

# Tyd in die dramateks en in die opvoering

**Marisa Mouton**

## Opsomming

Die rol wat die tyd in die dramagenre (die dramateks en die opvoering) speel, word bestudeer aan die hand van 'n aantal opmerkings oor hierdie aspek, nl.

- dat die dramatiese tyd 'n "ewige" hede is;
- dat 'n onderskeid gemaak word by die opvoering tussen die voorstellingstyd en die voorgestelde tyd; en by die dramateks tussen die leestyd en die fiksionele tyd;
- dat die tyd by die dramatiese gebeure 'n spesifieke invloed het op die volgorde en tempo daarvan;
- dat die tyd by die dramatis personae aan die hand van 'n onderskeid tussen chronologiese tydsaanduidings en subjektiewe tydsbelewensisse bestudeer kan word.

## Summary

A study of dramatic time (in the text and in the performance) is undertaken by means of a discussion of the following remarks, namely

- that dramatic time is always present time,
- that we should distinguish in the performance between the timespan of the performance and the represented fictional time given in the performance, and in the dramatic text between reading time and the fictional time of the drama world;
- that time influences and structures the dramatic events (sequence and tempo);
- that time is often indicated chronologically (clock-time), although the dramatis personae often experience time subjectively.

## 1. Inleiding

Alhoewel die rol van die tyd in dramas dikwels as belangrik beskou word, is daar baie min teoretiese studies beskikbaar wat die tyd se rol in sowel die dramateks as in die opvoering nagaan.

Binne die tradisionele dramateorie vind mens veral in die baie vroeë geskifte dat die gesprek oor die tyd in die drama oorheers is deur uitgerekte polemieke oor die sogenaamde eenheid van tyd. Die drie eenhede van handeling, tyd en ruimte wat deur sekere Renaissance kritici (o.a. Castelvetro) afgelei is uit Aristoteles se *Ars Poetica*, is deur talle teoretici nog baie jare daarna bespreek. Binne die werklike teaterpraktyk is daar egter in soveel stukke afgewyk van die Klassisistiese tydsbeperking van 24 uur op die fiksionele gebeure, dat al die argumente vir of teen hierdie eenheid van tyd uiteindelik onbenullig geraak het.

Om 'n fisiese tydsbeperking te plaas op 'n genre wat werk met fiksionele wêreld (en dus ook met fiksionele tydsdure) is 'n naïewe benadering tot die dramawêreld. Hierdie beskouing kan seker verklaar word deur die feit dat die opvoering wel gebonde is aan 'n fisiese tyd om te kan bestaan, nl. dat dit slegs

deur middel van 'n fisiese tydsverloop (opvoeringstyd) tot stand kom. Die verhouding tussen die fisiese voorstellingstyd en die fiksionele tyd wat voorgestel word, is wel baie belangrik maar hoef nie noodwendig op 'n basis 1:1 te bestaan nie.

'n Bekende Duitse werk wat toegespits is op 'n studie van die dramatiese tyd, nl. Pütz se *Die Zeit im Drama/Zur Technik dramatischer Spannung* (1970), kan geplaas word binne die kader van die tradisionele dramateorie. Alhoewel Pütz 'n baie indringende studie van die werking van die tyd in die dramagenre maak, gee hy nie 'n duidelike onderskeid tussen die rol van die tyd by die dramateks en sy rol by die opvoering nie.

Binne die hedendaagse drama- en teatersemiotiek is daar ook nog min omvangryke studies oor die dramatiese tyd gedoen en moet die ondersoeker tevrede wees met kort aantekeninge en enkele opmerkings daaroor. Tog kan hieruit wel sekere insigte ten opsigte van die verskille en ooreenkomste van die tyd se werking in die dramateks en die opvoering afgelei word.

'n Paar aspekte ten opsigte van die tyd in the dramagenre is vervolgens uitgelig om meer indringend bekyk te word. Telkens is gepoog om ook aan te dui hoe elke aspek gestalte kry in sowel die opvoering as in die dramateks.

## 2. Die "ewige hede" van die drama

Die hier waarin die opvoering afspeel, is 'n gedurige wisselende hier, omdat elke hier gevolg word deur 'n volgende hier. Die opeenvolging van hier'e houers op as die laaste een se afloop voltooi is en die einde van die drama dus bereik is.

Szondi (1956: 12) beklemtoon ook die gedurige hede van die uitgebeelde dramatiese situasie as hy sê dat "dramatic action always unfolds in the present . . . the present moves on and is transformed into the past, but as such is no longer present. The present passes, effecting a change, and from its antithesis a new and different present comes into being. The passage of time within the drama is an absolute succession of present moments".

Hierdie hantering van die tyd wat meermale as die opvallendste aspek van die dramagenre uitgesonder word, word dikwels ook gekontrasteer met die hantering daarvan in 'n narratiewe teks. Onder die semiotici is dit veral Segre (1980, 1981) wat die narratiewe en die dramatiese genres met mekaar vergelyk het en ook in sy besprekings van die verskille tussen hierdie twee genres klem lê op die aspek van die tydshantering by die twee. Vir Segre (1980: 40) is die hoofverskil tussen die narratiewe genre en die dramagenre geleë in die fundamentele verskil wat daar tussen hulle aanbiedingswyses bestaan, nl. dat die narratiewe teks oorwegend die gebeure binne 'n fiksionele wêreld *vertel* (m.a.w. diëgeties van aard is), terwyl die dramastuk fiksionele gebeure *voorstel* (m.a.w. mimeties van aard is):

As Aristotle says in Book three of the Poetics, drama is mimetic: the actors imitate gestures and give utterance to verbal exchanges attributed to the characters. In narrative, on the other hand, it is the discourse of the writer which brings into being a verbal equivalent of the action (diegesis), within which the speeches of the characters are referred in direct or indirect form.

Omdat die teatrale opvoering ondersteun word deur ostensie (voorstelling), is hy noodwendig ook gebind aan die fisiese kenmerke van die tyd. Die *hede* is die enigste tydskatgorie wat betrek kan word as 'n gebeurtenis *voorgestel* word. (Net soos wat die hier die enigste ruimtelike katgorie is wat by voorstelling uiteraard gebruik word.)

As ons dus stel dat die hede voorrang geniet binne die teatrale opvoering, is dit eenvoudig omdat die opvoering voorstelling is en omdat die voorstelling van persone, gebeure, ('n hele fiksionele wêreld), slegs in die hier vir ons, die toeskouers, gegee kan word. Die toeskouers verkeer dus deurgaans onder die indruk dat die karakters *nou* praat en dat hulle handeling *nou* plaasvind.

Die hede binne 'n toneelstuk reik natuurlik altyd uit na die toekoms. Dit is veral hierdie gedurige afwagting op wat nog moet volg wat die toeskouer geïnteresseerd hou in die fiksionele wêreld voor hom en dus ook spanning by hom skep ten opsigte van die afloop van hierdie gebeure. Vir Langer (1953: 311) word die dramatiese situasie juis gekenmerk deur hierdie gedurige uitreiking na die toekoms (na dit wat nog moet gebeur). Die dramastuk is volgens haar 'n "form in suspense", omdat die dramatiese hede altyd toekomsgerig is: "Our sense of what is happening is in fact indistinguishable from our sense of what will or may happen. This creates the peculiar tension between the given present and its yet unrealised consequent, 'form in suspense', the essential dramatic illusion. This illusion of a visible future is created in every play . . . The future appears as already an entity, embryonic in the present".

Vir Pütz (1970: 11) word die dramatiese hede sowel bepaal deur die dramatiese verlede as die dramatiese toekoms: "Die dramatische Handlung besteht in der sukzessiven Vergegenwärtigung von vorweg genommenen Zukunft und nachgeholter Vergangenheit". Alhoewel die opvoering dus die hede, die verlede en die toekoms betrek, word die hede steeds voorop geplaas, aangesien die verlede binne die dramatiese tydsverband 'n nog pas afgelope hede is en die toekoms 'n al hoe naderende hede.

As mens die klem wat die hede binne die teatrale opvoering ontvang, verklaar as 'n noodwendige gevolg van die ostensiewe aard van die opvoering ('n opvoering is hoofsaaklik voorstelling), dan is die volgende vraag natuurlik of hierdie aspek ook van toepassing gemaak kan word op die dramateks.

Aangesien die dramateks opvoeringsgerig is, kan aanvaar word dat hierdie tydsaspek ook daarin nagegaan sou kan word. Een van die opvallendste aspekte by die lees van 'n dramateks is juis die indruk wat die leser kry dat persone direk aan die woord gestel is en dat die gebeure in 'n fiksionele hede afspeel.

Die indruk van "direktheid" wat so algemeen deur 'n leser by die lees van 'n dramateks ervaar word, is ook iets wat deur die drama- en teatersemiotiek uitgewys en bespreek word. So beskou Segre<sup>1</sup> die teenwoordigheid van 'n verteller in 'n narratiewe teks en die gewoonlyke afwesigheid van een in dramas as 'n fundamentele verskil wat daar tussen hierdie twee genres bestaan. Daar is dus meestal nie iemand wat as bemiddelaar vir die dramatis personae optree nie – hulle is self aan die woord en gee direk aan die leser hulle ervarings weer.

Voortvloeiend uit Segre se beskouing dat die dramatis personae self die sprekers is wat direk aan die woord gestel is, volg Serpieri (e.a., 1981) se werk oor die kenmerke van die dramatiese taal. Volgens Serpieri word die deiktiese verwysings in dramatiese taalgebruik gekenmerk deur hulle verbintenis met die hede (nl. die gebruik van die grammatikale teenwoordige tyd, persoonlike voornaamwoorde soos ek, jy, ons, 'n hier-en-nou tydruimtelike oriëntasie, ens.). Die dramatiese gespreksituasie wat setel in 'n fiksionele hier-en-nou vind dus ook sy neerslag in die dramatis personae se taalgebruik. Uit die deiktiese verwysings wat hierdie gesprekke kenmerk, kom die leser reeds agter dat hierdie gesprekke in die hede afspeel en dat hy dus met 'n dramatiese "nou" te make het. In die dramateks is die aanduiding van die verskillende sprekerbeurte (deur die karakter se naam te plaas by sy uitinge) vir die leser reeds 'n indikasie dat die karakters direk aan die woord gestel is (m.a.w. sonder die hulp van 'n bemiddelaar). Dit is dus as gevolg van die karakters se spreekbeurte en die spesifieke deiktiese kenmerke van die karakters se taalgebruik dat die leser (soos die toeskouer by die teatrale opvoering) die gebeure in die fiksionele wêreld ontvang as geplaas in 'n fiksionele hede.

Die sogenaamde ewige hede van die dramatiese tyd moet m.a.w. in die opvoering gesien word as iets wat onlosmaaklik deel is daarvan, omdat die opvoering as voorstelling net kan plaasvind in 'n hede. In die geval van die dramateks waar aanvaar word dat dit uitwys na 'n moontlike opvoering daarvan kan hierdie tydsaspek wel ook nagegaan word – en dan veral in die taalgebruik van die karakters.

### **3. Die opvoering: voorstellingstyd en voorgestelde tyd, en die dramateks: leestyd en fiksionele tyd**

By die teatrale opvoering kan onderskei word tussen die opvoerings- of voorstellingstyd (wat in die meeste gevalle wissel tussen twee en drie uur) en die voorgestelde tyd (m.a.w. die tyd wat deur die fiksionele gebeure gedek word). Die verhouding tussen hierdie twee tye kan wissel vanaf een waar daar 'n noue ooreenstemming tussen die voorstellingstyd en die voorgestelde tyd bestaan (byvoorbeeld as 'n fiksionele gebeurtenis wat 'n paar uur duur, voorgestel word binne die twee of drie uur van die opvoeringstyd), tot by ander werke waar daar 'n groot diskrepansie tussen hierdie twee tye bestaan (byvoorbeeld as 'n baie lang fiksionele tydperk, o.a. die 36 jaar van Poppie se lewe in Elsa Joubert/Sandra Kotzé se *Poppie*, in 'n paar uur voorgestel word).

'n Toneelspan moet dikwels by 'n lang tydsverloop praktiese aspekte in ag neem, aangesien die uitbeelding van 'n lang tydsverloop meestal in die opvoering ook getoon moet word. So gebruik akteurs binne die realistiese teater verskeie tegnieke om karakterveroudering – een van die gevolge van 'n lang tydsverloop – aan te dui, byvoorbeeld om van spesiale grimering, kleredrag, liggaamshoudings, rekwisiete (o.a. brille, kieries), stemtone, ens., gebruik te maak. Die eenvoudigste wyse vir 'n dramaturg om tydsverloop aan te dui, is bloot om met elke bedryf (soms ook tussen tonele) 'n tydsprong te maak, m.a.w. die begin van 'n nuwe bedryf hou terselfdertyd die aanvang van 'n

nuwe tydperk in. Soms is hierdie tydsprong baie klein, byvoorbeeld in A P Brink se *Die hamer van die hekse* speel die fiksionele gebeure van een oggend tot 'n volgende oggend af, terwyl dit in ses episodes ingedeel is. Die tydsverloop tussen hierdie episodes is soms klein, so byvoorbeeld staan in die didaskalia by episode vyf dat dit “vroeg die oggend” (41) is, terwyl episode ses “later dieselfde oggend” (52) 'n aanvang neem, maar in ander gevalle is die tydsprong weer baie groot, byvoorbeeld die verloop van maande in A Tsjechow se *Die Kersieboord*, waar die eerste bedryf in Mei begin en die laaste eindig in Oktober.

'n Ander tegniek om die verloop van die tyd aan die toeskouer oor te dra, kom voor wanneer een van die karakters (soms as verteller) direkte inligting daarvoor gee en die toeskouer dus onmiddellik oriënteer ten opsigte van die nuwe fiksionele tyd wat uitgebeeld word. 'n Bekende voorbeeld van so 'n verteller is die verhoogbestuurder in T Wilder se *Our Town* wat telkens die fiksionele tyd vir die toeskouer spesifiseer [“The day is 7 May 1901. The time is just before dawn” (bedryf 1:21), “Three years have gone by” (bedryf 2:50), “This time nine years have gone by friends – summer 1913” (bedryf 3:74)].

Die interessante van bogenoemde verteller is dat hy nie net die toeskouer ten opsigte van die fiksionele tyd oriënteer nie, maar dat hy hom ook ten opsigte van die opvoeringstyd oriënteer deur die einde van elke bedryf aan te kondig in terme van 'n opvoeringsopset [“That's the end of the first Act, friends. You can go and smoke now, those that smoke” (49), “That's all the Second Act, folks. Ten minutes' intermission” (72), “Hm . . . Eleven o'clock in Grover's Corners – You get a good rest, too. Good night” (91)].

In teenstelling met die voorstelling wat altyd gebonde is aan die hede waarbinne dit afspeel, is 'n vertelling nie so tydsgebonde nie en kan 'n verteller met sy vertelling willekeurig rondbeweeg in die tyd. Deurdat karakters soms vertel van die verlede of verskillende tydperke en tydsdure binne 'n paar sinne oproep, terwyl hulle steeds binne 'n hede (be)staan, help hulle dus om die omvang van die fiksionele tyd wat in 'n toneelstuk gedek word, te vergroot. Wanneer 'n spesifieke fiksionele wêreld uitgebeeld word op 'n verhoog is daardie bepaalde uitbeelding ten opsigte van die tyd ondergeskik aan die fiksionele hede. Die totale fiksionele tyd wat egter gedek word in daardie stuk, kan wel meer omvangryk wees as slegs hierdie uitgebeelde hede, aangesien daar veral met behulp van die gebruikmaking van vertellings ook verwysings na die fiksionele verlede en die fiksionele toekoms van hierdie wêreld gegee kan word.

'n Ooreenkomstige onderskeid kan in die dramateks gemaak word, nl. tussen die tyd wat dit die leser neem om die teks te lees (die leestyd) en die fiksionele tyd wat gedek word in hierdie dramawêreld. 'n Leser word gewoonlik baie vroeg georiënteer ten opsigte van die fiksionele tyd waarbinne die gebeure afspeel. Reeds by die deurlees van die karakterlys kan hy/sy al inligting kry oor die spesifieke fiksionele tyd van die dramawêreld. Andersins word die leser wel by die aanvang van elke bedryf (hoofsaaklik in die didaskalia) ingelig oor die spesifieke fiksionele tyd waarin die karakters bestaan en waarbinne die gebeure gaan plaasvind.

Vroeër is gestel dat die opvoeringstyd (van die gemiddelde teatrale opvoe-

ring) wissel tussen twee en drie uur, en dat die uitbeelding van 'n fiksionele wêreld op die verhoog binne hierdie tydsbegrensing afspeel. Die dramateks wat 'n opvoering voorafgaan, is dus ook gebind aan hierdie tydsbeperking. Hierdie verbintenis aan 'n (moontlike) opvoering kan ook gesien word in die fisiese lengte van die meeste dramatekste, nl. dat hulle relatief kort is (veral in vergelyking met romans).

Die opvoeringstyd van die meeste teatrale opvoerings bly dus konstant tussen twee en drie uur, terwyl die ooreenkomstige leestye van die dramateks (hoewel wisselend vir verskillende lesers) meestal ook so 'n konstantheid sal vertoon. In die onderskeie verhoudings tussen die voorstellingstyd en die voorgestelde tyd van die opvoering, en die leestyd en die fiksionele tyd van die dramateks, bly die eerste helfte van elke verhouding (die voorstellingstyd en die leestyd) dus meestal bestendig, en is dit hoofsaaklik in die tweede gedeelte van die verhouding (die voorgestelde tyd en die fiksionele tyd) waar die meeste verwisselings plaasvind. Die struktuur van enige drama word uiteindelik beïnvloed en bepaal deur die spesifieke relasie waarin die twee dele van hierdie verhoudings tot mekaar staan.

#### 4. Die tyd en die dramatiese gebeure: volgorde en tempo

Die Russiese formaliste se bekende onderskeid tussen die plot (sjuzet) van 'n vertelling en die gerekonstrueerde chronologiese verloop van die storie (fabula) word ook deur die drama- en teatersemiotici op dramas toegepas.

Vir Elam (1980: 119,120) is hierdie onderskeid bruikbaar, omdat die tydsverloop van die dramatiese gebeure dikwels ook deur die leser of die toeskouer gerekonstrueer moet word. Alhoewel die gebeure in dramas meestal getoon word (en dus oorwegend 'n lineêre tydsverloop besit), word daar dikwels binne hierdie gebeure vertellings gegee (o.a. terugblikke na die verlede of aankondigings oor die toekoms) of tydspronge gemaak (byvoorbeeld tussen bedrywe), ens., sodat die leser of die toeskouer uiteindelik tog vir homself die chronologie van die gebeure moet uitwerk. Veral in dramas waar daar baie met die tydsverloop van die gebeure gespeel word en waar talle tegnieke aangewend word om die gewone chronologie van die gebeure te deurbreek, is hierdie onderskeid vir die ondersoeker bruikbaar.

Hierdie onderskeid volg dus uit die hantering van die volgorde (temporeel en kousaal) van die dramatiese gebeure, en alhoewel die volgorde van die dramatiese gebeure 'n sterk invloed op die drama se hele struktuur het, is dit nie die enigste tydsaspek wat die dramastruktuur kenmerk nie. In die teatrale opvoering (en by implikasie ook in die dramateks) waar sy struktuur bepaal word deur sy verbintenis met sy fisiese opvoeringstyd (en dus deur 'n streng tydsbeperking omgrens word), is dit nie net die chronologie van die gebeure wat hierdeur geraak word nie maar ook die tempo(s) van die uitbeelding(s) word deur hierdie tydsaspek beïnvloed.

Naas die natuurlike tempo van 'n voorgestelde toneeltjie (nl. 'n dramatiese situasie waar die dialoog en die handeling op 'n natuurlike tempo gegee word en vergelykbaar is met die tempo wat so 'n toneeltjie in die gewone werklik-

heid sou kenmerk), kan die tempo in 'n drama wel ook wissel as gevolg van verskeie faktore.

So byvoorbeeld is die tempo in S Beckett se *Waiting for Godot* redelik stadig – 'n gevolg van die karakters se gesprekke wat gekenmerk word deur herhalings, niksseggenhede en pouses. Die karakters wag heeltyd op Godot wat nie opdaag nie en 'n gevoel van verveling en die indruk van 'n stadige tydsverloop word geskep.

Die omgekeerde is ook moontlik, sodat daar in plaas van 'n vertraging 'n versnelling van die tempo gevind kan word. Die struktuur van 'n drama kan baie daarmee te doen hê dat 'n leser of 'n toeskouer die indruk kry dat die fiksionele gebeure versnel na die einde toe. So kan die tonele al korter word en vinniger op mekaar volg en so die indruk skep van 'n versnelde tempo. Hierdie indruk veroorsaak natuurlik spanning en afwagting by die leser of die toeskouer ten opsigte van die afloop van die gebeure.

## **5. Die tyd en die dramatis personae: chronologiese tydsaanduidings vs. subjektiewe tydsbelewensisse**

Vroeg in States (1985) se fenomenologiese studie oor die teater (waarin hy ook deurgaans na die drama- en teatersemiotici se werk verwys) bespreek hy kortliks 'n aanmerking wat Benjamin in sy bekende artikel *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1955) gemaak het, nl. dat Benjamin daarop wys dat min toneelstukke werkende horlosies op die verhoog plaas. Die rede hiervoor sê Benjamin is omdat die aanduiding van fisiese tydsverloop dikwels met die fiksionele tyd van die uitbeelding sal bots en dus vir die toeskouers steurend sou wees.

States (1985: 30) verklaar die steurende invloed wat werklike horlosies dikwels op die verhoog het as iets wat volg uit die aard van die horlosies self, m.a.w. dat “some things, by virtue of their nature, retain an exceptional degree of selfgiveness on a stage”. Hy noem ook ander dinge wat dikwels 'n soortgelyke steurnis veroorsaak, nl. die plasing van jong kinders of diere op 'n verhoog. Anders as die akteur is die klein kind of dier nie in staat om 'n rol te vertolk nie (alhoewel hy tog in 'n fiksionele rol geplaas is) en bly sy posisie in die fiksionele dramawêreld dus ambivalent. Dit is hierdie ambivalensie wat die toeskouer dikwels so interesseer dat sy aandag van die res van die opvoering af wegduaal en hy eerder so 'n kind of dier op die verhoog dophou.

'n Horlosie wat reëlmatig tyd hou sal ook inhou dat die uitbeelding van die fiksionele tyd deurgaans gemeet sal kan word aan hierdie fisiese tydsmeter en enige diskrepansie binne so 'n vergelyking die toeskouer dus sal opval en kan pla. Dit beteken egter nie dat daar nie na horlosies of na 'n chronologiese tydsverloop verwys kan word nie. Dikwels is verwysings na horlosietyd of kalendertyd of seisoenwisselings juis belangrike inligting in 'n drama.

Die verwysings na chronologiese tydsverloop help dikwels om as maatstaf te dien om die subjektiewe tydsbelewenis van 'n karakter te bepaal. In A Tsjechow se *Die Kersieboord* gaan dit oor 'n familie se verlies van hulle landgoed wat as gevolg van hulle skuld verkoop moet word. Hierdie proses vind plaas oor 'n tydperk van maande (Mei tot Oktober), wanneer die

wisseling van seisoene ook die kersieboord se bloeitydperk insluit. Teenoor hierdie chronologiese verloop van die maande en die seisoene word die subjektiewe tydsbelewensisse en herinneringe van die ouer karakters (veral mev. Ranjéwskaja en haar broer, Gájew) geplaas, wat as gevolg van hulle verbintenis aan hulle verlede onmagtig is om die hede te verander.

Die mens se gevangenskap binne 'n tydstroom (chronologiese tyd) en sy onmag om hierdie vloei van die tyd te keer, word dikwels in dramawerke op sowel tematiese as strukturele vlak (o.a. deur gebruikmaking van versnelende of vertragende tegnieke) uitgebeeld.

Die plasing van die dramatis personae in 'n bepaalde fiksionele tyd en sy beleving van daardie fiksionele tyd word weer waargeneem deur 'n toeskouer of 'n leser wat vanuit 'n spesifieke fisiese tyd (opvoeringstyd of leestyd) hierdie fiksionele tydsvoorstelling ervaar.

## 6. Slotopmerkings

Die rol van die tyd in die drama (die teks en die opvoering) besit dus vele fasette. Al die aspekte van die fiksionele dramawêreld word daardeur beïnvloed, nl. die fiksionele *gebeure* wat in 'n bepaalde tyd afspeel en ook 'n eie tydsverloop en tempo vertoon; die *dramatis personae* wat in 'n fiksionele tyd geplaas is en daardie tyd ook subjektief beleef; die dramatiese *taal* wat deur deiktiese verwysings sy verbintenis aan die hede uitwys; en die *struktuur* van die dramawêreld wat ook grootliks beïnvloed word deur die hantering van die tyd.

Die verskillende elemente van die fiksionele dramawêreld is egter nie al aspekte wat deur die tyd bepaal word nie, maar ook die verhouding tussen hierdie fiksionele wêreld en sy fisiese totstandkoming in 'n opvoering of 'n dramateks word gekenmerk deur die rol wat die tyd daarin speel, nl. die fisiese tyd wat dit neem om hierdie fiksionele wêreld vir die toeskouer te toon of die tyd wat dit vir 'n leser neem om die dramateks te lees.

Ten slotte kan ook genoem word dat die fiksionele tyd van die dramawêreld soms 'n historiese verledetyd is, m.a.w. in so 'n geval word die verdere probleem gevind hoe hierdie fiksionele wêreld wat op 'n historiese tydperk gebaseer is, kontemporêr uitgebeeld kan word. Talle besprekings word vandag gewy aan die vraag of 'n stuk wat in die verlede afspeel by die moderne mens en sy problematiek aangepas moet word al dan nie.

'n Studie van die dramatiese tyd omvat dus 'n wye spektrum van sake – vanaf die fisiese totstandkoming van die dramateks en die opvoering in die tyd tot by sy ontvangs, en vanaf die nagaan van die interne rol van die tyd in die fiksionele dramawêreld tot by die kennisname van 'n toneelspan se eksterne benadering ten opsigte van die historiese plasing van die stuk.

## Aantekening

1. Segre (1980: 40): "In the case of narrative, the subject of the utterance (the I-sender), possibly through the mediation of an I-writer or an I-character-narrator, expounds in the third person (HE/THEY) events concerning the characters (HE/



THEY, leaving aside a possible I-character-narrator). It is within this HE/THEY, dominated by the sender, that the various I's of the characters' discourses make their appearance. On the other hand, it is these very I's which actually make up the theatrical text, for the subject of the utterance has been hidden."

## Verwysings

- Beckett, S. 1978. *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber.
- Brink, André P. 1976. *Die hamer van die hekse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Elam, K. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.
- Joubert, Elsa & Kotzé, Sandra. 1984. *Poppie – die drama*. Kaapstad: Tafelberg.
- Langer, Suzanne K. 1953. *Feeling and form. A theory of art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Platz-Waury, Elke. 1978. *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr.
- Pütz, P. 1970. *Die Zeit im Drama/Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Segre, C. 1981. Narratology and theater. *Poetics Today* 1 (2,3): 95–104.
- Serpieri, A e.a. 1981. Toward a segmentation of the dramatic text. *Poetics Today* 2 (3): 163–200.
- States, B.O. 1985. *Great reckonings in little rooms. On the phenomenology of theatre*. Berkeley: University of California Press.
- Szondi, P. 1956. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Tsjechow, A. 1975. *Die Kersieboord*. Vertaal deur Karel Schoeman. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Wilder, T. 1983. *Our town, The skin of our teeth, The matchmaker*. Harmondsworth: Penguin.