



# Die identifikasie van generies onderskeidende strategieë in dramatiese kommunikasie: 'n interdissiplinêre benadering

Nancy-Anne Anderson  
Departement Algemene Taal- en Literatuurwetenskap  
Universiteit van die Vrystaat  
BLOEMFONTEIN  
E-pos: fgls@rs.uovs.ac.za

## Abstract

**The identification of generically distinctive strategies in dramatic communication: an interdisciplinary approach**

*This article is an attempt to demonstrate the identification of text strategies that enhance dramatic function in literature, i.e. strategies that confront the receiver with alternative possibilities of choice. Consequently I investigate, among others, linguistic, judicial and philosophical discourses on explicit argumentation strategies. This investigation is undertaken in order to infer analogous drama strategies with the potential to function implicitly rather than explicitly, as the informativity of literary communication appears to be relative to the degree of the implicitness of strategies employed. The strategies identified are thus explained in terms of the logic of a genre model (Strydom 1996) in order to explicate their genre character. As a first step towards testing my conclusions empirically, reading reports of specific drama texts are used.*

## 1. Inleiding

Die doel van die artikel is om 'n manier uit te werk vir die identifikasie van teksstrategieë wat verantwoordelik is vir die dramatiese funksie in literêre kommunikasie. Aangesien die implisiete aard van literatuur, en dus ook van

drama, die analise van tipiese teksstrategieë bemoeilik, is besluit om sodanige strategieë eerder vas te stel deur afleiding uit hulle eksplisiete ekwivalente, naamlik uit argumentasiestrategieë wat in nie-literêre diskoers funksioneer. Die dramatiese funksie van strategieë wat sodoende geïdentifiseer word, sal verklaar word in terme van die logika van 'n bepaalde genremodel (vgl. Strydom, 1996). Myns insiens hou dit voldoende moontlikhede in vir die wetenskaplike identifikasie van bykomende genrestrategieë. As objektiewe meetinstrument stel dit die navorser in staat om logiese konsekwensies van die model te ontwikkel – en desnoods te elimineer – om sodoende by te dra tot die toetsbare ontwikkeling en spesialisasie van drama-onderzoek in wetenskaplike terme.

## 2. Genremodel

Die genremodel wat in hierdie ondersoek gebruik word, aanvaar dat *kultuur* as wetenskaplike konsep, dit wil sê as instrument wat objektief moet kan identifiseer en verklaar, die produktiefste is as dit gedefinieer word as die vermoë om betekenis te skep, om 'n alternatief te bied. Volgens dié model het die mens drie komplementêre kognisiesisteme ontwikkel – wetenskap, godsdiens en kuns – wat elk die potensiaal het om op 'n onderskeidende wyse betekenis te skep en probleme op te los. Die objektiewe wetenskapsisteam genereer byvoorbeeld kennis van kousaliteit en die mistieke godsdiensisteam kennis van bevryding, terwyl die kunssisteam subjektief is en kennis van herkenning skep. Hoe meer implisiet die kunssisteam funksioneer, met ander woorde, hoe meer getematiseer die reëls en strategieë van artistieke organisasie, hoe meer informatief is dit. Aangesien 'n toename in informatiwiteit korreleer met 'n toename in die aantal sistemiese alternatiewe, dit wil sê in keusemoontlikhede beskikbaar vir die leser, is die funksionele semantisering van organisasiereëls en -strategieë, en die weder-sydse interaksie en de-automatisasie van verskillende genresisteme voorwaardes vir die maksimale informatiwiteit van literatuur as onderskeidende aktualisering van die estetiese sisteem.

Die model (Strydom, 1996:246-247) formuleer die genrereëls van onderskeidelik die poësie-, verhaal- en dramasisteam en identifiseer enkele genrestrategieë wat logieserwys herleibaar is tot die onderskeie reëls.

Met herhaling as primêre organisasiebeginsel, met ander woorde deur die tematisering van strategieë van ooreenkoms, is dit die funksie van die poësie-sisteam om die leser met 'n bewussynstoestand te identifiseer. Teksstrategieë wat op logiese gronde tot dié beginsel herlei kan word, is dat die leestyd gewy word aan 'n durende hede, dat die diskoers plaasvind in die eerste persoon enkelvoud, monologies dus, en in die onvoltooid teenwoordige tyd, en dat die emotiewe funksie van taal dominant is.

Met historiese kousaliteit (oorsaak en gevolg) as struktuurbeginsel, met ander woorde deur die tematisering van strategieë van verandering, is dit die funksie van die verhaalsisteam om aan die leser die funksie van geskiedenis, dit wil sê van die tyd-ruimte-kontinuum, te demonstreer. Karakteriserende narratiewe teksstrategieë is die leestyd wat gewy word aan 'n gebeurtenis (of gebeurtenisse) en aan die verslag doen daarvan, en 'n vertelinstantie wat bemiddel tussen die leser en die gebeurtenis (of gebeurtenisse) waarna verwys word in die verlede tyd en in die derdepersoonsvorm, en danksy die referensiële funksie van taal.

Met logiese kousaliteit (veronderstelling en gevolgtrekking) as die prinsipe wat dramatiese kommunikasie reël, met ander woorde deur die tematisering van strategieë van kontras, is dit die funksie van die dramasteam om die leser te konfronteer met alternatiewe keusemoontlikhede. Dié funksie word gemanifesteer in die dialoog as teksstrategie, dit wil sê diskoers gerig op die tweede persoon wat die konatiewe funksie van taal behels, en in die appél op die toekoms wanneer die leser sy of haar keuse sal uitoefen ten opsigte van die botsende maar gelykwaardige perspektiewe.

Die genrestrategieë wat eksklusief in terme van een genre gedefinieer kan word, beskou ek as primêre strategieë. Uiteraard sal die produktiwiteit van die model verhoog namate ook sekondêre strategieë geïdentifiseer word, met ander woorde strategieë wat die interaksie van twee genresisteme veronderstel. Daarom my poging om die genremodel verder uit te werk deur hier sowel addisionele primêre as sekondêre strategieë te ekspliseer waarvolgens argumentasie in dramatiese kommunikasie gestruktureer word.

### 3. Strategieë in dramatiese teksprosessering

Argumentasiestrategieë van die drama word makliker geïdentifiseer in nie-literêre diskoers, soos byvoorbeeld in die retoriek, danksy hul "singularity of purpose and the explicitness of the claims they advance" (Fisher & Filloy, 1982: 344). Daarom maak ek gebruik van bestaande navorsing oor die strukturering van argumentasie in ander dissiplines (soos die linguistiek, regte en filosofie) ten einde analoë strategieë te ekspliseer wat – tydens optimale kommunikasie – implisiet sou funksioneer in dramatiese diskoers.

Ter wille van objektiwiteit word ander ondersoekers se (onafhanklike) leesverslae van dramatekste geanaliseer as empiriese steun vir die geïdentifiseerde argumentasiestrategieë. Hierdie leesverslae bevestig die implisietheid van dramatiese kommunikasie; dit word telkens as sodanig deur my argumentasie verklaar. Hierna, by wyse van eksperiment, volg my eie toepassing waarin die onderskeie strategieë in Albee (1962) se *The Zoo Story* geïdentifiseer word, en die funksie daarvan verklaar word in die lig van die genremodel.

### 3.1 Sluiting

Volgens sosiolinguistiese navorsing is die fokus in alledaagse argumentasie op die uitslag van die argument, wat derhalwe a-simmetries is, dit wil sê een party “wen” die stryd (Grimshaw, 1990:302). In ’n hofsituasie is dit byvoorbeeld die taak van die regter of jurie om te beslis watter van die opponerende partye se betoog die geloofwaardigste is (Hirschberg, 1996:145).

In dramatiese diskoers bevind die ontvanger hom/haar in die posisie van die beoordelende derde party. Aangesien daar nie ’n bemiddelingsinstansie teenwoordig is nie, word die leser/gehoor direk gekonfronteer met ’n keuse tussen botsende standpunte wat gelykwaardig is en onderling deur die karakters verteenwoordig word. Die a-simmetriese afloop van die argument berus dus op die leser/gehoor se keuse, en derhalwe funksioneer tekssluiting as implisiete teksstrategie in dramatiese teksprosessering. In terme van die genremodel wat gebruik word, het dié strategie eksklusief ’n dramatiese funksie (vgl. Anderson, 1997), met ander woorde, sodanige sluiting is ’n primêre teksstrategie.

In Weiss se *Marat/Sade* bevind die ontvanger hom/haar in ’n dilemma as hy/sy gekonfronteer word met twee historiese karakters, Marat en De Sade, wat “radically extreme alternatives” (Brownstein, 1991:104) verteenwoordig. Dit is onmoontlik vir die leser/gehoor om te kies tussen dié botsende ideologiese perspektiewe, elk met sy eie weersprekings, maar “the play seems dedicated to making a choice seem necessary and to sorting out the implications so that we can make it, and yet no choice seems possible because we are finally compelled to reject the consequences of both” (Brownstein, 1991:104). Aan die einde van *Marat/Sade* word die ontvanger gekonfronteer met die onopgeloste konflik, dit wil sê, dié sluiting by wyse van ’n oop einde het in terme van die genremodel ’n dramatiese funksie.

As ek nou die identifikasie van die strategie van dramatiese tekssluiting voorlopig as wetenskaplik geldig aanvaar en vervolgens nagaan of, en hoe, die genremodel sluiting verklaar in *The Zoo Story*, blyk dit dat sluiting in dié drama die ontvanger met botsende standpunte konfronteer. In *The Zoo Story* word die leefwyse en omstandighede van Peter, ’n middeljarige man met ’n tipiese middelklasbestaan, gestel teenoor dié van Jerry, ’n buitestanderfiguur wat die samelewing se norme en die sin van die lewe bevraagteken. Jerry versteur Peter se gevestigde Sondagmiddagroetine as hy langs hom op “sy” tuinbankie in Central Park gaan sit en hom dwing om deel te neem aan ’n gesprek wat eindig in ’n hewige argument en Jerry se dood. Die konfrontasie tussen Peter en Jerry bereik ’n klimaks wanneer Jerry Peter van “sy” bank afjaag. In die geveg wat daarna ontstaan, gooi Jerry sy mes voor Peter se voete sodat hy om sy eer en die bank kan veg. Wanneer Peter die mes optel en verdedigend voor hom hou, val Jerry doelbewus in die mes in.

Voor hy sterf, bedank hy Peter, vee sy vingermerke van die hef af en beveel hom om hom uit die voete te maak voor die polisie kom.

Die ontvanger moet self oordeel of Jerry se daad onselfsugtig was, al dan nie. Aan die een kant sou die ontvanger Jerry as 'n verlosser kon sien wat bereid is om sy lewe op te offer ten einde Peter uit sy sinlose middelklasbestaan te ruk. Aan die ander kant moet die ontvanger hom/haar afvra of Jerry die reg het om Peter se bestaan op dié manier te veroordeel en te verander. Die ontvanger moet ook self bepaal of die lewe werklik sinvol kan wees en ware kommunikasie tussen mense moontlik is, en of die mens – soos die diere in die dieretuin hier – nie slegs in staat is om 'n leë, geïsoleerde bestaan binne die grense van sy hok te voer nie. Sluiting in *The Zoo Story* het – in terme van die genereraam – 'n dramatiese funksie juis omdat die ontvanger gekonfronteer word met botsende perspektiewe en self 'n keuse moet uitoefen.

### 3.2 Induktiewe en deduktiewe argumentasie

Vir die doeleindes van hierdie artikel word volstaan met die analise van twee argumentsoorte, naamlik deduktiewe en induktiewe argumentasie.

#### 3.2.1 Deduktiewe argumentasie

Deduktiewe argumentasie behels dat 'n spesifieke afleiding gemaak word op grond van 'n veralgemening, met ander woorde daar word beweeg van 'n premis na 'n gevolgtrekking. Dié soort argumentasie is gebaseer op logiese kousaliteit en dit korrespondeer dus met die organisasieprinsipe wat die genremodel toedig aan die drama. Deduktiewe argumentasie vind plaas by wyse van sillogismes, dit wil sê twee bestaande veralgemenings word met mekaar in verband gebring om 'n nuwe afleiding te kan maak (McDonald, 1989:44). Kauffman (1981:408-409) illustreer hoe 'n sillogisme in dramatiese diskoers funksioneer aan die hand van die argument in *Libation-Bearers* wat soos volg verloop: “Somebody like me has come; nobody is like me but Orestes; therefore, he has come”.

In sy *Poëtika* beskou Aristoteles sodanige argumentasie as minderwaardig in vergelyking met 'n argument wat nie net gesprek nie, maar ook handeling betrek. As een of meer van die premisse onderdruk sou word en nie eksplisiet tydens die karakters se verbale interaksie verskaf word nie, funksioneer dit as 'n onvolledige sillogisme oftewel enthimeen. Die ontvanger vul die onvolledige premis(se) in op grond van die afleidings wat hy/sy maak ten opsigte van die karakters se handeling en gedrag in hul historiese omstandighede: “the speaker does not lay down his premises but let his audience supply them out of its stock of opinion and knowledge” (Kauffmann, 1981:411). Dit impheer dat voorkeur gegee word aan argumentasie in die drama wat logiese én historiese kousaliteit benut. Oorgeset

synde, dramatiese en narratiewe interaksie lei tot 'n styging in die informatiwiteit van die strategie.

Stelleman (1992), in haar analise van Tsjechow se *Drie susters*, argumenteer dat dit die ontvanger is wat die tweede postulaat van die deduktiewe argument waarin Olga Irina aangemoedig word om te trou, moet uitbrei. Die argument lui soos volg:

- 'n Mens trou nie uit liefde nie, maar uit pligsbesef.
- Ek (Olga) sou trou, selfs al was ek nie verlief nie. Altans, ek dink so.
- Ek sou met enige man trou wat my vra.

Die tweede postulaat is ook van toepassing op Irina, want sy is soos Olga en behoort daarom tot dieselfde groep mense, dit wil sê mense wat nie uit liefde trou nie. Wanneer die ontvanger egter dié argument teen die agtergrond van die historiese werklikheid beoordeel, word hy/sy bewus van die paradoksale aard daarvan: “the ‘sameness’ of the three sisters is based on their ‘differentness’ from their surroundings” (Stelleman, 1992:71). Die deduktiewe argument word nie slegs voltooi deur die uitbreiding van 'n postulaat nie, maar word ook gekonfronteer met 'n botsende perspektief wat gegrond is op die ontvanger se empiriese insig. Narratiewe aanwesigheid is met ander woorde 'n voorwaarde vir die realisasie van dramatiese konfrontasie. In terme van die genremodel kan die toename in informatiwiteit verklaar word as die resultaat van die narratiewe en dramatiese sisteme wat interreageer en mekaar de-automatiseer.

Indien die geldigheid van die identifikasie van deduktiewe argumentasie as 'n dramastrategie voorlopig aanvaar word, word die aanwesigheid van dié strategie in *The Zoo Story* eweneens duidelik en word die funksie daarvan verklaar deur die genremodel. Jerry se verduideliking waarom hy juis die dieretuin besoek het, lui soos volg:

**Jerry:** Now I'll let you in on what happened at the zoo; but first, I should tell you why I went to the zoo. I went to the zoo to find out more about the way people exist with animals, and the way animals exist with each other, and with people too. It probably wasn't a fair test, what with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals. But, if it's the zoo, that's the way it is (Albee, 1962:135).

Die ontvanger word aktief betrek by die argumentasie as hy/sy Jerry se argument uitbrei om ook die verhouding tussen mense in te sluit. In die eerste postulaat veronderstel Jerry dat sowel die verhouding tussen dier en mens as dié tussen diere onderling in die dieretuin bestudeer kan word. In die tweede postulaat word die geldigheid van dié studierrein ter sprake gebring. Die diere is gevangenes in

hokke en daarom is die dieretuin miskien nie 'n geskikte ondersoekterrein nie; dit sou sowel die verhouding tussen diere onderling, as dié tussen mens en dier kenmerk deur skeiding. Die ontvanger brei nie alleen die eerste postulaat uit om ook die verhouding tussen mens en mens – soos geïllustreer deur Peter en Jerry – in te sluit nie, maar korregeer ook die tweede. Die dieretuin is juis die geskikte ondersoekdomein; soos 'n gevange dier in 'n dieretuin voer die mens ook 'n geïsoleerde bestaan binne sy afgeperkte ruimte. Die ontvanger se reaksie bevestig dat hy/sy tred hou met die deduktiewe argument. Die argument word deur hom aangevul en gekorrigeer op grond van sy empiriese insig (narratiewe aanwesigheid). Die deduktiewe argumentasie strategie aktiveer dus 'n narratiewe en dramatiese funksie. Die voorbeeld illustreer weer eens die implisiete manier waarop argumentasie strategieë neig om in die drama te funksioneer.

### 3.2.2 Induktiewe argumentasie

Induktiewe argumentasie, daarenteen, beweeg van die waarneming van spesifieke gevalle tot die formulering van 'n hipotese (Hirschberg, 1996:26). Ek sal verwys na twee soorte in dié verband, naamlik *analogie* en *argumentasie op grond van outoriteit*.

- **Argumentasie by wyse van analogie**

Argumentasie by wyse van analogie behels dat op grond van een of meer ooreenkomste tussen twee sake aanvaar word dat hulle ook in ander opsigte sal ooreenstem (McDonald, 1989:103). Analogiese argumentasie word daarom dikwels in hofsituasies gebruik wanneer 'n advokaat argumenteer dat die saak in dispuut dermate ooreenkom met 'n vorige saak dat dieselfde beslissing vir albei sake behoort te geld (Hirschberg, 1996:63).

In optimale dramatiese diskoers sal die analogiese skakel tussen verbandhoudende situasies of plotte implisiet funksioneer en verskaf moet word deur die leser/gehoor in die lig van dié se (ouktoeriële) insig in albei situasies of plotte. In ooreenstemming met die dramatiese beginsel word strategieë van kontras gesemantiseer en juis die verskille tussen analoë situasies uitgebuit. In plaas daarvan om op grond van ooreenkoms te oortuig, konfronteer dramatiese kommunikasie sodoende die ontvanger met die diskrepansie tussen analoë situasies.

In “The multiple plot in Fletcherian tragicomedies” illustreer Bingham (1993:411) hoe die subplot “offers a point of contrast which illuminates the character of the hero”. In *Philaster*, byvoorbeeld, word die ontvanger bewus van die verskil tussen Philaster en Pharamond as prinse en as minnaars – Philaster is dapper, eerbaar en opreg; Pharamond is onderduims, geslepe en grootdoenerig – juis as gevolg van die analogie wat bestaan tussen hul situasies. Die leser/gehoor

vergelyk plot en sub-plot, Philaster en Pharamond, en moet tussen hulle kies, met ander woorde die analogie funksioneer dramaties.

In Gogol se *The Government Inspector* word die leser/gehoor gekonfronteer met die rampspoedige verskille tussen die plot en 'n analoë plot wat hy/sy aan die einde van die drama moet voltooi. In *The Government Inspector* word Khlestakov verkeerdlik aangesien as die inspekteur wie se besoek die dorpie se korrupte amptenare vrees. Khlestakov trek eers voordeel uit omkopery en maak hom dan uit die voete voordat sy werklike identiteit bekend word. Die aankondiging aan die einde van die drama dat die ware inspekteur by die herberg is, plaas die ontvanger terug na die aanvangstoneel van die Khlestakov-fiasko – dié keer met onheilspellende implikasies (Sherwood, 1992:12). Die ontvanger moet die analoë toekomstige verloop van gebeurtenisse voltooi, want “the possibility of repetition [...] has implications of disaster so grave that the play can no longer be carried on with words but must end with the mute shock of the dumb scene” (Sherwood, 1992:12). Dus, die leser/gehoor word gekonfronteer met die verwagte verskille tussen die twee besoeke en is as gevolg daarvan self verantwoordelik om die drama van 'n slot te voorsien. In terme van die genre-model het die analogie dus 'n dramatiese funksie.

As die identifikasie van argumentasie by wyse van analogie as geldige wetenskaplike instrument aanvaar word, word die aanwesigheid van dié strategie in *The Zoo Story* toetsbaar, en die betekenis daarvan verklaarbaar danksy die genremodel. Peter en Jerry is ongeveer dieselfde ouderdom en albei spandeer 'n Sondagmiddag in Central Park. Hierdie ooreenkoms maak egter die verskille wat tussen die twee hoofkarakters se leefwêreld en lewensbeskouings bestaan des te meer opvallend. Die ontvanger vergelyk die middelklasbestaan van Peter, wat gerieflik in 'n goeie buurt met sy vrou, twee dogters, twee katte en twee parkiete woon en 'n goeie werk het, met dié van Jerry. Jerry woon in 'n agterstraat-losieshuis tussen gure karakters. Hy het 'n paar waardelose besittings en twee lee fotorame, wat sy bestaan sonder ouers, familie of vriende beklemtoon. Dit is teen dié agtergrond dat die leser die konfrontasie tussen Peter en Jerry beoordeel. Dit is ironies dat dit Jerry is – Peter se mindere in terme van die samelewing se norme – wat die geestelike eensaamheid van die mens en sy onvermoë om sinvol te kommunikeer snap en wat Peter op 'n aweregse manier daarvan bewus wil maak. Die ontvanger vergelyk Peter en Jerry ten opsigte van hul fisiese omstandighede, maar ook ten opsigte van hul geestelike insig. Dit word aan die ontvanger oorgelaat om na aanleiding van die diskrepansie tussen die karakters te besluit wie die werklike slagoffer van sy omstandighede is. Oorgeset synde: die analogie funksioneer dramaties.



• **Argumentasie by wyse van outoriteit**

Argumentasie by wyse van outoriteit behels dat 'n gevolgtrekking aanvaar word omdat dit deur 'n gesagsfiguur gemaak word (Hirshberg, 1996:66, Schellens & Verhoeven, 1994:130). 'n Pasiënt aanvaar byvoorbeeld die diagnose van sy dokter op grond van sy/haar outoriteit (McDonald, 1989:61).

Kenmerkend van dramatiese teksprosessering is die afwesigheid van 'n bemiddelingsinstansie wat die ontvanger se keuse tussen die verskillende perspektiewe beïnvloed. Die didaskalia (wat omgesit word in ouditiewe en visuele tekens tydens die opvoering) voorsien die ontvanger van a-perspektiewiese inligting oor die karakters, tyd en ruimte. Dus, in terme van die genremodel, funksioneer die didaskalia as bemiddelingsinstansie en het dit 'n narratiewe funksie. Die didaskalia bied – soos die alwetende verteller – 'n empiriese en oorsigtelike perspektief en beïnvloed die ontvanger op grond van outoriteit. As die inligting wat deur middel van die didaskalia gekommunikeer word, strydig sou wees met die verbale perspektief van die karakter(s), verkry die didaskalia ook 'n dramatiese funksie. Die ontvanger moet dan tussen dié opposisies kies. So 'n botsing tussen die perspektief van die didaskalia en dié van die karakters kom voor aan die einde van Beckett se *Waiting for Godot*:

**Vladimir:** Well, shall we go?

**Estragon:** Yes, let's go.

(*They do not move*) (Beckett, 1965:94).

Volgens die genremodel verhoog die informatiwiteit van die didaskalia hier as gevolg van die interaksie tussen narratiewe en dramatiese sisteme.

Argumentasie by wyse van outoriteit in *The Zoo Story* sou nou ook geïdentifiseer en verklaar kan word. Op grond van die inligting wat die ontvanger in die didaskalia kry, word hy/sy telkens bewus van Peter se ongemak en sy onwilligheid om betrokke te raak by 'n gesprek met Jerry. Getrou aan die konvensies van die hoflikheidsgesprek verwoord Peter nie sy werklike gevoelens nie, maar gee hy voor dat hy nie omgee om met Jerry te gesels nie:

**Jerry:** (*stands for a few seconds, looking at Peter, who finally looks up again, puzzled*). Do you mind if we talk?

**Peter:** (*obviously minding*). Why ... no, no (Albee, 1962:115).

Die ontvanger word gekonfronteer met die botsende perspektiewe van die didaskalia en die dialoog. Die didaskalia verkry dus bo en behalwe sy narratiewe bemiddelingsfunksie ook 'n dramatiese funksie. Hierdie botsing illustreer die dilemma van die mens wat verskeur word deur die spanning tussen die aanvaarde reëls van die samelewing en sy eie behoeftes en oortuigings.

### 3.3 Ekologiese beperkings

Die beëindiging van dispute in alledaagse kommunikasie is dikwels die gevolg van kulturele, sosiale en ekologiese beperkings. Ekologiese beperkings behels “natuurlike” beperkings wat buite die deelnemers se beheer is. Geraas is byvoorbeeld ’n ekologiese beperking wat kan lei tot die beëindiging van ’n argument, omdat die gespreksgenote mekaar nie kan hoor nie (Grimshaw, 1990:297-301).

Dit blyk – na aanleiding van empiriese ondersoek – dat die implisiete ekwivalente van ekologiese beperkings ook die terminering van dramatiese argumentasie tot gevolg kan hê. Manifestasies van “geraas” in dramatiese diskoers is, onder andere, uitgerekte (monologiese) spreekbeurte van karakters, karakters wat by mekaar verbypraat, en spreekbeurte met ’n hoë frekwensie van betekenisvolle, veelduidige pouses en stiltes vanweë die poging om direkte konfrontasie te vermy.

Tsjechow se *Die kersieboord* illustreer hoe karakters by mekaar verbypraat:

**Lopachin:** Nou moet daar tog uiteindelik ’n beslissing gedoen word: daar is nie meer baie tyd nie. Ten slotte is dit ’n doodeenvoudige saak. Is u gewillig om u grond as bougrond vir villas te verpag of nie? U kan met ’n enkele antwoord, ja of nee. ’n Enkele woord, niks meer nie.

**Ljoebow Andrejewna:** Wie rook sulke verskriklike sigare ... (Tsjechow, 1975:27-28).

Daar is geen verband tussen Lopachin en Ljoebow Andrejewna se spreekbeurte nie. Volgens Pfister (1988:150) dui dit op Andrejewna se “refusal to communicate” en is dit “an expression of her unwillingness to answer the question”. Weens haar emosionele verknogtheid aan die kersieboord is dit vir Andrejewna onmoontlik om bloot op rasonale gronde met Lopachin te argumenteer. Haar reaksie is tekenend van haar verwardheid en funksioneer implisiet as “geraas” wat logiese argumentasie termineer. In terme van die genremodel behels dié strategie generiese interaksie. Enersyds identifiseer die leser/gehoor hom/haar met Ljoebow Andrejewna se gemoedstoestand wat haar deelname aan dramatiese dialoog verhinder, dit wil sê, dit het ’n poëtiese funksie. Andersyds funksioneer dit steeds dramaties aangesien die ontvanger gekonfronteer word met die opposisie tussen ’n rasonale en ’n emosionele benadering by die oplos van ’n probleem.

Na aanleiding van Saunders se hipotese dat “exuberant noise and grim silence are in some respects functional equivalents” aangesien “both may be used in the management of strong but problematic emotions”, ondersoek Tannen (1990:260) hoe stilte gebruik word tydens konfliktsituasies in Pinter se *Betrayal*. In haar analise lei sy af dat pouses (die minimale aanwesigheid van stilte) “show that the

characters do not want to say what they are thinking” en dat ’n stilte die volgende verteenwoordig: “climaxes of emotion in interaction, the point at which the most damaging information has just been introduced into the dialogue” (Tannen, 1990:263).

Teen dié agtergrond is dit voorspelbaar dat toneel 5 van *Betrayal* (die toneel waarin Robert uitvind dat sy vrou ’n verhouding het met Jerry, sy kollega en beste vriend) die grootste aantal pouses en stiltes het. Wanneer Robert Emma konfronteer oor die brief wat sy van Jerry ontvang het, kom pouses voor waar verwag sou kon word dat sy Robert oor die ware toedrag van sake sal inlig. Spanning bou op (ook aan die kant van die leser/gehoor), maar Robert en Emma vermy direkte konfrontasie deur hul gesprek oor ditjies en datjies voort te sit. Eers nadat ’n stilte dit duidelik maak dat ontkenning tevergeefs is en die waarheid nie langer uitgestel kan word nie, erken Emma dat sy en Jerry minnaars is:

**Robert:** Ah yes. Well, that’s probably when I introduced him to you.

*Pause*

Was there any message for me, in his letter?

*Pause*

I mean in the line of business, to do with the world of publishing. Has he discovered any new and original talent? He’s quite talented at uncovering talent, old Jerry.

**Emma:** No message.

**Robert:** No message. Not even his love?

*Silence*

**Emma:** We’re lovers (Pinter, 1978: 83-84).

Volgens Tannen (1990: 263) word pouses en stiltes in die potensieel plofbare situasie gebruik “(to) prevent the conflict from exploding and destroying the possibility of continuing the relationship”. Die pouses en stiltes funksioneer as “geraas” wat direkte konfrontasie tussen Emma en Robert onderdruk en tegelyk hul emosionele reaksie impliseer. Enersyds identifiseer die ontvanger met die karakter se gemoedstoestand en andersyds kry die ontvanger die geleentheid om self die onvermelde, maar verwagte, botsende perspektief te verskaf. In terme van die genremodel het dié pouses en stiltes in *Betrayal* poëtiese en dramatiese funksies.

Indien aanvaar word dat dramastrategieë as implisiete ekwivalente van ekologiese beperkings kan funksioneer en ooreenkomstig kan lei tot die beëindiging van dramatiese argumentasie, kan sodanige strategieë objektief in *The Zoo Story* geïdentifiseer en verklaar word.

In 'n monoloog (p. 125-133) vertel Jerry vir Peter van sy verhouding met die losieshuishoudster se hond. Jerry begin sy vertelling deur dit 'n titel te gee:

**Jerry:** (...) *(as if reading from a huge bill-board)* THE STORY OF JERRY AND THE DOG! (Albee, 1962:125).

Hy verhaal dan chronologies hoe sy verhouding met die hond verloop het. Elke dag moes Jerry met moeite deur die ingangsportaal verby die huishoudster en die hond beweeg. Die huishoudster het hom begeer; die hond wou hom byt. In 'n poging om sy verhouding met die hond te verander, het hy begin om hamburgers vir die hond te koop. Sonder sukses, helaas. Toe besluit hy – aangesien hy nie die hond met sy aandag kon verander nie – om hom te vergiftig met 'n vleiskoekie vol rottegif. Die hond het egter oorleef, en toe hy en Jerry mekaar daarna weer met die oë meet, het Jerry besef niks het verander nie. Hulle het mekaar steeds gewantrou; van kommunikasie was daar steeds geen sprake nie:

**Jerry:** (...) We had made many attempts at contact, and we had failed (Albee, 1962:132).

In die monologiese vertelling word die narratiewe verwagting dat tydrumtelike verloop verandering meebring, doelbewus ondermyn. Ten spyte van 'n opeenvolging van gebeurtenisse in tyd en ruimte het die verhouding tussen Jerry en die hond nie verander nie. Op dié manier word die potensiaal wat verhoudings het om te kan verander om betekenisvol te word, bevraagteken, dit wil sê die narratiewe strategie word op ironiese manier getematiseer. Terselfdertyd de-automatiseer die lang monoloog die verwagte dialogiese taalsituasie wat dramatiese kommunikasie kenmerk. Dit funksioneer as “geraas” aangesien dramatiese argumentasie op dié manier getemineer word. Peter tree nie toe tot die gesprek nie en aan die einde van Jerry se vertelling is sy reaksie:

**Peter:** I DON'T UNDERSTAND! (Albee, 1962:133).

Die dramatiese dialoogstrategie word dus getematiseer. Die onmoontlikheid van gesprek word deur die afwesigheid van dialoog (die monologiese taalsituasie) benadruk. Die gebrek aan kommunikasie tussen Jerry en die hond, wat blyk uit die narratiewe vertelling, is analoog met die gebrek aan kommunikasie tussen Jerry en Peter, wat ondersteun word deur die afwesigheid van dialoog. Die monoloog het in terme van die genereraam dus sowel narratiewe as dramatiese funksies.

### 3.4 Empatiese deiksis

In “The problem of deixis in argumentation” analiseer Kryk (1987:27) onder meer sosiale deiksis en kategoriseer sy gevalle waartydens die spreker met die hoorder se perspektief identifiseer as “empathetic attachment”. So sal 'n dokter

se meeleving met sy pasiënt se perspektief blyk uit die gebruik van die eerste-persoon meervoud as hy/sy van die pasiënt verneem: “Hoe voel ons vandag?”.

Daarteenoor, in dramatiese dialoog, probeer die spreker soms ook sy/haar gehoor oortuig om empatie met sy/haar standpunt te hê, en teksstrategieë met dié doel funksioneer dan as die implisiete ekwivalente van empatiese geneentheid. As in gedagte gehou word dat die leser/gehoor eweneens die tweedepersoonposisie beklee, het dié strategieë dus ook die potensiaal om die leser/gehoor te beïnvloed. Twee strategieë met dié funksie is die tersyde en die alleenspraak. In die tersydes in Shakespeare se *The Merchant of Venice* neem Launcelot die gehoor in sy vertroue:

**Old Gobbo:** Master young man, you, I pray you, which is the way to master Jew's?

**Launcelot:** (Aside) O Heavens! This is my true begotten father, who, being more than sand-blind, high-gravel blind, knows me not. I will try confusions with him.

**Gobbo:** (...) Can you tell me whether one Launcelot, that dwells with him, dwell with him or no?

**Launcelot:** Talk you of young Master Launcelot? (Aside) Mark me now; now will I raise the waters (II,ii,30-43).

'n Funksie van dié tersydes is “to build up comic distance and to strenghten the atmosphere of bonhomie by encouraging the ‘complicity’ of the audience, or the phatic contact between the audience and the scheming figures” (Pfister, 1988: 140). Vertaal in terme van die genremodel beteken dit dat die spreker van die tersydes, soos die verteller, sy eie posisie versterk wanneer hy inligting gee aan die leser/gehoor ten koste van die karakter, en sò afstand skep tussen hulle. Overgeset synde, sodanige tersydes het 'n bemiddelings-, en dus 'n narratiewe funksie. Die ontvanger kan eger die spreker se poging om hom/haar sy vertroueling te maak, aanvaar of verwerp, dit wil sê, die tersydes stel die ontvanger voor 'n keuse en funksioneer dus ook dramaties.

Wanneer hierdie tersydes met die bekende “To be or not to be”-alleenspraak in *Hamlet* vergelyk word, is die verskil in funksie opvallend. Hamlet spreek nóg die ontvanger direk aan, nóg buit hy die voordele van 'n bemiddelingsposisie uit. In die alleenspraak – “a favorite vehicle for self-expression and subjective utterance” (Preminger, 1975:529) – word bloot sy gemoedstoestand gekommunikeer. Weliswaar identifiseer die ontvanger hom/haar met daardie bewyssynstoestand, en dit beteken in terme van die genereraam dat die effek van die strategie te danke is aan generiese interaksie. Enersyds het die alleenspraak 'n poëtiese funksie. Andersyds funksioneer dit dramaties aangesien die alleenspraak 'n innerlike konflik van botsende perspektiewe impliseer.

As die wetenskaplike geldigheid aanvaar word van die identifikasie van teksstrategieë met die funksie om die hoorder (hetsy die karakter- of leser/toeskouer-ontvanger) se empatie met die spreker se standpunt te aktiveer, kan sodanige strategieë objektief in *The Zoo Story* geeien en verklaar word. As Peter hoor dat Jerry van Washington Square af in Fifth Avenue gestap het, veronderstel hy verkeerdelik dat Jerry in die gegoede buurt, the Village, woon. Jerry verduidelik dan dat hy met die moltrein na the Village gery het, sodat hy met Fifth Avenue tot by die dieretuin kon stap. Wanneer Jerry vir Peter wil oortuig dat 'n mens op soortgelyke manier ook in die lewe soms 'n ompad moet volg om by die regte bestemming te kom, gebruik hy die onpersoonlike derdepersoonsvorm:

**Jerry:** (...) It's one of those things a person has to do; sometimes a person has to go a very long distance out of his way to come back a short distance correctly (Albee, 1962:119).

Die gebruik van die derdepersoonsvorm verhoed dat Jerry se standpunt as uitsluitlik sý perspektief ervaar word. In die spreekbeurt neem Jerry die narratiewe vertellersposisie in en dit skep (narratiewe) afstand tussen die perspektief en die hoorder. Peter en die leser/toeskouer word sodoende nie gekonfronteer met Jerry se standpunt nie. Die hoorder ervaar dat hy/sy en die spreker in dieselfde verhouding staan tot die perspektief. Hierdie strategie manipuleer die hoorder om die spreker se posisie te deel, dit wil sê Peter en die leser/toeskouer ervaar empatiese geneentheid vir Jerry se perspektief. In terme van die genereraam het dié teksstrategie 'n narratiewe funksie.

### 3.5 Komedie en tragedie as gevalle van generiese interaksie

Vervolgens is dit moontlik om te verklaar waarom die komedie voorkeur gee aan narratiewe strategieë (soos die tersyde) en die tragedie aan poëtiese strategieë (soos die alleenspraak) – naas hul kenmerkend dramatiese strategieë. Afstand tussen die ontvanger en die komiese karakter dien as teenvoeter vir die ontvanger se besorgdheid oor dié karakter en is 'n voorwaarde vir die komiese effek. Strategieë met 'n bemiddelingsfunksie bied die ontvanger 'n oorsigtelike perspektief en skep sodoende afstand tussen die leser/gehoor en die karakter. Dus, in beginsel word komedie gekenmerk deur strategieë met dramatiese en narratiewe funksies. Dit verklaar Pfister (1988:82) se empiriese waarneming dat afstand bestaan tussen die karakters en die ontvanger in komedies: "That these examples are largely taken from comedies is not coincidental, but rather a further reflection of the special affinity between epic and comic structures". Ook die tragedie se onderskeidende genrestrategieë kan met behulp van die genremodel verklaar word. Reeds Aristoteles het identifikasie met die tragiese held as voorwaarde gestel vir die ontvanger se belewing van die tragiese effek of katarsis (vgl. Kauffman, 1981:413). Aangesien identifikasie met 'n gemoedstoestand 'n

funksie van die poëtiesisteam is, word die tragedie gekenmerk deur strategieë met dramatiese en poëtiese funksies.

#### 4. Samevatting

Enkele implisiete teksstrategieë waarvolgens argumentasie in dramatiese diskoers gestruktureer word, is geëkspliseer met behulp van die genremodel en via die benutting van eksplisiete argumentasie-strategieë in nie-literêre kommunikasie. Enersyds het die analise van sodanige strategieë in terme van die genremodel die verband tussen teksstrategie en genre-reël verklaar. Andersyds is die potensiaal van die model verhoog aangesien 'n poging aangewend is om die wetenskaplike identifikasie van addisionele dramastrategieë, sowel primêr as sekondêr, te standaardiseer.

#### Bibliografie

- Albee, Edward. 1962. *The Zoo Story*. London : Jonathan Cape.
- Anderson, Nancy-Anne. 1997. Sluiting in die drama. *Literator*, 18(1):51-64, April.
- Beckett, Samuel. 1965<sup>2</sup>. *Waiting for Godot*. London : Faber & Faber.
- Bingham, Mark, B. 1993. The multiple plot in Fletcherian tragicomedies. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 33(2):405-423.
- Brownstein, Oscar L. 1991. *Strategies of drama: The experience of form*. New York : Greenwood Press.
- Fisher, Walter R. & Filloy, Richard A. 1982. Argument in drama and literature: An exploration. In: Cox, Robert J. & Willard, Charles Arthur. (eds.) *Advances in argumentation theory and research*. Carbondale: Illinois University Press. p. 343-362.
- Grimshaw, Allen D. 1990. Research on conflict talk: antecedents, resources, findings, directions. In: Grimshaw, Allen D. (ed.) *Conflict talk: Sociolinguistic investigations of arguments in conversations*. Cambridge : Cambridge University Press. p. 281-324.
- Hirschberg, Stuart. 1996. *Strategies of argument*. Boston : Allyn & Bacon.
- Kauffman, Charles. 1981. Poetic as argument. *The Quarterly Journal of Speech*, 67(4):407-415.
- Kryk, Barbara. 1987. The problem of deixis in argumentation. In: Van Eemeren, Frans H. et al. (eds.) *Argumentation: Perspectives and approaches*. Dordrecht : Foris Publications. p. 27-35.
- McDonald, Daniel. 1989<sup>6</sup>. *The language of argument*. New York : Harper & Row.
- Pfister, Manfred. 1988. *The theory and analysis of drama*. Translated by John Halliday. Cambridge : Cambridge University Press.
- Pinter, H. 1978. *Betrayal*. London : Eyre Methuen.
- Preminger, Alex (ed.) 1975. *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. London : Macmillan.
- Schellens, Peter Jan & Verhoeven, Gerard. 1994<sup>2</sup>. *Argument en tegenargument: een inleiding in de analyse en beoordeling van betogende teksten*. Groningen : Nijhoff.
- Shakespeare, W. 1951. *The merchant of Venice*. In: Alexander, P. (ed.) *The complete works*. London : Collins.
- Sherwood, Richard. 1992. The use of motifs in Gogol's drama. *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist School*, 17(2):1-14.

- Stelleman, Jenny. 1992. *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: A.P. Cechov, A. Blok, D. Charms*. Amsterdam : Rodopi.
- Strydom, Leon. 1996. Genology: In search of adequacy. In: Hendrix Harald *et al.* (eds.) *The search for a new alphabet*. Amsterdam : John Benjamins. p. 228-233.
- Tannen, Deborah. 1990. Silence as conflict management in fiction and drama: Pinter's *Betrayal* and a short story "Great Wits". In: Grimshaw, Allen D. (ed.) *Conflict talk: Sociolinguistic investigations of arguments in conversations*. Cambridge : Cambridge University Press. p. 260-279.
- Tsjechow, A. 1975. *Die kersieboord*. Vertaal deur Karel Schoeman. Kaapstad: Human & Rousseau.