



...ek sal jou hierna verwys, maar kom ons gesels daaroor...

J.L. Coetser

To cite this article: J.L. Coetser (1991) ...ek sal jou hierna verwys, maar kom ons gesels daaroor..., Journal of Literary Studies, 7:3-4, 299-312, DOI: [10.1080/02564719108529992](https://doi.org/10.1080/02564719108529992)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02564719108529992>



Published online: 06 Jul 2007.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 9



View related articles [↗](#)

...ek sal jou hierna verwys, maar kom ons gesels daaroor. . .

J.L. Coetser

Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek

Marisa Mouton 1989

Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO

Opsomming

Die publikasie van Marisa Mouton se *Dramateorie vandag* (1989) is 'n welkome toevoeging tot die uiters skrale voorraad van besinning in Afrikaans oor die drama- en teaterteorie op semiotiese grondslag. Die waarde van hierdie werk lê daarin dat drama- en teaterkommunikasie vanuit die perspektief van die opvoering betrag word, 'n benadering wat Carlson (1990: xii) reeds as nuut en noodsaaklik uitgewys het. Hierdie artikel bepleit meer teoretiese aandag ook vir die oorblywende twee terreine wat Carlson noem. Dit is naamlik die totale teatrale ervaring (wat die handeling op die verhoog of die interaksie met die gehoor uitsluit), en die invloed van moontlike wêreldes op die semiotiese kommunikasieproses (Carlson 1990: xiii en xiv).

Summary

Marisa Mouton's book on a semiotic approach to the theory of drama and theatre, *Dramateorie vandag* (*Dramatic Theory Today*, 1989), is a welcome addition to this field in Afrikaans. It meets the first requirement Carlson (1990: xii) sets for future investigations of the semiotics of theatre and drama, i.e. an investigation of the contribution of the audience, and hence the influence of the performance, on dramatic and theatrical communication. Following Carlson (1990: xiii) this article argues for an extension of Mouton's findings on "the semiotics of the entire theatre experience (as opposed to what happens on the stage or between the on-stage creation and the spectator)". The third argument is in favour of a contribution to the semiotics of "the relation of theatre to the life of which it is an imitation" (Carlson 1990: xiv). This article consequently argues for the contribution of a theory of possible worlds to the semiotics of theatre and drama.

Dramateorie vandag is aanvanklik, in 1988, as proefskrif aangebied by die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, onder die promotorskap van prof. T.T. Cloete. Dit is in 1989 deur dieselfde universiteit gepubliseer as deel van die "Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO". Dit is, met ander woorde, so hoog deur die eksaminerende universiteit aangeslaan dat dit vir publikasie aanvaar is. Bewys hiervan is die feit dat die teks van die proefskrif onveranderd as gepubliseerde teks oorgeneem is.

1

'n Mens wil byna dieselfde mate van opgewondenheid – 'n opgewondenheid getemper deur voorbehoude – oor Mouton se *Dramateorie vandag* ervaar as wat uit resensies van Elam se *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) spreek. Dit is omdat Mouton se werk min of meer dieselfde plek op die toneel

van die Suid-Afrikaanse dramateorie in neem as Elam s'n destyds in die Engelssprekende wêreld. So wys Féral (1982: 182) op 'n vroeëre artikel deur Elam (1977) self, waarin hy verwys na die beperkte aantal besprekings waarin daar van 'n semiotiese benadering tot die drama en teater uitgegaan word. Volgens Elam (1977: 139–140) kon daardie skaarste toegeskryf word aan die kompleksiteit van die ondersoekveld en die beperkte metodologiese apparatuur wat tóé beskikbaar was.

Alter (1981: 264) sluit by Féral aan in dié sin dat hy ook wys op die belangrike plek wat Elam (1980), in daardie stadium, in die Engelssprekende wêreld ingeneem het. In Frans was daar toe reeds werk deur onder andere Übersfeld, en het daar ook reeds semioties gerigte studies in vaktydskrifte verskyn. (Vergelyk verder Carlson (1984) se oorsig van semiotiese besprekings van die drama en teater, in sy resensie van Hess-Lüttich se *Multimedial Communication*, Volume II: *Theatre Semiotics*.) Daarbenewens het moderne semiotiese benaderings tot die drama reeds in die dertiger- en veertigerjare 'n aanloop gehad in die werk van die Praagse Kring, onder andere Zich, Mukarovskij, Bogatyrev, Veltruski en Honzl – aan wie Elam (1980: 5 e.v.) erkenning gee.

Die mate waarin Mouton by Elam (1980) aansluit, is die opvallendste in haar oorsig van beskouings “van die teatrale teken en van die opvoering as 'n teatrale kommunikasieproses” (Deel A, Afdeling II) en haar bespreking van “[f]iksionaliteit en die dramawêreld” (Afdeling III). In navolging van Elam (1980: 5–31) lê sy in Afdeling II klem op die bydrae van die Praagse Strukturaliste, maar betrek ook die beskouings van Peirce. Dit geskied met behulp van besprekings van Elam self en van Pladott se bydrae in Hess-Lüttich se mengwerk, *Multimedial Communication* (Volume II), van Peirce se driedelige tipologie van tekens, naamlik ikoon, indeks en simbool. Verder word Eco en ander prominente baanbrekers in die veld betrek.

Die opvallende uitsondering in Afdeling II is 'n deeglike bespreking van Jakobson se bydrae. Jakobson word, soos Peirce, nie in die bibliografie vermeld nie. In hierdie geval is die waarkynlike oorweging, dat Jakobson se kommunikasiemodel in Eco s'n (Mouton p. 56) vervat is, geldig. Ongelukkig lei dit daartoe dat rigtings wat van semiotiese insigte gebruik maak en wat op Jakobson se model voortbou, weinig aandag in *Dramateorie vandag* ontvang. Hier kan verwys word na die psigoanalitiese, feministiese, Marxistiese en/of Afro-Amerikaanse literêre kritiek op semiotiese grondslag. Hierdie benaderings ontvang in ons tyd heelwat prominensie, soos afgelei kan word uit aanduidings in 'n oorsigbundel soos Cohen (red.) se *The Future of Literary Theory* (1989). Genoemde benaderings op semiotiese grondslag is gevolglik 'n navorsingsterrein wat, ten opsigte van die Afrikaanse drama, nog braak lê.

2

Die bespreking in Afdeling III (“Fiksionaliteit en die dramawêreld”) sluit aan by Elam (1980: 100–101) se gebruik van die logiese semantiek, spesifiek die teorie van moontlike wêreldes (W_m). Met sy toepassing daarvan op die drama het Elam baanbrekerswerk gedoen, en is Mouton se aansluiting daarby

gevolglik geregverdig. Self gee sy geen onafhanklike rekenskap van die geldigheid van Elam se fundering nie, of waarom dit *semioties* genoem kan word.

Elam verduidelik soos volg wat hy met 'n semiotiese teorie van W_m bedoel:

A *semiotic* – as opposed to logical – theory of possible worlds is concerned with the “world-creating” operations of *texts* and the conceptual labours they call for from their decoders (readers, spectators, etc.). The textual worlds of concern to the semiotician are determined by *cultural* rather than logical models, and must be investigated according to the interpretative processes required for their construction rather than according to formal calculi.

(Elam 1980: 101)

Die klem wat Elam (in die aanhaling) plaas op die “conceptual labours” wat van “decoders” vereis word, lei Mouton tot die geldige kritiek dat “dit nie altyd uit sy bespreking duidelik (is) of bogenoemde beskouings oor die fiksionele dramawêreld op sowel die opvoering as op die dramateks van toepassing is nie” (p. 72). Haar eie bydrae is dan 'n poging om “die aspek van fiksionaliteit binne die dramateks en die opvoering op 'n vergelykende manier (te) beskou” (p. 72). Dit doen sy deur te let op die fiksionele vlak en die voorstellingsvlak in die dramateks en die opvoering onderskeidelik.

In hierdie stadium moet 'n mens jouself afvra of Alter se kritiek op Elam se aansluiting by sommige teorieë van logiese semantici nie *ipso facto* ook op Mouton se besinning van toepassing is nie. Alter (1981: 265) vind Elam se gebruik van W_m “fascinating, certainly productive of meaning, but again not properly semiotic”. Hy vervolg:

Indeed, within a *strict semiotic perspective*, the entire issue of reality and/or fictionality of theatrical references can be bypassed as irrelevant, and the admitted duality of the dramatic world more economically accounted for with the *signifier/signified tension*.

(Alter 1981: 265; my kursivering)

Met 'n “strict semiotic perspective” bedoel Alter, in hierdie resensie, 'n gesentreerdheid op die teken, maar in 'n beperkte, myns insiens soms vae, sin. Dit wil uit Alter se opmerkings voorkom of hy aan die aspek van kommunikasie, in 'n semiotiese teorie van die drama, nie genoegsame plek gun nie. Dit is wel moontlik om die dramateks as 'n makroteken te beskou en die verhouding tussen die dramateks en die opvoeringstekes dan in terme van die signifiant/signifié-spanning te verklaar. So 'n verklaring hou egter nie genoegsaam rekening met die digtheid en verskeidenheid van tekens en kodes wat by die drama-/opvoeringstekes-transaksie betrokke is nie, en wat deegliker met behulp van 'n W_m -teorie in die letterkunde verklaarbaar is. Die kwalifikasie, “in die letterkunde”, is nodig omdat “die werklikheid” van 'n literêre werk – anders as in die logiese semantiek (vergelyk Dolezel 1979: 193–195) – reeds 'n kultuur gekwalifiseerde konstruksie deur 'n outeur of sy ekwivalent is, wat deur iemand geresepteer (kan) word.

Die grootste kenmerk van 'n W_m is dat dit as 'n alternatief vir die W_o (die gewone, ontologiese werklikheid) kan optree (Castañeda 1979: 59). Dit

betekén nie dat 'n W_m as 'n substituuat vir die W_o optree nie – Pavel (1975: 166) noem so 'n situasie “naïewe realisme” – maar wel dat 'n W_m met die W_o verbind kan word in 'n *verhouding van toeganklikheid* (Castañeda 1979: 59). Die verband tussen 'n W_m en die W_o word deur die *de re*-beginsel bepaal, naamlik dat 'n proposisie vir 'n reseptor in die W_m waar is as dit vir hom in die W_o waar is (vergelyk Hintikka 1975: 208–214, met Pavel 1975: 174). Dit is ook die basis waarop Elam (1980: 102) se *net soos*-reël berus, wat hy soos volg verduidelik: “Dramatic worlds are hypothetical ('as if') constructs, that is, they are recognized by the audience as counterfactual (i.e. non-real) states of affairs but are embodied *as if* in progress in the actual here and now.”

Elam se *net soos*-reël moet verder geplaas word teen die agtergrond van wat Pavel (1975: 175) die “emotional counterpart of this logical experience” noem, naamlik wanneer die reseptor sy ontologiese perspektief(we) verslap. Onder “optimale resepsie” (Pavel se beskrywing) kom 'n nuwe moontlike wêreld vir die kompetente reseptor tot stand; dit is, 'n ontologiese perspektief (W_d) eie aan *daardie drama* vir *daardie toeskouer/leser*. Dit is waarom verskillende persone dieselfde dramateks/-opvoering op verskillende wyses beleef.

Daar het dus, vanuit die perspektief van die reseptor, kommunikasie tussen die W_o en W_d plaasgevind. Alhoewel hy nie verantwoording kan doen van die presiese verloop van die kommunikasie nie, neem die reseptor tog die gevolg daarvan waar as, onder andere, die saamtros van tekens (Meijer 1982: 232). Verder word die kommunikasie bepaal deur die aard van die indiwiduele teks, met inagneming van die postulate van gewone kommunikasie (Revzina & Revzin 1975).

3

Kommunikasie tussen moontlike wêreldes vind, in terme van Castañeda se *verhouding van toeganklikheid* (1979: 59), op verskillende maniere plaas. Hintikka (1975: 209) maak van die term *world line* gebruik om die verband tussen moontlike wêreldes te benoem, maar, voeg hy by, “they are as it were drawn by ourselves – of course not by each individual alone but by tacit collective decision embodied in the grammar and semantics of our language”. Hierdie stelling word soos volg verduidelik:

If world lines are in the last analysis man-made, it ought to be possible in principle to draw them in (at least) two different ways. ...One of them is established by the methods...which rely essentially on continuity. It is said to establish *descriptive* cross-identification. The other mode of cross-world comparisons identifies individuals having the same perceptual relations (or other direct cognitive relations, as the case may be) in different worlds to the person in question – meaning the person whose acts are being considered. This I will call...cross-identification by acquaintance.

(Hintikka 1975: 211)

Dit is moontlik om nou, op grond van bostaande aanhaling, te beweer dat Hintikka se “*descriptive* cross-identification” ooreenstem met die situasie waar 'n W_d en 'n W_o 'n hoë mate van ooreenkoms vertoon (alhoewel volkome

ooreenstemming nie moontlik is nie). Die verhouding van "cross-identification by acquaintance" stem ooreen met die situasie waar moontlike wêrelde hoogstens een raakpunt het. 'n Derde moontlikheid, wat Hintikka nie noem nie, lê tussenin, terwyl 'n vierde (waarby ek kortliks in die volgende afdeling stilstaan) inhou dat daar geen beduidende raakpunt tussen moontlike wêrelde bestaan nie. Hierby sluit Pfister (1988: 44) aan met sy onderskeid van "three possible types of basic relationships, according to whether the information units transmitted through the verbal and non-verbal codes and channels are 'identical' to each other, 'complementary' or 'discrepant'".

Hierdie drie kategorieë van moontlike wêrelde leen hul tot gebruik in 'n modellerende stelsel, waarby Peirce se genoemde trits van tekens (ikoon, indeks, simbool) aansluit. Sou die moontlike wêrelde van 'n drama, in terme van Pfister se aangehaalde onderskeid, "identities" aan mekaar wees, is daar sprake van ikoniese kommunikasie tussen hulle; indien hulle "komplementêr" is, is daar sprake van indeksikale kommunikasie; indien hul geen verband vertoon nie, is daar sprake van "simboliese" kommunikasie (met die voorbehoud dat geen vorm van kommunikasie suiwer van een soort is nie). Dit is verder moontlik om dié stelsel op Jakobson se kommunikasiemodel te superponeer en aan elke hoofkomponent van sy model die status van 'n moontlike wêreld toe te ken. Dit kom daarop neer dat verskillende vorme van kommunikasie tussen die hoofkomponente, of: moontlike wêrelde, van die model plaasvind.

Wat is die implikasie van hierdie toepassing van die teorie van moontlike wêrelde vir die semiotiese ontleding van dramatekste?

Die eerste implikasie is dat 'n semiotiese ontleding aandag sal gee aan al die fases van die kommunikasieproses, van sy ontstaan tot by minstens die eerste siklus van resepsie deur 'n leser of toeskouer (ensovoorts). Die tweede implikasie is dat teoretiese besinning oor die middele van die drama rekening sal hou met die ontologiese status van die drama in die algemeen, of, soos Carlson (1990: xiv) dit stel, "the relation of theatre to the life of which it is an imitation".

4

Dit is ook moontlik om fiksionele wêrelde (W_f) te onderskei. 'n W_f bestaan uit proposisies wat nie in die W_o kan bestaan nie, met ander woorde dit is 'n "world which posits a temporal system separate from the temporal system of the actual world" (Ronen 1990: 24). Dit kom daarop neer dat die teks self moet aandui dat hy 'n suiwer fiksionele wêreld skep (Castañeda 1979: 34–36). Die reseptor interpreteer egter so 'n teks negatief, in terme van sy belewing van die W_o , as 'n W_f . Gevolglik is so 'n W_f eintlik 'n variasie van (of: alternatief vir) 'n W_o (Routley 1979: 6, 11). Dit is op grond van hierdie beginsel dat dit moontlik is om 'n hoogs abstrakte, selfs absurde, drama te verklaar. Sou daar vir 'n reseptor geen verband hoegenaamd tussen moontlike wêrelde wees nie, sal die drama volkome onverstaanbaar wees.

Teen die agtergrond van bostaande oorsigtelike verkenning van die teorie van moontlike wêrelde kan 'n mens met Mouton saamstem én vrae stel, as sy verklaar:

Die fiksionele is uiteraard die een aspek wat alle ander elemente binne die dramateks en die opvoering onderlê. Enige bespreking van die *spesifieke elemente in die teks en die opvoering*, soos die dramatis personae, die tydruimte, en dies meer, sal deurgaans gedoen moet word *teen die agtergrond van die fiksionele raam* wat daarom geplaas word.

(Mouton 1989: 86; my kursivering)

'n Mens kan met haar saamstem dat 'n bespreking van "spesifieke elemente in die teks en die opvoering...teen die agtergrond van die fiksionele raam" geplaas moet word. Maar daar is ook vrae waarop 'n mens duideliker antwoorde verlang, soos: watter plek gun sy in haar begrip van "[d]ie fiksionele" in die drama aan W_m , W_o , W_d en W_f ? Wat is die gronde vir haar onderskeid van "elemente in die teks" of dan die "set of compossible narrative [lees: dramatic, J.L.C.] agents", om Dolezel (1979: 196–198) na te praat? Of die "elemente in die opvoering" – steeds 'n problematiese saak as gevolg van die vlugheid van die opvoering? Waarom kwalifiseer sy haar begrip van "[d]ie fiksionele" as semioties?

5

Die gepubliseerde teks bestaan, soos reeds aangedui, uit twee dele. Deel A bestaan uit 'n teoretiese uiteensetting, naamlik "'n semiotiese studie van die opvoeringsgerigtheid van die dramateks" (aldus die opskrif). Deel B bevat tekstontledings van aspekte van *Poppie – die drama* (Elsa Joubert/Sandra Kotzé), *Ek, Anna van Wyk* (Pieter Fourie) en *Diepe grond* (Reza de Wet). Deel B is korter as Deel A: agt en negentig bladsye teenoor Deel A se tweehonderd en sestien bladsye. Daaruit blyk reeds die aandag vir die tydgenootlike dramateorie, met die klem op, soos die subtitel te kenne gee, "die bydrae van die drama- en teatersemiotiek". Binne hierdie navorsings-terrein val die klem veral op die opvoeringsgerigtheid van die dramateks (vergelyk die "Inleiding" en "Slotwoord"); dus van die verband tussen die dramateks en die opvoeringstek. By die toepassing van dié verband in Deel B laat Mouton haar deur die "teks" (p. 317) lei, waarmee kennelik die *dramateks* bedoel word. En, voeg sy in 'n "kwaai" paragraaf by:

Die sogenaamde "literêre" lees van 'n dramateks word vandag by die meeste Afrikaanse universiteite se taledpartemente beoefen as die uitsluitlike manier waarop die dramateks gelees kan word, en dit is teen hierdie eensydige werkswyse wat ek my kritiek rig. Met so 'n leesbenadering word die dramateks heeltemal losgemaak van sy (potensiële) opvoering en hou dit 'n ontkenning in van die generiese aard van hierdie teks.

(Mouton 1989: 316)

Sy stel, in haar bespreking van *Poppie – die drama*, die proses van die verwerking van die romanteks, *Die swerfjare van Poppie Nongena* deur Elsa Joubert, op die voorgrond. Anders gestel: deur te let op die proses van semiosis word die kommunikasie tussen roman- en dramateks nagegaan en opvallende kunsgrepe op die voorgrond gestel, dit wil sê van ostensie, of: *foregrounding*, gebruik gemaak. Die spesifieke kunsgrepe wat in haar

bespreking ter sprake kom, hou in die eerste plek verband met die tydsbeperking wat 'n opvoering op speelyd plaas. In vergelyking met die romanteks kom daar in die dramateks 'n groter konsentrasie van tydskode voor (Mouton pp. 221–222). Mouton gee in hierdie verband aandag aan die gebruik van 'n verteller, die verhouding met die gehoor en die aard van die taalgebruik.

Ook in die bespreking van die ander twee dramatekste word kunsgrepe op die voorgrond gestel. As gevolg van *Ek, Anna van Wyk* se instelling op die teater as verskynsel, gee Mouton (p. 253) veral aandag aan metadramatiese kodes in die gepubliseerde teks. Ander (sub)kode word daarmee in verband gebring, waaronder die *dramatis personae*, tyd en ruimte. In *Diepe grond* word die ostensiewe aard van die didaskalia en die dialoog vir bespreking uitgelig (Mouton p. 283). Soos in die bespreking van *Ek, Anna van Wyk* kom ook die *dramatis personae*, tydruimte en dramastruktuur ter sprake.

Al is Deel B bladsygewys heelwat korter as Deel A, is dit in minstens een opsig belangriker as die eerste deel: Deel B is die toepassing van wat in Deel A oor die semiotiek van die drama en teater geskryf is. *Dramateorie vandag* wil dus óók op die praktyk van letterkunde beoefen gerig wees, op die student in die drama- en teaterwetenskap. In hierdie opsig moet die publikasie van die proefskrif dus verwelkom word, veral in die lig van die opvallende skaarste van soortgelyke werke in Afrikaans. Dit help om in 'n duidelike behoefte te voorsien in 'n mark waarin die bestaande keuses in Afrikaans meestal verouderd is of in die een of ander opsig ontoereikend vir onderrigdoeleindes.

Die teksbesprekings in Deel B impliseer almal 'n bewustheid van die kommunikasie van 'n verskeidenheid van tekens en kodes. Mouton is wel deeglik bewus van die rol wat tekens in literêre kommunikasie speel, want sy wy 'n hele afdeling (pp. 35–64) in Deel A daaraan. In Deel B verwys sy soos volg na die kommunikasieproses:

By die onderskeie analyses is gepoog om al die teoretiese aspekte (soos in Deel A bespreek) te betrek. . . Daar is in hierdie teks [*Poppie – die drama*, J.L.C.] gekyk na die ostensiewe, dit wat die teatrale opvoering onderlê en dus (as gevolg van die verbintenis tussen die twee) ook in die dramateks na te spur is.

(Mouton 1989: 218)

Daar is egter nie in Deel B, of in die wyse waarop dit op Deel A aanleun, 'n bevredigende verklaring van die *proses* van kommunikasie *as sodanig* nie. Met ander woorde, die proses van semiotiese kommunikasie (die “beweging” van tekens tussen die komponente betrokke by die transaksie) word teoreties nie bevredigend genoeg verantwoord nie. In Deel B bly dit as *toepassing* beperk tot kommunikasie tussen dramateks en opvoeringstek (en reseptor), of tot kommunikasie tussen die konteks van die situasie en die dramateks. Van die inkleding (of: illustrasie) van 'n “*total act of communication*”, waarna Hawkes (1985: 83) in verband met Jakobson se kommunikasiemodel verwys, is daar in Deel B nie genoegsaam sprake nie. Dit ten spyte van die verwagting wat die volgende woorde ten opsigte van die ontledings in Deel B projekteer:

Die ontstaan van die dramateks word as 'n belangrike begin van die teatrale kommunikasieproses beskou, terwyl daar ook aanvaar word dat sy [d.w.s. die dramateks se, J.L.C.] status binne hierdie proses kan wissel.

(Mouton 1989: 63; my kursivering)

Mouton kies Joubert/Kotzé se verwerking in dramavorm van die roman, *Die swerfjare van Poppie Nongena*, om die "belangrike begin van die teatrale kommunikasieproses" te illustreer. In haar bespreking gaan sy die kronologie en aard van voorstelling en vertelling na, asook die verhouding tussen die verteller en die gehoor. Die vraag is egter of hierdie illustrasie verteenwoordigend is van die ontstaanswyse van die meeste dramas, met ander woorde, of die meeste dramas ontstaan as 'n verwerking van 'n bestaande, 'n gepubliseerde, teks.

Neem 'n mens die dramatiese oeuvre van N.P. van Wyk Louw as voorbeeld, blyk dit nie die geval te wees nie. Sy historiese dramas (onder andere *Germanicus*) steun wél baie sterk op bestaande tekste (vergelyk Conradie 1961). Dit beteken nie dat die betrokke oertekste *as sodanig* as senders optree nie. Die dramaturg het van die tekste gebruik gemaak en in die proses as 'n tipe filter opgetree. Inligting is uit die bronne geselekteer en aangepas en in 'n tipe virtuele (mentale) ruimte (vergelyk Mouton p. 132) opgeneem. Indien so 'n virtuele ruimte as 'n moontlike wêreld, en sender, beskou word, kan dit as 'n hoofkomponent van 'n semiotiese kommunikasie-model optree. Hierdie hoofkomponent tree nie net as 'n sender van tekens op nie, maar ook as 'n reseptor van sekondêre kommunikasie – in hierdie geval van tekens vanaf die $W_{\text{oerteks(te)}}$.

Daarteenoor het Van Wyk Louw, in die geval van *Asterion*, nie van 'n bestaande, 'n gepubliseerde, oerteks gebruik gemaak nie. So lei hy die "Naskrif" in:

Hierdie operateks is geskryf teen die tweede helfte van 1957. Reeds geruime tyd het ek met die grondgedagte van die werk in my rondgeloopt – sekerlik al van 1954 af; . . . So onsistematies en intuïtief soos die skeppingsproses nog altyd in hierdie stadium is – so te sê nog by die donker ontkiëming onder die grond – het verskillende vorme hulle beurtelings kom aanbied.

(Louw 1965: 65)

Ook in hierdie geval was daar sprake van sekondêre kommunikasie, maar dit is van 'n ander aard as by sy historiese dramas – daar is nie 'n oerteks by betrokke nie.

Word Hawkes (1985: 83) se "*total act of communication*" dus saam met die begrip *semiotiese ontleding* gelees, beteken dit dat die volledige kommunikasieproses, vanaf "[d]ie ontstaan van die dramateks" (Mouton 1989: 63) tot by die voltooiing van 'n siklus van kommunikasie met 'n leser of toeskouer, beskryf en verklaar moet word. Afdeling IV tot X van *Dramateorie vandag* gee aandag aan die strukturering daarvan.

6

Afdeling IV tot VIII (Deel A) bestaan uit besprekings van wat gewoonlik die *middele van die drama* genoem word. Dit is die *dramatis personae* (IV), tyd

in die dramateks en in die opvoering (V), ruimte in die dramateks en in die opvoering (VI), taal in die dramateks en in die opvoering (VII), en dramatiese handeling en die dramastruktuur (VIII). Die didaskalia (IX) en die rol van die toeskouer in die opvoering, en die implisiete toeskouer in die dramateks (X) word ook ondersoek. Dit is uit hierdie (samevatting van) opskrifte duidelik dat die verduideliking hoofsaaklik geskied vanuit die perspektief van die opvoering.

- Die bespreking in Afdeling IV (*dramatis personae*) maak van drie teoretiese indelings gebruik, naamlik die psigologistiese benadering (Van Laan, Pfister), die funksionele/aktansiële benadering (Greimas, Ubersfeld) en 'n benadering waarin die klem op die akteur val (States).
- In Afdeling V (tyd) gaan dit, benewens die verhouding tussen opvoering (voorstellingstyd, voorgestelde tyd) en dramateks (leestyd, fiksionele tyd), oor die ewige hede, volgorde en tempo, en die karakter se tydsbelevens.
- Afdeling VI (ruimte) gaan ook die verhouding tussen die dramateks (waarby die begrippe *fiksionele* – en *opvoeringsruimte* betrek word) en die opvoering na.
- Afdeling VII (taal) is een van die interessantste hoofstukke in die boek, omdat dit na semiotiese kommunikasie *heenwys* in dié sin dat Jakobson se kommunikasiemodel (aan die hand van Pfister 1977/1988) daarin bespreek word. Mouton se eie bydrae is om 'n interne en eksterne kommunikasie-as (vergelyk Pfister 1988: 40) te onderskei, wat saam strek vanaf die “fiksionele wêreld, wat uitgebeeld word op die verhoog tot by die toeskouers in die ouditorium” (p. 138). Met ander woorde, nie al die hoofkomponente van Jakobson se model word betrek nie. Verder word daar nader gekyk na die dialoog (ook: die monoloog en ander vorme) en die didaskalia in die dramateks, en na metalinguale en buitetalige aspekte in die opvoering.
- In Afdeling VIII (dramatiese handeling en dramastruktuur) val die klem nie in dieselfde mate as in die vorige hoofstukke op die verhouding met die opvoering nie. Die hoofstuk begin met die vraag wat dramatiese handeling is, en staan dan heelwat ruimte af aan 'n bespreking van die rol van tyd en ruimte ten opsigte van dramastruktuur.
- Afdeling IX is 'n ondersoek van die didaskalia in die dramateks. Mouton (p. 166) gebruik Savona se omskrywing as vertrekpunt:

The “didascalies”, then, include everything which *comes to us directly from the playwright, everything which* is neither dialogue nor soliloquy;... (Savona 1982: 26; my kursivering. Mouton het die gekursiveerde woorde nie in haar aanhaling van Savona op p. 166 van *Dramateorie vandag* opgeneem nie.)

Mouton bespreek vervolgens die kenmerke en funksies van die didaskalia. Sy verwys na die funksies van die titel, karakterlys, toneelaanwysings, die karakterisering van die fiksionele karakter in die dramateks self, fiksionele ruimte en fiksionele tyd.

Dit is uit hierdie lysie duidelik dat die didaskalia vir Mouton, soos vir Savona in die aanhaling (1982: 26), beperk is tot dit “which comes to us

directly from the playwright". Ter sake ten opsigte van die opvoering (maar wat sy nie bespreek nie) is gevolglik ook 'n dramaturg se aantekeninge wat op opvoering betrekking het, soos Van Wyk Louw se "Aanwysings by die Opvoer van Hierdie Koorspel" op p. 7 van *Die dieper reg* (1978). Daarby kan die werksdokumente gevoeg word wat betrekking het op sy dramas en wat tans in die Dokumentasiesentrum van die J.S. Gericke-biblioteek (Universiteit van Stellenbosch) bewaar word.

Uitgaande van Mouton (p. 166) se eie aanhaling van Savona (1982: 26) se omskrywing, is ook die program ván of die advertensiebiljette vir die opvoering *didaskalia*. (Volgens Savona se omskrywing is dit nie die geval nie.) Aangesien (byvoorbeeld) die voorkoms en inhoud van 'n program en/of advertensiebiljet 'n bepaalde verwagting mag help vorm, wat in die teatrale kommunikasieproses meespreek, sou 'n mens graag meer oor die begrip *didaskalia* wou lees. Desnieteenstaande bly dit 'n bruikbare bespreking oor 'n aspek van die dramateorie wat elders weinig aandag kry.

- Afdeling X behandel die rol van die toeskouer in die opvoering en die implisiete toeskouer in die dramateks. Daarna volg 'n vergelyking van die "ervarings" van die toeskouer, implisiete toeskouer en die leser aan die hand van Ubersfeld (1982) se opstel, "The Pleasure of the Spectator".

Afdeling IV tot X dek dus, elkeen op sy eie, 'n omvattende veld in die dramateorie (wat 'n volledige gemotiveerde evaluering van elke afdeling binne die bestek van hierdie bespreking 'n saak van onmoontlikheid maak). Dit lei daartoe dat die afdelings meermale opsommings van geselekteerde bronne is. 'n Voordeel van hierdie werkwyse is uiteraard dat *Dramateorie vandag* 'n paspoort word vir die navorser en student wat nie 'n groot aantal bronne wil deurwerk nie. Tog sou 'n meer kritiese stem dikwels welkom gewees het. Vergelyk in hierdie verband my bespreking (onder) van Afdeling VII in samehang met Afdeling VIII.

Ten einde 'n antwoord te vind op die vraag wat dramatiese handeling is, wend Mouton haar in Afdeling VII tot Elam (1980) en Pfister (1977/1988). Hierdie invalshoek leen hom tot die algemene gang van haar ondersoek, naamlik om die kommunikasieproses tussen, wat sy "fiksionele dramawêreld" noem (p. 158), en 'n reseptor (leser/toeskouer) na te gaan. Dit sou die lees van dié hoofstukke vergemaklik het as sy duideliker uitgespel het wat sy self met die term *handeling* bedoel. Want, sê sy tereg op p. 154, "[a]lhoewel die term handeling so dikwels gebruik word deur teoretici, vind die ondersoeker min werklike omskrywings daarvan." Dit wil wel, uit haar verduideliking van die etimologie(ë) van die woord "drama" (p. 154) en die verwysings na die begin, middel en einde van 'n drama (p. 158), voorkom of Mouton 'n Aristoteliaanse opvatting van *handeling* navolg. Gevolglik sluit sy aan by Aristoteles se indeling, van die dramastruktuur, in die sogenaamde middele van die drama, naamlik karakter, tyd, ruimte, ensovoorts (met haar eie aanpassings en toevoegings). Die opskrifte van Afdeling IV tot X weerspieël dié aansluiting.

7

Deur handeling, al is dit implisiet, so sentraal te stel bevind *Dramateorie vandag* hom in tradisionele vaarwater in vergelyking met wat reeds deur ander oor die vertrekpunte van die semiotiek van die drama en teater geskryf is. Ter ondersteuning van hierdie stelling kan verwys word na die wyse waarop *dramatiese diskoers* sentraal gestel word in die werk van Serpieri (1981; 1984) en Elam (1980), onder andere in die aandag wat hulle vir die (deiktiese) aard van dramatiese moontlike wêreldes vra. Hierby sluit Culler (1980: 78) aan deur die klem wat hy op semiotiese kommunikasie in die literêre werk plaas: "Programmatic statements about the nature of semiotics usually stress communication; whenever communication occurs there are signs and hence sign systems for semiotics to study." Dit is nie genoeg om net te sê dat daar sprake is van die kommunikasie van tekens in 'n semiotiese benadering (tot die drama) nie; daardie kommunikasie sal ook in die vorm van 'n *omvattende model* aangebied moet kan word. Omdat 'n W_d in 'n *verhouding van toeganklikheid* (Castañeda 1979: 59) tot die W_o staan, en dié verhouding alle middele van die drama beïnvloed, sal die kommunikasie tussen moontlike wêreldes in 'n semiotiese studie van die drama en teater aandag móét kry. Colomb stel die saak soos volg:

When considered not as a branch of general semiotics but as a way of looking at literature, literary semiotics is more easily defined, although somewhat at the cost of obscuring crucial issues. [Die volgende stelling is, met ander woorde, 'n vereenvoudiging, J.L.C.] From this angle, literary semiotics has two diagnostic features: the analysis places the text as the focal object in a communicative or transactional model of the literary event [in die geval van die drama sluit dit sy opvoeringsgerigtheid in, J.L.C.], and it explains that event in terms of code or systems theory.

(Colomb 1987: 313)

Nog 'n perspektief word deur Carlson (1990: xii en verder) gegee. Hy verduidelik dat, ongeag daarvan of die ondersoeker hom besig hou met "the page, the stage, or the relationship between the two, there is a common preoccupation with the production of signs and, moreover, with the production of a certain group of signs: those found in the written text and those found in the realization of that text in a particular performance" (Carlson p. xii). Maar dan vra hy dat ook aandag gegee word aan drie aspekte wat tot dusver verwaarloos is. Die *eerste* is die bydrae van die gehoor. In hierdie opsig lewer *Dramateorie vandag* 'n duidelike bydrae, wat staan naas werk wat reeds deur Ubersfeld, De Marinis en Pavis gedoen is (Carlson p. xiii).

Carlson (p. xiii) noem die *tweede* aspek "the semiotics of the entire theatre experience (as opposed to what happens on the stage or between the on-stage creation and the spectator)". Hy wys daarop dat 'n (potensiële) opvoering 'n omvattende kulturele en sosiale gebeurtenis is wat 'n aanvang neem lank voordat die gordyn lig (as daar 'n gordyn is). Sake wat gevolglik ondersoek moet word, is die sosio-kulturele konteks van die opvoering, wat onder andere die argitektuur van die teater, uitstallings in die foyer, die voorkoms van en inligting in die program en die aard van pouses kan insluit. Hierdie

sake ontvang in *Dramateorie vandag* minder aandag, en dit geld ook die aansluiting by pragmaties gerigte literêre teorieë.

Carlson (p. xiv) beskryf die *derde* aspek as "the relation of theatre to the life of which it is an imitation. . . the relationship between the signs and codes of theatre and those of everyday life". Ter sake is gevolglik veral ikonisiteit, maar ook indeksikaliteit en simboliek (Peirce), of wat vroeër *moontlike wêreld* genoem is.

8

Dit is jammer dat die teks van die proefskrif (1988) nie grondig hersien is voor dit vir publikasie aangebied is nie. Dit kon 'n groot aantal grammatikale en redaksionele foute uitgeskakel het. Juis omdat *Dramateorie vandag* hom so uitstekend tot gebruik in 'n onderrigssituasie leen, is veral die bibliografiese foute te betreur. Byvoorbeeld: op p. 39 word verwys na "Bogatyrev (1938: 33)", terwyl die bibliografie slegs Bogatyrev se 1983-artikel noem; op p. 77 is daar 'n verwysing na "Hatlen (1975: 7)", terwyl die bibliografie slegs Hatlen (1967) aangee; op p. 110 word in Engels uit "Szondi (1956: 12)" aangehaal, terwyl die bibliografie slegs die 1959- Duitse weergawe van Szondi se *Theorie des modernen Dramas* aangee; op p. 111 word uit "Langer (1953: 311)" aangehaal, maar dié bron word nie in die bibliografie aangegee nie; "SEGRE, L." moet op p. 336 "SEGRE, C." wees, ensovoorts. Hierdie probleme sal in toekomstige uitgawes van *Dramateorie vandag* beslis reggestel moet word.

Wat die boek as artefak betref: dit is swak gebind, eintlik net effens gegom. Dit lei daartoe dat die meeste blaaie na relatief min hantering uit die omslag loskom. Ek glo dat min persone sal omgee om meer as twaalf rand (die verkoopprys) te betaal ten einde 'n stewige boek te bekom.

Samevattend kan gesê word dat *Dramateorie vandag* in 'n mindere of 'n meerdere mate 'n bydrae lewer ten opsigte van al drie die aspekte wat Carlson (1990: xii en verder) noem. Dit is omdat: die besprekings geskied vanuit die perspektief van die opvoering; daar gewys word op die invloed van die (sosio-kulturele) omgewing; en die invloed van "fiksionele wêreld" op die middele van die drama in aanmerking geneem word.

Die vernaamste beswaar teen die verduideliking in die werk is die afwesigheid van 'n omvattende kommunikasiemodel, waarvan die invalshoek die duidelike etiket *semioties* dra. So 'n kommunikasiemodel moet omvattend en verklarend kan optree ten opsigte van die proses van kommunikasie (semiosis). Myns insiens kan 'n teorie van moontlike wêreld 'n bydrae lewer, maar hierdie saak moet nog verder ondersoek word.

Verwysings

Alter, J.

1981

Review: Keir Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*. *Poetics Today* 2(3): 264–266.

Carlson, M.

1984

Contemporary Concerns in the Semiotics of Theatre. *Semiotica* 48(3/4): 281–291.

- 1990 *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Castañeda, H.
1979 Fiction and Reality: Their Fundamental Connections. An Essay on the Ontology of Total Experience. *Poetics* 8: 31–62.
- Conradie, P.J.
1961 Die gebruik van antieke bronne in Van Wyk Louw se *Germanicus*. *Standpunte* 37 15(1): 25–48.
- Cohen, R. (ed.)
1989 *The Future of Literary Theory*. New York: Routledge.
- Colomb, G.
1987 The Semiotic Study of Literary Works. In: Natoli, J. (ed.) *Tracing Literary Theory*. Urbana: University of Illinois.
- Culler, J.
1981 Semiotics: Communication and Signification. In: Steiner, W. (ed.) *Image and Code*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Dolezel, L.
1979 Extensional and Intensional Narrative Worlds. *Poetics* 8: 193–211.
- Elam, K.
1977 Language in the Theatre. *Sub-Stance* 18/19: 139–161.
1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen. (New Accents.)
- Féral, J.
1982 Book Review: Keir Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*, translated by B. Kerslake. *Modern Drama* 25(1): 182–184.
- Hawkes, T.
1985 *Structuralism & Semiotics*. London: Methuen. (New Accents.)
- Hintikka, J.
1975 *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*. Dordrecht: Reidel.
- Louw, N.P. van Wyk
1965 *Asterion: libretto vir 'n radiofoniese opera*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meijer, J.M.
1982 Concerning Clustering of Codes, mainly in Art and Culture. In: Hess-Lüttich, E.W.B. (ed.) *Multimedial Communication*, Vol. 1: *Semiotic Problems of its Notation*. Tübingen: Gunter Narr.
- Mouton, M.
1989 *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO.
- Pavel, T.G.
1975 "Possible Worlds" in Literary Semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34(2): 165–176.
- Pfister, M.
1988 *The Theory and Analysis of Drama*, translated by J. Halliday. Cambridge: Cambridge University Press. (Mouton maak van die 1977- Duitse weergawe, *Das Drama*, gebruik.)

- Revzina, O.G. & Revzin, I.I.
 1975 A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device. *Semiotica* 14(3): 245–268.
- Ronen, R.
 1990 The Semiotics of Fictional Time: Three Metaphors in the Study of Temporality in Fiction. *Style* 24(1): 22–44.
- Routley, R.
 1979 The Semantical Structure of Fictional Discourse. *Poetics* 8: 3–30.
- Savona, J.L.
 1982 *Didascalies* as Speech Act, translated by F. Strachan. *Modern Drama* 25(1): 25–35.
- Serpieri, A.
 1984 *A Semiotic Approach to Shakespeare's Plays*, translated by K. Elam. Pretoria: SAVAL.
- Serpieri, A. et al.
 1981 Toward a Segmentation of the Dramatic Text. *Poetics Today* 2(3): 163–200.