Ostensie en die dramateks/opvoering-verhouding

Marisa Keuris

Opsomming

Die verhouding tussen die dramateks en die opvoering word in hierdie artikel bestudeer vanuit die perspektief van die rol wat *ostensie* by albei speel. In die artikel word veral gefokus op twee aspekte, naamlik:

(1) die aspek van fisiese voorstelling in die hier en nou; en
(2) die fiksionele kontrak (*contrat théâtral*) wat met die toeskouer gesluit word.

'n Kort bespreking van Pieter Fourie se *Die Koggelaar* (1988) volg om die neerslag van ostensie in hierdie dramateks te illustreer.

Summary

This article studies the relationship between dramatic text and performance from the viewpoint of the role played by *ostension* in both. Two aspects receive special attention in this regard, namely:

(1) the aspect of physical representation; and
(2) the fictional contract (*contrat théâtral*) made with the spectator.

A short discussion is given of Pieter Fourie's *Die Koggelaar* (1988) to illustrate the working of ostension in this play.

1 Inleiding

Een van die basiese gesprekspunte binne hedendaagse dramateorie bly maar die komplekse aard wat die dramateks/opvoeringverhouding kenmerk. Verskeie teoretici[1] het in resente studies hierdie verhouding vanuit verskillende perspektiewe benader.

In hierdie artikel wil ek die belangrike rol wat ostensie in hierdie verhouding speel van naderby bekyk. Alhoewel Elam reeds in sy bekende werk *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) wys op die fundamentele plek wat ostensie in die teater beklee en mens uit sy bespreking kan aflei dat ostensie dus ook vir die dramateks belangrike implikasies inhou, word

hierdie gegewe nooit direk of in detail deur hom uitgewerk nie.

'n Algemene beskouing van die verhouding tussen die dramateks en die opvoering veronderstel dat hierdie verhouding lineêr van aard is: ons kry dus eers 'n dramateks en dan sy opvoering. As ons egter erken dat die dramaturg hoofsaaklik sy teks skryf met die oog op opvoering (die sogenaamde opvoeringsgerigtheid van die dramateks) en dat hy dus in hierdie skeppingsproses die fiksionele karakters en gebeure in sy verbeelding op 'n hipotetiese verhoog probeer visualiseer, sal hierdie "visualisering" van die fiksionele wêreld sekerlik sy skryfproses beïnvloed. Die feit dat 'n persoon vir die verhoog skryf, bepaal die voorkoms van daardie teks; die teks lyk dus soos hy lyk as gevolg van sy intensie om opgevoer te word. In so 'n lig gesien, sou bogenoemde lineêre verhouding tussen die teks en die opvoering omgekeer kan word, met ander woorde, dit is 'n "opvoering" wat in der waarheid die teks beïnvloed en voorafgaan.

'n Argument wat hierdie aspek van opvoeringsgerigtheid van die dramateks beklemtoon, sou eerstens moes kom by 'n bepaling van die spesifieke aard van die opvoering om te kan bepaal hoe die dramateks daardeur beinvloed word. Die mees distinktiewe aspek van 'n opvoering is die feit dat dit hoofsaaklik gebaseer is op die voorstelling/ostensie van karakters, gebeure - 'n hele fiksionele wêreld.

Elam beskryf ostensie soos volg:

> Theatre is able to draw upon the most "primitive" form of signification, known in philosophy as *ostension*. In order to refer to, indicate or define a given object, one simply picks it up and shows it to the receiver of the message in question .... Semiotization involves the *showing* of objects and events (and the performance at large) to the audience, rather than describing, explaining or defining them. This ostensive aspect of the stage "show" distinguishes it, for example, from narrative, where persons, objects and events are necessarily described and recounted.
>
> (Elam 1980: 29-30)

Veral twee belangrike aspekte kom na vore wanneer ostensie ter sprake is, naamlik:

(1) 'n Fisiese voorstelling in die hier en nou; en
(2) 'n Fiksionele kontrak (*contrat théâtral*) wat met die toeskouer gesluit word.

2 'n Fisiese voorstelling in die hier en nou.

In 'n opvoering sien en hoor die toeskouer persone en dinge wat, alhoewel hulle as fiksioneel gepresenteer word, nogtans fisiese gestalte kry in die

opvoering.

Om die fiksionele wêreld voor te stel moet fisiese persone, ruimtes, objekte, en dies meer, uit die werklikheid gebruik word om hierdie fiksionele/ "ander" wêreld te kan vertoon aan die toeskouers. Hierdie persone, ruimtes, objekte maak dus *asof* hulle die fiksionele karakters, ruimtes, objekte is (die "make-believe" van die teater) - 'n verskynsel wat mens met 'n formule *x staan vir y* kan opsom (akteur *x* staan vir karakter *y*; verhoog *x* staan vir fiksionele ruimte *y*, ensovoorts). Dit is juis in hierdie aspek (dat 'n fisiese/-werklike verteenwoordiger van die fiksionele altyd teenwoordig is) waarin die spesifieke aard van die opvoering geleë is en wat ook neerslag vind in die dramateks.

Die voorstelling van 'n fiksionele wêreld op die verhoog hou noodwendig in dat dit in die hede en in die hier moet geskied. Hierdie aspek wat die opvoering kenmerk, hou ook spesifieke implikasies vir die dramateks in. Vervolgens word gekyk hoe ostensie/voorstelling ook in die dramateks neerslag vind in temporele sowel as ruimtelike aspekte.

2.1 Tyd

In 'n opvoering wissel opvoerings- of voorstellingstyd gewoonlik tussen twee en drie uur, met ander woorde, daar is 'n sekere fisiese begrensing waarbinne die opvoering afspeel. Die dramateks wat verbind is met hierdie opvoering word dus outomaties ook gekenmerk deur hierdie bepaalde tydsbegrensing. Hierdie verbintenis is dikwels onmiddellik op te merk in die fisiese lengte van die meeste dramatekste, naamlik dat hulle relatief kort is (veral in vergelyking met romans). Die fisiese lengte van die dramateks hou natuurlik verdere implikasies in vir ander belangrike aspekte wat die voorkoms van die dramateks bepaal, byvoorbeeld die aantal karakters, die aantal en duur van tonele, die invoer/gebruik van 'n eksposisie, die strukturering van die drama, ensovoorts.

Aangesien 'n opvoering onderlê word deur ostensie, is dit dus ook gebonde aan die fisiese kenmerke van tyd. Die hede is die enigste tydskategorie wat betrek kan word as 'n gebeurtenis voorgestel word. Die toeskouers verkeer dus deurgaans onder die indruk dat die karakters *nou* praat en dat hulle handelinge *nou* plaasvind. 'n Opvoering betrek natuurlik altyd die dramatiese verlede van die gebeure en is ingestel op die afloop daarvan in 'n dramatiese toekoms, maar die hede word altyd voorop geplaas.

As 'n mens die klem wat die hede binne 'n opvoering ontvang, verklaar as 'n noodwendige gevolg van die ostensiewe aard van die opvoering, dan is die vraag natuurlik of hierdie aspek ook van toepassing gemaak kan word

op die dramateks.

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 word 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 iets wat veral deur die drama- en teatersemiotiek uitgewys en bespreek word.

So beskou Segre (1980)[2] die teenwoordigheid van 'n verteller by 'n narratiewe teks en die gewoonlike afwesigheid van een by 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, Elam, Publiatti et al. (1981) se werk oor die kenmerke van die dramatiese taal. Volgens Serpieri et al. word die deiktiese verwysings in dramatiese taalgebruik gekenmerk deur hulle verbintenis met die hede (naamlik die gebruik van die grammatikale teenwoordige tyd, persoonlike voornaamwoorde soos ek, jy, ons, 'n hier en nou tydruimtelike oriëntasie, ensovoorts). 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 spreekbeurte (deur die karakter se naam te plaas by sy uitinge) reeds vir die leser 'n indikasie dat die karakters direk aan die woord gestel is (met ander woorde, 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 opvoering) die gebeure in die fiksionele wêreld ontvang as geplaas in 'n fiksionele hede.

2.2 Ruimte

'n Belangrike onderskeid word deur Issacharoff (1981) ingevoer wanneer hy ruimte in die teater bespreek, naamlik dié tussen mimetiese en diëgetiese ruimtelike verwysings. Hy definieer elk as volg:

> In the theatre, mimetic space is that which is made visible to an audience and represented on stage. Diegetic space, on the other hand, is *described*, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly,

> while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and visually.
>
> (Issacharoff 1981: 215)

Alhoewel Issacharoff (1981) mimetiese ruimte gelykstel aan die voorstellingsruimte wat in die opvoering gegee word (met ander woorde, die visueel waarneembare verhoogruimte), sou mens hierdie term ook kan deurtrek na die dramateks, waar dit kan dui op die verbeelde ruimte waarin die fiksionele karakters hulle bevind (dus die "hier[e]" van die karakters).

Die diëgetiese ruimte wat dui op die ruimte buite die voorgestelde ruimte van die verhoog, kan dus ooreenkomstig in die dramateks ook dui op ruimtelike verwysings wat staan buite die spesifieke tonele wat in die teks beskryf word. 'n Voorbeeld van diëgetiese ruimtelike inligting word gevind in Deon Opperman se *Môre is 'n lang dag* (1986) in die volgende didaskalia:

> Die verhoog is leeg, en stadig raak die nagklanke van die kamp hoorbaar: die stemme van manne wat lag of stry, en ver op die agtergrond die klank van die kragopwekker en insekte. Die gevoel wat geskep moet word, is dat daar baie tente net soos hierdie een is.
>
> (Opperman 1986: 11)

Die ouditiewe elemente (stemme, kragopwekker, insekte) dui dus op ruimtes *buite* die tent (die ruimte waarin die karakters hulle bevind en waar die gebeure afspeel).

Die onderskeid wat tussen die mimetiese en diëgetiese ruimtes in die drama gemaak word, is 'n belangrike onderskeid wat terug te herlei is na die aspek van ostensie. Dit is naamlik juis die fisiese beperkings (tydruimtelik) waaraan die opvoering onderhewig is, wat veroorsaak dat die toeskouer die uitgebeelde ruimte net as 'n gedeeltelike ruimte van die fiksionele wêreld beskou - 'n veronderstelling van die toeskouer wat bevestig word deur die gebruik van diëgetiese ruimtelike verwysings. Die fiksionele wêreld word dus meestal groter gesien as die gedeeltes wat op die verhoog getoon word, met ander woorde, dit is die fisiese beperking van die verhoog wat die gebruik van diëgetiese ruimtelike beskrywings 'n algemene konvensie binne die teater gemaak het. Die gebruik van diëgetiese ruimtelike verwysings in die dramateks kan dus ook herlei word tot die verbintenis wat daar tussen die dramateks en die opvoering bestaan.

3 Die fiksionele kontrak (*contrat théâtral*) tussen akteur en toeskouer

Die verhouding tussen akteurs en toeskouers in 'n opvoering berus op 'n geïmpliseerde kontrak wat tussen die twee groepe gesluit word. Hierdie kontrak hou gewoon in dat die toeskouers aanvaar dat dit wat die akteurs uitbeeld fiktief is, met ander woorde, slegs voorstellings is en nie die werklikheid nie. Die akteur is dus in der waarheid slegs 'n "verteenwoordiger", iemand wat "staan vir" die fiksionele karakter en word nie beskou as die karakter self nie. Dit is duidelik dat 'n sekere dualisme hierdie verhouding kenmerk, wat in die opvoeringspraktyk op 'n dikwels dubbelsinnige wyse hanteer kan word. 'n Fiksionele karakter word voorgestel deur 'n fisiese persoon (akteur); hy kan dus nou gesien en gehoor word en dit is juis omdat daar fisiese gestaltegewing van die fiksionele karakter plaasvind dat daar "gespeel" kan word met die *contrat théâtral*. Die feit dat albei, die fiksionele karakter en die fisiese "verteenwoordiger"/akteur, in die opvoering aanwesig is, beteken dat dit maklik is om soms die een aspek (akteur as karakter) en soms die ander een (akteur as akteur) in 'n opvoering te beklemtoon.

Die spel met hierdie kontrak word verder moontlik gemaak in 'n opvoering deur die feit dat mens twee ruimtes in 'n teater kan onderskei, naamlik die fiksionele ruimte wat voorgestel word op die verhoog en die fisiese ruimte waarin die toeskouers hulle bevind, naamlik die ouditorium. Die voorstelling van 'n fiksionele ruimte op die verhoog word dus, soos in die geval van die karakter/akteurverhouding, gekenmerk deur sy dualistiese aard. Terselfdertyd is hierdie ruimte ook aangrensend tot die fisiese/werklike ruimte van die gehoor, met ander woorde, verskeie "ruimtes" kan in 'n opvoering onderskei en mee gespeel word, naamlik (1) die fisiese ruimte van die verhoog; (2) die fiksionele ruimte voorgestel/gesuggereer op die verhoog; en (3) die aangrensende ruimte van die toeskouers. Die fisiese aard van (1) en (3) veroorsaak dat deurbrekings van die ruimtelike "grense" van hierdie twee ruimtes maklik in 'n opvoering kan plaasvind.

In 'n opvoering kan die implisiete kontrak wat alle fiksionele voorstelling onderlê dus telkens verbreek word. 'n Bewusmaking van die fisiese aard van voorstelling (byvoorbeeld van die akteur as akteur of die verhoog as verhoog) vernietig die fiksionele illusie en maak die toeskouer sodoende ook bewus van die kunsmatige/konvensionele aard van voorstelling in die teater. 'n Terugkeer na die fiksionele wêreld hou terselfdertyd in dat die *contrat théâtral* weer tussen die toeskouers en akteurs gesluit word.

In realistiese teater beklee die sogenaamde vierdemuurkonvensie 'n belangrike plek. Hierdie konvensie hou in dat die fiksionele wêreld soos

uitgebeeld op die verhoog, die illusie skep van 'n wêreld wat heeltemal losstaan van die werklikheid van die toeskouers en dat die toeskouers se teenwoordigheid dus nie erken word in hierdie wêreld nie. Hierdie twee wêrelde staan dus los van mekaar en verskeie teatergebruike word gevind wat hierdie onderskeid onderstreep, byvoorbeeld deur die verhoogruimte te eleveer of duidelik van die toeskouerruimte te onderskei, of deur van beligting of 'n gordyn gebruik te maak om hierdie skeiding te bewerkstellig. Die toeskouers sluit dus 'n kontrak met die spelers dat die wêreld wat hulle uitgebeeld sien op die verhoog net 'n voorgestelde/fiksionele wêreld is waarin hulle geensins kan ingryp nie. Op dieselfde wyse is hierdie fiksionele wêreld nie in staat om inbreuk te maak op die werklike wêreld van die toeskouers nie.

Aangesien ostensie alle opvoerings onderlê, is dit egter wel moontlik om sowel die vierdemuurkonvensie as die *contrat théâtral* te verbreek. Vanaf die vroegste tye vind mens voorbeelde van teatertegnieke wat hierdie konvensie en hierdie kontrak deurbreek, byvoorbeeld deur middel van tersydes, direkte aanspreekvorme, die gebruik van vertellers, proloë, epiloë, ensovoorts. Die "grens" tussen die fiksionele wêreld soos uitgebeeld deur die speler op die verhoog en die werklike wêreld van die toeskouer in die ouditorium word dus deurbreek. Hierdie "deurbrekings" wat slegs moontlik is omdat ostensie/voorstelling die opvoering onderlê, kan teruggevind word in die dramateks waar hierdie tegnieke ook ingeskryf is in die teks. Die neerslag van hierdie gebruike/tegnieke in die dramateks is dus direkte getuienis van die belangrike rol wat ostensie ook hierin speel.

In verskeie van die Afrikaanse dramas wat die afgelope paar jaar gepubliseer is, onder andere, Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) en *Die Koggelaar* (1988), asook Reza de Wet se *Diepe grond* (1991) en *Op dees aarde* (1991), kan 'n mens hierdie "neerslag" van die ostensiewe waarneem in die grootskaalse gebruik van metadramatiese tegnieke, soos byvoorbeeld die tegniek om direk met die gehoor te praat, 'n spel met die ruimtelike teateropset, simultane uitbeeldings van tonele, die gebruik van sogenaamde improvisasietonele, die tegniek van die kollig en die gebruik van rolverwisselings, ensovoorts. Metadramatiese tegnieke is alleen moontlik binne 'n opvoeringsopset waar voorstelling alles onderlê, aangesien hulle duidelik speel met die twee aspekte wat reeds onderskei is, naamlik (1) die fisiese aard van voorstelling in die hier en nou, en (2) die fiksionele kontrak wat met die toeskouer gesluit word. Die voorkoms van hierdie tegnieke in die dramateks is dus 'n onmiddellike aanduiding van die dramateks se verbintenis met die opvoering (die sogenoemde opvoeringsgerigtheid van die teks), asook van die rol wat ostensie in die dramateks speel.

4 'n Kort bespreking van Pieter Fourie se *Die Koggelaar* (1988) om die rol van ostensie daarin aan te dui

Op 'n eerste vlak sou mens gewoon al die talle direkte verwysings na die verhoog- en opvoeringsaspekte in *Die Koggelaar* (1988) kan lys en daarvolgens hierdie drama se verbintenis met 'n moontlike opvoering kan aantoon. Reeds op die eerste bladsy van die dramateks kry die leser verwysings na die verhoogruimte ("'n Kaal verhoog"); die beligting ("'n Tonnel lig doof stadig in op die linkerkant van die verhoog"); die akteur ("Dit is Knaplat: 'n swart akteur geklee in 'n roomkleurige pak") en die gehoor ("Hy draai na die gehoor"). Die oorweldigende getal verwysings in hierdie verband sou dus reeds as 'n bewys kan dien van die sterk verwantskap wat daar bestaan tussen hierdie dramateks en 'n moontlike opvoering daarvan, met ander woorde, die sogenaamde "opvoeringsgerigtheid" van hierdie teks kan nie betwyfel word nie.

Op 'n verdere vlak kan egter nagegaan word in hoe 'n mate die twee aspekte wat in die teoretiese gedeelte oor ostensie uitgelig is in hierdie dramateks na vore tree, naamlik (1) die aspek van voorstelling in die hier en nou, en (2) die fiksionele kontrak wat met die toeskouer gesluit word.

4.1 Die aspek van fisiese voorstelling

4.1.1 Tyd

Vroeër is gestel dat die leser van 'n dramateks die indruk kry dat persone hier direk aan die woord gestel word en dat die gebeure dus in 'n fiksionele hede afspeel. Indien die "sprekers" in *Die Koggelaar* (1988) nagegaan word is daar veral twee wat opval, naamlik (1) die "dooie" Boet wat vir die duur van die gebeure herrys om sy verhaal (oftewel sy kant van die verhaal) oor te vertel, en (2) die "skaap" Knaplat wat met die dood van Boet vry word en 'n stem verkry. 'n Ironiese rolverwisseling het nou tussen "baas" en "skaap" (onderdrukte) plaasgevind: Knaplat is in beheer van hierdie gesprek en lewer telkens kommentaar op Boet se weergawe van die gebeure.

Alhoewel die onderskeie spreekbeurte opsigself reeds 'n aanduiding is van hoe ostensie vergestalting in die dramateks kry, is dit veral die wyse waarop die verskillende sprekers beurte kry om aan die woord te wees (dus die strukturering van hierdie spreekbeurte) wat uitwys na die opvoeringsmoontlikhede van hierdie drama.

Aangesien die sprekers 'n redelike tydsduur moet dek (vanaf Boet en Anna se huwelik, die geboorte van hulle seun, sy dood in die boorongeluk,

die geweldige droogte wat hulle beleef en Boet se uiteindelike ineenstorting), moes 'n episodiese styl noodwendig gevolg word. Kort tonele word deur Boet en van die ander karakters opgeroep om sodoende belangrike insidente uit die verlede voor te stel. 'n Visuele teatertegniek (die ligkol) word gebruik om hierdie voorstellings te omraam en tydruimtelike oorgange te bewerkstellig, byvoorbeeld die geboortetoneel van Klein Ben:

> Die lig doof in op Anna in die kraambed. By haar is die baba en langs die bed haar skoonma ...
> Knaplat: Staan nader. (Anker kom staan by hom) Kyk daar.
> Anker: Jare gelede al gesien.
> Ben en Boet verskyn in die ligkol van die kraambed ...
> Ben: (Klop Anker op die skouer) Ja-nee, jong, 'n Cronjé is 'n Cronjé! Kom mense, dié drietjies moet nou bymekaar wees. (Betta en Anker af. Net voor Ben uit die ligkol verdwyn, draai hy om) ...
> Boet: ... Dankie dat Anna die bevalling met krag en sterkte kon deurstaan. Amen. (Boet staan op. Hy sien Anna het aan die slaap geraak) Slaap maar. Jy verdien die rus. ('n Nuwe lig doof in; Boet stap tot in die ligkol.) Hierna het dinge skeef geloop. Die lang en verskriklike droogte het gekom.
>
> (Fourie 1988: 6-9)

Tydruimtelike oorgange word dus heel gemaklik bewerkstellig deur van die ligkoltegniek gebruik te maak. Die ligkoltegniek is 'n visuele gegewe wat gewoonlik slegs met 'n opvoering geassosieer word, maar in *Die Koggelaar* (1988) is dit 'n tegniek wat feitlik op elke bladsy van die dramateks gevind word waar dit in die didaskalia ingeskryf is. Alhoewel met bogenoemde voorbeeld volstaan word om die voorkoms en funksie van die ligkoltegniek in hierdie drama te illustreer, moet in gedagte gehou word dat hierdie tegniek, wat hoofsaaklik deel van die visuele komponent van 'n opvoering is, deurgaans en op groot skaal in hierdie dramateks gevind word. Die uitlig en omraming van tonele op hierdie wyse verskaf dus 'n visuele dimensie aan hierdie dramateks wat sy verbintenis met 'n moontlike opvoering daarvan onderstreep.

4.1.2 Ruimte

Die uitbeelding van ruimte in hierdie werk is nie-realisties. Die gestileerdheid/abstraktheid van die ruimtelike uitbeelding word, onder andere, bewerkstellig deur die gebruik van min dekorelemente/rekwisiete, karakters wat deur middel van mimiek ruimtes oproep en deur die gebruik van beligting (veral die grootskaalse gebruik van die ligkoltegniek).

Die heel eerste ruimtelike omskrywing van "'n Kaal verhoog" beklemtoon bogenoemde aspek, maar dui ook onmiddellik op die stuk se opvoeringsgerigtheid. Die neerslag van ostensie in die teks word deur so 'n omskrywing geïmpliseer. Op "'n kaal verhoog" kan een na die ander ruimte opgeroep/voorgestel word - selfs in vinnige opeenvolging (byvoorbeeld deur gebruikmaking van beligting en mimiek) - en sou mens selfs meer as een ruimte simultaan voorgestel kan kry, byvoorbeeld:

> Anker plaas die kapkar se sitplek in 'n kollig. Boet en sy bruid op en gaan sit. Die lig doof uit op Anker. Knaplat sit eenkant op 'n kroegstoeltjie.
>
> (Fourie 1988: 5)

In hierdie didaskalia is dit slegs die sin: "Boet en sy bruid op en gaan sit" wat verwys na die ruimte van 'n fiksionele verlede. Die res van die omskrywings verwys na wat op die verhoog tydens hierdie voorstelling gebeur, *naamlik Anker wat rekwisiete in hulle posisies op die verhoog plaas*, terwyl Knaplat as ironiese kommentator eenkant sit om die toneeltjie wat voorgestel gaan word, te volg. Die oproep van 'n gebeurtenis uit die verlede (Boet en Anna se vertrek na die plaas na hulle troue) sowel as die teenwoordigheid van twee kommentators op hierdie gebeure in die hede, vind gelyktydig plaas. Die ruimtelike gegewe wat saamgaan met die verlede (naamlik die "kapkar" waarin Boet en Anna sit) en die ruimtelike gegewe van die hede (naamlik die "kroegstoeltjie" waarop Knaplat sit), word naby mekaar in die verhoogruimte gevind. Verskillende tye en ruimtes word dus naasmekaar geplaas - iets wat as gevolg van die ostensiewe aard van voorstelling in die teater moontlik is. In *Die Koggelaar* (1988) word hierdie aspek van tyd-ruimtelike simultaniteit egter ook gevind, naamlik in 'n didaskalia binne die teks, wat dus 'n duidelike bewys van hierdie drama se opvoeringsgerigtheid is.

4.2 Die fiksionele kontrak wat met die toeskouer gesluit word

Alhoewel daar slegs een direkte verwysing is na die gehoor (bladsy 1: "Knaplat: (Hy draai na die gehoor) Dames en here, vergewe my ...") word daar verskeie verwysings na die verhoogruimte in die drama aangetref en word die aangrensende gehoorruimte wel sodoende gesuggereer.

Dit is veral Knaplat wat as bemiddelaar tussen die gebeure op die verhoog en die gehoor optree. Naas bogenoemde direkte aanspreek van die gehoor is dit veral die besondere posisie wat hy as ondervraer en kommentator beklee (veral van Boet, maar ook van Anker se vertellings) wat daartoe

aanleiding gee dat die gehoor op 'n spesiale wyse by die voorgestelde gebeure betrek word.

Knaplat se posisie word selfs op visuele wyse sigbaar gemaak deurdat hy 'n eie ruimte beklee op die verhoog, byvoorbeeld: "Knaplat sit eenkant op 'n kroegstoeltjie" (p. 5), "Knaplat gaan sit op sy kroegstoeltjie. Hy wink vir Anker nader (p. 9), "Knaplat (wat verveeld op sy stoeltjie sit)" (p. 15).

'n Duidelike spanningsverhouding tussen die voorstelling van die gebeure deur die ander karakters (tonele opgeroep deur Boet, Anker, en andere), Knaplat se kommentaar op hierdie voorstellings en die gehoor se ervaring van albei hierdie situasies word dus sodoende bewerkstellig. Hierdie moontlike ervaring van die toeskouer by 'n opvoering van die stuk is egter ook vir die leser reeds 'n moontlikheid. Ook hy/sy ervaar by die lees van die stuk 'n spanningsverhouding tussen voorstelling aan die eenkant en kommentaar daarop aan die anderkant.

5 Ten slotte

Ostensie is 'n fundamentele begrip binne die opvoering waar dit die wesentlike aard daarvan definieer. In bogenoemde bespreking het ek probeer aantoon dat hierdie term ook gebruik kan word by 'n bespreking van die dramateks, met ander woorde, dat die dramateks weens sy verbintenis met die opvoering duidelike invloede toon van ostensie (veral op die tyd-ruimtelike vlak, asook deur die inkorporering van sekere teaterkonvensies in die teks).

In bogenoemde kort bespreking van *Die Koggelaar* (1988) wou ek met behulp van slegs enkele voorbeelde aandui hoe 'n dramateks tog duidelike neerslag van ostensie vertoon, met ander woorde, dat die sogenaamde opvoeringsgerigtheid van 'n dramateks wel bestudeer kan word deur ostensie as vertrekpunt vir so 'n studie te neem.

Aantekeninge

1. Onlangse werke waarin hierdie verhouding weer ter sprake kom is, onder andere, die boeke van Aston en Savona (1991), Issacharoff (1988) en Vanden Heuvel (1991), asook artikels van Carlson (1985), De Toro (1988), Pavis (1990) en Peacock (1984).

2. Volgens Segre word die opvoering daardeur gekenmerk dat:

> ... the mediation of the I-writer has been eliminated ... and diegetic exposition

dominated by the writer is absent .... This does not mean that diegetic elements are not present in theatre. I, however, is superimposed on HE, whereas in narration it is HE which is superimposed on I.

(Segre 1980: 40)

Verwysings

Aston, Elaine & Savona, George
1991 *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance.* London: Routledge.

De Toro, F.
1988 Text, Dramatic Text, Performance Text. *Degrés* 56: g-g10.

De Wet, Reza
1991 Diepe grond. *Vrystaat - trilogie.* Kaapstad: HAUM-Literêr.
1991 Op dees aarde. *Vrystaat - trilogie.* Kaapstad: HAUM-Literêr.

Elam, K.
1980 *The Semiotics of Theatre and Drama.* London: Methuen.

Fourie, Pieter
1986 *Ek, Anna van Wyk.* Pretoria: HAUM-Literêr.
1988 *Die Koggelaar.* Pretoria: HAUM-Literêr.

Issacharoff, M.
1981 Space and Reference in Drama. *Poetics Today* 2(3): 211-224.

Issacharoff, M. & Jones, R.F. (eds)
1988 *Performing Texts.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Mouton, Marisa
1989 *Dramateorie vandag: Die hydrae van die drama- en teater-semiotiek.* Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies, PU vir CHO.

Opperman, Deon
1986 *Môre is 'n lang dag* en *Die teken.* Kaapstad: Tafelberg.

Peacock, D.K.
1984 The Play-Text, Theatrical Dynamics and the Status of Interaction. *Theatre Research International* 9(1): 39-49.

Segre, L.
1980 A Contribution to the Semiotics of Theatre. *Poetics Today* 1(3): 39-48.

Serpieri, A., Elam, K., Publiatti, P.G., Kemeny, J. & Rutelli, R.
1981 Toward a Segmentation of the Dramatic Text. *Poetics Today* 2(3): 163-200.

Vanden Heuvel, M.
1991 *Performing Drama / Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text.* Ann Arbor: University of Michigan Press.