

Searle (in Elam, 1990:162) het onderstaande drie gespreksvoorwaardes uiteengesit:

- Outoriteit: die spreker moet die outoriteit hê om die gesprekshandeling uit te voer.
- Opreghed: die spreker sê wat hy bedoel en wat hy glo die waarheid is.
- Noodsaaklikheid: die spreker is gebind deur 'n belofte om sy bedoelde gespreksvoorwaarde uit te voer.

Grice (in Van der Merwe & Viljoen, 1998:132) het die volgende vier gespreksvoorwaardes geïdentifiseer:

- Kwantiteit: die spreker sê soveel as wat nodig is vir die gesprek.
- Relevansie: die spreker sê nie dinge wat onnodig is nie.
- Wyse: die wyse waarop die stelling gemaak word, bepaal die interpretasie daarvan.
- Waarheid: onwaarhede moet nie as waarhede voorgehou word nie.

Tydens die verwerking van die prosateks tot 'n dramateks moet hierdie gespreksvoorwaardes in gedagte gehou word. Die pragmatiese konteks van die dramateks verskil van dié van die prosateks. Die dramateks moet in wese steeds dieselfde tema oordra as die prosateks, maar die beskikbare middele om hierdie tema oor te dra verskil heelwat van die prosa. Tog is die interpretasiemoontlikhede steeds relatief onbeperk, omdat die lesers of implisiete toeskouers elkeen 'n ander verwagtingshorison of ervaringshorison het en daarom bepaalde gebeurtenisse op 'n bepaalde wyse sal interpreteer. Die dramaturg is ook 'n sender: hy het 'n tema, die verwerkte weergawe van die prosateks, wat hy aan 'n ontvanger, die leser, moet oordra. Die tema van die sender van die resulterende teks moet die tema van die sender van die bronteks in gedagte hou.

2.5.5 Dramatis personae

Die aksie (handeling) in 'n drama word deur die akteurs uitgevoer, en daarom vereis die drama persone op die verhoog (Schroyer & Gardemal, 1970:14), wat Kelsall (1987:43) "embodied action" (beliggaamde handeling) noem. Die akteur verpersoonlik die karakter wie se rol hy vertolk.

Dit is nie moontlik om die karakter in die drama volledig te teken nie. Die beperkings waaraan die drama onderhewig is, is soos in die ander gevalle die rede hiervoor. Die dramaturg kan slegs in 'n beperkte mate oor karakters kommentaar lewer (Conradie, 1992:81). Dit is daarom belangrik dat hy eienskappe selekteer wat vir die storie belangrik is en hierdie geselekteerde eienskappe in die drama weergee. Ondergesikte karaktereieenskappe word hierdeur uitgeskakel. Die karakter word sover geteken as wat dit vir die leser of die toeskouer nodig is om sy handeling of optrede te verstaan en, soos in die prosateks, word die eienskappe van die dramatiese karakter kumulatief aangebied.

Wanneer 'n drama gelees of daarna gekyk word, lê die leser en/of kyker se grootste belangstelling in die karakters. Die mens is 'n interaktiewe wese wat daagliks te doen het met mense. In die drama word dieselfde interaksie tussen die karakters uitgebeeld. Wanneer die karakters op die verhoog verskyn, wil die toeskouer weet wie hulle is en wat hulle doen (Hay & Howell, 1974:15). Dit gebeur veral in dramas waar 'n realistiese, fiktiewe wêreld geskep word. Wanneer karakters derhalwe bespreek word, word verwys na bepaalde karaktertrekke en die tegnieke wat gebruik word om hierdie fiktiewe persone uit te beeld. Die *dramatis personae* word hiervolgens beskou as werklike lewende wesens³ en die drama word as 'n gevallestudie⁴ beskou.

Die antwoorde word almal herlei tot 'n enkele vraag: Hoe kom die karakter tot stand? Selfs net deur die lees van die teks weet die leser reeds of hy met 'n fiktiewe karakter te doen het. Volgens Kelsall (1987:48) word karakters geïdentifiseer na aanleiding van die tipe karakter wat dit is, sy dialoog, uiterlike handeling en sy gedagtes:

- Karakters is *tipes*: 'n held, 'n skurk, 'n rebel. Hierdeur leer hy die karakter ken en kan hy bepaal of die karakter se optrede konsekwent is of nie.
- Karakters word ook leer ken uit hulle *handeling*, *dialoog* (taalgebruik) en hulle interaksie met ander karakters.
- Die karakter se *uiterlike* wanneer hy op die verhoog verskyn, dui reeds op sy geaardheid, selfs al word sy hele karakter nie onmiddellik uitgebeeld nie. Die gehoor weet dadelik of hy jonk of oud, vet of maer, mooi of lelik is en ook wat sy geslag is (Schroyer & Gardemal, 1970:15). Al is die uiterlike eienskappe nie nodig vir sy karaktertekening nie, kom daar in die loop van die drama sekere eienskappe na vore wat ander oorskadu.
- Die gedagtes van die karakter en die wyse waarop hy dit oordra, verklap baie dinge oor hom. 'n Goeie dramaturg gaan versigtig te werk wanneer hy elke karakter se dialoog skryf. Die dialoog karakteriseer hom: selfs uit sy dialoog blyk of hy byvoorbeeld 'n introvert is, arrogant of slim is.

Wanneer ander karakters 'n karakter bespreek, word hy aan die gehoor voorgestel voordat hy tot die toneel toetree. Hierin lê dikwels 'n verrassingselement opgesluit wat bydra tot die opbou van dramatiese spanning. Ander karakters hoef nie die waarheid oor 'n bepaalde karakter te praat nie, sodat sy verskyning vir iets nuuts sorg.

Die belangrikste aspek van die verhouding tussen die karakter en die akteur, wat ook die toeskouer se belewenis daarvan bepaal, is die feit dat die toeskouer meegevoer word deur 'n spesifieke dramatiese karakter se persoonlikheid en die wêreld waarin hy beweeg. Maar hy bly steeds bewus daarvan dat die karakter deur 'n akteur vertolk word (Mouton, 1989:98). Daar kan gepraat word van die tweeledige persepsie ('n vrye vertaling van die term "dual perception" van Bogatyrev (1938) wat Mouton, 1989:98, gebruik) van die toeskouer.

2.5.6 Dramatiese handeling

Volgens Aristoteles is drama die nabootsing van 'n handeling (Deer & Deer, 1975:11). Conradie (1992:81) is ook van mening dat fisiese handeling een van die middele in die drama is wat alles insluit wat die karakter op die verhoog doen. Die woord *drama* kom van

die Griekse woord *dráō* (ek doen) en die woord *drán* (om te doen) (Mouton, 1989:154). Kritici soos Aristoteles, Van den Bergh en Elam is dit met mekaar eens dat handeling die wese van die drama is (Elam, 1994:120-126; Van Luxemburg, Bal & Weststeijn, 1988:212; Mouton, 1989:154; Du Toit, 1989:13). Handeling kan egter nie onafhanklik van die karakter in die drama funksioneer nie. Pinter (1969:55) sê daarom van die karakter die volgende:

... (his) movements must be meaningful and good to watch, and he must be able to discover the *characteristic posture and physical actions* for any character he has to portray, young or old, well-balanced in personality or maimed and neurotic (kursivering: JJDB).

Alles wat 'n karakter doen, is deel van die handeling. Dit sluit in: gebare, gesigsuitdrukkings, enige beweging en selfs taalgebruik. Fisiese gebare kan 'n groot rol speel om betekenis te gee aan die woorde van 'n karakter. Die karakter se handeling is volgens Hay en Howell (1974:17) een van die betroubaarste metodes om insig in sy persoonlikheid te kry. Die karakter se woorde kan teen sy handeling opgeweeg word, en die sterk en swak eienskappe in sy persoonlikheid kan beter geëvalueer word.

Pinter (1969:66) skryf oor die karakters en hulle handeling en die verhouding wat dit met hulle omgewing en ander karakters het, die volgende:

Two kinds of statement are being made ... through gesture and movement. One concerns an individual's motivation, the other the relationship between two figures and between them and the room.

Die karakter word driedimensioneel aan die gehoor voorgestel. Die leser of toeskouer kan sy handeling van situasie tot situasie volg en eerstehandse inligting inwin in verband sy ontwikkeling deur die verloop van die storie. Die tema en die struktuur van die drama lei die dramaturg om deur seleksie en kombinasie dié gebeure en handeling te gebruik wat die tema van die drama of teatervoorstelling gaan ondersteun.

Elam (1994:121-122) onderskei tussen basiese handeling wat nie onderverdeel kan word nie en saamgestelde handeling wat 'n reeks basiese handeling is. Verder onderskei hy tussen handeling en gebeure: gebeure veroorsaak dikwels 'n verandering in toestand. Handeling is net 'n onderdeel van die gebeure.

Die handeling in die drama vind plaas binne 'n fiktiewe wêreld. Die handeling is daarom ook deel van die fiktiewe wêreld. Die akteurs boots karakters na wat fiktiewe handeling uitvoer asof dit werklik gebeur. Daar is derhalwe twee vlakke waarop handeling uitgevoer kan word:

die fiktiewe vlak en die vlak van die voorstelling. Elam (1994:124) onderskei ook 'n derde vlak: fisiese bewegings word uitgevoer om die illusie van 'n werklike gebeurtenis te skep. Die illusie van die werklikheid word geskep, omdat die leser die (bekende) handeling op die (in die geval van hierdie studie – geïmpliseerde) verhoog in sy gedagtes konstrueer (Elam, 1994:125). Dit gee aanleiding tot 'n oënskynlike paradoks: fiktiewe handeling en gebeure word deur fisiese mense uitgebeeld wat nie werklik doen wat hulle doen nie (Eco, 1977:110). Die handeling en dialoog moet egter steeds die karakter se persoonlikheid onderstreep; anders is dit ongemotiveerd en onoortuigend.

Soos alle ander aspekte in die drama, is handeling rondom die sentrale tema gestruktureer. Hierdie tema moet te alle tye deur die handeling van die dramatiese karakters ondersteun word. Die leser van die drama (en die geïmpliseerde toeskouer van die veronderstelde opvoering) is bewus van 'n paar karakters op die verhoog wat elk 'n aantal handeling uitvoer. Volgens Elam (1994:125-126) is die drama in sy geheel een gebeurtenis. Handeling in 'n drama kan derhalwe nie van mekaar geïsoleer word nie, maar werk altyd aanvullend en ondersteunend op mekaar in.

2.5.7 Tyd

Daar is heelwat studies onderneem aangaande tydsbeelding in die drama. Aspekte wat veral aandag geniet, is die geloofwaardigheid en eenheid van tyd in die drama (Keuris, 1992:545). 'n Dag, bestaande uit twaalf uur, is gewoonlik as kriterium gebruik om te bepaal wat die duur van die drama moet wees. Hierdie uitgangspunt het in die moderne tyd verander, en die eenheid van dramatiese handeling geniet nou meer aandag: die opeenvolging van gebeure in die tyd is gewoonlik baie belangriker as die tyd self. Daar kan nie fisiese beperkings op tyd geplaas word nie, omdat die drama met 'n fiktiewe werklikheid werk (Mouton, 1989:109). Dit kan net substansie kry deur die verloop van werklike tyd uit te beeld.

Daar is egter 'n belangrike oorweging waarmee rekening gehou moet word in die bestudering van 'n drama: die drama is aan fisiese tydsbeperkings onderhewig, en daarom word die dramateks ook deur hierdie beperkings geraak. Die teateropvoering word geskryf in ooreenstemming met die gemiddelde aandagspan van die gemiddelde toeskouer. Van den Bergh (1991:30) sit dit só uiteen:

Dit beteken by 'n gemiddelde speeltijd van twee minuten voor 'n bladzij van driehonderd woorden 'n tekstomvang van doorgaans hooguit 90 pagina's; de meeste stukken zijn echter nog korter. En hieruit vloeit de op

zich simpele konstatering voort dat de gemiddelde tekstuitgawe van een drama een heel wat dunner boekdeel oplevert dan een doorsnee-roman.

Die tydstruktuur van die drama is reeds deur Aristoteles bestudeer deur wie die struktuur ingedeel is in 'n begin, 'n middel en 'n einde. Dit het gelei tot die onderskeiding tussen 'n aanvang, uitbou en afloop van dramatiese gebeure (Mouton, 1989:158). Die tydstip wanneer die dramatiese gebeure 'n aanvang neem, is veral belangrik vir die dramastruktuur, omdat 'n laat aanvangspunt die ordening van gebeure kan beïnvloed. By die uitbou van gebeure speel volgorde en tempo 'n belangrike rol. Die volgorde van die gebeure in die drama het 'n baie sterk invloed op die totale struktuur van die drama (Mouton, 1989:117). In die opvoering word die struktuur bepaal deur die relasie tussen die voorstelling en die fisiese opvoeringstyd van die voorstelling. Hierdie verband word ook in die dramateks geïmpliseer. Die gevolg van die relasie is dat nie alleen die gebeure beïnvloed word nie, maar ook die tempo daarvan. Bepaalde gebeure word derhalwe langer of korter as ander uitgebeeld na aanleiding van die belang daarvan vir die tema van die drama. Die leser of toeskouer van die drama se ondervinding van die tempo van die gebeure hang af van die struktuur van die drama. Deur tonele vinniger en korter op mekaar te laat volg, word spanning en afwagting geskep (Mouton, 1989:160).

Die afloop van gebeure het 'n groot invloed op die leser (of toeskouer) se ervaring van die drama en of hy bevredig is deur die uitbou en afsluiting van die gebeure (Mouton, 1989:161). Vanaf die eerste toneel het die leser bepaalde verwagtinge in verband met die drama, ook vanweë sy bepaalde verwagtingshorison, en die verloop van gebeure kan hierdie verwagtinge vervul of verydel.

Elam (1994:117-119) onderskei tussen vier vlakke waarop temporele bewegings in die drama voorkom. Die eerste is die *nou* (ewige hede) wat deur die dramatis personae voorstel word. Al die gebeure wat in die *nou* plaasvind, word volgens 'n bepaalde temporele struktuur georden maar stem nie noodwendig ooreen met 'n logiese ordening van gebeure in die drama nie. Dit word die *intrigetyd* genoem en is die tweede temporele vlak binne die drama. Die leser is in staat daartoe om uit die gebeure die werklike volgorde van gebeure te onttrek en struktureer dit dan volgens die *chronologiese tyd*. In die laaste instansie is daar die *historiese tyd*: al die gebeure in die drama vind binne 'n bepaalde historiese tyd plaas en word met chronologiese tyd in verband gebring.

Die drama speel in 'n ewige hede af. Hierdie hede wissel gedurig: dit loop af en word verlede, maar word direk weer opgevolg deur 'n volgende hede. Die proses hou vol tot die drama sy einde bereik het en die laaste hede afgeloop het (Mouton, 1989:110). Sy gebruik

die aanhaling van Szondi (1956:12): "Dramatic action always unfolds in the present ... The passage of time within the drama is an absolute succession of present moments." Die ewige hede ondersteun die fiktiewe werklikheid wat onderliggend aan die drama is. Dit is hierdie hantering van tyd wat een van die uitsonderlikste kenmerke van die dramagenre is en wat met die hantering van tyd in die narratiewe teks vergelyk word. Volgens Serge (Mouton, 1989:110) lê die hoofverskil tussen die twee genres in die aanbieding: die verhalende teks *vertel*, en die drama *vertoon* die gebeure. Omdat die teateropvoering ondersteun word deur ostensie (voorstelling), is dit gebind aan die fisiese kenmerke van tyd. Die *hier* van die hede is op dieselfde wyse die enigste ruimtekategorie wat gebruik word vir die voorstelling van 'n handeling of gebeurtenis (Van den Bergh, 1991:33). Die voorstelling kan net in die hede plaasvind, en die toeskouer is dus slegs van die *hier* bewus: hy hoor die karakters nou praat en hy sien die gebeure nou gebeur. Die rede hiervoor is dat daar by die voorstelling slegs van die hier as ruimtelike kategorie gebruik gemaak word. Daar moet onthou word dat die hede altyd uitreik na die toekoms. Daar is dus gedurig afwagting oor wat gaan volg, en dit hou die gehoor geïnteresseerd in die gebeure (Mouton, 1989:111; Van den Bergh, 1991:38; Elam, 1994:117-119).

Hierdie ewige hede word ook in die dramateks aangetref. Die leser kry die indruk dat die dramatiese karakters direk aan die woord is en dat die gebeure in 'n fiktiewe hede afspeel. Die direktheid van die drama is een van die grootste verskille wat onderskei kan word tussen die drama en die roman. Hierdie stelling word onderskryf deur teoretici, dramaturge en akteurs, soos blyk uit die onderhoude wat gevoer is met onder andere Jo Decaluwe (1999), Johann de Paepe (1999), Sofie Declair (1999), Fania Sorrel (1999), Greet Vissers (1999) en Ignas Cornelissen (1999). Volgens Van den Bergh (1991:39) kan 'n leser 'n roman neerlê en later verder lees. As hy iets in die roman vergeet het, kan hy terugblaai en verder lees. Die dramaturg is egter gebonde deur die noodsaaklikheid om die leser en geïmpliseerde toeskouer voortdurend te boei. Wanneer die toeskouer se aandag afgelei word en hy iets in die opvoering mis, is dit in Van den Bergh se woorde "onherroepelijk missen" (1991:39). Alhoewel dit nie so is dat alles onherroepelijk verlore is in die geval van 'n dramateks wat gelees word nie, omdat die leser wel later weer na vorige bladsye kan terugkeer, is dit nie die primêre doel van die drama dat dit gelees moet word nie.

In die bespreking van gespeelde tyd en speelyd word die geïmpliseerde voorstelling deurgaans in gedagte gehou. Die skryf van 'n dramateks kan nooit werklik los staan van die potensiele voorstelling nie, en alhoewel daar in hierdie studie gefokus word op die dramateks, is die geïmpliseerde voorstelling altyd van belang.

Die opvoeringsgerigtheid van die drama speel 'n belangrike rol in die dramateks en wel met betrekking tot die manier waarop die tydsverloop weergegee word (Van den Bergh, 1991:37), veral omdat daar groot verskille kan intree tussen die verteltyd en die vertelde tyd of die speelyd en die gespeelde tyd. Van den Bergh (1991:38) stel dit soos volg: "In het drama is dat scala van mogelijkheden tussen stilstand van tijd en uiterste versnelling volstrekt afwezig." In die drama is die tyd wat die voorstelling in beslag neem, gelykstaande aan die tyd wat die gebeurtenisse in die drama in beslag neem. Dit is volgens Van den Bergh (1991:38) vir die toneelskrywer of dramaturg van groot belang om die indruk van die verloop van tyd te suggereer. Die speelyd is die werklike opvoeringstyd, en die gespeelde tyd is die tyd wat deur die storiegebeure gedek word. Die speelyd in die dramateks dui op die lengte van die voorstelling: die totale tydsduur van die uitbeelding van die gebeure op die verhoog. Die gespeelde tyd of voorgestelde tyd is die fiktiewe tyd van die gebeure wat uitgebeeld word. Die verhouding tussen die voorstellingstyd en die voorgestelde tyd kan wissel, maar stem ook in sommige gevalle ooreen (Mouton, 1989:113).

2.5.8 Ruimte

Die dramateks is 'n taalproduk, en die verwysings na die fiktiewe ruimte word deur die leser volgens 'n bepaalde leesproses ontvang (Mouton, 1989:122). Hierdie leesproses vind hoofsaaklik liniêr in die tyd plaas. Die ruimte van die verhoog daarteenoor is 'n fisiese komponent en word onmiddellik deur die toeskouer gesien en beleef.⁵ Tog is daar ruimtes buite die verhoog wat nie deur die gehoor gesien kan word nie, maar wat wel bestaan. Klank en beligting word gebruik om hierdie eksterne ruimtes uit te beeld. Karakters verwys ook na hierdie geïmpliseerde of nie-konkrete ruimtes, en daardeur word dié ruimtes gerealiseer. Rekwisiete en dekorstukke word ook gebruik om die ruimte op die verhoog verder te konkretiseer.

Omdat die opvoering aan fisiese beperkings onderworpe is, veroorsaak dit dat die toeskouer na die voorgestelde ruimte kyk as deel van die fiktiewe werklikheid. Die uitgebeelde wêreld word meestal deur die toeskouer groter gesien as wat dit op die stel deur die karakters ervaar word (Mouton, 1989:123). Dit word bevestig deur die gebruik van deiktiese verwysings wat 'n konvensie in die drama is as gevolg van die tydruimtelike beperkings van die teateropvoering (Mouton, 1989:123).

Die dramateks kan op twee maniere gelees word. Eerstens kan die verwysings in die teks dié wees van die fiktiewe wêreld waarvan vertel word, of dit kan inligting wees van die verhoogruimte. Tweedens is die verwysings gewoonlik direk gemik op die opvoering, en die leser dink daarom onwillekeurig aan die verhoogruimte. In die meeste dramatekste is daar

direkte deiktiese verwysings in die didaskalia aan die begin van elke drama of elke bedryf.

Verwysings na die gehoor impliseer dat 'n spesifieke deel van die teater by die lees van die drama opgeroep word. Dit gebeur wanneer 'n karakter met die gehoor in gesprek tree of na die gehoor verwys. Die *vierde muur* wat deur sommige teoretici soos Schroyer en Gardemal (1975:12) as teoretiese konsep voorgestel word, word derhalwe 'n realiteit. Die vierde muur impliseer dat die gehoor alles sien wat op die verhoog aan die gang is, maar dat die karakters onbewus is hiervan (Schroyer & Gardemal, 1970:12; Van den Bergh, 1991:19). Hierdie muur is onsigbaar maar altyd daar. Die "muur" is gewoonlik tussen die gehoor en die ruimte wat op die verhoog uitgebeeld word. Hierdie vierde muur word nooit werklik verwyder nie, maar smelt eerder saam met die ander drie mure van die verhoog.

Die ruimtelike verwysings in die teks word deur die leser verder uitgebou, en die leser skep op hierdie manier vir homself 'n fiktiewe werklikheid (vergelyk ook die bespreking van Van den Bergh, 1991:19, 38, in verband met die direktheid van die drama in 2.5.2). Die (denkbeeldige) voorstelling hang af van die leser se verbeelding en is redelik subjektief. Maar die fiksionele ruimte word aan die begin van die teks uiteengesit soos die outeur dit bedoel het. Hierin word die ouditiewe en visuele ruimtelike gegewens aan die leser verskaf wat veroorsaak dat die leser se denkbeeldige konstruksie van die ruimte aan hierdie gegewens onderwerp word (Mouton, 1986:190).

Terwyl die leser in sy verbeelding die teater ruimte visualiseer, is hierdie verbeelde ruimte onderworpe aan die duidelik afgebakende, konvensionele opset. Die oog lees die verhoog asof dit 'n boek is, en 'n belangrike vraag wat die leser (en geïmpliseerde toeskouer) moet vra, is wat die betekenis van die objekte en karakters binne die gegewe ruimte is (Kelsall, 1987:14). Die dramaturg kleur die ruimte in deur gebruik te maak van dekor, rekwisiete, beligting en klank.

Terwyl die leser die drama lees wat deur die vertelling of ander ouditiewe wyses aan hom voorgestel word, moet hy in gedagte hou dat hierdie ruimte nog nie die fiktiewe ruimte self is nie (Mouton, 1989:132). Die voorgestelde verhoogruimte is slegs verteenwoordigend van die fiktiewe ruimte wat dit moet uitbeeld. Die leser (geïmpliseerde toeskouer) skep tydens die lees van die teks vir homself 'n ander werklikheid waardeur oop plekke in die teks aangevul kan word. Deur die skep van die virtuele werklikheid word die leser 'n objektiewe deelnemer in die drama en dit dra daartoe by dat die band of kommunikasie tussen die karakter en die leser versterk word.

Drie

Vlerkdans

Die dood is van alle bezoekers die mees
aangekondigde en die mins verwagte

Paul Bourget

(Uit: *Die groot aanhanlingsboek*)

2.5.9 Sintese

In hierdie afdeling is aandag gegee aan die dramateorie. Daar is baie parallele wat getrek kan word met die verhaalteorie (vergelyk 2.4.1 tot 2.4.7) wat veral betrekking het op die storie-elemente: persone, gebeure, tyd en plek. Verdere ooreenkomste is tussen die verhaalaspekte soos dit in bogenoemde afdeling bespreek is.

Baie belangrike aspekte by die dramateorie is die handeling, dialoog en didaskalia. Die handeling is van besondere belang, veral omdat die woord *drama* juis handeling, of om te handel, beteken. Dit is ook vir die drama onmoontlik om sonder dialoog te bestaan, omdat dit hoofsaaklik is waaruit die drama bestaan: verbale handeling. In aanluiting hierby is die didaskalia 'n belangrike aspek. Die didaskalia maak dit vir die leser moontlik om die drama korrek te lees en te interpreteer. Dit is ook die maatstaf wat die leser het om die karakters te leer ken.

Die drama is onderhewig aan veral fisiese beperkings wat 'n baie groot invloed het op die dramateks, omdat die skrywer van die dramateks hierdie beperkings in gedagte moet hou wanneer hy die drama skryf. Veral wat die tyd en ruimte betref, is die drama onderhewig aan hierdie fisiese beperkings.

2.6 TEKSTRANSFORMASIE

Die term *tekstransformasie* beteken om 'n teks van gedaante te (laat) verander; om 'n konfigurasie of uitdrukking om te sit in 'n ander (HAT, 1994:1098). In hierdie studie het dit betrekking op die prosateks en die *omsetting* daarvan in 'n dramateks. Die verwerking van 'n teks, met hierdie uiteensetting in gedagte, moet in ooreenstemming met 'n bepaalde formule gedoen word. Die storie mag nie werklik verskil van dié in die prosateks nie. In ag genome dat daar tog veranderinge sal plaasvind na aanleiding van die aard van die prosateks teenoor dié van die dramateks, is veranderinge in die karakters, tyd, ruimte en gebeure toelaatbaar, selfs wat die fokalisasie en vertelinstansie betref. Die essensie (hoofgedagte) van die storie, die tema, mag egter nooit verander nie.

Van Gorp *et al.* (1991:397) onderskei tussen vier kategorieë waarvolgens teksverwerking gedoen word, naamlik: *adfectio*, *detractio*, *transmutatio* en *imitatio*. Dan word daar nog 'n vyfde kategorie bygevoeg: *repetitio*. *Adfectio* is 'n verwerking van 'n teks wat as hoofdoel het om een of meer nuwe elemente by die bestaande teks by te voeg. *Detractio* is die omgekeerde hiervan: die verwerking het te make met die weglating van een of meer elemente van die bronteks. *Transmutatio* is die verwerking waar die bestaande teks behou

word, maar só dat die gegewe binne die geheel herrangskik word. Hierdie gegewe word dan in 'n nuwe konstellasie geplaas. *Immitatio* het te make met die vervanging van een of meer elemente van die bestaande teks met nuwe elemente of eksterne bestanddele; dit hou verband met nabootsing. In die vyfde plek is daar die *repetitio*: die herhaling van elemente in 'n nuwe konteks. Hierdie vyf metodes is die basiese transformasies waaraan 'n teks onderwerp kan word.

Met betrekking tot intertekstualiteit word die literêre teks gesien as inherent verbonde aan ander tekste. Teksverwerking of -transformasie kan nie losgemaak word van intertekstualiteit nie. Laasgenoemde word later (2.6.2) bespreek. Die teks ontstaan juis deur die bywerking van tekste, en die teks het ook nodig om tot sy eie transformasies aanleiding te gee. Teksveranderingskategorieë word die draers van intertekstualiteit. Hier word onderskei tussen die prototeks en die metateks. Die prototeks is die teks wat as bron dien vir die transformasie en waarop die transformasie ingryp (Van Gorp *et al.*, 1991:322). Die prototeks is die veronderstelde of werklik bestaande teks waarop 'n literêre werk sou teruggaan tydens die voorlegging (presentasie) van die transformasie. Dit is derhalwe die bronteks van die transformasie. Daarteenoor is die metateks die resulterende teks: die resultaat van die transformasie en die teksbewerking word ook die metatekstuele operasie genoem.

2.6.1 Van prosateks tot dramateks

Wanneer 'n prosateks tot 'n dramateks verwerk word, het dit tot gevolg dat daar sekere noodsaaklike veranderinge aan die teks self aangebring moet word. Die hoofsaaklike rede hiervoor is dat die prosateks 'n baie langer verteltyd het as die speelyd van die dramateks. Die dramateks het 'n streng tydsbeperking, terwyl die prosateks nie hierdie beperking het nie. 'n Prosateks kan neergesit word en later weer opgeneem word sodat die leesaksie voltooi kan word. Die verteltyd is baie langer en kan dikwels onderbreek, word teenoor die speelyd van die drama wat baie korter is (tussen een en twee uur) en wat selde onderbreek word. Daarom word alle dele van 'n prosateks wat nie die tema van die dramateks ondersteun nie, uitgeskakel.

Die veranderinge in die omskakeling van 'n prosateks tot 'n dramateks word vollediger uiteengesit in die bespreking oor die teorie van konstantes en variante tussen prosa- en dramatekste. Vergelyk die bespreking van die konstantes en variante in Hoofstuk 5.

2.6.2 Intertekstualiteit

Intertekstualiteit beteken onder andere dat die teks vanuit 'n sisteem van tekens getransponeer word na 'n ander (Van der Merwe & Viljoen, 1998:121). Met ander woorde dit is tekens oor die grense van die teks of 'n teks, tussen en binne-in ander tekste. In die studie oor intertekstualiteit is dit nodig om 'n aantal teoretici se uitgangspunte hieroor te ondersoek. Hierdeur word die ontwikkeling van intertekstualiteit as verskynsel in die literatuur duidelik en kan 'n begrip oor wat die relevansie van intertekstualiteit in die transformasie van 'n prosateks tot 'n dramateks is, beter gevorm word.

Die term *teks* verwys, afgesien van geskrewe tekste, ook na die geskiedenis, die samelewing en die leser se siening van die werklikheid. Alles om ons kan as teks beskou word, byvoorbeeld kultuur en politiek, wat tot gevolg het dat die talige teks teenoor ander nie-talige tekste gestel word. Aan teksgebeure word deur middel van 'n weefproses betekenis gegee. Elke gebeurtenis word in 'n ander ingeweef. Talle teoretici gebruik die term *teks* op dié wyse, maar daar word vir die doel van hierdie studie ook 'n onderskeid getref tussen die begrippe *teks* en (teksekte) *konteks*.

Daar word vervolgens 'n vlugtige bespreking gegee van sieninge oor intertekstualiteit van teoretici soos Lotman, Bakhtin, Lévi-Strauss, Derrida, Kristeva en Genette soos bespreek deur Van der Westhuizen (1990:16-56).

Jurij Lotman beskou poësie as 'n goeie genre waarvolgens intertekstualiteit bespreek kan word. Hy gee ook voorkeur aan intertekste wat direkte vertalings of aanhalings uit ander tekste insluit (Van der Westhuizen, 1990:17). Die Russiese filosoof Mikhael Bakhtin is van mening dat die teks ingeskryf word in 'n kader van ander tekste (Van Gorp *et al.*, 1991:196). Daarbinne kry dit sy eie betekenis. Die outonome karakter van die teks word so ontken: elke teks staan op die snypunt van soveel ander tekste. Omdat elke taaluiting opgevang is tussen ander diskoerse, is Bakhtin ook van mening dat taal nooit slegs 'n enkele betekenis kommunikeer nie (Van der Westhuizen, 1990:18).

Claude Lévi-Strauss en Derrida bou voort op Lotman en Bakhtin se teorieë, maar met hulle eie aksente (Van der Westhuizen, 1990:18). Eersgenoemde se teorie word deur Morgan, soos bespreek deur Van der Westhuizen, beskou as 'n konstruktiewe teorie wat bewys lewer daarvan dat die semiotiek bevredigend rekenskap kan gee van strukture en funksies van alle soorte tekste. Sy antropologiese sieninge ondersteun die betreklikheid van die teken. Die begrip *bricolage* hou verband met die mens se onvermoë om sy eie voorwaardes en werkwyses te ontwerp, omdat dit beïnvloed word deur die voorwaardes en werkwyses

van die kultuur waaruit hy kom. Hierdeur verkry die teks oneindige interpretasiemoontlikhede vir dieselfde teken (Van der Westhuizen, 1990:19).

Jacques Derrida beskou die teks nie as 'n outonome, essensiële entiteit nie, maar as deel van die sisteem van intertekstualiteit. Volgens Derrida, soos deur Van der Westhuizen (1990:19) bespreek, word alle menslike produkte as teks beskou, omdat die menslike produk deel vorm van die kultuur en die kulturele produk deel vorm van die teks. Mens kan nie buite die teks tree om te bepaal wat die teks is nie omdat die mens gevange gehou word binne die grense van die tekstualiteit van alle kulturele produkte. Daar bestaan volgens die teorie van Derrida geen verwysingspunt waarvandaan die mens kan praat oor die nie-tekstuele nie as gevolg van die onvermydelike tekstualiteit van alle diskoerse en taaluitinge. Elke teks of taaluiting is nou verweef met intertekstuele gegewens. Hiervolgens is elke kritiese interpretasie slegs 'n tentatiewe eensydige toevoeging tot die teks (Van der Westhuizen, 1990:20). Derrida heg waarde aan die onvermydelike teenstrydighede in tekste wat 'n finale interpretasie onmoontlik maak. Uit die aard van Derrida se dekonstruksie-teorie beweeg sy opvatting oor intertekstualiteit in twee rigtings, wat daarop neerkom dat sy benadering teksgerig bly, maar dat die teks alles-insluitend word (Van der Merwe & Viljoen, 1998:122).

Julia Kristeva gebruik die term *intertekstualiteit* op grond van haar beskouings oor semiologie (of semiotiek), maar met sekere aksentverskuiwings. Van der Westhuizen (1990:25–26) bespreek die teorie van Kristeva uitvoerig, maar vir hierdie studie is dit slegs nodig om in breë trekke te weet wat Kristeva se uitgangspunte was. Kristeva se werk is 'n uitvloeisel van haar veranderinge op die werk van De la Sale. Die tekste van De la Sale het tot stand gekom uit 'n klimaat van bibliofilie en was vol sitate wat erken en bekend was. Hierdie tekste was daarom in voortdurende diskoers en konfrontasie met ander tekste.

Kristeva se siening van die konsep *teks* bepaal ook haar siening van intertekstualiteit. Dit gaan vir Kristeva nie om die literêre gesprek tussen tekste nie, maar sy identifiseer die teks as 'n translinguistiese apparaat wat die orde van taal deur kommunikatiewe taal versprei, en die teks word hiervolgens gesien as 'n produktiwiteit: in die ruimte van 'n teks kruis en neutraliseer verskillende uitinge uit ander tekste mekaar. Die produktiwiteit van intertekstuele verhoudings beïnvloed die taal en die historiese werklikheid, en daarom wek dit belangstelling by Kristeva (Van der Westhuizen, 1990:22). Fragmente uit die teks van die gemeenskap en die geskiedenis word geselekteer en getransformeer, en hieruit ontstaan die geskrewe teks dan (Van der Merwe & Viljoen, 1998:121). Tekste word nie beskou as nabootsings van ander tekste nie, maar as lesings van hierdie tekste.

Die belangrikste bydrae wat Kristeva tot die intertekstuele debat gelewer het, is haar siening dat 'n intertekstuele aanhaling altyd, om Van der Westhuizen (1990:24) aan te haal, "getransformeer, verwring, op 'n ander plek geplaas, misplaas, ineengedronge, gekondenseer of geredigeer" is. Dit gee aanleiding tot drie soorte intertekstuele tekste. Eerstens tekste wat die betekenis van die teksfragment waarna dit verwys (tekste van totale ontkenning), omdraai, tweedens die teks wat 'n ander in breë trekke volg (tekste van simmetriese ontkenning), maar tog 'n wending toon, en derdens tekste wat slegs 'n gedeelte van 'n ander teks ontken (tekste van gedeeltelike ontkenning (Van der Westhuizen, 1990:24). Hieruit is dit duidelik dat Kristeva intertekstualiteit beskou as 'n vorm van verwysing. Kristeva se siening sluit aan by dié van Barthes in die opsig dat dit die hele kultuur as 'n teks beskou. Intertekstualiteit kan vervolgens beskou word as 'n interaktiewe spel in 'n groter kultuursisteem (Van der Westhuizen, 1990:25). Intertekstualiteit beteken vir Kristeva met ander woorde dat 'n teks vanuit een sisteem omgesit word in 'n ander (Van der Merwe & Viljoen, 1998:121).

Literatuur word deur Gérard Genette beskou as transtekstueel, en hy beskou intertekstualiteit as die gesamentlike bestaan van twee of meer tekste (Van der Westhuizen, 1990:28). Dit veronderstel dat een teks binne 'n ander teks aanwesig is. Volgens Genette produseer die literêre of estetiese teks 'n reskrip (iets wat oorgeskryf is)⁶ van die superponering van ander tekste. Hierdie tekste is nooit volledig versteek nie, maar daar is altyd inspelings op hierdie tekste (Van der Westhuizen, 1990:29).

2.6.3 Sintese

Wanneer die teks deur transformasie verander, word daar onmiddellik ingespeel op die intertekstualiteit. Wanneer 'n teks verander of bygewerk word, ontstaan daar noodgedwonge 'n nuwe teks binne die raamwerk van 'n bestaande teks. Die transformasie van tekste kan volgens vyf kategorieë plaasvind, waarvan vier deur Van Gorp *et al.* (1991:397) onderskei word: deur tekste wat bygewerk word, dele wat uit tekste onttrek word, nabootsing van ander tekste, en die blote verandering van die teks. Die vyfde kategorie wat hieraan toegevoeg word, is tekste wat verander deur herhaling.

Betekenis ontstaan uit die verhouding tussen die teks en die interteks, wat die belangrikheid van intertekstualiteit onderskryf (Malan, 1992:118). Betekenis bepaal ook grootliks die leser se literêre bevoegdheid. Om kennis van die literêre sisteem op te doen moet die leser verteenwoordigende tekste lees, en daardeur verkry hy die bevoegdheid om tekste te interpreteer. Ongeag daarvan of die klem op intertekstualiteit as sodanig val of op die bevoegdheid wat die leser deur middel van sy intertekstuele ervaring opdoen,

veronderstel die begrip *intertekstualiteit* by die leser 'n groot mate van historiese en literêre kennis (Malan, 1992:188).

Enkele teoretici se sieninge oor intertekstualiteit is bespreek sodat daar met 'n wyer perspektief aan die analises van die verhale en dramatekste aandag gegee kan word. Die bespreking is egter slegs oorsigtelik, omdat intertekstualiteit nie die hooftfokus van die studie is nie.

2.7 KONSTANTES EN VARIANTE

Die prosa- en die dramateks is twee uiteenlopende genres. Daarom kan aanvaar word dat die verhaalaspekte en die drama-aspekte opmerklik sal verskil. Die storie-elemente van elke genre verander nie, omdat dit die wese vorm van die drama en die prosateks. Die persone, gebeure, tyd en plek is 'n gegewe, terwyl die representasieprocedés van elke genre die veranderlikes is. Hieronder gaan slegs oorsigtelik en teoreties na die veranderinge verwys word, omdat dit ná die analises van die prosa- en dramatekste meer indringend in die slothoofstuk bespreek word.

Die verteller wat in die prosateks aanwesig is, is in die dramateks afwesig, alhoewel sommige dramas wel 'n verteller het. In die dramateks word die verteller se rol oorgeneem deur die hooftteks (dialoog) en die neweteks (didaskalia). Binne hierdie aspekte word die karakterisering gedoen, die toneelinkleding aan die leser voorgestel en die tyd en ruimte afgebaken. Die didaskalia kom slegs in die drama voor.

Karakters is in albei genres aanwesig, maar die karakterbeelding verskil ooreenkomstig die karakterbeelding wat deur die verteller gedoen word. Die teksgedeeltes moet dan in die drama vervang word met die dialoog en didaskalia. Wat tyd- en ruimtebeelding betref, is daar ook groot verskille tussen die twee genres. Omdat die drama aan fisiese beperkings onderhewig is, kan alles wat in die verhaal gebeur, nie op dieselfde plekke en in dieselfde tyd in die drama gebeur nie. Die veronderstelde verhoog se beperkte afmetings veroorsaak dat die ruimtebeelding aangepas moet word of verander moet word. Wat die tydsverloop van gebeure betref, is daar ook 'n groot verskil tussen prosa en drama. Die speelyd van die drama duur slegs een tot een en 'n half uur, terwyl die storietyd in die verhaal 'n hele aantal jaar kan duur. Hiervolgens moet die teks dan aangepas word, sodat die verhaalgebeure binne die tydsbestek van een tot een en 'n half uur speelyd kan plaasvind.

In Hoofstuk 5 word die geanaliseerde tekste se konstantes en variante uiteengesit sodat die verskille tussen die oorspronklike prosatekste en die verwerkte dramatekste duidelik na vore kom.

2.8 SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKING

In hierdie hoofstuk is 'n oorsig gegee van die ontwikkeling van die adolessent en die moontlike beweegredes vir sy optrede. Dit is gedoen omdat die onderhawige studie handel oor stories vir adolessente. Sonder 'n grondige kennis van wat vir die adolessent belangrik is en wat sy behoeftes is, kan daar nie voorsiening gemaak word vir prosa en drama wat tot hom sal spreek nie.

Daar is ook relevante kwessies rakende die resepsie-estetika betrek, omdat die ontvangs van die jeugverhaal en -drama deur die adolessent belangrik is vir die studie. Die resepsie-estetika, of "Reader Response Criticism", ondersoek die wyse waarop letterkunde deur die leser ontvang word. Die verwagtingshorison van die adolessent het te make met die agtergrond van die leser as sodanig en is nie teksgebonde nie.

In die verwerking van 'n prosateks tot 'n dramateks is dit belangrik om te kyk na intertekstualiteit, waaronder transformasietegnieke ondersoek is. Dit is vir die navorser belangrik om te weet wat die eiesoortigheid van prosa en drama as genres is, sodat die analyses van die tekste sonder probleme sal geskied, en sodat die tekste daarna intertekstueel vergelyk kan word.

In hierdie hoofstuk is die belang van die kennis van verhaal- en dramateorie ondersoek. Die ondersoek na die transformasie van 'n teks vereis 'n goeie kennis van die onderskeie eienskappe van elke betrokke genre. Intertekstualiteit is ook belangrik tydens die ondersoek na die transformasietegnieke wat afgelei kan word uit die omsetting van die prosateks tot 'n dramateks. Dit behels die invloed wat verskillende tekste op mekaar het en hoe hulle op mekaar inwerk. Die dramateks (metateks) en die prosateks (as prototeks van waar af die verwerking gedoen is) het 'n noue verband met mekaar. Die verwerking het geen agtergrond of geskiedenis sonder die bronteks nie.

In die volgende hoofstukke word eerstens 'n analise onderneem van die Afrikaanse prosateks en dramateks, *Vlerkdans* (Barrie Hough en Lizz Meiring), en daarna die Nederlandse prosateks en dramateks, *Kus me* (Bart Moeyaert). Daarna word 'n hoofstuk gewy aan die konstantes en variante wat uit die studie na vore gekom het, sodat die

transformasietegnieke geverifieer en 'n verdere verfyning in die beskrywing daarvan gemaak kan word.

AANTEKENINGE

- ¹ As gevolg van die adolessent se wanpersepsie dat hy gedurig die middelpunt van ander se aandag en belangstelling is, toon hy 'n uitermatige selfbewustheid wat resulteer in die, wat LOUW (1998:423) noem, *denkbeeldige gehoor*. Dit kom vir die adolessent voor asof hy heeltyd deur 'n gehoor dopgehou word, soos wat die geval met akteurs op 'n verhoog is, en hy reageer op hierdie gehoor volgens wat hy dink wat die gehoor van hom dink. Vergelyk ook Conger en Galambos (1997:107).
- ² Die term *geskiedenis* sal vervolgens vervang word met die term *storie* soos wat dit deur Brink (1989) en Du Plooy (1986) gebruik word.
- ³ Mouton (1989:89) gebruik die term *psigologistiese model* om die karakterisering in die drama te tipeer. Die term is egter problematies. Enersyds is die term 'n vertaling van wat Styan (1975:23, 75, 84) 'n "psychological approach" noem. Mouton en Marais (1985:141-147) argumenteer dat teorieë en modelle van mekaar verskil in die opsig dat 'n model klassifiseer en ontdek terwyl 'n teorie by hierdie eienskappe ook dié kenmerk het dat dit verklaar. Du Plooy en Viljoen praat ook van "teoretiese benaderings" (1992:26). Die begrippe *benaderingswyses* en *teorieë* sluit derhalwe nou by mekaar aan. Andersyds kan die term die indruk skep dat die psigologiese benadering tot die analise en interpretasie van die karakters slegs in die geval van die dramateks gebruik kan word, terwyl dit in der waarheid ook toepaslik is in die analise van karakters in ander genres soos prosa, poësie en film. Daarom word die psigologiese benaderingswyse vir die doel van hierdie studie nie as eiesoortig aan die studie van die drama beskou nie.
- ⁴ 'n Vrye vertaling van Styan (Mouton, 1989:90) se begrip "case history".
- ⁵ Die onmiddellikheid van die drama word uitvoerig bespreek in die afdeling oor tyd (2.5.4) en word deur 'n aantal regisseurs, teaterbestuurders, artistieke leiers en akteurs onderstreep, onder andere: Jo Decaluwe (Arca – Gent), Johan de Paepe en Lydia Asbestaris (HetPaleis – Antwerpen), Greet Vissers (Blauw Vier – Antwerpen), Marc Reynaert (Theater De Kreet), Ignas Cornelissen (Het Gevolg – Turnhout), Chris Lomme, Fania Sorrel en Camilia Blereau (Het Toneelhuis – Antwerpen), Marc Lensley (Arca – Gent) en Sofie Declair (HetPaleis – Antwerpen). Hierdie inligting is verkry in onderhoude wat met bogemelde persone in 1999 gevoer is. Vergelyk die bibliografie vir verdere verwysings.
- ⁶ Die sinoniem vir *reskrip* is *palimpses* wat spesifiek betrekking het op die oorskryf van 'n perkamentrol waarvan die oorspronklike skrif afgekrap is of onsigbaar gemaak is, maar wat tog deurslaan (HAT, 1994:779).

Drie

Vlerkdans

Die dood is van alle besoekers die mees
aangekondigde en die mins verwagte

Paul Bourget

(Uit: *Die groot aanhanlingsboek*)

3.1 INLEIDING

Die prosa- en dramateorie wat in Hoofstuk 2 bestudeer is, verskaf die grondslag vir die toepassings wat in Hoofstuk 3 en 4 gedoen is. In Hoofstuk 3 is die Afrikaanse jeugverhaal, *Vlerkdans* (Hough, 1995), en die gelyknamige dramateks geanaliseer sodat daar vasgestel kan word watter veranderinge die prosateks ondergaan in die transformasie/verwerking daarvan tot 'n dramateks.

Die storie-elemente wat in terme van prosa aandag kry, is: persone, gebeure, tyd en plek. Die verhaalaspekte, naamlik karakterisering, gebeure, tydsbeelding, ruimtebeelding, vertelinstansie en fokalisasie word ook op die prosateks toegepas. Daar word 'n onderskeid getref tussen die storie-elemente en die verhaalaspekte, omdat die storie-elemente in die twee genres dieselfde bly. Die verhaalaspekte verskil egter van die drama-aspekte, omdat dit betrekking het op die kenmerkende aard van elke genre. Die doel hiervan is om die verhaal so goed as moontlik te deurgrond om derhalwe vas te stel hoe die prosateks van die uiteindelijke verwerkte dramateks verskil. Sodoende kan transformasieprosedés afgelei word wat in Hoofstuk 5 bespreek word.

Die volgende stap is om die dramateks te analiseer. Die drama-aspekte wat verskil van die verhaalaspekte as gevolg van die spesifieke aard van die drama-genre, is fiksionele werklikheid, dramastruktuur, didaskalia, dialoog, dramatiese handeling, ruimtebeelding, tydsbeelding en die dramatis personae.

Dit is nodig om aandag te gee aan terminologiese verskille tussen die prosateorie en die dramateorie. As gevolg van die aard van elke genrevorm is daar vanselfsprekende veranderinge wat terminologie betref. Voorbeelde hiervan is die term *karakter* in die prosateks wat in die drama die *dramatis personae* is. Bal se term *akteurs* word nie in hierdie studie gebruik nie. Omdat die drama akteurs het wat op die verhoog rolle vertolk, kan daar later verwarring ontstaan. Daar word gevolglik volstaan met die term *persone* (in die storie). Ook verskil die terminologie wat die *gebeure* (prosa) en die *handeling* (drama) betref. Die *dialoog* is 'n term wat veral by die drama aandag geniet, alhoewel dit ook een van die tegnieke is waarvolgens romangebeure aanmekeer gesit word. *Didaskalia* is ook 'n begrip wat uitsluitlik by die drama aangetref word, omdat dit die vertelwyse van die drama insluit. In die prosateks kan hierdie begrip vergelyk word met verteltegniek en vertelinstansie. Hierdie verskille in terminologie word nou reeds aangeraak om moontlike onduidelikheid oor terme te voorkom (vergelyk 2.4.3 en 2.5).

3.2 VLERKDANS – 'N OPSOMMING

Vlerkdans, Barrie Hough se derde jeugverhaal, is in 1992 gepubliseer. Die boek is in dieselfde jaar as die wenner van die Sanlamprys vir Jeuglektuur aangewys (Tafelberg Uitgewers, 1999a:1; Eybers, 2002:1; Le Roux, 1993:12; Liebenberg, 1993:107). Dit handel oor Hannes, skilder in wording, wat by sy ma, Anna Bezuidenhout, 'n bekende skilder, inwoon. Sy ouers is geskei, want sy pa het sy ma verlaat vir 'n ander vrou. Hannes sukkel om vrede te maak met "'n afwesige vader" (Anon., 1993:105) en dit laat hom met onopgeloste probleme:

Anton is my beste vriend, Pa. Hy was vir my 'n hero. 'n Ouer broer. Iemand met wie ek kon praat oor goed wat gebeur met seuns. Hy was dáár, Pa. Ma kon my nie help nie. (p. 78.¹)

Die verhaal handel ook oor die vriendskap tussen twee jong kunstenaars, Hannes, die skilder, en Anton, die balletdanser (Boekooi, 1999b:23, Booyens, 1999a:1, De Beer, 1999b:6, Le Roux, 1993:12). Hulle ontmoet in 'n gimnasium en word vriende veral vanweë hulle gemeenskaplike belangstelling in die kunste. Anton het Hannes gevra om vir hom 'n kostuum te ontwerp vir 'n belangrike optrede. Op sy beurt het Hannes weer vir Anton gevra om vir hom te poseer vir 'n portret.

Hierdie portret van Anton is 'n naakstudie waar groot klem gelê word op Anton se fisiese aantreklikheid en amperse volmaaktheid. Dit word in sterk kontras gestel met sy liggaamlike aftakeling tydens sy latere siekte. Die dans wat hom sou beroemd maak, die Feniks, kon hy nooit dans nie as gevolg daarvan dat hy met Vigs gediagnoseer word. Sy dansloopbaan word ook hiermee beëindig. Deur die skildery van die feniks gee Hannes vir Anton 'n nuwe lewe deur hom op doek te verewig (Boekooi, 1999b:23, Anon., 1993:105). Die skildery bring Hannes en sy ma ook nader aan mekaar en dit laat hom sy pa vergewe omdat hy hulle gelos het vir 'n mooi, jonger vrou.

Die verhaal handel egter eerstens oor Hannes en sy tiener-groeipyne, sy emosies gedurende die gebeure, sy persoonlike groei en die ontwikkeling van sy identiteit. Aanvanklik is hy 'n skaam, onseker tiener wat verlore in die gimnasium met al sy mooi, atletiese mense rondstaan. Anton red hom uit sy verknorsing en leer hom om met meer selfvertroue oor die weg te kom. Dit is Anton wat hom leer om nie skaam te wees omdat hy 'n kunstenaar wil wees nie. Die twee vriende vind aanklank by mekaar en Anton se selfvertroue en goeie selfbeeld word op Hannes geprojekteer. Hy het nou 'n vriend wat sy belangstellings deel en

wat vir hom 'n klankbord kan wees.

'n Ander belangrike persoon in Hannes se lewe is Erika. Sy gaan na dieselfde kunsskool as Hannes en het 'n gewigsprobleem (Oosthuizen, 2000:29) wat verhinder dat sy haarself heeltemal aanvaar. Sy vra Hannes om haar te help om gewig te verloor: hy moet met haar raas elke keer as sy "oortree". Op hierdie wyse leer hy nog 'n bietjie meer selfvertroue aan, omdat hy nou die een is wat die verantwoordelikheid het in hulle vriendskap en verhouding. Op haar beurt help sy hom ook om homself te leer ken. Sy is die heeltid aan sy sy terwyl Anton siek is; hulle is die enigste vriende wat Anton het, terwyl al die mense wat saam met hom gedans het, en sy ander vriende, hom vermy as gevolg van sy siekte. Omdat hulle kunstenaars is, deel sy en Hannes 'n gemeenskaplike belangstelling. Hulle staan mekaar by tydens Anton se siekte al is hulle vriendskap met hom lynreg teen alle konvensies in.

3.3 VERHAALANALISE

In hierdie hoofstuk word daar met net een prosateks en een dramateks gewerk en daarom word die volledige bronverwysing soos volg verkort: na (Hough, 1992:5) sal verwys word as (p. 5) en na (Meiring, 1998:1) sal verwys word as (p. 1). Wanneer daar egter met die bronne gesamentlik gewerk word, sal volledige bronverwysings gebruik word. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die dramateks wat gebruik word, nie 'n gepubliseerde teks is nie. Die teks is geredigeer deur die outeur (JJDB) nadat toestemming by Meiring verkry is (Meiring, 2002).

3.3.1 Verteltegniek

Die verteller in *Vlerkdans* is 'n eerste persoonverteller (interne verteller) wat vanuit die verhaal vertel wat gebeur. Die vertelling is daarom subjektief vanuit die verteller se oogpunt. Die fokalisasie wissel tussen karakters binne die verhaal. As gevolg van hierdie fluktuierende fokalisasie is die leser verseker van 'n objektiewe weergawe van dié meer subjektiewe vertelling. Terwyl Hannes die ek-verteller en interne fokalisator is, wissel die fokalisasie tussen hom en ander karakters soos Anton, Anna en Uiltje wanneer hulle in die dialoog aan die woord is. Soos die geval met *Kus me* (vergelyk 4.3.1) is 'n onderdeel van die verteltegniek in *Vlerkdans* die taalgebruik. Die implisiete outeur dra die betekenis van die tema deur beeldspraak en stylfigure aan die implisiete leser oor. Hierdie beeldspraak en stylfigure sluit vergelykings, metafore, ironie, sarkasme, satire, dubbelsinnigheid en kontras in. Veral die simboliek word aangeraak in die feniks-simboliek wat later in die hoofstuk beskryf word (vergelyk 3.3.6).

3.3.1.1 Vertelinstantie

Hannes is die verteller in *Vlerkdans*. Hy is die interne eerstepersoons- of ek-verteller in die verhaal. Hy vertel die verhaal van binne die verhaal self met die gevolg dat die verhaal as outobiografies kan voorkom. Dit leser moet egter onthou dat die aanbod fiktief bly.

Die eerstepersoonsverteller in die verhaal word gekenmerk deur die gebruik van die woordjies *ek* en *my*. “'n Kramp in *my* vingers laat *my* orentkom. Skielik sien *ek* Anton se hele lyf en die stoel waarop hy sit.” (p. 2; kursivering: JJDB.) Hannes, as eerstepersoonsverteller, het 'n beperkte visie op wat gebeur omdat hy die verhaal net vanuit sy eie perspektief vertel. Die verhaal is daarom subjektief en die leser leer Hannes beter as die ander karakters ken, omdat sy gevoelens en gedagtes voorop in die verhaal staan. Hannes vertel die storie soos hy dit beleef en soos dit met hom gebeur soos blyk uit die aanvangsin van die roman: “Dis deur Anton dat ek die oorbel begin dra het.” (p. 1.) Die verhaal begin met Hannes se versoek aan Anton dat hy hom wil teken. Hy vertel van sy vriendskap met Anton en van Anton se siekte, maar die onderliggende verhaallyn is dié waarin Hannes groei en ontwikkel en homself leer ken (Anon., 1999a:1; Boekooi, 1999a:1; Oosthuizen, 2000:29).

Die eerstepersoonsverteller vertel 'n hele verhaal, maar met insig in slegs een karakter se denke. In *Vlerkdans* gaan die verhaal oor Hannes en wat met hom gebeur. Maar die leser leer hom, en sy storie, ken vanuit sy (Hannes se) eie oogpunt. Dit het tot gevolg dat die leser in werklikheid 'n beperkte insig verkry in wat met die ander karakters gebeur. Die verhaal in *Vlerkdans* word vanuit 'n agternaperspektief vertel:

Dis deur Anton dat ek die oorbel begin dra het. Dit was na ek hom begin teken het dat ek dit laat insit het. Daardie eerste middag, 'n paar weke voor die oorbel, sal ek nooit vergeet nie. (p. 1.)

In verhouding tot tyd en ruimte word die verhaal vertel nadat dit gebeur het. Dit word afgelei uit die gebruik van die verledetydsvorm aan die begin van die verhaal.

3.3.1.2 Fokalisasie

In die verhaal word daar verskeie fokalisators onderskei. Hannes is (met beperkte visie) 'n fokalisator en so ook in 'n mindere mate Anna en Uiltjie. Anna is nie net Hannes se ma nie, maar sy is 'n soort raadgever, ook vir Erika, Erika se pa en Anton se ma. Net nadat sy gesien het Hannes het 'n oorbel laat inskiet, sê sy die volgende vir Hannes wat steeds

kwaad vir sy pa is:

“Ek weet julle het vir mekaar vreemdelinge geword. Maar die oorbel gaan niks help nie, hoor.” ... “Hy gaan weer verdowingsmiddels daarin lees. Of satanisme. Hy sal jou seker vra of jy nog staan en pie.” (p. 10-11.)

Anna se waarneming hier is reeds 'n vooruitwysing² na Anton se siekte. Later vra Anna vir Hannes hoekom hy nie die litteken op Anton se arm teken nie. Hannes antwoord dat Anton 'n perfekte lyf het en dat die litteken dit net gaan bederf. Anna se woorde is: “Dis wat my die meeste van Anton aangegryp het ... Die litteken teen daardie sterk spiere – dit maak hom so weerloos.” (p. 31.) Weer is daar 'n vooruitwysing na die siekte wat Anton later sal aftakel.

Later wanneer Anton siek is, en Hannes nie raad weet nie, troos sy ma hom: “Maar ek en jy, ons tel onder die gelukkiges. Ons kan die pyn wat ons voel, vat en strepe daarmee op 'n doek trek of verf.” (p. 54.)

Hannes is die belangrikste interne fokalisator. Een aand bekyk hy homself in 'n spieël (vergelyk 3.3.5.1.1):

...toe sien ek die res van myself raak... My pa se blou oë staar terug na my uit die spieël onder wenkbroue wat, nes syne, bokant die neus saamloop... Ek grom vir die ou in die spieël. Hy wys tande en trek sy arm om die boarm-spiere te laat bult. (p. 9.)

Deur middel van die fokalisasie word die fokus op Hannes geplaas en die ooreenkoms tussen hom en sy pa al het hulle nie 'n goeie verhouding nie. Hannes is deeglik bewus daarvan dat hy 'n pa het en hy is op soek na 'n vaderfiguur in sy lewe. Dit kom ook ter sprake later tydens die uitval met sy pa (vergelyk 3.5.1.5).

Wanneer Hannes na sy pa toe gaan vir hulp, omdat hy nie weet hoe om Anton se siekte te hanteer nie, baklei hy en sy pa. Daarna loop hy 'n draai deur die stad en keer dan terug. Hulle het egter nie veel om vir mekaar te sê nie: “Ons sit soos twee vreemdelinge wat vir 'n bus wag.” (p. 79.)

Nog 'n fokalisator is Uiltjie, die kunsonderwyseres. Hannes wend hom na haar om raad te vra oor 'n probleem wat hy met sy sketse van Anton het. Sy plaas dinge vir hom fokus toe sy sê: “Jy teken Adam voor die sondeval. Jou ma teken hom ná die lang pad.” (p. 18.) Wanneer Hannes loop om die skets van 'n geraamte af te teken vir oefening, roep sy hom terug:

“Ek weet Anna Bezuidenhout gooi 'n groot skaduwee. Sy's 'n naam. Maar jy kan jou eie ding doen.” (p. 19.)

3.3.2 Karakterbeelding

Die hoofkarakters in *Vlerkdans* is twee stadskinders, Hannes Bezuidenhout en Anton Swart. Hulle is glad nie die “gewone” adolessente oor wie in vroeëre jeugverhale geskryf is nie (Anon., 1999c:1; Booyens, 1999b:6, Stofberg, 1992:1). Hannes ontmoet Anton by die gimnasium en hulle word vriende. Hy vra Anton of hy hom kan teken en so begin 'n hegte vriendskap. Anton word vir Hannes 'n ouer broer wat hy nooit gehad het nie en hulle vriendskap is vir hom baie belangrik, omdat sy pa hulle vroeg in sy lewe verlaat het vir 'n ander vrou. Op dieselfde manier is Hannes weer vir Anton iemand met wie hy kan praat oor sy belangstelling in kuns, omdat sy (Anton se) pa vroeg reeds dood is en sy ma net vir haar werk lewe.

Anton, 'n balletdanser, word siek tydens 'n danskompetisie en hy word met Vigs gediagnoseer. Hannes vra sy pa, 'n mediese dokter, om hom te kom help, omdat die siekte vir hom 'n skok is. Hy glo ook dat sy pa dalk iets vir Anton sal kan doen, iets wat die ander dokters nie kan regkry nie. Hy probeer op hierdie manier sy verhouding met sy pa herstel. Sy pa is egter meer bekommerd, en hier word sy pa simpatiek geteken (Anon., 1993:105), oor die verhouding tussen Hannes en Anton en dit lei tot 'n rusie tussen pa en seun.

Belangrike newekarakters is Erika, Hannes se vriendin, en Anna, sy ma. Hulle is twee newekarakters wat redelik prominente rolle in die verhaal vervul. Erika en Hannes is saam in die kunsskool en hulle raak hegte vriende wat later lei tot 'n dieper verhouding. Sy ontmoet Anton deur Hannes en saam sou hulle vir Anton 'n kostuum ontwerp vir 'n belangrike kompetisie waartydens hy sou dans. Wanneer Erika se baie konserwatiewe pa uitvind wat Anton regtig makeer, verbied hy haar om Anton weer te sien. Hy blameer die kunsskool vir die “vreemde goed” (p. 60) wat hulle daar leer en verkwalik Anna en Hannes dat hulle haar in kontak met Anton en sy siekte gebring het.

Anna is 'n bekende skilder en Hannes wil graag dieselfde bekendheid verwerf. Maar hy is vasberade om dit op eie stoom te doen. Hy vererg hom soms vir sy ma omdat sy hom probeer leer. Wat sy eintlik probeer doen, is om hom net leiding te gee om foute te vermy. Die eerste keer wat Hannes vir Anton begin teken, wys sy hom daarop dat hy Anton nie te lank moet laat sit nie. Hy vervies hom hieroor. Later sê sy ook dat Hannes Anton te perfek wil teken. Hannes sê dan dat hy en sy ma in dié opsig verskil. Sy skilder “truie”³ (p. 3) en hy skilder Anton soos hy hom sien.

'n Ander karakter in die verhaal is juffrou Opperman, of Uiltjie soos die kinders haar gedoop het. Sy is die kunsonderwyseres en help Hannes om in te sien dat sy ma hom nie regtig probeer oorskadu nie, maar dat sy soms waardevolle raad kan gee. Dan is daar mnr. Oberholzer (Erika se pa), dr. Bezuidenhout (Hannes se pa) en Grethe Swart (Anton se ma). Laasgenoemde is 'n bekende prokureur en gesteld op haar titel en materiële dinge. Daar is ook nog Nina (Hannes se kleinsus).

Die meeste van hierdie newekarakters is daar ter wille van die inkleding van die verhaal en dra op 'n indirekte wyse by tot die tema van die verhaal.

3.3.2.1 Die karakters

Die analise van die karakterisering in die verhaal word gedoen deur die insigte uit die ontwikkelingspsigologie te betrek. Die informasiebronne wat gebruik gaan word, is die implisiete en eksplisiete inligting wat uit die tekste verkry word. Implisiete inligting behels die optrede van die karakter, gesprekke met ander karakters, sy/haar voorkoms en die omgewing waarin hy/sy hul bevind. Eksplisiete inligting word regstreeks deur iemand, die verteller of ander karakters, aan die leser oorgedra. Laasgenoemde het dikwels 'n blok-beskrywing van iemand tot gevolg waar 'n aantal kenmerke met een slag aan die leser vertel word. In die volgende analise van die karakterisering word die twee soorte inligting op geïntegreerde wyse aangebied.

Die agtergrond wat die ontwikkelingspsigologie van Hoofstuk 2 bied, dien hier as hulpmiddel om die karakters se liggaamlike, kognitiewe, persoonlikheids- en sosiale ontwikkeling te ondersoek en so 'n profiel van elke karakter saam te stel. Die drie belangrikste adolessente karakters word meer uitvoerig geanaliseer, en die aard en funksie van die ander karakters hierby geïntegreer.

3.3.2.1.1 Hannes

Hannes is 'n leerling aan 'n kunsskool in Johannesburg. Sy ma, Anna, is 'n baie bekende Suid-Afrikaanse kunstenaar en hy wil ook eendag 'n skilder word. Hy staan egter in die skadu van haar sukses en maak die goeie raad wat sy hom gee soms af as beterweterigheid of meerderwaardigheid. Hy wil graag sy eie identiteit ontwikkel en dink sy wil haar wil op hom afdwing as sy hom net wil raad gee. Dit is reeds in die begin van die verhaal baie duidelik:

Ek byt op my tande en sê: "Ja, Ma." ... Ek gooi die grafietstaaf teen die oorkantste muur. "Ek wens sy wil my uitlos." (p. 2.)

Anna weet hoe haar seun daaroor voel en een keer, wanneer sy weer vir hom raad gee en Hannes probeer om nie vir haar te wys hoe dit hom irriteer nie, spreek sy haarself aan: "Bly stil, Anna," sê Ma met 'n singstem en gaan terug na haar skildery toe (p. 31.) Nietemin deel hulle dieselfde ateljee in die huis. Aan die einde van die verhaal laat Hannes haar ook toe om vir hom raad te gee, wat 'n aanduiding daarvan gee dat hy meer volwasse is as aan die begin van die verhaal.

Hulle styl is uiteenlopend al doen albei graag naakstudies. Anna verf haar modelle "ná die sondeval" en Hannes "vóór hy die lang pad gestap het" (p. 19). Dit is ook die rede waarom Hannes Anton perfek wil teken: soos hy Anton ken wanneer hy dans en een is met die rol wat hy vertolk. Wanneer sy ma vir hom vra hoekom hy nie die litteken op Anton se skouer verf nie, antwoord Hannes dat hy Anton perfek wil teken. Hy sê ook aan Anton dat dit is hoe hy hom sien. Anton se reaksie hierop is: "Dan is jy blind." (p. 66.) Dit is 'n aanduiding van Hannes se kortsigtigheid. Omdat hy so graag anders wil wees, belemmer dit sy kreatiwiteit. 'n Kort rukkie voordat Anton sterf, gaan Hannes huis toe en skilder Anton soos hy hom leer ken het tydens sy siekte, sonder enige foto's of voorafsketse. Eers dan skep hy 'n werklike kunswerk.

Hannes is 'n teruggetrokke karakter. Die eerste dag in die gimnasium het hy nie mooi geweet wat om hom aangaan nie en hy was te selfbewus om iemand te vra om hom te help. Anton het hom uiteindelik touwys gemaak en hom gehelp om die oefeninge te doen:

Met 'n glimlag knik hy, sit sy gewig neer en stap na my toe. Hy vee sy hand aan sy kortbroek af en steek dit na my uit. "Ek is Anton Swart," sê hy. "En jy's nuut en clueless." (p. 4.)

Hy is deur die meisies in die skool as Wolfie gedoop, omdat sy wenkbroue aanmekaar groei. 'n Klasmaat, Carol, het een keer opgemerk dat jy nooit 'n man kan vertrou wie se wenkbroue een word nie en gesê hulle is wolwe. (p. 9). In teenstelling hiermee bied Hannes altyd lojale vriendskap aan ander.

Hannes wys vir sy kleinsus films ("*movies*") saans voor sy bed toe gaan en wanneer sy nie kan slaap nie. Hy teken prentjies in 'n boekie en lees dit dan vir haar voor terwyl hy die blaaie vinnig omblaai. Hy is die pa in die huis en word gedwing om meer volwasse te wees as sy 17 jaar. Hy en sy ma het oor die algemeen 'n goeie verstandhouding en sy is self modern genoeg om nie veel om te gee wanneer hy die oorbel inskiet nie. Ook miskien as gevolg van haar kunstenaarstemperament:

“Ek hou nogal daarvan. Dis ougat, die oorbel. iets anders.” Sy druk my skouers en sê: “Ek is lief vir jou soos jy is. Oorbel en al.” (p. 10.)

Hannes het die oorbel laat inskiet omdat hy, volgens Anton, nie soos 'n kunstenaar lyk nie. “Ek het nie geweet jy's 'n kunstenaar nie. Jy lyk nie soos een nie. Nie eers 'n oorbel of iets nie.” (p. 6.) Hierdie woorde versterk die persepsie dat kunstenaars altyd op 'n sekere eksentrieke manier aantrek en optree. Daar word na dieselfde persepsie verwys wanneer die skrywer beskryf hoe Anna aantrek en optree: dat sy vergeet van die kos op die stoof as sy besig is om te skilder; haar klere, arms en wange wat altyd vol verfstrepe is en haar hare wat heeldyd loskom uit die los rol waarin sy dit dra.

Hannes laat die oorbel inskiet, sodat mense kan sien dat hy 'n kunstenaar is (Anon., 1999e:1). Wanneer hy na die tyd met die bus terugry huis toe, sit hy so dat die tannie oorkant hom die oorbel kan sien: “Ek wonder of sy kan sien ek is anders as ander mense: 'n kunstenaar met sy eie model.” (p. 8.) Ook teenoor sy pa vertel hy hoekom hy dit dra: “Dit laat my ... anders voel, Pa...” (p. 80.)

Die verhaal handel oor Hannes se bewuste en onbewuste soeke na sy eie identiteit. Die proses word aangehelp deur sy pa en ma se egskeding en deur sy vriendskap met Erika en Anton; ook deur Anton se siekte en uiteindelijke dood. Nadat Anton dood is, word daar 'n uitstalling gehou waarin Anna uitstal, maar daar word ook werk van Hannes uitgestal. Vir die eerste keer stal Hannes een van sy eie werke uit en al deel hy die kalklig met sy ma, besef hy dat sy eie skilderye baie goed is en dat hy nie werklik in sy ma se skadu staan nie.

Wanneer Grethe Swart die skildery van Anton wil koop, bied hy aan dat sy dit kan leen omdat hy dit nie aan haar wil verkoop nie. Omdat Anton egter reeds vroeër in die verhaal praat van sy ma wat skilderye van bekende kunstenaars koop, is dit 'n soort bevestiging van sy kunstenaarskap:

“Die skildery maak my onrustig. Ek is nie mooi seker wat dit my laat voel nie. Miskien wil ek huil. Jy is die enigste kunstenaar wat so iets met my regkry...” (p. 85.)

Hierna haal hy die oorbel uit sy oor en bêre dit. Omdat die mense sy skilderye na waarde ag, is dit nie meer nodig om fisiek voor te gee of vir mense te wys dat hy 'n kunstenaar is nie.

Een aand, kort voor Anton se dood, het Hannes na die ateljee gegaan en na sy sketse van Anton gekyk. Hy het tot die besef gekom dat dié Anton wat hy ken, nêrens in die skilderye is nie. In sy strewe om soos 'n kunstenaar te voel en werklik een te wees, het hy te egosentries

geword sodat hy nie die werklike Anton kon teken nie en hy toon hier sy onvermoë om die werklikheid raak te sien: "“Ek teken jou soos ek jou sien. Dis 'n kunstenaar se reg,' het ek uit die hoogte gesê.” (p. 66.) Anton se reaksie hierop is: "“Dan is jy blind.”” (p. 66.) Dit toon aan die leser dat Anton sien wat Hannes nie kan sien nie: dat hy net 'n mens is, soos ook Anna opgemerk het toe sy gevra het hoekom Hannes nie die litteken op Anton se skouer geteken het nie. Later het hy alles gebêre, papier uitgehaal en 'n nuwe skets begin. Uit dié skets van Anton, 'n meer menslike Anton, kan die leser agterkom dat Hannes gegroei het wat sy skilderkuns betref. Hy probeer nie meer die perfekte liggaam teken nie. Hy teken die persoon agter die prentjie. Al word Anton in hierdie uittreksel gekarakteriseer, is dit ook 'n persoonstekening van Hannes. Hy is binne die skildery. Dit is juis sy vriendskap met Anton wat hom dit kon laat teken. Hannes het homself leer ken en selfvertroue gekry. Hy weet nou wie hy is en wat hy met sy lewe wil doen.

3.3.2.1.2 Anton

Anton is die stereotipe van 'n rykmanseun wat alles kry wat hy wil hê (Stofberg, 1992:1). Ingesluit in die pakket is 'n aantreklike uiterlike, atletiese lyf en energieke, joviale geaardheid. "En dié hunk?" is die eerste woorde wat Erika sê toe sy die sketse sien wat Hannes van Anton gemaak het.

Hy is 'n waaghals. Hy neem sy ma se duur nuwe motor en ry sonder toestemming, en heeltemal te vinnig, in die stad rond. Maar steeds oorskadu sy liefde vir ballet en sy doelwit om internasionaal te dans alle ander dinge. Dit blyk veral uit Hannes se opsomming van hoe Anton gewoonlik gelyk het wanneer hy klaar geoefen het:

Onder sy effens skewe neus lê die eerste spore van 'n glimlag. Ek trek strepe en smeer hulle met my vinger breër. ... In die verlede het ek hom 'n paar keer net so sien sit. "Moeg maar happy," het hy dit genoem (p. 68.)

Hy is die seun van die bekende en skatryk prokureur, Grethe Swart. Sy gee hom alles wat geld kan koop, maar hy kry nie werklik liefde nie, omdat sy nie in staat is om haar liefde te betoon nie.

Anton sien homself nie so perfek as wat Hannes hom wil teken nie:

Anton was reg toe hy vir my gesê het: "Dis nie ek nie, my maat. Jy wil my beter laat lyk as wat ek is. As ek só gelyk het, was ek nou in Hollywood. In die movies. Waar's die scar op my skouer? En ek het 'n skewe neus, kyk!" (p. 66.)

Anton was verpletter oor sy siekte en hy is bang om dood te gaan, omdat hy nog so baie dinge wou doen. Sy lewe is vir hom te gou verby:

“Ek wil nie...doodgaan nie, Hannes... Ek wil dans. Ek wil... My pa was sewentig toe hy dood is... Ek is agttien. Miskien moet ek... 'n hand vol van my oulady se Valiums sluk. I don't know.” (p. 53.)

Dit is vir hom makliker om oor te gee en te wag om dood te gaan. Hy het opgehou dans en het nie eers meer gaan oefen nie, veral ook omdat almal by die ateljee beïnvloed is deur die stigma wat aan Vigs-lyers kleef. Selfs toe Hannes vir Anton probeer moed inpraat en sê dat daar tog medikasie is wat kan help, weier Anton om opgebeur te word. Hy is 'n realis en ken die harde sy van die lewe: “Dis tickets. Die goed is seker al...vier jaar in my bloed. Van die tyd...toe ek gespike het...vuil naalde...” (p. 53.)

Sy laaste dansopdrag sou die Feniks wees. Hannes en Erika het die betekenis van die woord nageslaan en 'n kostuum begin ontwerp vir dié mitiese voël waarvan net een op 'n gegewe tydstip bestaan. Die voël leef vyfhonderd jaar lank en maak dan vir hom 'n nes waarop hy gaan sit; hy klap sy vlerke en dit veroorsaak dat die stokkies op die nes aan die brand raak; die feniks brand uit, maar uit sy as verrys 'n nuwe voël (Cooper, 1978:129.) Alhoewel Anton nie die dans kon dans nie, is daar tog 'n parallel tussen hom en die feniks. Hy moes eers siek word en doodgaan voordat sy ma werklik wys dat sy vir hom lief is. Die skildery wat Hannes van Anton maak, is ook so 'n lewensgetroue portret dat dit hom op die doek verewig. Hannes kon ook eers die werklike Anton skilder nadat hy siek geword het en dood is. In ooreenstemming met die simboliek van die feniks is Anton ook 'n Feniks wat in 'n skildery sal voortleef.

Die mitologie van die feniks is simbolies van Anton se siekte en die skildery wat Hannes van hom maak na sy dood (Cirlot, 1971:253-254). Die feniks is 'n universele simbool van opstanding en onsterflikheid (Cooper, 1978:129). Hy gaan dood as gevolg van selfopoffering waarna dit na drie dae uit sy eie as opstaan. Die feniks is 'n simbool van die son, omdat dit 'n vuur-voël is as simbool van verhewe koningskap, adellikheid en uniekheid (Cooper, 1978:129).

3.3.2.1.3 Erika

Alhoewel sy 'n newekarakter is, speel Erika 'n baie belangrike rol in die verhaal. Sy is 'n goeie vriendin van Hannes en ondersteun hom wanneer Anton siek word. Sy het 'n baie kwaai oupa gehad en terwyl sy een keer op die plaas by hulle gekuier het, het hy aangehou

oor hoe vet sy was. Haar ouma het haar probeer troos deur in die aande vir haar lekkernye bed toe te bring. Dan het hulle saam gesit en eet. Maar haar oupa het daarvan uitgevind en so met haar geraas dat sy 'n kompleks ontwikkel het wat haar net meer laat eet het, al het sy skuldig gevoel daaroor. Haar gewigsprobleem is vir haar 'n belangrike kwessie en dit keer haar om haarself te aanvaar (De Beer, 1999b:4).

Sy vertel vir Hannes van haar probleem en sy vra hom om haar te help om gewig te verloor. Hy beloof dat hy met haar sal raas elke keer as sy te veel of onnodig eet. Hy doen dit op 'n baie oulike manier. Sy lê eendag by 'n optrede van Anton weg aan 'n stuk sjokolade terwyl sy dink dat Hannes haar nie sien nie. Toe hy weer by haar aansluit, merk hy op: "Daar's sjokolade aan jou mond." (p. 41.) Haar verweer is dan dat sy die oggend laas geëet het. Maar sy is trots daarop dat sy al "vyf kilogram afgekom" het.

Erika is veral vir Hannes 'n steunpilaar wanneer Anton siek word. Dit is sy wat voortgaan met die ontwerp van die fenikskostuum selfs al sê Anton dat dit nodeloos is. Sy bly optimisties, en selfs kinderlik naïef, dat Anton sal gesond word. Dit is haar manier om die realiteit te ontduik.

Erika kom uit 'n patriargale huisgesin waar alles gebeur soos haar pa dit wil hê. Tog stuur hy haar na 'n kunsskool al is hy daarteen gekant. Hy is lief vir sy dogter en wil haar beskerm, maar is soms redeloos in sekere opsigte. Erika is ten spyte van hierdie konserwatiewe opvoeding, alternatief. Sy is 'n kunsstudent en gewoond aan die ongewone dinge in die lewe. Kunstenaars word nie maklik geskok nie, maar skok dikwels ander mense.

Veral Hannes en Anton kan in die tradisionele konteks as anti-helde beskou word. Hulle wil van kuns 'n beroep maak, Hannes dra 'n oorbel en Anton het met dwelms geëksperimenteer. Die invloed wat dit op die leser van die verhaal kan hê, word deur Hough as positief beskou, omdat die adolessent besef dat hulle groter vryheid het om dinge te ondersoek (Anon., 1993:105). Hierdeur moedig hy hulle egter nie aan nie: die konsekwensies, soos dit in die verhaal uiteengesit word, is baie duidelik: die gebruik van dwelms het geen goeie einde nie. Die a-stereotipering van die karakters wys die adolessente leser ook daarop dat ander beroepe as die tradisioneel korrekte beroepe, ook goed is.

3.3.2.1.4 Volwasse karakters

Die volwasse karakters in *Vlerkdans* speel 'n belangrike rol. Alhoewel die adolessente karakters in 'n groot mate selfstandig is – Hannes gaan alleen winkel toe om tekengoed te koop, Anton ry met sy motorfiets waarheen hy wil gaan sonder om sy ma te vra – het hulle

tog die behoefte om iemand te hê by wie hulle geborge kan voel. Hannes gaan na sy ouers toe wanneer hy raad wil hê oor Anton se siekte en hy sien op na sy ma; wil selfs dieselfde beroep as sy beklee. Anton, weer, vertel aan Hannes hoe hartseer hy was toe sy pa dood is en hoe lief hy hom gehad het. Alhoewel die hoofkarakters in die verhaal adolessente is, speel volwassenes hier tog 'n belangrike rol.

3.3.3 Gebeure

Die struktuur van die gebeure in *Vlerkdans* het aanvanklik 'n a-chronologiese volgorde. Hannes begin die verhaal vertel deur 'n terugwysing:

“Dis deur Anton dat ek die oorbel begin dra het...na ek hom begin teken het dat ek dit laat insit het. Daardie eerste middag, 'n paar weke voor die oorbel, sal ek nooit vergeet nie.” (p. 1.)

Die verhaal volg daarna 'n oorwegend chronologiese patroon, maar dit word uit 'n agternaperspektief van die verteller vertel (vergelyk 3.3.1.1.2). Hierdie agterna-perspektief het tydspronge tot gevolg, veral aan die begin van die verhaal.

3.3.3.1 Statiese en dinamiese gebeure

Nie alle gebeurtenisse in 'n verhaal het 'n handelingsverloop tot gevolg nie. Hierdie statiese gebeurtenisse staan teenoor die dinamiese gebeurtenisse in die verhaal. Laasgenoemde is gebeurtenisse wat daaropvolgende gebeure afsneller. Hannes ontmoet Anton in die gimnasium en dit lei daartoe dat hulle gaan melkskommel drink wat weer daartoe lei dat Hannes Anton vra of hy hom kan skilder en hulle uiteindelik vriende word.

Die volgende gebeurtenisse in *Vlerkdans* is voorbeelde van statiese gebeure: Hannes wat vir sy sussie “fliëks” maak en haar slaaptystories vertel; Hannes wat saam met sy ma-hulle pannekoek eet; Nina se kat wat die hoender doodbyt en die begrafnis wat daarop volg; Erika se vertelling van haar plaasvakansie en hoekom sy oorgewig is; Hannes wat na die biologiese klas gaan om die geraamte se skouerbeen te teken. Hierdie gebeure het geen impak op die verdere verloop van die verhaal nie. Terwyl die verhaal as't ware stilstaan tydens hierdie vertellings, leer ken die leser die karakters beter.

Die dinamiese gebeure word vervolgens uiteengesit. Die insidente (a – u) is ter wille van die argument uitgesoek om die standpunt te verduidelik.

Hoofmomente in die gebeurelyn⁴:

- a) Hannes ontmoet Anton.
- b) Hannes vra Anton om vir 'n skildery te poseer.
- c) Hannes begin met sessies om Anton te skilder.
- d) Hannes kry sy oorbel na Anton se opmerking.
- e) Hannes besoek Anton by sy huis.
- f) Hannes en Erika gaan na ballet. Anton val flou na optrede.
- g) Hannes praat met Uiltjie.
- h) Sy verseker hom (Hannes) dat hy 'n goeie skilder is.
- i) Anton word siek en word met Vigs gediagnoseer.
- j) Anton en Hannes gaan fliek. Hulle kry 'n man wat bewusteloos is as gevolg van 'n oordosis dwelms.
- k) Anton vertel Hannes van sy siekte.
- l) Hannes bel sy pa om hulp vir Anton te kry.
- m) Anton word in hospitaal/tehuis opgeneem. Hannes en Erika besoek hom gereeld.
- n) Erika se pa vind uit van Anton se siekte en hy kom baklei met Hannes se ma daaroor.
- o) Hannes ontmoet sy pa.
- p) Hulle maak rusie.
- q) Hannes en sy pa los hulle probleme op en maak vrede.
- r) Hannes bêre alle vorige sketse van Anton en begin met 'n nuwe skets.
- s) Anton sterf.
- t) Anna hou 'n uitstalling en stal ook "Die Feniks" van Hannes uit.
- u) Hannes haal die oorbel uit, omdat hy voel mense gee hom nou erkenning as kunstenaar.

Dis opmerklik dat gebeurtenis c) die begin is van die *verhaal* wat ons lees, maar dat Hannes en Anton se *storie* reeds by a) begin.

Die spanning word opgebou deur gebeure wat op mekaar volg en op mekaar inspeel en meestal te make het met Anton se siekte. Anton se siekte is in hierdie geval 'n *voertuig* waarmee Hannes se verhaal vertel word. Deur middel van Anton se siekte word die spanning in die verhaal geskep wat tot 'n hoogtepunt gevoer word wanneer Hannes en sy pa rusie en later vrede maak.

3.3.3.2 Handelingskategorieë

In die vorige hoofstuk is verduidelik hoe die skaal werk waarop handeling gemeet kan word: vanaf die subtielste gevoelshandeling tot die kragdadigste uiterlike handeling (vergelyk 2.4.4.2). Vervolgens word dit in *Vlerkdans* toegepas deur kort beskrywings by elke onderafdeling.

3.3.3.2.1 Nie-verbale handeling

Nie-verbale handeling sê soms meer van 'n karakter se geaardheid of sy houding ten opsigte van 'n sekere saak as wat sy woorde te kenne gee. Hannes se woorde – “Ek gooi die grafietaaf teen die oorkantste muur.” (p. 1.) beskryf aan die leser hoe hy uiting aan sy aggressie gee. Ook sy optrede in die bus nadat hy die oorbel laat inskiet het, toon aan die leser dat hy enersyds ongemaklik is oor die oorbel maar andersyds dat hy anders (soos 'n kunstenaar) voel daarmee. Anton se optrede wanneer Anna by die ateljee inkom – “Hy laat sy kop sak” (p. 1) – wys ook aan die leser dat Anton skaam is, al sal sy woorde dit weerspreek en al is sy houding selfversekerd.

Met Anton se dood word daar geskryf hoe Nomsa hom vasgehou het:

“Nomsa het op sy bed gesit,’ vertel Magda my. ‘Anton het met sy kop op haar skoot gelê. Die ou vrou het vorentoe en agtertoe gewieg en gehuil-sing, hoog en aanhoudend. Anton se ma het eenkant gesit soos 'n standbeeld – sonder 'n uitdrukking op haar gesig.’” (p. 81.)

Hieruit word afgelei dat Nomsa soos 'n ma vir Anton was wat hom opgepas en liefgehad het. In teenstelling hiermee sit Anton se ma “soos 'n standbeeld”. Dit is kenmerkend van haar onvermoë om, selfs tydens die dood van haar enigste seun, haar emosies aan ander te wys.

Daar kan 'n parallel getrek word tussen die kunsoorte waarvan daar in die teks sprake is (skilderkuns en ballet) en die beweging van handeling in die verhaal. Wanneer Anton dans, word sy danse breedvoerig beskryf. Hierdie beskrywings hou verband met Anton se emosies wanneer hy dans: hy leef hom so in die danse in dat hy werklik die “karakter” word in die dramatjie wat hy deur sy dans vertolk. Omdat Hannes en sy ma naakstudies skilder, is die “statiese” bewegings van die modelle ook belangrik. Daar kan tewens beweging in 'n skildery gelees word. Die wyse waarop 'n model in 'n skildery sit of staan, openbaar baie van die boodskap wat die skilder aan die kyker wil oordra. Dit kom veral duidelik tot uiting in die laaste skildery wat Hannes van Anton maak. Net voordat Anton dood is, het Hannes 'n nuwe skildery van Anton gemaak. Hierin het hy die wese van Anton vasgevang, asof hy besig is

om te dans. By terugskouing het hy ook die litteken op Anton se skouer geteken wat hy vroeër nie wou doen nie. Terwyl Hannes aanvanklik vir Anton perfek wou skilder, pla iets hom nou van die sketse wat hy gemaak het: “Nêrens in al die figure, behalwe miskien in die foto’s, is die Anton wat ek ken nie.” (p. 66.) Hy bêre al die vorige sketse en begin met ’n nuwe: “Ek gaan sit en begin teken – sonder ’n model wat poseer. Herinneringe van Anton spoel deur my.” (p. 67.) Hannes se gevoelens kom ook tot uiting in hierdie sketse wat hy maak.

Deur die loop van die verhaal ontwikkel Hannes en groei hy psigologies. Wanneer hy oplaas die uitstalling saam met sy ma hou, voel hy dat mense hom nou erken as kunstenaar en dat uiterlike vertoon nie werklik meer nodig is nie (Anon., 1999a:1; Anon., 1999b:1). Dit is dan ook die rede vir die laaste woorde van die boek: “Ek haal my oorbel af en laat val dit in my sak.” (p. 85.) Hierdie gebeurtenis (en die eerste waar hy die oorbel laat inskiet) toon duideliker as enigiets anders dat Hannes ’n sirkel⁵ in sy individuasierproses voltooi het.

3.3.3.2.2 Verbale handeling

In *Vlerkdans* word die verbale handeling geïdentifiseer in insidente waar die karakter se woorde sy dade tot gevolg het of ondersteun. ’n Goeie voorbeeld hiervan is die gebeurtenis waar Erika se pa met Hannes kom baklei omdat hy uitgevind het dat Anton Vigs het. Hy veralgemeen die persepsie oor kunstenaars en Anna vererg haar: “Jy beter loop, meneer Oberholzer,’ sis sy. ‘My hond het hondesiekte en ek kan jou nie waarborg dat jy nie by hom gaan aansteek nie.’” (p. 60.) Anna se woorde beklemtoon die onredelikheid van sy woede oor Vigs en die stigma wat aan Vigs kleef, word in hierdie gedeelte beklemtoon.

Anton se pessimisme kom duidelik na vore wanneer hy teenoor Hannes erken: “Dis tickets met my...” (p. 53.) Sy woorde, en die gepaardgaande emosie, beklemtoon die fatale aanslag wat dwelms op sy lewe gemaak het.

Hough het die leerlinge in ’n kunsskool in Johannesburg “afgeluister” om te hoor hoe en waaroor hulle praat. Omdat die verhaal handel oor stadskinders, is die taalgebruik ook kenmerkend van stadskinders. Die Afrikaans word hier en daar gemeng met Engelse woorde en terwyl Hough self erken dat taalpuriste se wenkbroue sal lig, motiveer hy die gebruik daarvan so: die kind sal nie na iets as “voortreflik” verwys as hy die woord “stunning” kan gebruik nie (Anon., 1993:1.) Hy benadruk sy siening dat kinders, en adolessente, nie ’n boek sal lees as hulle nie daarmee kan identifiseer nie. Die verhaal word dan ook gekenmerk deur die lewendige, byderwetse taalgebruik (Le Roux, 1993:12).

3.3.3.2.3 Gedagtes

Handelinge kan in 'n karakter of 'n persoon se gedagtes afspeel. Dit gebeur veral wanneer 'n karakter in sy gedagtes ervaar hoe hy in 'n bepaalde situasie sou optree. Dit is, met ander woorde, dagdromery of fantasieë wat dit veroorsaak. Hannes dink terug aan die eerste middag toe hy Anton begin teken het en onthou dan elke beweging wat hy gemaak het. 'n Volledige relaas volg van wat die middag gebeur het, maar dit speel in Hannes se gedagtes af, omdat hy die verhaal uit 'n agternaperspektief vertel: "Daardie eerste middag, 'n paar dae na die oorbel sal ek nooit vergeet nie." (p. 1.)

'n Tekenende voorbeeld hiervan is die insident waar Hannes die nuwe skildery van Anton maak. Soos wat Hannes sy gedagtes vrye teuels gee in sy herinnering van Anton, word die gedeeltes geskryf. Hannes laat homself ken deur die wyse waarop sy gedagtegang in die verhaal verwoord word. Die leser beseft ook dat Hannes 'n mate van individuasie bereik het, omdat hy nou die regte Anton skilder en nie die een wat hy wil sien nie.

3.3.3.2.4 Gemoedsbewegings

Gemoedsbewegings verskil van gedagtes in dié opsig dat dit bepaalde emosies is wat tot uiting kan kom in uiterlike handelinge of uiterlike handelinge voorafgaan of tot gevolg het. Wanneer iemand kwaad is, sal hy frons of sy vuiste bal, soos Hannes maak tydens die rusie met sy pa: "Ek bal my vuiste en trek my asem diep in." (p. 78.) In *Vlerkdans* is daar vroeg reeds 'n voorbeeld hiervan. Hannes vererg hom vir sy ma wat hom gedurig wil leer. Hy reageer dan so: "*Ek byt op my tande* en sê: 'Ja, Ma.'" (p. 2; kursivering: JJDB.)

3.3.3.3 Reeksvorming

Gebeure kan volgens tyd so ingedeel word dat spesifieke gebeurtenisse in tydspanne op mekaar volg. Dit is onderliggend aan die opbou van spanning in 'n verhaal. In terme van ruimte kan gebeure gekombineer word omdat die ruimte in terme van bepaalde gebeurtenisse belangrik is. Die onpersoonlikheid van die hotelkamer waarin Hannes sy pa gaan besoek, is 'n beklemtoning van die breuk wat daar in hulle verhouding is. Dit beklemtoon die konflik tussen Hannes en sy pa en in dieselfde ruimte word hierdie konflik tot 'n hoogtepunt gevoer (vergelyk 3.3.5.1.5).

3.3.4 Tydsbeelding

Gebeurtenisse is prosesse wat op mekaar volg en daarom in die tyd afspeel. Vervolgens word ondersoek ingestel na die komponente van tyd soos dit in die verhaal waargeneem word.

3.3.4.1 Vertelde tyd

Die vertelde tyd in *Vlerkdans* begin in die somer wanneer Hannes en Anton mekaar leer ken. Dit vertelde tyd verloop oor 'n aantal maande, deur 'n "lang winter" (p. 55) tot in die lente van dieselfde jaar wanneer Anton doodgaan: "Anton is ... dood toe die jakarandas baie pers was." (p. 81.) Die verhaalverloop – Hannes se vriendskap met 'n sterwende Anton – word oor 'n aantal maande gesitueer. Aan die begin van die verhaal is Anton nog nie gediagnoseer nie. Sy siekte, Vigs, vereis ook 'n lang siektetydperk en daarvoor gebruik die skrywer tydspronge om onbelangrike tussenposes uit te skakel.

3.3.4.2 Volgorde

Die gebeure verloop vir die grootste deel van die verhaal chronologies, na die aanvanklike a-chronologie. Die verhaal begin met 'n *verkapte volgorde* soos in 3.3.3.1 uiteengesit. Dit wil sê dat die volgorde nie chronologies gerangskik is nie. Die verhaal begin met 'n terugwysing na die verlede, omdat die verhaal uit 'n agternaperspektief vertel word: "Dit is deur Anton dat ek die oorbel begin dra het. Daardie eerste middag, 'n paar weke voor die oorbel ..." (p. 1; kursivering: JJDB.) Die genoemde hoofgebeure kan daarom soos volg uiteengesit word: c – a – b – d – e – f –⁶ ens.

Die verhaal begin en eindig met dieselfde karakters en soortgelyke gebeurtenisse: Hannes, Anton en die oorbel, alhoewel daar tydsgewys heelwat tussenin gebeur. Deur Anton (net nadat Hannes vir Anton leer ken het) het Hannes besluit om die oorbel te dra, omdat dit volgens Anton aan die mense sou wys dat hy werklik 'n kunstenaar is. Nadat Anton dood is, het Hannes sy eerste werklike goeie skildery gemaak. Anton se ma se opmerking oor wat die skildery aan haar gedoen het, het Hannes laat beseef dat hy nie meer hoef te probeer om 'n kunstenaar te wees nie:

"Die skildery maak my onrustig. Ek is nie mooi seker wat dit my laat voel nie. Miskien wil ek huil. Jy is die eerste kunstenaar wat so iets met my regkry." (p. 85.)

Hierna haal hy die oorbel uit; hy hoef niks meer te bewys nie.

Die gebruik van vooruitwysing is veral moontlik by 'n agternaperspektief, soos dié in *Vlerkdans*, waar die verteller reeds weet wat nog moet gebeur en wat die leser nie weet nie. Die verteller slaag reeds met die aanvangswoorde van die verhaal daarin om die leser te lok om verder te lees. Alhoewel die verhaal nie met die eerste gebeurtenis begin nie (vergelyk 3.3.4.2), gaan die leser tog terug na die begin van die verhaal, nou met terugwysing, waarna die vertelling weer terugbeweeg na verwysings van gebeure wat reeds in die toekoms gebeur het⁷. Die man wat deur Hannes en Anton in die parkeerruimte aangetref word, en wat bewusteloos is as gevolg van 'n oordosis dwelmmiddels, is 'n vooruitwysing na Anton se siekte, waarvan hy Hannes oomblikke daarna vertel.

Heel aan die begin van die verhaal kom 'n terugwysing voor wanneer Hannes die storie begin vertel nadat hy al 'n rukkie gelede vir Anton ontmoet het. Die agternaperspektief waaruit die verhaal vertel word, veronderstel dat alles wat aan die leser vertel word, met terugwysings geskied, maar vooruitwysings word ook gebruik (vergelyk 3.3.4.2.1). Wanneer Hannes die verhaal vertel, gaan haal hy alles uit sy geheue en vertel 'n verhaal waarvan sommige gebeure reeds verby is:

Daardie eerste middag, 'n paar weke voor die oorbel, sal ek nooit vergeet nie. Dit was die eerste keer dat ek soos 'n regte kunstenaar gevoel het. Met my eie model. (p. 1.)

3.3.4.3 Ritme

Die vyf verhoudings van ritme word vervolgens op die teks toegepas.

3.3.4.3.1 Ellips

Ellipse hou dikwels verband met tydspronge in die verhaal en word onder andere deur die groter wit gedeeltes tussen onderafdelings van hoofstukke aangedui. In *Vlerkdans* is die eerste tydsprong wat deur ellips aangedui word, op p. 7. Die ellips word met vrug in hierdie verhaal gebruik, omdat daar 'n hele paar maande in die verhaal verloop en alles nie in die teks neergeskryf kan word nie. Gebeurtenisse in die tyd wat nie belangrik is nie, word só uitgeskakel en die verhaal lees vinniger as wat dit in die reële werklikheid sou afspeel. Ander plekke waar die ellips aangetref word, is onder andere op p. 13-14, p. 19, p. 28-29 en p. 31-32.

3.3.4.3.2 Opsomming

Wanneer 'n oorsig gegee word van gebeure wat onbelangrik is, word opsomming gebruik. Die outeur selekteer spesifieke gebeurtenisse en gebruik dit in kombinasies wat vir die verhaal 'n bepaalde doel het. Sekere gebeure, wat onbelangrik is, maar nie uitgeskakel kan word nie, word opgesom sodat die leser nie die draad van die verhaal verloor nie.

So 'n opsomming word op p. 7 gebruik: "In die weke daarna sit Anton 'n paar keer vir my." 'n Volledige skets van hoe Anton poseer, is gegee; daarom word dit hier slegs opgesom. Die vertelling van die verhaal sou onnodig vertraag wees as die sessies telkens volledig vertel word. Nog so 'n voorbeeld is op p. 55: "Dis 'n lang winter. Ek sukkel met my skoolwerk. Met kuns ook. Ek doen die werk wat ek moet en soms teken ek die bome se kaal takke in grafiet." In hierdie paar sinne word Hannes se lewe sedert Anton se opname in die tehuis opgesom. Dit vertel ook aan die leser, tussen die reëls, watter uitwerking Anton se siekte op Hannes se geestestoestand het. Die lang, doellose winter dui op die emosionele aftakeling waaraan Hannes onderwerp is as gevolg van Anton se siekte. Die dood word ook hierdeur in die vooruitsig gestel. Die kortstondigheid van Anton se lewe word beklemtoon deur die paradoks wat geskep word in die verwysing na die lente wat 'n teken is van nuwe lewe. Dit hou ook op simboliese vlak verband met die verewiging van Anton deur Hannes in die skildery wat hy van Anton maak.

3.3.4.3.3 Toneel

Reeds op die eerste bladsy van die verhaal tref die leser hierdie temporele verskynsel aan. Die gebeure word so sterk visueel aan die leser vertel dat dit 'n geval van beelding eerder as beskrywing is. Die verskil tussen die tyd in die geskiedenis en die tyd in die vertelling is baie klein in die loop van 'n toneel soos die volgende:

Daar is 'n klop aan die deur. Hy ruk.

"Hier's iets om te drink," roep Ma.

Ek lag vir Anton. "Sit net so," sê ek, "My ma het al baie mense sonder klere geteken."

Hy laat sy kop sak.

Ma kom in met 'n skinkbord en sê: "Jy moet jou model nie langer as 'n halfuur laat stilsit nie, veral een wat nie daaraan gewoond is nie. Dan moet hy strek en beweeg. Hoe't ek jou dan geleer, Hannes? Die koeldrank is lekker koud. Ek los dit hier op die wakies."

Ek byt op my tande en sê: "Ja, Ma." Toe sy die skinkbord neersit, klingel ys in die glase. (p. 1-2.)

3.3.4.3.4 Uitbreiding

Uitbreiding kan geïdentifiseer word wanneer daar meer uitvoerig vertel word sodat iets beklemtoon kan word. Die verhaal word hierdeur aangevul en toon ook 'n vertraging tydens hierdie uitbreidings. Wanneer Hannes vir Anton skilder, word die vertelling deur uitbreiding aangevul:

Ek sê vir Anton "Draai so," en trek sy een skouer effens vorentoe, druk die ander een terug. Sy vel is warm van die son wat deur die groot vensters op hom skyn. Daar is die geur van olievers. 'n Bougainvillea hang roesrooi in groot trosse net langs 'n oop venster. In die hoek word 'n blou skildery van Ma op 'n esel droog. (p. 1.)

Vergelyk ook die volgende uitbreiding, wat funksioneel is ten opsigte van die akkumulasie van inligting oor die ruimte, asook wat betref die skep van atmosfeer:

Nou nie 'n bak vrugte of 'n vaas blomme op 'n tafel of die soort ding wat mense gewoonlik onder "stillewe" verstaan nie. Dis 'n klein oerwoud vol varings, 'n plant met groot hartvormige, gekepte blare, plante met regop blare soos swaarde en hier en daar 'n viooltjie in blom – die soort wat Ma in haar ateljee op die vensterbank vertroetel.

Tussen die plante staan onder meer 'n outydse klerepop, 'n verweerde rottangstoel en 'n kandelaar van gegote yster, vol krulletjies en draaitjies. Daar's halfgebrande kerse in die kandelaar en aan een van die krulle hang 'n verbleikte paar balletskoene. (p.14.)

3.3.4.3.5 Pouse

'n Pouse kan in verband gebring word met die statiese gebeure in die teks. Terwyl iets gebeur, bly die verhaal vir 'n oomblik stilstaan asof die gebeure gevries word. Wanneer Erika aan Hannes die verhaal vertel van haar vakansie op die plaas, gee sy breedvoerig verslag van alles wat met haar gebeur het en wat daartoe gelei het dat sy 'n eetversteuring ontwikkel het (p. 22-25). Terwyl hierdie vertelling plaasvind, staan die werklike verhaaldebeure stil. Eers as sy haar verhaal klaar vertel het, gaan die eintlike verhaal (Hannes se storie) weer voort.

Nog 'n voorbeeld van 'n pouse is die insidente wanneer Hannes vir Nina die selfgemaakte "films" wys. Terwyl dit gebeur, is daar geen voortgang in die gebeure van die hoofverhaallyn nie. Hierdie gebeurtenisse word slegs vertel ter aanvulling van Hannes se karakterisering.

3.3.4.4 Frekwensie

In *Vlerkdans* is daar voorbeelde van albei onderskeidings rakende frekwensie. Die herhaalde verwysings na Hannes se pa wat weg is, beklemtoon Hannes se woede en verwarring as gevolg van die egskeiding. Ook die herhaalde vertellings van die oorbelt wat Hannes laat inskiet het, al het dit net een maal gebeur, dui daarop dat dit vir Hannes belangrik is om anders te voel omdat hy 'n kunstenaar is. Die feit dat hy later die oorbelt uithaal, het te doen met sy geestelike groei.

Aan die ander kant is daar 'n hele aantal sessies waarin Hannes vir Anton skilder, maar dit word net een maal vertel. Die rede daarvoor is dat Hannes se verhaal handel oor 'n verwarde tiener in 'n gebroke huisgesin wat probeer om vir homself 'n regmatige plek in die samelewing te verwerf.

3.3.5 Ruimtebeelding

In *Vlerkdans* is ruimtebeelding van belang omdat dit meer sê van elke karakter wat tuis hoort in 'n sekere ruimte of op 'n bepaalde manier optree as hy binne 'n spesifieke ruimte is. So, byvoorbeeld, is *The Golden Peacock*, waar Hannes en Erika gaan eet, vir haar 'n ongemaklike plek: "Erika kyk na die pous op die omslag. 'Vandag kom ek maar nie weg van hierdie dekselse goed af nie. Eers in die kunsklas en nou hier!'" (p. 23.) Haar ongemak, leer die leser later, het te doen met haar vakansie op die plaas waar sy in 'n vrugteboom weggekruip het en perskes geëet het. 'n Pous het begin skree en sy het van skrik uit die boom geval.

So is die gimnasium en Anton se ateljee ruimtes waarbinne Hannes vir Anton leer ken het en waar Anton klaarblyklik tuis hoort, kontrasterend met die hospitaal en die tehuis waar Anton later sterf. Die lewe en die dood word in hierdie ruimtes sterk teen mekaar opgeweeg om die invloed wat dit op die karakters het, uit te lig. Ook die verskille tussen karakters soos Anna en Grethe Swart word beklemtoon deur hoe hulle huise aan die leser geteken word. Anna se huis is huislik en warm, met sonlig wat die ateljee binneval en skilderye wat oral op esels rondstaan. In teenstelling hiermee getuig Grethe Swart se huis van rykdom en weelde:

...by 'n tuin verby wat in 'n tydskrif hoort. Die swembad is helder blou. Spierwit tuinmeubels met geel kussings op die stoele staan in die skaduwee... In die voorportaal lê twee Persiese tapyte op 'n glasblink blokkiesvloer... Sy voete sak weg in 'n roomkleurige tapyt. (p. 32.)

Die vertelde ruimte is, soos die vertelde tyd, die ruimte waarvan vertel word of die ruimtes waarin die karakters beweeg tydens die vertelling. In *Vlerkdans* is daar verskeie belangrike en minder belangrike ruimtes. Die geselekteerde ruimtes (of gebeure binne bepaalde ruimtes) vind telkens aansluiting by Hannes se karakterontwikkeling. 'n Paar van die belangrikste ruimtes word vervolgens uitgelig.

3.3.5.1 Die gimnasium

Die verhaal handel onder andere oor Hannes se individuasieproses of die proses waarin hy homself leer ken en tot selfaktualisering kom. Daarom is dit belangrik om te wys op die belangrikheid van die gimnasium as 'n ruimte waarin hy fisiek ontwikkel. Omdat hy onseker oor homself voel, begin hy oefen. Uit 'n kunstenaarsoogpunt is Hannes ingestel op die uiterlike en hy weet dat jy aandag trek as jy mooi lyk of mooi gebou is. Aanvanklik voel hy verleë en weet nie mooi wat om te doen nie: “Daar staan ek soos Kiepie...” (p. 3), totdat Anton hom begin help. Later bekyk hy homself in die spieël om te sien of sy oefeninge by die gimnasium al wys en begin hy met meer selfvertroue optree. In die onderstaande uittreksel word grappenderwys hiervan melding gemaak (vergelyk 3.3.1.2):

“Ek grom vir die ou in die spieël. Hy wys tande en trek sy arm om die boarm-spiere te laat bult. Die oefeninge by die gym het nog nie 'n verskil gemaak nie.” (p. 9.)

3.3.5.2 Hannes en Anna se ateljee

Dit is in hierdie ateljee waar Hannes Anton vir die eerste keer skilder. Nadat hy baie sketse van Anton gemaak het, begin hy met die werklike skildery. Kort voordat Anton sterf, begin Hannes egter met 'n nuwe skildery. Hy gooi al die vorige sketse weg en bêre die foto's waarvan hy die sketse gemaak het. Dan begin hy Anton skilder soos hy hom in sy gedagtes sien en soos hy hom ken. Die skildery word ook later uitgestal op 'n uitstalling wat sy ma hou en dit is een van die beste werke van die aand. Die ateljee is vol lig en verf, lewe en beweging. Hannes groei nie net psigologies nie, maar ook wat sy kunstenaarskap betref en dit kom ook tot uiting in sy skilderkuns. 'n Ateljee is vir 'n kunstenaar 'n belangrike ruimte. Dit is die plek waarbinne hy kreatief dink en leef en waarin hy kuns voortbring. Omdat Anton

en Hannes baie tyd in hulle onderskeie ateljees bestee, is dit geloofwaardig dat daar 'n hegte vriendskap tussen hulle sal ontwikkel en dat hulle mekaar, op meer as een vlak, sal leer ken.

3.3.5.3 Anton se ateljee

Anton se kamer is deur sy pa in 'n dansateljee omgeskep. Hier oefen hy elke dag as hy nie in die gimnasium of in die dansklas is nie. Wanneer Hannes vir die eerste keer by Anton gaan kuier, neem Anton hom na die ateljee toe en dans vir hom sy nuutste produksie. Dan besluit Hannes dat hy foto's van Anton gaan neem om hom te help met die skildery. Net nadat Anton siek geword het, het Hannes en Erika hier vir Anton gaan kuier. Anton het tydens hierdie kuiertjies vir hulle video's gewys van vorige produksies en van sy rolmodel. Hulle beplan ook hier hoe die kostuum moet lyk wat Anton gaan dra wanneer hy *Die Feniks* dans. Die kamer is later ironies kontrasterend van Anton se siekte. Terwyl die ateljee geskik is vir enige danser, kan Anton nie meer dans nie, omdat hy te siek is. Die ruimte is gestroop, wat ook 'n aanduiding van vooruitwysing na Anton se siekte is. Andersins toon die TV-stel, hoëtroustel, dansbalk en spieël definitiewe tekens van gesondheid en energie.

3.3.5.4 Die hospitaalkamer

Terwyl Anton in die hospitaal opgeneem is, besoek Erika en Hannes hom gereeld. Anton kry 'n privaatkamer met 'n TV, videomasjien en 'n telefoon in die tehuis, sodat dit vir hom soos 'n eie kamer voel. Hy het huis toe gegaan, maar later so swak geword dat hy slegs in die kamer gebly het. Hannes en Erika bring vir hom van sy dansvideo's waarna hy kan kyk, as 'n soort plaasvervanger vir sy dansoefeninge. Omdat Anton se tydjie al hoe korter word, leer hy en Hannes mekaar hier baie goed ken omdat daar nie enige sin in is om geheime vir mekaar te hê nie. As gevolg van Anton se siekte leer Hannes homself beter ken en bel hy selfs sy pa om vrede te maak.

3.3.5.5 Die hotelkamer

Die hotelkamer is 'n belangrike ruimte, omdat dit hier is waar Hannes en sy pa met mekaar rusie maak en later ook vrede maak. Die hotelkamer is heeltemal onpersoonlik en dit hou verband met die verhouding tussen Hannes en sy pa. Dit is ook kenmerkend van sy pa se welvaart as geneesheer omdat hotelle gewoonlik duur is. Die onpersoonlikheid van die hotelkamer is in teenstelling met Hannes en sy pa se persoonlike verhouding wat hier 'n dieper dimensie bereik. Hannes se pa leer hom beter ken en verstaan nou hoekom Hannes vir hom so kwaad is. Hy erken dat hy nie werklik tyd gehad het om 'n pa te wees nie, omdat

hy 'n goeie dokter wou wees (vergelyk Horn, 1999:1). Hannes leer sy pa ook beter ken en hulle kry die geleentheid om hulle verskille te besleg, maar al ken hulle mekaar aan die einde van die ontmoeting beter, bly hulle tog steeds in 'n mate vreemdelinge vir mekaar.

'n Oorkoepelende ruimtelike verwysing is die stad waarin hierdie karakters lewe en waarin die gebeure afspeel. Hough het die verhaal geskryf, omdat daar volgens hom nie werklik eietydse jeugverhale vir stadskinders is nie (Booyens, 1999b:9.) Die stadsagtergrond pas ook by die aanvegbaarheid van die temas in die verhaal, omdat dit verband hou met die deurbreking van die stereotipering van stadskinders, kunstenaars en die milieu waarin hulle grootword.

3.3.6 Tema

Die verhaal handel in wese oor die vriendskap tussen drie vriende wat almal bepaalde tienerprobleme het en die grootwordproses van drie adolessente (Anon., 1999a:1, De Beer, 1999b:3). Al drie sukkel om aanvaar te word – elk op 'n ander vlak. Hannes wil as kunstenaar in eie reg erken word. Hy is ook op soek na 'n eie identiteit, omdat hy nie seker is wie hy in werklikheid is nie. Sy pa was afwesig en dit het 'n groot invloed gehad op sy kognitiewe en sosiale ontwikkeling. Daarom probeer hy op sigbare wyse – deur die oorbel – vir die buitewêreld wys dat hy Hannes, die kunstenaar, is. Anton is ook op soek na aanvaarding (Boekooi, 1999a:1). Sy ma leef net vir haar beroep en hy leef hom daarom uit in sy ballet. Op hierdie wyse kry hy aandag – van die publiek – wat hy by die huis ontbeer in teenstelling met Hannes wat hope liefde en aandag tuis kry. Een van die maniere waarop Anton aandag probeer trek het, is om met dwelms te eksperimenteer (De Beer, 1999b:3) – iets wat later tot sy dood sou lei. Erika is ook op soek na aanvaarding en 'n eie identiteit. Sy is ook 'n kunstenaar, maar sukkel met 'n gewigsprobleem wat veroorsaak dat sy in werklikheid 'n swak selfbeeld het en voel dat niemand haar aanvaar nie. Sy groei in haar verhouding met Hannes omdat hulle mekaar bystaan tydens Anton se siekte en sodoende word hulle mekaar se ondersteuningsnetwerk en dit versterk hulle gevoel van identiteit, aanvaarding en eiewaarde. Die oop einde van die verhaal sluit tematies aan by die titel – daar is hoop op 'n nuwe begin.

Die hooftema van die verhaal is Hannes se soeke na 'n eie identiteit. Maar die verhaal handel ook op metavlakke oor die situasies waarin tieners in die moderne samelewing vasgevang is en aktuele kwessies soos egskeiding en dood: "It is a tale about teenagers in dysfunctional families, their happiness and sadness, their ideals, their disillusionment" (Boekooi, 1999b:23.) Maar die hooftokus val deurentyd op die vriendskap tussen die twee tieners (Hannes en Anton) wat in 'n stad grootword, wat uit dieselfde kunstenaarsagtergrond

kom, wat soortgelyke probleme ervaar en Hannes wat die wêreld en die werklikheid deur sy kuns probeer interpreteer. Vigs in die verhaal is nie die hooftema nie, maar 'n katalisator wat die probleme van die karakters tot 'n hoogtepunt voer. Kwessies wat bydra tot die sigbaarmaking van die tema, is: menslike waardes, sensitiwiteit, seksualiteit, drome, loopbaankeuses, vetsug, die gevolge van dwelmgebruik, die strewe na liefde, medemenslikheid, kuns en die hunkering na aanvaarding (Booyens, 1999a:1, De Beer, 1999a:3, Crous, 1995:31, Le Roux, 1993:12, Oosthuizen, 2000:29).

3.3.7 Sintese

In hierdie afdeling van die hoofstuk is daar 'n analise van die jeugroman *Vlerkdans* gedoen. Die analise is onderneem om die verhaalaspekte wat teoreties in Hoofstuk 2 uiteengesit is, op die teks toe te pas. In die afdeling wat volg, word die drama-aspekte op soortgelyke wyse in die analise van die dramateks toegepas, sodat daar later vasgestel kan word of transformasieprosedés uit die verwerking van 'n prosateks tot 'n dramateks afgelei kan word. Daar is onderskeidelik aandag gegee aan die storie-elemente van die prosateks, naamlik: persone, gebeure, tyd en plek, asook aan die verhaalaspekte naamlik: karakterisering, gebeurebeelding, tydsbeelding, ruimtebeelding, verteller en fokalisasie.

3.4 DRAMATEKSANALISE

Soos in die vorige hoofstuk duidelik uiteengesit is, word die dramateks geskryf met die oog op 'n moontlike opvoering. Wanneer die opvoering nie in gedagte gehou word nie, is die skryf van die dramateks nie werklik verantwoordbaar nie. Wanneer die dramateks gemeld word, word die bestaan van die teateropvoering ook veronderstel. By implikasie word die twee altyd tegelykertyd bedoel. In hierdie afdeling van die hoofstuk gaan die dramateorie van Hoofstuk 2 op die dramateks, *Vlerkdans*, soos getransformeer deur Lizz Meiring (1998) toegepas word. Daar sal na die genoemde storie-elemente verwys word asook na die drama-aspekte: die dramatis personae, dramatiese handeling, tydsbeelding, ruimtebeelding, dramastruktuur, didaskalia en dialoog.

3.4.1 Fiksionele werklikheid

Meiring se verwerking van *Vlerkdans* (1998) is met die outeur (Hough) se toestemming en samewerking (Eybers, 2001:1) so aangepas en oorgeskryf dat dit ooreenkom met die

leefwêreld van die moderne adolessent. Veral die taalgebruik is aangepas sodat die moderne adolessent daarmee kan identifiseer. Wanneer musiek in die drama gebruik word, is dit ook kenmerkend van die era. Deur al hierdie veranderinge het Meiring (wat ook regisseur van die teaterproduksie is) die werklikheid so lewensgetrou voorgestel dat die leser (en geïmpliseerde toeskouer) vergeet dat dit slegs 'n *storie* is.

Wanneer Hannes in die eerste toneel in die gimnasium is, is dit vir die leser maklik om die omstandighede te konstrueer, veral as Anton hom kom help, omdat hy nie mooi weet wat om te doen nie. In 'n samelewing waar daar deur 'n groot persentasie van die bevolking ag geslaan word op fiksheid en groot klem gelê word op 'n gesonde leefstyl, is die gimnasium-scenario in skerp kontras met Hannes se onbeholpenheid. Omdat kunstenaars in 'n sekere mate gestereotipeer word, is dit aanvaarbaar wanneer opmerkings oor kunstenaarstipes gemaak word.

In toneel 12 bel Hannes sy pa op sy selfoon. Die selfoon is 'n teken van die moderne era waar talle kinders hul eie fone het. Ook die oorbel (in die roman) wat plek gemaak het vir die neusring (in die drama), is tekenend van die moderne jongmens met hul nuutste modes.

Dit is maklik om die aktualisering van die dramatiese wêreld (Elam, 1994:111) in *Vlerkdans* te identifiseer. Daagliks word ervaar dat Vigs een van die belangrike kwessies is wat Suid-Afrikaners daagliks raak. Suid-Afrika het ook van die hoogste egskeidingsyfers in die wêreld. Hierdie twee sake is in *Vlerkdans* van die hoof temas wat in die verhaal aangeraak word. Omdat dit aktuele onderwerpe is, kan die leser (en/of geïmpliseerde toeskouer) daarmee identifiseer en hom in die drama inleef, wat die realiteit daarvan verhoog.

Terwyl die dramateks van *Vlerkdans* gelees word, roep die leser 'n fiksionele wêreld voor die oog. In hierdie teks gebruik Meiring sekere tegnieke om die fiksionele wêreld werklik te maak deur onder andere agterdoekprojeksies. Meiring stel ook bepaalde musiek voor vir afsonderlike tonele om die werklikheid van elke toneel verder te verhoog.

3.4.2 Dramastruktuur

Die dramastruktuur en didaskalia word in een afdeling bespreek na aanleiding van Mouton (1989) se ontledings van tekste.

Vlerkdans is 'n drama wat bestaan uit agtien 5-minuuttonele wat volgens 'n filmiese aard afwisselend op mekaar volg: kort tonele wat mekaar in 'n mate oorvleuel terwyl moderne musiek die oorgange help verdoesel. Meiring het die struktuur van die drama so saamgestel dat dit eienskappe het van die aard van films (Meiring, 1999). Haar beweegrede hiervoor is

dat adolessente eerder na films as na drama kyk. Deur die drama soos die sekwensie in 'n film aan te bied, word die adolessente toeskouer gelok om na die drama te kyk. Die gebeure strek oor 'n hele aantal maande – soos in die verhaal. In teenstelling met die roman word die gebeure chronologies weergegee. Die regisseur gebruik kombinasies van gebeure of tonele uit die roman om die tydsverloop in te perk.

Die voorgestelde ruimte wissel tussen die plekke waar die belangrikste gebeure afspeel. In hierdie opsig baat dié drama by sy filmiese struktuur: die oorgange tussen tonele is kort. Die belangrikste ruimtes wat uitgebeeld word, is Hannes en Anna se ateljee, Anton se ateljee, die hospitaalkamer, die hotelkamer en die gimnasium. Die tempo van die drama is vinnig en die gebeurelyn word nie onnodig onderbreek nie. Dit veroorsaak dat die spanning sterk opbou tot die klimaks in die dertiende toneel. Nadat die ontknoping plaasgevind het, is daar 'n vinnige afloop.

Die drama begin waar Hannes vir Anton in die gimnasium ontmoet en dit eindig waar hy van Anton afskeid neem deur die skildery vir Anton se ma te leen. Hierdeur word die drama tot 'n eenheid gebind. 'n Siklus word voltooi wanneer Hannes die neusring uithaal: Anton het hom daarop gewys dat hy dit moet dra omdat hy 'n kunstenaar is, maar wanneer Anton dood is, word hy bekend weens die skildery, *Die Feniks*, en het hy daar die tasbare bewys van sy kunstenaarskap nie meer nodig nie.

3.4.2.1 Didaskalia

Die karakterlys (p. 1⁸) gee 'n volledige uiteensetting van al die karakters. Daar is ook 'n uiteensetting van watter karakters deur dieselfde akteur of aktrise gespeel word. Aan die begin van elke toneel word die ruimte duidelik uiteengesit:

Toneel 1 – gimnasium. Agterdoekprojeksie van “Ned’s gym” asook agterdoekprojeksie van binnekant van gimnasium. Polsende gimnasium-musiek en geluide van gimnasium-toerusting wat raas. Mensestemme kan gehoor word. Hannes, Anton, Linda en 'n man in die gimnasium. Drie ander karakters kan as ekstras⁹ gebruik word. Linda is besig om op die oefenbank te oefen. Hannes staan verdwaas met sy oefenkaart rond (p. 2.)¹⁰

Op hierdie manier word elke toneel duidelik aan die leser geskets. Die leser kry kans om hom te oriënteer wat die tyd en ruimte betref. Die beskrywings van die onderskeie tonele is telkens kort en bondig, maar met genoeg inligting om die leser presies in te lig oor wat op die

verhoog gebeur. Tussen die dialoog deur is daar toneelaanwysings vir elke akteur, byvoorbeeld oor hoe om op te tree of wanneer om te praat. Hier volg 'n paar voorbeelde:

- Linda: (terwyl sy oefen) Ek gaan nog 'n rukkie wees. (p. 2.)
- Hannes: (kyk op kaart) (onseker) Sure... (p. 2.)
- Hannes: (lag) Wel, jy dink alle kunstenaars is weird, ek kan net sowel dink alle dansers mince op hulle tone rond en loop soos eende (demonstreer) (verwys na oefening) Hoeveel nog? (p. 3.)

3.4.2.2 Dialoog

Alhoewel die didaskalia 'n belangrike deel van die teks is, is die hoofteks van die dramateks die dialoog. Hierin ondersteun die taaluitinge van die verskillende karakters hulle karakterisering. Die drie karakters Hannes, Erika en Anton se dialoog en taalgebruik word gesamentlik bespreek, omdat die karakters almal kunstenaars is wat dieselfde belangstellings deel en uit dieselfde kunstenaarsmilieu afkomstig is. Hough het matriekleerlinge in 'n kunsskool afgeluister om agter te kom waarom en hoe hulle gesels. Meiring het die taalgebruik, wat reeds karakteristiek van die hedendaagse tiener was, aangepas by die idioom van die laat-negentigerjare. Omdat woorde alleen beperkte reikwydte het, is daar in die drama "gepaste pouses en selfs stiltes in sekere tonele" (Anon, 1999a:1).

Die drie karakters se taalgebruik is sprekend van die moderne adolessent. In die verwerking het Meiring die taalgebruik aangepas, sodat daar in die teaterteks veel meer Engelse woorde is as in die bronteks¹¹. Al drie die karakters se taalgebruik word gesamentlik bespreek: Hannes, Anton en Erika is al drie kunstenaars en al drie is ongeveer ewe oud. Hulle taalgebruik is tipierend van adolessente en jong kunstenaars.

Die kursiefgedrukte woorde in die onderstaande aanhalings dui op die gemengde taal, sleng of sleurtaal, wat deur die adolessente gebruik word:

- Anton: Ek *like* haar, ek bedoel...sy's 'n *looker*...maar sy's nie my *ultimate* nie. Nie baie hierbo nie. (p. 4.)
- Hannes: Hei, ek's nie Nashua nie, ek maak nie *copies* nie. Jy kan een kies. 'n Oorspronklike Hannes Bezuidenhoudt, *the real thing*. My ma doen figuurstudies, sy's baie *famous* daarvoor, maar sy teken sulke *gross* oumense. Ek wil my eie modelle hê. (p. 5.)

Anton se taalgebruik word ook gekenmerk deur 'n sekere mate van wêreldwysheid: hy het al baie gedoen en baie gesien en is nie skaam nie. Daarom toon sy taalgebruik 'n soort nonchalance wat by die skamer Hannes afwesig is:

Anton: Relax, babe, jy's gans te mooi om te stress... hierso
(haal sy ID uit)... Come on, jy kan mos sien hoe kyk ek vir
jou, en jy's nie meer 'n silly klein dogtertjie nie... hoe laat
maak jou shift klaar? (p. 4.)

Vergelyk ook die volgende aanhaling:

Anton: Bietjie rondgejol met drugs... vandat ek so vyftien
was... e¹², coke, gespike, gemainline... maar verlede jaar het
dit handuit geruk. Dit was nogal wild.

Hannes: Is dit hoekom jy geplug het?

Anton: Yep. Dit was 'n moerse skok vir my ego. (p. 13.)

Hannes is meer geïnhibeerd aan die begin, maar ontdooi later. Hy gee maklik uiting aan sy woede teenoor sy pa, veral as hy na sy pa se nuwe vrou verwys, maar is nog skamerig oor sekere dinge. Wanneer hy wel iets oor homself verklap, praat hy dit soms gou weg. Vergelyk die volgende twee aanhalings:

- Hannes: Dis juis die probleem... daar is nie eintlik iets om
te expose nie... Ek's nie vreeslik sosial nie... ek het al
'n paar keer dope gerook, eenkeer e gevat, maar niks
excitings nie. Ek kan nie wag dat ons oorsee gaan
nie. Ons gaan 'n jol hê. (p. 13-14.)
- Hannes: Come on, hy't ons net so gelos vir daai
donderse bimbo! (p. 19.)

Erika se woordkeuse is karakteristiek van haar geaardheid. Sy is spontaan en sê soms dinge voordat sy behoorlik dink. Haar opregtheid kom hierin na vore. Vergelyk die volgende aanhalings:

Erika: Ek raak ongeduldig... Ek wil dinge dadelik regkry... dis so
bloody, sorry Tannie... so dêm frustrerend. AAAGH! (p. 26.)

Ook in die volgende aanhaling reageer sy spontaan en skerpsinnig op iets wat Anton sê. Haar aanvoeling vir die kunste kom ook in haar optrede na vore:

Erika: Wat het julle gewen?
Anton: Moolah... pitte... Ek wil dit gebruik om julle te betaal.
Erika: (*hand dramaties teen die voorkop*) Ag nee, wil jy nou ook ons lywe koop? Ek aanvaar nie geld vir seks nie. (p. 21.)

In die onderstaande uittreksel praat sy voordat sy dink en is dan verleë oor wat sy gesê het soos in haar handeling uitgebeeld word:

Erika: Watch my... Jy gaan nog “drool” oor my... (*verleë laggie*) (p. 12.)

Die belangrikheid van die didaskalia kom na vore in die aanhalings, omdat dit die taaluitinge van die karakters kwalifiseer. Wanneer Erika net sou sê: “Jy gaan nog drool oor my” kan die leser dit ervaar as arrogansie of verwaandheid. Maar omdat die toneelaanwysings (*verleë laggie*) bygelas word, wys dit daarop dat sy eintlik verleë is oor haar woorde en dat sy werklik graag wil maer word.

Dele van die vertelling word omgeskakel in dialoog tydens die verwerking van die teks. Omdat daar geen verteller in die drama is nie, is dit essensieel dat die dialoog en didaskalia genoegsame inligting bevat om steeds die volle verhaal te vertel. Handelinge waarvan vertel is, word nou in die didaskalia aangedui sodat dit vir die karakter 'n riglyn kan wees oor hoe om op te tree, byvoorbeeld die insident waar Anton na sy optrede by 'n balletopvoering flouval. Dit gebeur agter die gordyne en dan vertel Hannes later vir Erika wat gebeur het. Op hierdie wyse word gebeurtenisse saamgegooi en dele van die vertelling smelt saam met die dialoog en didaskalia.

3.4.3 Dramatis personae

In hierdie afdeling word die karakterbeelding in die dramateks ondersoek. Daar word aandag gegee aan die karakterlys as informasiebron en na die inligting wat uit die didaskalia verkry word.

3.4.3.1 Die karakterlys

Die karakterlys is die leser se eerste informasiebron aangaande die karakters en die akteurs wat in die drama optree. Die karakterlys gee 'n uiteensetting van al die karakters, maar dit

gee ook 'n uiteensetting van akteurs wat dubbele rolle vertolk soos op p. 1 uiteengesit is: "Aktrise wat Linda speel, speel ook Uiltjie..."

Die karakterlys verskaf ook aan die leser inligting oor die spesifieke karakters. In hierdie geval word inligting gegee oor veral die karakters se ouderdomme. Wanneer 'n karakter dubbele rolle speel, is hierdie ouderdomme en die beroepe van die verskillende karakters belangrik: Anton se ma, mev. Swart, is 'n 37-jarige korporatiewe advokaat. Wanneer die aktrise van rol verwissel en die kroegmeisie speel, is sy in haar laat-twentigerjare, haar kleredrag verskil heelwat van dié van die advokaat, en haar taalgebruik pas hierby aan. Wanneer sy die vrou in die gimnasium is, het sy weer ander klere aan: hierdie keer oefenklere. Kleredrag, taalgebruik en grimering speel dus 'n rol rakende die verskillende karakters wat deur 'n enkele akteur voorgestel word.

Hannes se pa is 'n mediese dokter en in sy veertigerjare. Uit die aard van sy beroep is hy in dieselfde sosiale klas as mev. Swart. Wanneer die akteur egter die rol van Erika se pa speel, is hy 'n aggressiewe konserwatief met 'n ander kyk op die lewe, heelwat anders as dié van 'n bekende chirurg. Die kunskoper het ook weer 'n ander persoonlikheid en voorkoms. In die karakterlys is 'n gevatte beskrywing: "*Mutton dressed as lamb*" (p. 1.) Die taalgebruik van hierdie karakters is kenmerkend anders: "Anna, vrou, die is jou beste werk ooit...Ek en Henry het heeltemal verlief geraak op 'SUBURBAN ANGST'..." (p. 6). Die akteur verwissel weer 'n keer van rol en speel dan die rol van die man in die gimnasium. Taalgebruik, kleredrag en maniërismes speel 'n groot rol in die uitbeelding van 'n bepaalde karakter se persoonlikheid.

3.4.3.2 Inligting uit didaskalia

In die onderstaande bespreking word slegs die drie adolessente karakters uitgelig ter wille van die fokus van die verhandeling.

3.4.3.3 Die karakters

Vervolgens gaan die drie hoofkarakters van die drama se karakters ontleed word aan die hand van 'n analise van die dramateks. As gevolg van die fokus van die studie word slegs die hoofkarakters, wat adolessente karakters is, bespreek.

3.4.3.3.1 Hannes

Hannes is 'n kunsstudent aan 'n kunsskool in Johannesburg en in graad 11. Anton se woorde in die volgende aanhaling gee daartoe aanleiding dat Hannes vir hom 'n neusring laat inskiet:

- Anton:: Genuine? Jy lyk nie soos die arty tipe nie. Jy't dan nie eers 'n tatoe of 'n neusring of iets nie ...
- Hannes: *(Tel die gewigte op wat Anton vir hom aangee)* Alle kunstenaars is nie weird nie... Wat moet ek doen? (p. 3.)

Hannes kom uit 'n gebroke huisgesin. Sy pa het hulle verlaat vir 'n mooier, jonger meisie. Hy kon sy pa nog nooit daarvoor vergewe nie. Volgens hom het sy pa hom en sy ma in die steek gelaat. Uit wat hy oor Estelle (sy pa se vrou) te sê het, kan mens duidelik aflei dat hy nie van haar hou nie: "Come on, hy't ons net so gelos vir daai donderse bimbo!" en "Ag, jissie Ma, Estelle is so dom soos 'n klip..." (p. 19). Hy is 'n regte tiener wat sukkel om sy adolessensie sonder 'n pa deur te maak: "Pa moenie dink hy kan sy vingers klap en almal moet skarrel nie. Ek hoor vir amper 'n jaar nie van hom nie en nou wil hy my eie skielik sien? Sy moer." (p. 20.)

Later ontmoet hy sy pa tog. Aanvanklik wil hy net raad hê oor Anton se siekte, maar 'n woordewisseling ontstaan omdat Hannes sy pa verkwalik oor sy afwesigheid:

- Hannes: Wat? Bedoel Pa...? So dis waaroor dit alles gaan... Hoekom vra jy nie reguit nie? Huh? Toe, vra my? *(Dr. reageer nie)* So dis hoekom jy die moeite gedoen het om te gaan uitvind oor sy siekte! Jy's bang jou seun is 'n moffie! Ek doen kuns, so ek's 'n moffie! So what as ek was? Wie se skuld is dit? Waar was jy toe ek jou nodig gehad het? Jy't ons gelos en agter 'n common... (p. 25.)

Hier kom ook 'n ander kwessie na vore. Die stereotipering van mense wat kuns beoefen kom ook onder die aandag van die leser wanneer Erika se pa Hannes en sy ma kom aanvat omdat hulle Erika aan Anton blootgestel het.

Hannes en sy pa maak vrede met mekaar en later wanneer Anton dood is en Hannes se skildery uitgestal word, besef hy dat hy nie meer hoef te probeer bewys dat hy 'n kunstenaar is nie. Dan haal hy die neusring uit en laat dit in sy sak val. Hiermee sluit hy 'n rebelse tydperk in sy lewe af.

Hy wys ook nie maklik wat hy voel nie, veral nie teenoor Erika nie. Anna verduidelik dit só aan Erika: "My kind, ek weet Hannes is baie erg oor jou, jou vriendskap is regtig belangrik vir hom. Of hy ook anders oor jou voel ... ek weet nie... Hy's tipies man – hulle kan nie hulle gevoelens wys nie." (p. 27.)

Dit kom ook in sy skilderye na vore. Hy skilder Anton sonder die litteken op sy skouer, want hy wil Anton skilder soos hy hom sien: perfek gebou en sonder enige teken van kwesbaarheid. Wanneer Anton dood is, benader hy die skildery heeltemal anders. Hierin vang hy elke aspek van Anton, ook sy kwesbaarheid, vas. Hannes is 'n karakter wat bepaalde emosionele traumas beleef en deur die dood van Anton en sy ontwikkeling as skilder leer hy om hierdie traumas te verwerk (Lessing, 1999:1).

3.4.3.3.2 Anton

Anton is 'n rebel. Hy steel sy ma se motor en ry te vinnig daarmee, hy het met dwelms geëksperimenteer, hy ken die lewe – ook die harde sy daarvan. Hy is 'n tipiese voorbeeld van 'n rykmanseun wat gewoon is daaraan om sy sin te kry. Die insident in die kafee, toe die kelnerin sy ID wil sien en hy met haar flankeer sodat sy oplaas vir hom en Hannes elkeen 'n bier bring, staaf dié aanname:

Anton: Relax Babe, jy's gans te mooi om te stress ... hierso (*Haal sy ID uit*) Hierso ... sien, gebore 1981...? 18 ... Hoe laat maak jou shift klaar? (p. 4.)

Dit word ook duidelik uit Hannes se opmerking hieroor: "Jis, jy's 'n smooth talker!" (p. 4)

Anton en sy ma kom nie baie goed oor die weg nie. Volgens hom is sy net in haar werk geïnteresseerd en gee sy nie werklik vir hom om nie. Dit is nie die waarheid nie, maar sy is nie iemand wat met haar gevoelens op haar mou loop nie. Tog het hy op sy manier respek vir haar:

Erika: Is sy die stunning vrou in die John Meyer-skildery?
Anton: Yep.
Erika: Is sy 'n kunshandelaar? Julle't amazing skilderye.
Anton: Nooit. Corporate lawyer. Tough koekie.
Erika: Ooh, very Ally Macbeal...
Anton: Well. Sy's baie glamorous ... maar sy's 'n mean

laywer, verloor nooit 'n saak nie. Sy is baie jonger as my ou Ballie, en so tussendeur "high society" speel en kuns versamel het hulle my gehad... (p. 9.)

Anton is aantreklik, goed gebou, het 'n sjarmante persoonlikheid en ken die kuns om meisies te vlei. Hy is oorredend, lewendig, fisiek en energiek en het baie planne vir die toekoms (Lessing, 1999:2.) Sy persoonlikheid verander nie veel gedurende sy siekbed nie. Maar hy besef dat hy nie meer 'n toekoms het nie. Hy sê dit ook vir Hannes en Erika wat volhou om die kostuum vir hom te ontwerp. Daarom is die mite oor die feniks vir hom so fascinerend:

Anton: Ja. Imagine as mens 500 jaar kon leef ... ek wonder of ek sou bored raak?

Hannes: Jy? Ek dink nie so nie. (p. 31.)

Hy versober later, na sy diagnose, en hy ervaar gevoelens van die uiterste wanhoop en moedeloosheid. Hy besef dat hy gaan sterf en dat hy niks daaraan kan doen nie. Maar steeds laat hy homself toe om saam met Hannes drome te droom oor wat hulle alles kon gedoen het as hulle oorsee sou gaan.

Anton ken sy eie tekortkominge. Wanneer hy Hannes vra hoekom hy nie die litteken op sy skouer teken nie, is sy argument: "Okay, sit my neus op my wang. Teken my ore op my kniekoppe, maar moenie dat ek disappear nie." (p. 15.)

3.4.3.3 Erika

Sy het 'n gewigsprobleem en sukkel daarom om haarself te aanvaar (Lessing, 1999:1.) Sy wil ook graag aandag hê. Haar ouers is nie baie geneë daarmee dat sy kuns studeer nie en daarom kry sy nie genoeg erkenning by die huis vir wat sy doen nie. Dis is duidelik wanneer sy met Anna praat: "As ek so famous soos Tannie was, het ek heeldag by my paintings gepose en al die komplimente opgeslurp." (p. 6.)

Wanneer sy op 'n dieet gaan en die resultate sien, kry sy meer selfvertroue. Sy is 'n spontane meisie wat maklik gesels en soms die verkeerde dinge op die verkeerde tye sê, soos wanneer sy dit uitblaker dat Hannes 'n neusring het:

Erika: Ek het hom gespot oor sy nuwe "look".

Anna: Sy wat?

Erika: Oops... ek en my groot bek... Sien Tannie later... (p. 6.)

Sy praat ook voor sy dink die eerste keer wat sy in Anton-hulle se huis kom: "Julle huis is amazing, jou kamer ôk ... dis groot genoeg vir 'n hele squatter kamp!" (p. 9.)

Sy wil, soos Hannes, as 'n kunstenaar geken word. Wanneer Anton verwys na Hannes se neusring, wil sy weet of sy ook soos 'n kunstenaar lyk. Hannes se opmerking vertel ons dan watter geaardheid sy het: "Hannes: Ag, Erika, jy trek so weird aan, nie eers 'n blinde sal jou miskyk nie." (p. 10.)

Erika is verlief op Hannes, maar is verleë daaroor omdat hy nog nie te kenne gegee het dat hy in meer as vriendskap belangstel nie. Maar sy is jaloers op Linda wanneer Hannes ooglopend beïndruk is deur haar:

Hannes: Wel, sy's bloody mooi... ek wens ek kon haar teken.

Erika: Sonder klere, natuurlik. Ek wed jou sy't 'n slegte asem en die IK van 'n witrot. (p. 11.)

Tipies van 'n verliefde tienerdogter is sy tog skaam daaroor en wil sy nie hê hy moet uitvind nie: "Sjoe, flash dit nou al op my voorkop soos 'n Coca Cola sign? (p. 27.) Maar sy staan Hannes by tydens Anton se siekte, selfs as haar pa haar verbied om weer iets met hulle te doen te hê:

Hannes: Sal jou pa nie uitfreak as hy weet jy's hier nie?

Erika: Hy weet nie, hy's weg om te gaan rep op die platteland. My ma sal niks sê nie ... sy hou van jou. (p. 33.)

3.4.3.3.4 Volwasse karakters

Soos in die prosateks, vervul die volwasse karakters in *Vlerkdans* 'n belangrike rol, omdat hulle die persone is na die wie die adolessente, al is hulle selfstandig en soms eiewys, opsien vir raad en hulp. Op 'n soortgelyke wyse is die afwesigheid van ouers – Anton se pa wat dood is en Hannes se pa wat in die Kaap werk, ook belangrik vir die ontwikkeling van die karakters en die uitbeelding van die karakters ten opsigte van die karakterisering in die verhaal. Die probleme wat Hannes ervaar, hou veral verband met die afwesigheid van 'n rolmodel en vaderfiguur, wat ook aanleiding gee tot die hewige effek wat Anton se dood op hom het; hy het Anton aangeneem as 'n ou broer na wie hy kan opsien en wat hom kan raadgee.

3.4.4 Dramatiese handeling

Dialoog en handeling vorm gesamentlik die belangrike metodes waarmee 'n karakter in 'n drama gekarakteriseer word, omdat die drama die voorstelling ten doel het en daar nie in hierdie drama 'n verteller is wat die leser (en voornemende, geïmpliseerde kyker) kan inligting gee in verband met die karakters nie. Vervolgens word beskryf hoe die handeling tot die karakterisering bydra. Die didaskalia is die leser se grootste informasiebron aangaande die optrede van karakters. Hier word nie net toneelaanwysings gegee nie, maar die karakter se houding en handeling word hierin uiteengesit en dien as riglyn vir die regisseur.

Aanduidings vir die handeling van die karakters in die toneelaanwysings is byvoorbeeld die volgende:

Anton: (terwyl hulle wegstap) Right, ek dink jy
moet vir starters net een rep (*Sien Hannes verstaan nie*) een
stel oefeninge doen, anders gaan jy môre suffer. Okay...
watch my... (*demonstreer die oefeninge*). (p. 2.)

Uit hierdie voorbeeld is dit duidelik dat die handeling, wat in die didaskalia aangedui word, ook gemoedsbewegings en gedagtegangte insluit. Dit stem dus in 'n mate inhoudelik ooreen met die prosateks.

3.4.5 Tyd in die drama

Die hier en nou waarin Hannes en Anton lewe, is slegs 'n moontlike *hier en nou* wat die fiksionele werklikheid uitbeeld. Die tydsverloop in die verhaal word hoofsaaklik aangedui deur Anton wat al hoe sieker word. Die veronderstelling dat Vigs en kanker siektes is wat oor 'n lang tydperk in felheid toeneem, word Anton met grimering visueel *sieker gemaak*. Mettertyd praat en loop hy stadiger en haal hy moeiliker asem soos wanneer hy teenoor Hannes verskoning maak omdat hy moeg word en stadig beweeg: "Sal jy omgee as ek ingaan? Ek's nogal moeg." ... "Jis, sorry... ek... loop... nes my ou Ballie..." (p. 31.)

Anton se aanvanklike verwysings na sy griep wat nie wil oorgaan nie, is 'n uitdruklike aanduiding van die tyd wat verloop het. Ook Erika se verwysings na die gewig wat sy verloor, is 'n subtiële aanduiding dat daar tyd verloop.

Die geïmpliseerde voorgestelde tyd van die gebeure is ongeveer een jaar lank. Daarteenoor is die geïmpliseerde voorstellingstyd iets meer as 90 minute lank (18 x 5-minuuttonele). Die uitbeelding van Anton se siekte wat erger word, word bewerkstellig deur grimering en

beligting asook deur die karakter se optrede tydens hierdie verswakking van sy gesondheid. In 'n onderhoud met Meiring (1999) het sy gesê dat sy Vigs gekombineer het met 'n limfoon, 'n vorm van bloedkanker, sodat die prognose van die siekte vinniger kan wees. Die bloedkanker breek die immuunsisteem van die pasiënt korter af as wat die Vigs dit alleen sou kon doen. Sodoende kan die regisseur daarin slaag om binne een en 'n halfuur se voorstellingstyd die voorgestelde tyd – onder andere die tyd vandat Anton met Vigs gediagnoseer is totdat hy sterf – te dek.

3.4.6 Ruimte in die drama

Aan die begin van die dramateks word die leser ruimtelik georiënteer deur die didaskalia wat die toneel aan die leser skets. Die dramaturg verskaf ruimtelike gegewens wat vir die regisseur 'n hulpmiddel is tydens die geïmpliseerde opvoering van die toneelstuk: “Stel is stilisties: m.a.w. verteenwoordigend van verskeie ruimtes. Agterdoekprojeksies word gebruik om die visuele opset van tonele aan te dui.” (p. 1.)

Vlerkdans is in duidelike tonele ingedeel. Die ligte verdoof na elke toneel sodat die dekor reggeskuif en verander kan word. Die didaskalia sorg daarvoor dat die leser van die dramateks presies weet hoe die volgende toneel gaan lyk:

Toneel 1 – gimnasium. Agterdoekprojeksie van “Ned’s gym” asook agterdoekprojeksie van binnekant van gimnasium. Polsende gimnasium-musiek en geluide van gimnasium-toerusting wat raas. Mensestemme kan gehoor word. Hannes, Anton, Linda en ’n man in die gimnasium. Drie ander karakters kan as ekstras gebruik word.

Op hierdie manier word elke toneel aan die leser geskets. Die ruimtes wat geskep word, ondersteun die fiksionele werklikheid waarvan in 4.4.1 melding gemaak is. Deur die byklanke (mensestemme en toerusting wat raas) word die illusie van werklikheid verder versterk. Die didaskalia gee ook aan die begin van elke toneel 'n opname van watter karakters teenwoordig is. Hierdeur word spesifieke karakters aan bepaalde ruimtes gekoppel¹³. Hannes en Anton ontmoet mekaar in die gimnasium en daarom word hierdie ruimte in die aanvangstoneel gebruik.

Omdat die voorstelling op die verhoog 'n nagebootste ruimte is, is daar ook ruimtes buite die verhoog wat aangedui moet word. Deur byklanke en beligting word eksterne ruimtes voorgestel.

Anna: *(roep van agter die gordyne)* Hannes? Ek het vir julle iets gebring om te drink (p. 14.)

Ook in die volgende aanhaling is daar 'n aanduiding van die buite-kontekstuele ruimte (Anton-hulle se huis) wanneer stemme van agter die gordyne opklink:

Anton lê in sy bed en luister na musiek. Sy oë is toe en sy voete tik die ritme uit.

Hannes: *(van agter die gordyne)* Ngibonga, Mama, ons sal nie lank bly nie.

Erika: *(van agter die gordyne)* Dankie, Mama. (p. 20.)

Deur die stemme van buite af word die leser en die toeskouer bewus van 'n kontekstuele ruimte wat nie op die verhoog uitgebeeld word nie. Die fiksionele werklikheid word hierdeur uitgebrei. Die karakters is in hierdie fiksionele werklikheidsruimte vasgevang en kan daarom verwys na die hier en die daar van die verhoogruimte en die kontekstuele ruimte.

Die leser gebruik sy verbeelding om gestalte te gee aan die fiksionele ruimte wat op die geïmpliseerde verhoog (en agter die skerms) voorgestel word. Die voorgestelde ruimtes op die verhoog (die gimnasium, die ateljee, die kunsgalery) word deur die leser as 'n werklike ruimte ervaar, omdat hy agtergrond- en voorkennis het aangaande hierdie ruimtes. Iemand wat al 'n kunsgalery besoek het, kan maklik 'n voorstelling in sy gedagtes vorm van hoe die gebeure in die betrokke ruimte afspeel en hoe die karakters binne hierdie ruimte optree.

Ruimtes kom ook tot stand deur die karakters se direkte verwysings na ruimtes. In die volgende voorbeeld verwys Anton en Hannes na die gimnasium. Sonder dat dit werklik uitgebeeld word, weet die leser en geïmpliseerde toeskouer hoe dit daar lyk en dat dit bestaan, omdat die toeskouer 'n voorkennis het en omdat dit al voorheen uitgebeeld is:

Anton: Hoe gaan dit by die gym?

Hannes: Okay. Ek was lanklaas daar. (p. 30.)

Karakters verwys ook na die ruimtes waarin hulle hulle op 'n bepaalde moment bevind. Omdat die dekor, spesifiek van *Vlerkdans*, relatief minimaal is, is Erika se verwysing na Anton se kamer 'n informasiebron van die ruimte:

Erika: *(wat in die kamer/studio rondgekyk het)* Julle huis is amazing, jou kamer ôk ... dis groot genoeg vir 'n hele squatter kamp!

Anton: *(lag)*

Hannes: *(verleë)* Erika! *(aan Anton)* Jy moet haar maar

Die dramateks, soos reeds herhaaldelik beklemtoon, word geskryf met die opvoering daarvan in gedagte. Daarom word daar aan die geïmpliseerde voorgestelde en voorstellingsruimtes aandag gegee. Die voorgestelde ruimte kan onderverdeel in die spesifieke plekke waar verskillende tonele afspeel. Hierdie ruimtes word geskets deur middel van verwysings in die didaskalia en in die toneelaanwysings vooraf. Die belangrikste ruimtes wat in hierdie dramateks voorkom, is dieselfde as dié in die prosateks, maar ander ruimtes wat ook voorgestel kan word, is: die twee ateljees, die kunsklas, die kunslokaal, Anton se kamer in die tehuis, die gimnasium, die hotelkamer, die kafee en die Golden Peacock. Die voorstellingsruimte is die verhoog met sy beperkte afmetings. Hierdie afmetings bepaal later die stelbou en die uiteensetting van die dekor op die verhoog. Binne die bepaalde ruimte moet al die verskillende ruimtes uitgebeeld word.

3.4.7 Tema

Soos dit die geval by die prosateks is, is die tema van die dramateks *Vlerksdans* ook die ontwikkeling van Hannes as karakter en die verhouding wat hy met sy vriende en ouers het en die mate waarin dit sy karakterontwikkeling beïnvloed. Deur die siektetydperk en dood van sy beste vriend, Anton, ontwikkel Hannes emosioneel. In sy strewe na aanvaarding en erkenning pas hy aan by die indrukke wat die samelewing van kunstenaars het, maar hy leer dat hy slegs aanvaar word wanneer hy net homself is. Anton en Erika is ook op soek na aanvaarding, elk op 'n ander wyse. Deur hulle vriendskap met mekaar leer hulle hulleself ken en kom hulle tot selfinsig (vergelyk 3.3.6). Hierdie selfinsig hou tematies verband met die titel van die drama – die ontwaking van nuwe moontlikhede in die vind van 'n eie identiteit. Hannes bereik selfkennis tydens Anton se siekte en besef dat hy bereik het wat hy wou: dat hy werklik deur ander mense as 'n kunstenaar beskou word. Hy leer dat die waarde van kuns met pyn en opoffering gepaard gaan en daardeur tot stand kom (Anon, 1999a:1).

Meiring praat só oor Hough se werk: "Ek soek altyd na iets nuuts oor die human condition en 'n mens vind dit beslis in Barrie se werk. Sy karakters is nooit swart of wit nie en daarom is sy werk nooit prekerig of sentimenteel nie. Hy verstaan mense" (Eybers, 2001:1).

3.4.8 Sintese

In hierdie afdeling van die hoofstuk is daar 'n analise gegee van die verskillende drama-aspekte van die jeugdrama *Vlerksdans*. Hierin is gekyk na die drama-aspekte soos dit in Hoofstuk 2 bestudeer is. Die analise sal later gebruik word om, saam met die analyses van

die Nederlandse jeugverhaal en –drama, vas te stel watter transformasieprocédés uit die verwerking van 'n prosateks tot dramateks afgelei kan word. Die veranderinge wat opgemerk is tydens die analise van die dramateks, word in Hoofstuk 5 bespreek.

Uit hierdie gedeelte, en ook uit die eerste gedeelte van die hoofstuk, is dit duidelik dat die afsonderlike aspekte van die drama (en die verhaal) nie van mekaar geskei kan word nie. 'n Karakter kan ontleed word aan die hand van 'n bepaalde karakteriseringsmodel, maar wanneer ander aspekte van die verhaal of drama bespreek word, word karakterisering deurentyd betrek. So byvoorbeeld is die karakters in die afdeling ook as “dramatis personae” (vergelyk 3.4.2) ontleed, maar met die bespreking van die dialoog, is daar vanselfsprekend raakpunte met karakterisering.

3.5 SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKING

Die storie – as verhaal en as drama – is 'n waarskuwing teen dwelmgebruik en die gevolge daarvan. Probleme soos egskeiding, die afwesigheid van 'n ouer, die dood van 'n vriend en vertroueling, eetversteurings en die minagting waarmee sommige ouers kuns as beroep beskou, maak van hierdie verhaal 'n gekonsentreerde jeugverhaal waarin die karakters hard werk om vir hulleself 'n regmatige posisie in die samelewing te verkry. Hierdie newetemas ondersteun die tema wat die belangrikheid van vriendskap en die invloed wat dit in die adolessent se ontwikkeling het, aanraak en dit ondersteun weer die hooftema van die verhaal: die ontwikkeling van die karakter en die persoonlike en emosionele groei waardeur die adolessent tot selfinsig kom.

In hierdie hoofstuk is 'n ontleding, aan die hand van die teorieë wat in Hoofstuk 2 behandel is, van die jeugroman *Vlerkdans* en die gelyknamige verwerkte dramateks gegee. Die ontledings is gedoen om ondersoek in te stel na die wyses waarop die verhaal verander, al dan nie, in die verwerking van die prosateks tot 'n dramateks. Die vergelyking word egter nog nie in hierdie hoofstuk getref nie. Hoofstuk 3 en 4 dien as basis vir die vergelyking tussen die konstantes en variante wat in Hoofstuk 5 bespreek word.

Dit kan egter wel kortliks genoem word dat veranderinge wat plaasvind, betrekking het op die uitbeelding van tyd, ruimte, karakters en gebeure. Die basiese storie-elemente (tyd, plek, persone en gebeure) verander egter nie. Deur ondersoek in te stel na die veranderings wat die teks ondergaan wanneer dit verwerk word, moet daar vasgestel word of daar bepaalde metodes of procédés is waarvolgens die omsetting van die teks gedoen word. Die transformasieprocédés word in Hoofstuk 5 uiteengesit, asook die konstantes en variante wat daartoe aanleiding gee.

Vervolgens word daar in Hoofstuk 4 'n analise onderneem van die Nederlandse verhaal, *Kus me* en die gelyknamige dramateks deur Bart Moeyaert.

AANTEKENINGE

-
- ¹ Bladsynommers verwys na HOUGH, B. 1992. Vlerkdans. Kaapstad : Tafelberg.
- ² Vooruitwysings word later in die afdeling oor tyd meer uitvoerig aangeraak.
- ³ Nina, Hannes se sussie, het na sy ma se modelle as trui verwys, omdat sy altyd verrimpelde, ou mense skilder. Sy skilder graag mense wat opmerklik deur die lewe gelouter is.
- ⁴ Die letters wat gebruik word om die insidente te nommer, word gebruik omdat daar later na die volgorde van die gebeure verwys moet word en dan word dit as die gebruikelike numering in hierdie teks gebruik. Vergelyk ook die hoofmomente uit die gebeurelyn van Hoofstuk 4 (4.3.3.1).
- ⁵ Hier word verwys na die Jungiaanse psigoanalise waar die individuasieproses telkens opnuut begin wanneer 'n persoon die sewe argetipes ontdek en deurleef het. Daar word later weer na die argetipes verwys, maar dit word nie bespreek nie, aangesien dit nie nodig is rakende die fokus van die studie nie. Daar word volstaan met die verwysing daarna al is kennisname nodig, omdat Hannes noodwendig selfaktualisering moet bereik.
- ⁶ Vergelyk die statiese en dinamiese gebeure, 3.3.3.1.
- ⁷ Die verhaal word uit 'n agternaperspektief vertel en daarom het die toekoms soos Hannes dit vertel, reeds gebeur. Maar vir die leser moet alles nog plaasvind. Die leser lees dus met 'n toekomsvisie, terwyl Hannes iets vertel wat verby is.
- ⁸ Bladsynommers verwys vervolgens na MEIRING, L. 1998. Vlerkdans. (Ongepubliseerd).
- ⁹ *Ekstras* is die teaterterm wat gebruik word om na bispelers te verwys.
- ¹⁰ Die voorbeelde wat aangehaal word, kom uit die ongepubliseerde teaterteks wat deur die dramaturg en regisseur aan die outeur beskikbaar gestel is. Die voorbeelde is geredigeer deur die outeur (JJDB). Bladsynommers is deur die outeur ingevul ter wille van bibliografiese verwysings.
- ¹¹ Vergelyk Hoofstuk 2 (2.2.5.1).
- ¹² *e*: die dwelmmiddel LSD staan in die omgangstaal as *ecstasy* of *e* bekend.
- ¹³ Hierna word later gekyk wanneer die dramatis personae behandel word.