

D. A. Pauw

Die term *dramaties*: terug na Aristoteles¹

Abstract

The word *dramatic*: Back to Aristotle

Expressions such as dramatic portrayal, dramatic action or dramatic scene frequently occur in works discussing drama. What is, however, meant by the word dramatic? Do we fully appreciate its meaning as it was meant to be understood by Aristotle in his Ars Poetica? Commencing from Aristotle's definition of tragedy and his ensuing discussion of its elements, the wide spectrum of meaning of the word dramatic is illustrated. The aspects touched upon are the following: the functionality of information, conflict, complication, suspense, turning point, tragic flaw, catharsis and pathos. The identification with protagonist and antagonist is discussed, as well as the relevance of character portrayal for the action. Graphic, exciting and moving descriptions form part of dramatic portrayal, and so do the monologue, the speech and dialogue. Finally, the word dramatic may be defined in terms of emotions evoked, while dramatic action mostly comprises a timeless universal truth.

1. Inleiding

Slaan mens 'n boek, 'n tydskrif of 'n dagblad oop waarin 'n kritiese evaluering verskyn van 'n drama of van 'n roman, 'n novelle, 'n kortverhaal, of selfs van 'n film of 'n video-opname, is dit opvallend hoe dikwels uitdrukkings soos *dramatiese uitbeelding*, *dramatiese situasie*, *dramatiese toneel* of *dramatiese handeling*² gebruik word. Die betekenis van die woord *dramaties* word meestal

¹ Die skryf van onder meer hierdie bydrae is moontlik gemaak deur 'n stipendium van die Alexander von Humboldt Stiftung. Hierdie stipendium het die skrywer in staat gestel om gedurende 1990 navorsing te doen aan die Seminar für alte Geschichte, Universiteit van Bonn, Wes-Duitsland.

² Vgl. Duitse uitdrukkings soos *dramatische Gestaltung*, *dramatische Kraft*, en Engelse uitdrukkings soos *dramatic skill*, *dramatic power* en *to present dramatically*.

intuïtief aangevoel, maar die vraag bly watter ryke verskeidenheid betekenis daar opgesluit lê in dié woord wat vandag so los en vas gebruik word, ook wanneer dit gaan oor werke wat allermins drama is of wil wees.

Word 'n mens deur so 'n vraag gekonfronteer, begin 'n mens dink en vrae vra: Wat is drama? Wat is dramaties? Wat is tragedie? en tragies? Die definiëring van literêre terme soos *drama* en *tragedie* is geen maklike taak nie. Dis bepaald makliker en veiliger om definisies met al hul beperkinge te vermy: die paar dinge wat Aristoteles oor tragedie te sê gehad het, is tog algemeen bekend – moet net nie gaan hare kloof nie, veral nie waar dit dalk kan torring aan vooropgesette menings nie. Gooi net 'n paar gekykte terme in en almal is beïndruk met die resensie. Die literêre kritikus mag hom egter nie verlaat op sulke algemeenhede nie en wanneer die begrip *dramaties* ontleed word, is daar geen ander keuse nie as om opnuut te gaan kers opsteek by Aristoteles.

2. Aristoteles

Slegs een uiteensetting van wat 'n tragedie is, al is dit nie volmaak nie, het die toets van eeue se kritiek deurstaan, en dit is die welbekende definisie van tragedie soos dit deur die Griekse geleerde, Aristoteles, in die 4e eeu v.C. in sy *Poëtika* opgeteken is (1449b). Hierdie filosoof, bioloog, politieke denker en, les bes, literêre kenner het die hoogbloeï van die Griekse beskawing met sy talle fasette meegemaak. Meer bepaald het hy die dramas van Aischulos, Sophokles en Euripides geken, gesien en bestudeer. Hy het die tragedie of *hoklied* wat uit die eenvoudige vrugbaarheidsrites ter ere van die god Bakchos of Dionusos ontwikkel het, gesien groei tot volle wasdom in werke soos "Koning Oidipus" van Sophokles. Aristoteles het gekyk, geluister, gelees en vergelyk, en uiteindelik sy definisie van tragedie geformuleer. Aristoteles se beskouing kan weliswaar nie as die alfa en die omega beskou word nie – daarvoor is daar te veel waardevolle bydraes deur moderne teoretici gelewer. Die doel van hierdie ondersoek is egter *nie* om die klem op laasgenoemde te laat val nie, maar juis om opnuut te gaan kyk wat een van die vroeë grondleggers van dramateorie gesê het. Om dus duidelikheid te kry omtrent die begrip *dramaties*, kan mens nie anders nie as om Aristoteles se definisie as logiese vertrekpunt te neem. Met inagneming van betekenisverandering wat sekere begrippe ondergaan het, kan hierdie benaderingswyse lig werp op vrae soos: Wat word bedoel met die begrip *dramaties*? Word dit nie vandag in 'n afgewaterde betekenis gebruik nie? Wat behoort ook ingesluit te word onder hierdie term om ongeforsêd reg te laat geskied aan die grondbetekenis?

3. Aristoteles oor tragedie

Aristoteles se definisie van die tragedie is goed bekend, maar sy daaropvolgende uitvoerige bespreking van die elemente van drama is helaas relatief onbekend en moet dus deeglik onder oë geneem word. *Wat presies sê Aristoteles van tragedie?* Volgens hom (*Poētika* 1449b) impliseer tragedie die uitbeelding van 'n handeling wat ernstig en afgerond is en oor 'n sekere grootsheid beskik. Verder word die tragedie geklee in taal verfraai met siermiddele waarvan elke soort afsonderlik aangewend word in die verskillende dele van die werk. Ook word die tragedie voorgestel in die vorm van handeling en nie van 'n verhaal nie, terwyl dit deur smart en vrees die suiwering van dergelike emosies bewerkstellig (vgl. De Kock & Cilliers, 1991:10). Dit wat Aristoteles as kenmerke van die tragedie beskou het, geld vandag steeds in 'n groot mate as norm. Daar word egter dikwels ten onregte beweer dat hy rigied en onbuigsaam was in sy voorskrifte. By 'n nader ontleding van dit wat hy in sy bespreking gesê het, maar ook van *hoe* hy dit gesê het, dit wil sê van sy Griekse woordkeuse, blyk 'n belangrike onderskeid waarvan baie mense steeds onbewus is. Aan die een kant is daar die eienskappe van die voortreflike tragedie wat hy as noodsaaklik vir die ideale tragedie beskou – let in hierdie verband op sy gebruik van woorde soos *anankê* (noodwendigheid) en *chrê* of *dei* (behoort, moet). Aan die ander kant is daar die tipiese en vanselfsprekende kenmerke van die tragedie oor die algemeen – hier gebruik hy *esti*, *einai*, *epsi* (is). By implikasie erken hy dus dat tragedies in kwaliteit radikaal van mekaar mag verskil, en mag wissel van voortreflik tot swak, maar hy ontnem nie die swakker tragedies hul bestaansreg net omdat hul nie voldoen aan die besondere vereistes vir die topgehalte tragedies nie. Aristoteles skryf dus nie rigeristies voor nie, maar lê riglyne neer (Pauw, 1978). Teen hierdie agtergrond moet Mandel (1961:hfst. 1, 2) gelyk gegee word waar hy, nadat hy agt twintigste-eeuse definisies van tragedie aangehaal het en 'n hoofstuk gewy het aan 'n bespreking van "Types of Definition", tot dié slotsom kom: "... our century has failed to produce a definition of tragedy which, using Aristotle's calm method, could gain secular favour and finally replace his formulation".

4. Die terme *drama* en *tragedie* vandag

Vandag word die begrip *drama* gebruik as omvattende, oorkoepelende benaming vir wat algemeen bekendstaan as 'toneelkuns', en dit sluit benewens tragedie ook in komedie, die toneelstuk (*play*), en selfs opera as afsonderlik definieerbare maar tog onderling oorvleuelende genres. Die woorde *tragedie* en *tragies* het in die algemeen die konnotasie van iets treurigs, iets rampspoedigs, iets skrikwekkends. Om die term *tragedie* te omskryf, dien Aristoteles se definisie, insluitend sy kwalifiserende verduidelikings wat daarop volg, as basis. Met inagneming van latere pogings tot die definiëring van tragedie, is dit moontlik om in hooftrekke die vol-

gende gemeenskaplike elemente te identifiseer waaroor daar in 'n groot mate eenstemmigheid bestaan: In 'n tragedie vind ons die weergawe van handeling, daar is 'n element van grootsheid (*megethos*), die taal is verhewe bo die alledaagse, die verhaalelement word beperk; die tragedie vervul 'n funksie ten opsigte van die emosies (*katharsis*). Die siel (*psuchê*) van die tragedie is die ordening van die gebeure (*muthos*) – laasgenoemde volg 'n ontwikkelingslyn waardeur spanning en afwagting gewek word. Wrywing en konflik is 'n inherente deel van die verhaal, 'n keerpunt (*peripeteia*) word bereik, gevolg deur die afloop of ontknoping (*lusis*). Patos, meegebring deur smart, pyn, verlies of dood, behoort tot die wese van die tragedie. Daar is die tekening van karakters in onderlinge wisselwerking, en 'n held wat óndergaan deur een of ander 'oordeelsfout' (*hamartia*). Verskillende emosies word gewek deur enige ware tragedie, en hoewel emosies weer tot bedaring kom, is die tragedie die draer van 'n blywende boodskap met universele geldigheid.

5. Die term *dramaties*

Hoewel 'drama' tegnies 'n oorkoepelende betekenis het, is die algemene betekenis van die woorde *drama* en *dramaties* vandag vernou tot die terrein van die tragedie en word hul bykans nooit met betrekking tot byvoorbeeld die komedie gebruik nie. Weens hierdie betekenisvernouing geld die voorafgaande omskrywing van die woord 'tragedie' dus in 'n groot mate ook vir die begrip 'dramatiese elemente'. Hoewel die woord *dramaties* vandag in die volksmond meesal gebruik word om die skokkende of aangrypende aard van gebeure aan te dui, is dit veel ryker aan betekenis. Die term *dramaties* kan ook dui op die teenwoordigheid van duidelik herkenbare elemente van die drama in 'n situasie of 'n genre. Dramatiese elemente is dus eienskappe wat as kenmerkend van die drama (ofte-wel die tragedie) beskou kan word maar wat ook sporadies in 'n ander genre kan voorkom sonder dat daardie genre daardeur sy eiensortige aard prysgee.

Ons keer terug na die kernvraag van hierdie ondersoek, naamlik: Hoe kan daar beoordeel word of 'n element dramaties is of nie? Watter elemente of verskynsels in 'n werk behoort as dramaties beskou te word? Word die woord se betekenispotensiaal ten volle in ag geneem deur literêre kritici? Aristoteles se *Poëtika* bied insigte en verskaf antwoorde waarvan literêre kenners miskien nie altyd bewus is nie, en sulke leemtes moet aangevul word. Uitgaande van sy definisie en sy daaropvolgende omskrywing van die tragedie, sal die sogenaamde *Dramatiese elemente* in die volgende vier kategorieë behandel word:

5.1 Verhaal (plot)

5.1.1 Funksionele kompaktheid

- 5.1.2 Wrywing en konflik
- 5.1.3 Ontwikkeling en verwickeling
- 5.1.4 Spanning en afwagting
- 5.1.5 Klimaks en keerpunt
- 5.1.6 Held en *hamartia*
- 5.1.7 Ontknoping en katarsis
- 5.1.8 Patos

5.2 Karakters

- 5.2.1 Protagonis en antagonis
- 5.2.2 Karaktertekening in diens van handeling

5.3 Inkleding

- 5.3.1 Aanskoulike, opwindende en aangrypende beskrywing
- 5.3.2 Die monoloog, die toespraak en dialoog

5.4 Effek

- 5.4.1 Emosie
- 5.4.2 Universele geldigheid

5.1 Verhaal (*muthos*, plot)

Die verhaal, dit wil sê die ordening van handeling of gebeure word deur Aristoteles as die belangrikste deel, die siel (*psuchê*, *Poët.*, 1450a) van die tragedie bestempel. Die verhaal is nie die uitbeelding van mense nie, maar die nabootsing (*mimêsis*) van handeling, van lewe, van geluk en van ongeluk. Die woord handeling (*dran*) is van kardinale belang en word later onder 5.2.2 behandel. Vir Aristoteles gaan dit egter nie primêr om die handeling as sodanig nie, maar om die *ordening*, die komposisie van die handeling. Wanneer gebeure of 'n episode beskryf word as 'n geordende eenheid wat kunstig gestruktureer is, het 'n mens met die *muthos*, die siel van die tragedie te make. Om alle onsekerheid uit die weg te ruim, dui Aristoteles uitdruklik aan oor watter kwalifikasies so 'n *muthos* moet beskik: *muthos* is die nabootsing van 'n handeling wat *voltooid* is

(*teleias*) en 'n *geheel* vorm (*holon*), dit wil sê 'n handeling wat 'n begin, 'n middel en 'n einde het (1450b). Die verhaal moet oor *eenheid* beskik (*estin heis*, 1451a), nie die eenheid rondom een persoon nie maar rondom een handeling (*peri mian praksin*, 1451a). Volgens Aristoteles moet die afgeronde geheel van die handeling beskik oor 'n bepaalde omvang of *grootsheid* (*megethos*, 1450 b), dit wil sê daar moet 'n universele geldigheid binne die sigbare handeling opgesluit lê (vgl. *ta katoloe*, 1451b, en *anankaion, eikos*, 1454a). Ter wille van die geloofwaardigheid moet daar in die opeenvolging van episodes 'n element van *waarskynlikheid* (*eikos*) of *onvermydelikheid* (*anankê*) teenwoordig wees (1451b). Toeval doen afbreuk aan die effek, terwyl vrees en medelye die beste gewek word deur so 'n noodwendigheid. Hoewel eenvoudige verhale ook voorkom, is die *muthos* wat *kompleks* is (*peplegmenos*, 1452a) veel meer geslaagd. Dit beteken daar moet 'n *keerpunt*, 'n ommekeer (*peripeteia*) en 'n ontdekkings- of *herkenningsmoment* wees (*anagnôrisis*, 1452a). Hierdie elemente is van die allergrootste belang met die oog op die emosionele effek van 'n tragedie (1450a). In die tragedie moet *smart*, pyn en lyding (*pathos*, 1452b) sowel in die fisiese as in die geestelike sin voorkom. Ten slotte sê Aristoteles die verhaal moet 'n fase van *verwikkeling* (*desis*) van gebeure hê, gevolg deur die keerpunt en die *ontknoping* (*lusis*, 1455b).

Die kern van Aristoteles se siening van die verhaal of *muthos* is dus dat funksionele inligting met universele geldigheid so georden word dat dinge onvermydelik tot 'n keerpunt ontwikkel en die toeskouer emosioneel meegevoer word. Hierdie aspekte van die *muthos* wat, ook wanneer hulle in ander genres voorkom, as dramatiese elemente beskou moet word, sal vervolgens nader toegelig word.

5.1.1 Funksionele kompaktheid

Die belangrikste eienskap van die geslaagde *muthos* was vir Aristoteles die geordende komposisie van die handeling. Met die vereistes 'voltooid', 'geheel' en 'eenheid' bedoel hy dat alle inligting funksioneel op grond van waarskynlikheid of noodwendigheid om die sentrale handeling moet sentreer. As 'n deel van hierdie handeling weggelaat word, word die eenheid vernietig. Hierdie element van funksionele kompaktheid behoort ook tot die wese van ander genres soos die roman, die novelle, die kortverhaal – of selfs die geslaagde koerantberig – en waar die weergawe van 'n episode in sulke genres onder andere hieraan voldoen, kan dit dus as 'n 'dramatiese' weergawe bestempel word.

5.1.2 Wrywing en konflik

Aristoteles heg groot waarde aan die rol van konflik in die tragedie. Al gebruik hy nie die terme protagonis en antagonis vir botsende partye nie, word konflik onweerlegbaar geïmpliseer in sy bevinding dat vrees en medelye op die mees effek-

tiewe wyse gewek word deur situasies "soos wanneer 'n broer sy broer, of 'n seun sy vader, of 'n moeder haar seun, of 'n seun sy moeder doodmaak, of van plan is om dit te doen, of iets anders soortgelyks doen" (*Poët.*, 1453b). Vandag is kritici dit eens dat "All drama ultimately arises out of conflict" (Nicoll, 1966:92). Uiterlike konflik spreek die mens momenteel sterker aan. Innerlike konflik verleen egter 'n blywende universele verheuenheid aan die drama. "Conflict is 'dramatic', suggests some matching of approximately equal forces, suggests action and counteraction" (Wellek & Warren, 1949:225). Maar wanneer albei partye reg het, word 'dramatiese' konflik 'tragies', want in die dilemma waarin hul teenoor mekaar staan, moet die een of die ander se houding teenoor die lewe wesenlik verander of, nog erger, een of albei moet ondergaan. Om by Goethe aan te sluit: onversoenbaarheid lei tot konflik wat tragiese ondergang tot gevolg het.³ Drama is stryd, 'n innerlike konflik wat 'n onvermydelike offer vra, wat dikwels lei tot die ondergang van die held, en hierdie ondergang is dan die enigste volkome 'ontspanning'. Konflik kan plaasvind tussen twee persone, tussen 'n persoon en sy omstandighede of lot, of tussen 'n persoon en homself, "der Widerstreit des Willens mit sich selbst" (Schopenhauer, 1938:Bd.2:298). Dit gaan om die konflik tussen die subjektiewe, vrye wil en die objektiewe noodwendigheid, tussen dit wat 'n mens voel hy wil, en dit wat hy weet hy behoort te doen, tussen die "Wollen" en die "Sollen" (Müller, 1954:143 e.v.): die *Sollen* verhef die tragedie tot die vlak van die universele. Hierdie innerlike stryd word meesal deur middel van die monoloog geopenbaar, al laat Aristoteles hom nie eksplisiet hieroor uit nie.

Konflik is seker een van die elemente van die drama wat ook die meeste in ander genres voorkom, terwyl die alleenspraak as medium om 'n persoon se verborge gedagtes te openbaar ook male sonder tal deur skrywers gebruik word om die verborge innerlike te ontsluit en daardeur groter emosionele betrokkenheid by die leser te wek (vgl. 5.3.2).

5.1.3 Ontwikkeling en verwickeling

Ontwikkeling beteken dat daar voortgang is: dinge gebeur en situasies verander. Verwickeling impliseer dat dinge begin verstrengeld raak, veral vanweë onverwagte en verrassende wendings wat onmiddellik die toeskouer of leser se emosionele betrokkenheid intensiveer. Aristoteles het uitdruklik gesê dat vrees en medelye gewek word veral wanneer insidente teen die verwagting in plaasvind (*para tēn doksan*, 1452a). Hierdie verrassingselement, dikwels gepaard met 'n skokeffek, word in die alledaagse lewe ten nouste met die begrip *dramaties*

³ Grumach (1956:118): "Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich wird, schwindet das Tragische."

geassosieer: vir die joernalis en vir sy leser het hierdie woord die konnotasie van 'n onverwagte sameloop van omstandighede, 'n ongewone, 'n sensasionele en selfs skokkende wending. Oor wending maak Nicoll (1966:36) die veelseggende stelling:

The very fact that this word 'dramatic' can thus be freely and commonly used must indicate that in this strangeness, unexpectedness, and sense of shock the public recognizes something which it finds as a main element in works of dramatic art.

Volgens Aristoteles mag hierdie onverwagte verwikkeling egter nie intree sonder die elemente van waarskynlikheid en noodwendigheid nie (*eikos, anankê*, 1451b, 1454a). Enersyds moet die gebeure verklaarbaar wees, 'n logiese uitvloeisel uit die voorafgaande; andersyds moet daar iets onvermydeliks, iets onafwendbaars in die gang van sake wees. Die gebeure neem dikwels die vorm aan van 'n lotsbeskikking waarmee 'n persoon hom nie kan vereenselwig nie, en dit plaas die tweespalt tussen persoonlikheid en omstandighede in reliëf. Die held kom in verzet teen dit wat onvermydelik moet gebeur, en dit lei tot spanning, want juis in die universele paradoks, die universele onversoenbaarheid tussen keuse en noodwendigheid, tussen die *Wollen* en die *Sollen*, lê die tragiese dilemma opgesluit. Dit is hierdie onontkombaarheid, die *Ausweglosigkeit*, wat by die toeskouer van 'n drama of die leser van 'n ander genre vrees, *Daseinsangst*, wek (Flemming, 1955:99).

5.1.4 Spanning en afwagting

Spanning spruit uit wrywing, uit die onversoenbaarheid van beginsels, uit innerlike maar ook sigbare tweespalt. Afwagting is dikwels die gevolg van die verbrekking van die spanningslyn, die gevolg van 'n dreigende keerpunt of katastrofe wat uitgestel word deur 'n onderbreking van die een of ander aard. Cilliers (1992:30) wys op die twee oënskynlik teenstrydige soorte dramatiese spanning, te wete "dié wat voortspruit uit onkunde omtrent die afloop van gebeure, en dié wat teweeggebring word deur kennis omtrent die uiteinde van die drama". In die klassieke tragedie het die koor 'n funksionele rol vervul: dit moes die verlede verklaar, kommentaar lewer op die hede, en bespiegel oor die toekoms. Deur die optrede van die koor is die spanningslyn dus dikwels verbreek, maar in die vroeë tragedie nooit opgehef nie. In die latere tragedies van Euripides toe die koorliedere nie meer 'n integrale deel van die plot van die tragedie was nie, het hulle egter 'n hinderlike onderbrekings effek gehad, en 'n mens kan begryp waarom die koor gaandeweg uitgefaseer is. Funksionele kommentaar en bespiegeling het egter steeds 'n plek in die drama behou. Deur die uitfasering van die koor is die gaping tussen die drama en ander genres aansienlik vernou, want ook in ander genres is daar funksionele onderbrekings, hetsy deur kommentaar wat gelewer word, hetsy deur uitweidings. Onderbreking, oftewel die uitrek van die spanningslyn wat tot ver-

hoogde spanning aanleiding gee, is 'n universeel beproefde en effektiewe 'dramatiese' meganisme wat steeds in vele genres aangewend word.

5.1.5 Klimaks en keerpunt

Wrywing, toenemende spanning, konflik, klimaks en keerpunt – hiervan is die lewe vol. In oorlog, in partypolitiek, in gebroke huwelike, in siekte en dood word hierdie dinge van dag tot dag wêreldwyd beleef. Oor hierdie element is daar al baie gefilosofeer: dikwels word na die peripetie verwys as die *reversal of Fortune*, of die val van 'n held. Die keerpunt kan die oomblik van pynlike skeiding en afskeid wees, nie net van 'n dierbare nie, maar meer dikwels van 'n gekoesterde toestand of ideaal. Die keerpunt kan die oomblik van gewelddadige doodslag wees, of die ommekeer van 'n staat van geluk, des te tragieser as dit onbewustelik deur 'n welmenende geliefde of deur eie toedoen teweeggebring word. Volgens Aristoteles is die impak van die ommekeer des te groter as dit saamval met die herkenningsmoment (*anagnôrisis*, 1452a). Hierdie moment, soms ook genoem 'die oomblik van waarheid', is die moment wanneer die gevalle held, wanneer die slagoffer van die ramp die volle implikasies van die peripetie besef. Konflik, klimaks, keerpunt, ironie, insig – dit is alles elemente eie aan drama wat algemeen in ander genres aangewend word om die emosionele betrokkenheid van die leser te verhoog.

5.1.6 Held en *hamartia*

Aristoteles elimineer sekere soorte helde om dan by die ideale held uit te kom (1452b, 1453a): enersyds moet die held nie besonder deugryk wees nie, maar andersyds ook nie besonder sleg nie. Hy moet 'n mens soos onself (*homoion*) wees wat deur 'n 'oordeelsfout' of gebrekkige insig (*hamartia*) in die ongeluk gedompel word. Hy moet dus sy lot teweegbring maar nie verdien nie. Die feit dat hy 'n gewone mens soos ons moet wees, maak identifikasie met hom en 'n hoë mate van emosionele betrokkenheid by sy lotgevalle moontlik, en hierdie emosionele vereenselwiging verteenwoordig die wese van dramatiek ook in ander genres. Oor die begrip *hamartia* is reeds eindeloos geargumenteer en gepubliseer. Of dit nou met 'tragic flaw', 'unconscious error', 'oordeelsfout' of 'misrekening' vertaal word, is vir ons doel van sekondêre belang. Van primêre belang is dat iets – of dit nou 'n bewustelike of onbewustelike daad is, 'n karaktereienskap of omstandighede – regstreeks tot die ondergang aanleiding moet gee. 'n Fout word gemaak, en dit word onvermydelik te laat besef. Dikwels, ongeag die genre, hou hierdie fout verband met aanmatigende selfvertroue (*hubris*). 'n Persoon se *hamartia* bied egter selde 'n genoegsame verklaring vir die pynlikheid en die willekeurige aard van lyding. Daarom is die 'straf' des te meer deerniswekkend vanweë die relatiewe onskuld.

5.1.7 Ontknoping en katarsis

Die logiese gevolg van die verwickeling en keerpunt is die afloop en ontknoping (*lusis*). Die *lusis* is die oomblik van ont-spanning, van gelate aanvaarding na die "Selbstzerstörung des Willens" (Schopenhauer, 1938: Bd. 3:495). Die handeling is voltrek. Die doel is bereik. Die drama het sy funksie vervul. Maar wat is hierdie *funksie*? In sy definisie verklaar Aristoteles dat tragedie deur medelye en vrees die 'suiwering' (*katharsis*) van hierdie en soortgelyke emosies bewerkstellig (1449 b). Vanweë die buitengewone belangrikheid van die katarsis-begrip moet besondere aandag hieraan gegee word. Later in sy *Poëtika* (1453b) sê Aristoteles dat vrees en medelye uit die aanskouing van 'n toneel kan voortkom, maar dit is beter as dit spruit bloot uit die aanhoor van die insidente. 'n Drama hoef dus nie in al sy ontroerende detail gesien te word om geslaagd te wees nie, en die implikasie hiervan is baie belangrik vir ander genres: insidente wat in 'n roman, in 'n geskiedeniswerk of in 'n koerantberig *beskryf* word, kan dus dieselfde funksie as 'n drama vervul.

In die uitdrukking 'katarsis van emosies' moet emosies as objek geneem word, en die emosies waarom dit gaan, is nie net medelye en vrees nie, maar alle dergelike (*toioetôn*) emosies wat mense enersyds na mekaar toe aantrek, en wat mense andersyds van mekaar wegstoot. Die ideaal was dat die toeskouer volkome veenselwiging met die lotgevalle van karakters op die verhoog beleef, asook die gevoel van verligting, ontspanning en tevredenheid wat daarop gevolg het. Die effek wat hierdie identifisering en inlewing op die emosies van die mens het, omskryf Aristoteles met 'n enkele gelaaide woord, naamlik *katarsis*.

'n Fout wat dikwels begaan word wanneer kritici hierdie term probeer begryp of verduidelik, is om dit met 'n enkele begrip weer te gee. Daar moet rekening gehou word met die insiggewende betekenisnuanses van katarsis waarvan Aristoteles as belese en geleerde man ongetwyfeld op hoogte was.⁴ Katarsis word gebruik in 'n wye spektrum van betekenis, vanaf die reiniging van skuld en die skoonmaak van groente, tot in die mediese konteks vir die uitskeiding van skadelike vloeistowwe deur die gebruik van purgeermiddels, of die natuurlike menstruele afskeiding van 'n vrou, of die verwydering van die nageboorte. In landboukundige konteks dui katarsis die snoei van bome aan, die ontbossing en skoonmaak van 'n nuwe land of die dors van graan. Filosofe gebruik dit om die loutering van die heelal deur vuur aan te dui, en later word dit selfs gebruik in die sin van probleme uit die weg ruim. Al katarsis se stamverwante woorde het bowendien die grondbetekenis van suiwering, opruiming, en die verwydering van die ongewenste. Dit sou dus beperkend en onwetenskaplik wees indien 'n interpre-

⁴ Vgl. Pauw (1989:53-59) vir nadere besonderhede.

teerder willekeurigheid die een nuanse bo 'n ander sou kies. Daar kan met reg gevra word of Aristoteles nie doelbewus 'n beeldryke term geselekteer het om die funksie van tragedie in sy volle omvang aan te dui nie. Die mediese konnotasie sluit aan by die siening van die Grieke van ouds dat die korrekte gebalanseerde vlakke van die liggaamsvloeistowwe gehandhaaf moet word, en daarom sê Lucas (1957:38-39) "'The catharsis of such passions' ... means simply that the passions themselves are reduced to a healthy, balanced proportion", en meer spesifiek: "At a play a person's sympathetic anxiety and pity act as the two *main* pipes that safely lower his *general* level of emotionalism" (Lucas, 1957:44). In sy plantkundige konnotasie onderstreep katarsis die noodsaak dat emosies wat op sigself geen doel meer dien nie en bowendien die positiewe werking van ander emosies strem, tydens en deur die belewenis van 'n tragedie verwyder moet word. Die skoonbrand- en reinigingskonnotasie dui weer op die loutering van menslike emosies deur die uitwoed van skadelike of onsuiver elemente van hierdie emosies. Dit sou onwetenskaplik wees om te beweer dat Aristoteles noodwendig *al* hierdie betekenisnuanses in gedagte gehad het, maar ewe onbillik om aan te neem dat hy hom tot slegs *een* betekenis beperk het. (Vgl. oor katarsis De Kock & Cilliers, 1991:124-132.)

Tragedie is 'nabootsing', oftewel *mimēsis* van 'n grootse handeling: dit is dus nie die werklikheid nie, maar 'n gesimuleerde werklikheid wat aan die toeskouer, maar ook aan die akteur, die geleentheid bied om geleidelik gewoon te raak aan wat die werklikheid mag oplewer – soos 'n leerlingvlieënier wat in 'n nabootser of simulator vertrouwd raak met die 'werklikheid' sonder dat hy werklik aan gevaar of krisis blootgestel word. Deur die belewing van 'n tragedie word die toeskouer as't ware met klein dosisse entstof ingeënt wat aan hom uiteindelik 'n mate van immuniteit verleen teen die werklike emosionele aanslae van die lewe. Die funksie van drama is dus om immuniteit te bou, emosionele balans te bring, emosionele fiksheid en weerbaarheid te verskaf waardeur werklike krisishantering moontlik word.

Eers wanneer mens besef dat Aristoteles nooit bedoel het dat die begrip katarsis beperk moet word tot 'n enkele funksie nie, maar dat die verskillende konnotasies die verskeidenheid fasette daarvan moet belig, begin 'n mens die stabiliserende, die genesende, die terapeutiese waarde verstaan wat hy aan goeie drama geheg het. Aristoteles impliseer (*Poët.*, 1453b) en ervaring leer dat ander genres oor dieselfde terapeutiese vermoëns beskik. Deur te kyk na 'n aangrypende drama of 'n film, deur die lees van 'n opwindende roman, 'n meevoerende episode uit die geskiedenis of 'n sensasionele koerantberig, kan die toeskouer of leser 'n emosionele katarsis beleef waardeur ongewenste, skadelike uiterstes van emosies gesublimeer en 'n gesonde ewewig bereik word. 'n Werk wat hierdie funksie kan vervul, is inherent dramaties.

5.1.8 Patos

'n Noodsaaklike element van die *muthos* is volgens Aristoteles smart en lyding (*pathos*) sowel in fisiese as geestelike sin (1452b). *Pathos* moet 'n inherente deel van die handeling wees. *Pathos* is sekerlik die element van tragedie wat deur die eeue op die mees konsekwente wyse in dramas van alle tye voorkom. Dit is eenvoudig te verklaar daardeur dat die dinge in die lewe wat uiteraard patos meebring, dinge soos oortreding, geweld, straf, lyding en dood, juis die dinge is waarmee elke mens herhaaldelik deur die loop van sy lewe te doene kry. Hierdie verskynsels is in wese aangrypend, dikwels ontroerend en selfs skokkend, en dit lei tot verhoogde emosionele betrokkenheid en meelewende vereenselwiging van die waarnemer met die slagoffer. Die emosionele effek van patos is egter relatief van aard omdat die inlewing in smartlike gebeure subjektief is en afhang van die hoorder of leser se eie omstandighede, lewenservaring en gemoedsgesteldheid. Antieke geskiedeniswerke het te alle tye in 'n meerdere of mindere mate hierdie essensieel dramatiese maar tog inherente element van patos bevat. Dit is ook 'n erkende feit dat die geslaagdheid van werke wat tot ander genres behoort, ten nouste saamhang met die wyse waarop die dramatiese element van patos met sy vele fasette in hierdie werke vervleg word.

5.2 Karakters

5.2.1 Protagonis en antagonis

Die oomblik wanneer karakters in 'n stuk teenoor mekaar te staan kom, beteken dit konflik, en konflik is in wese 'n hoogs dramatiese element (vgl. 5.1.2 hierbo). Die botsende partye (later bekend as protagonis en antagonis) kan indiwidue of groepe of selfs volkere wees, en is dikwels die verpersoonliking van botsende beginsels of lewenswaardes. Die antagonis hoef natuurlik nie noodwendig 'n mens te wees nie omdat die konflik dikwels tussen 'n protagonis en sy omstandighede of sy lot plaasvind. Die botsing kan hom ook voltrek binne die protagonis, en wel tussen die *Wollen* en die *Sollen*, soos vroeër reeds aangedui (5.1.2). Tradisioneel word die konflik tussen die protagonis en die antagonis grotendeels deur die dialoog geopenbaar. In meer resente tye speel liggaamstaal egter 'n toenemende rol op die verhoog en op die skerm. Die dramaturg moet 'n delikate ewewig bewaar tussen die botsende partye en daarom mag die een nie as voortreflik en die ander as verwerplik voorgestel word nie. Daar moet simpatie met albei wees want dit skep die tragiese dilemma, wat verder versterk word deur die onversoenbaarheid van beginsels, en wat die ondergang des te meer aangrypend maak. Die protagonis, ook genoem die tragiese held, moet weliswaar soos ons wees (vgl. 5.1.6), moet verteenwoordigend wees, maar "he must not be the average man: not ordinary, commonplace, undistinguished", sê Dorothea Krook (1969:37) en gaan

voort: "Thus, paradoxically, the hero in tragedy is representative of all humanity by being exceedingly unlike common humanity". Daarom is die held in drama, maar ook in ander genres, meesal 'n man van edel inbors, dikwels van adelstand, 'n man met die moed om 'n standpunt in te neem, want wie assosieer graag met iemand na wie hy nie met agting opsien nie? Die protagonis kan óf 'n aktiewe held wees wat die gang van sake rig, soos Shakespeare se Macbeth, óf 'n passiewe held, "More sinned against than sinning", soos Lear (Nicoll, 1966:153). Soos 'n dramaturg dit sou doen, stel ook ander skrywers graag hul protagonis en antagonis reeds voor hul verskyning bekend. Hierdie bekendstelling van sleutelkarakters by wyse van 'n kort helder karakterskets, is hoogs funksioneel want dit staan in diens van die handeling wat gaan volg. Hierdie aspek word vervolgens nader toegelig.

5.2.2 Karaktertekening in diens van handeling

Die aard of karakter (*êthos*) en intellek (*dianoia*) van 'n mens bepaal die aard van sy handeling (*Poëtika*, 1449b), met ander woorde wat 'n mens is en hoe hy dink, bepaal dit wat hy doen. Aristoteles gaan voort en sê uitdruklik tragedie is nie 'n uitbeelding van mense nie maar van handeling, van lewe, van geluk en van ongeluk (1450a). Die doel is nie die uitbeelding van karaktereienskappe nie, maar van handeling. Mense handel dus nie ter wille van karakteropenbaring nie, maar karaktertekening vind plaas ter wille van handeling (1450a). In die drama is die oogmerk dus nie om die mens beter te verstaan nie, maar om sy handeling te begryp. Wat hy *doen*, is primêr, wat hy *is* is sekondêr en staan in diens van wat hy doen. 'n Mens moet egter toegee dat "Character and plot grow harder and harder to separate, as the plot takes place more and more inside the character" (Lucas, 1957:138, 140).

Maar wat is *karaktertekening*? Oor die algemeen gesien, kan die eienskappe van 'n persoon *direk* beskryf word deur die skrywer, hetsy deur sporadiese opmerkings, hetsy by wyse van 'n nekrologie of lykrede na die afsterwe van 'n persoon. 'n Persoonlikheid kan egter ook gaandeweg ontvou word deur middel van velerlei *indirekte* (ook genoem 'dramatiese') beeldingsmetodes: hier dink 'n mens aan karakteropenbarende woorde, dade en reaksies van 'n persoon self, of opmerkings van tydgenote oor hom. In hierdie opsig kan gedink word aan vergelyking, assosiasie en kontrastering; karakteropenbarende gedagtes, gevoelens of motiewe wat aan 'n persoon toegeskryf kan word; selfs inspeling en verswyging, veralgemeining en oordrywing of karakteropenbarende insidente kan in hierdie proses aangewend word (Pauw, 1972:5-82).

'n Ewe belangrike vraag is: Wat moet mens onder *handeling* verstaan? In die Griekse drama was die fisiese beweging van karakters tot die minimum beperk. Die betekenis van die begrip handeling omvat dus meer as bloot uiterlike beweging. "Handeln ist noch keine Handlung" sê Natew (1971:107) op kernagtige

wyse. Die toesprake, die verbale konfrontasies, die uiting van droefheid – hierdie "verbal signals were so authoritative that they absorbed much of what we would look for under the heading of 'action'" (Rosenmeyer, 1981:139). Volgens Aristoteles is die tragedie en komedie *dramata* genoem omdat hulle *drôntas*, dit wil sê handelende persone uitbeeld (1448a). Vandaar die mening van Spoerri (1954:58): "Drama heisst Tat. Nur die Tat enthüllt das wahre Wesen und die tiefste Tiefe des Menschen. Aber zur Enthüllung gehört, dass die Tat Wort werde. Das Wort und die Tat kommen in Drama zusammen ...". Handeling is veel meer as bloot 'n daad. Flemming (1955:62) wys op die insiggewende etimologiese afleiding van die woord *Handlung*: dit kom van die woord 'hand', soos ook die woorde 'handel' en 'verhandel', wat dui op die bereiking van 'n ooreenkoms tussen twee partye. 'n Aanbod van die een party word gevolg deur 'n teenaanbod. Dialoog word gevoer en aan die einde van die onderhandeling word die transaksie met 'n handgreep of handslag beklink. Etimologies gesien is handeling dus niks anders nie as 'n verhouding wat uiting vind in onderhandeling en uitloop op die daad of ooreenkoms. Die innerlike aard of karakter van 'n mens vind dus uiting in sy daad, en uit sy daad kan ek dus sy aard herken. Die primêre doel van drama bly steeds die uitbeelding van handeling terwyl karakterontplooiing sekondêr is (1450a). Dit volg dus logies dat ook in ander genres, indien die karaktertrekke (*êthê*) wat vermeld word, *funksioneel* is, dit wil sê in diens van die handeling staan of daaruit voortvloei, hierdie karakterisering as dramaties bestempel kan word. Waar karaktertekening egter doel op sigself word soos in die nekrologie of die biografie, is dit ondramaties.

5.3 Inkleding

5.3.1 Aanskoulike, opwindende en aangrypende beskrywing

Aristoteles praat van 'taal verfraai met sierniddele', dit wil sê nie gewone alledaagse taal nie. Woordkeuse asook stilistiese en retoriese elemente kom dus hier ter sprake. Die wyse waarop 'n verhaal vertel word, bepaal in 'n hoë mate die graad van die hoorder se emosionele betrokkenheid by die gebeurte. Algemeen gestel is daar twee maniere waarop 'n gebeurtenis weergegee kan word: dit kan óf in die vorm van 'n saaklike, formele mededeling van feite geskied – 'n blote verslag dus, met die weglating van enige interessante of kleurryke gegewens wat enigsins irrelevant kan wees. Of die gebeurtenis kan op 'n lewendige, interessante, aanskoulike en aangrypende wyse in klank en kleur en geur beskryf word, in welke proses nie net woord- en taalgebruik nie, maar ook allerlei tegnieke van die retoriek 'n belangrike rol speel. 'n Mens kan dus praat van saaklike, objektiewe, prosatiese beskrywing teenoor retoriese, subjektiewe, poëtiese, dit wil sê 'dramatiese' beskrywing aan die ander kant.

'n Drama speel hom hier en nou voor die toeskouer af. Dit neem die plek in van die werklikheid. Die toeskouer word uit sy werklikheid na die wêreld en die werklikheid van die drama verplaas. Wanneer 'n episode in 'n ander genre op so 'n wyse beskryf word dat dit die leser boei, hom volledig betrek, hom meevoer, hom verplaas na die werklikheid van 'n ander tyd en plek, moet 'n mens dit kategorie 'n dramatiese beskrywing noem. Die gereduseerde feitelike gegewens mag op sigself saaklik en oninteressant wees, maar deur die inkleding van 'n episode met behulp van retoriese en stilistiese tegnieke word die episode interessant, aangrypend, dramaties. Op die vraag waarom onder andere romanskrywers en joernaliste so dikwels van retoriese en poëtiese tegnieke gebruik maak, is die antwoord voor die hand liggend: die skrywer streef daarna om 'n kunswerk van hoogstaande waarde te produseer, maar soos die joernalis, wil hy sy werk 'verkoop'. Daarom durf hy nie volstaan met 'n feitelike weergawe van gegewens nie: nee, dit moet interessant, opwindend, aanskoulik en aangrypend wees – dit moet 'dramaties' aangebied word.

5.3.2 Die monoloog, die toespraak en dialoog

Innerlike stryd in die drama word meesal deur middel van die *monoloog* geopenbaar – "a dramatic mechanism which Euripides is the first to explore" (Rosenmeyer, 1981:147; vgl. 5.1.2 hierbo). Die monoloog, of die weergawe van 'n persoon se verborge gedagtes, dikwels deur 'n soort *Allwissenschaft* van 'n skrywer, openbaar dus op dramatiese wyse die konflik en wroeging binne die gemoed van 'n persoon.

In sommige genres, soos onder andere die geskiedskrywing, word daar van *toesprake* gebruik gemaak wat in 'n sekere sin vergelykbaar is met monoloë. 'n Toespraak word bewustelik gebruik om menings of inligting op so 'n manier in te klee dat die skrywer verseker kan wees dat dit besondere aandag sal geniet. Oor die antieke geskiedskrywing sê Bury (1909:116): "... the speeches, so constant a feature of Greek and Roman histories, are essentially a dramatic device". Dit gaan enersyds om afwisseling, maar terselfdertyd word die leser nouer betrek, veral wanneer 'n toespraak 'n emosionele impak het en 'n wending bring. Vir die skrywer is dit 'n dramatiseringstegniek wat veel doeltreffender is as die deurlopende vertelling.

Terwyl innerlike stryd deur monoloog of heimlike bepeinsing geopenbaar word, word wrywing, stryd en konflik tussen persone meesal deur *dialoog* aan die lig gebring. Die belangrikheid van die rol van dialoog in die drama en van dialoog as dramatiese element in ander genres, kan kwalik oorskat word. Trouens, die drama in sy wese is van dialektiese oorsprong. Dialoog is die draer van drama, want deur middel van dialoog word daar onderhandel (vgl. 5.2.2). Handeling is "antithetisch vorwärtsschwingenden Dialog" (Flemming, 1955:62) en daarom sê Szon-

di (1968:18) "Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab". Die oomblik wanneer die vertelling deur 'n tweegesprek vervang word, het ons met drama te doen. Aristoteles verwys na dialoog wanneer hy intellek of denke (*dianoia*) as een van die ses elemente van tragedie behandel: *dianoia* kom voor oral waar daar in dialoog 'n mening uitgespreek word (*Poëtika*, 1450b; ook 1455a), dit wil sê waar meningsverskil bestaan of oortuigings meegedeel word.

Om saam te vat: Dialoog en monoloog is eie aan drama. Wellek en Warren (1949:238) gaan so ver as om te sê dat 'n roman met baie dialoog weinig anders is as 'n ongespeelde drama. Waar daar dus in enige werk dialoog, monoloog of 'n toespraak voorkom, word die werk dramaties.

5.4 Effek

5.4.1 Emosie

Die begrippe emosie en emosionele betrokkenheid het telkens reeds ter sprake gekom omdat emosie so 'n wesentliche deel uitmaak van alle drama en van elke vorm van dramatiese kuns – in so 'n mate dat drama in terme van emosie gedefinieer kan word.

Wanneer daar van die rol van emosie in 'n literêre werk gepraat word, moet daar duidelik onderskei word tussen *pathos* wat Aristoteles as 'n inherente deel van die *muthos* beskou (vgl. 5.1.8), en die emosionele effek op die toeskouer, hoorder of leser. Met *pathos* word bedoel die pyn, die lyding, die smart in fisiese en/of geestelike sin wat deur die karakters in die stuk deurgemaak of ervaar word. Die emosionele effek hang egter ten nouste saam met dit wat Aristoteles bedoel met die wek en *katharsis* van allerlei emosies in die gemoed van die toeskouer (vgl. 5.1.7). Dit spreek vanself dat die vertoning en beskrywing van tonele van patos noodwendig 'n emosionele uitwerking op die toeskouer of leser sal hê.

Maar *wat is emosie?*⁵ Die Grieke van ouds het hul reeds besig gehou met vrae oor die ontstaan en wese van emosie: die geneeskundige Hippokrates het geglo dat emosies bepaal word deur die verhouding waarin die vier basiese liggaamsvloeistowwe vermeng is, te wete gal, bloed, swart gal en slym. Hy sien 'n verband tussen emosie en beweging of ontroering, en emosie staan uiteraard teenoor denke wat afwesigheid van ontroering is. Die filosoof, Plato, onderskei tussen die meer verhewe dryfvere soos woede, ambisie en heerssug wat in die hart setel, en die laere behoeftes of hartstogte gesetel in die lewer. Aristoteles self koppel emosies aan die intellek, en hartstogte aan die laer fisiese prosesse. In die meer resente beskouings oor emosie is daar soveel definisies as wat daar skrywers is

⁵ Vgl. Pauw (1981:4-5)

(Strongman, 1973:13-35). Algemeen gestel kan 'n mens sê dat emosie 'n primitiewe vorm van 'n antwoord op 'n situasie is. Emosie maak kontak maar ook konflik moontlik. Emosie bring toenadering maar ook verwydering tussen mense. Emosie is betrokkenheid. Die wesensbestanddele van emosie behels uiterlike omstandighede, 'n element van ervaring, gevolg deur psigiese en fisiese versteuring wat dikwels tot handeling lei. Dramaturge van alle tye was terdeë bewus van hul vermoë om die toeskouer emosioneel te ontroer, en enige skrywer besef hoe hy sy leser kan meevoer. Alle situasies, hetsy in 'n drama, hetsy in 'n ander werk, wat spanning wek of emosie gaande maak, dit wil sê wat die adrenalin laat vloei, die hart vinniger laat klop, is dramaties, want *emosionele effek is die finale toets om te bepaal of iets dramaties is*. Hierdie betrokkenheid is slegs moontlik deur die vereenselwiging van die leser met die lewe en lotgevalle van die karakters, en om dit te bereik moet die skrywer daarin slaag om die leser so te betrek dat hy saam ly, saam vrees, kant kies en oordeel. Die voorwaarde hiervoor is dat die skrywer self ook betrokke moet wees, as't ware self teenwoordig moet wees (*Poët.*, 1455 a). Die beskrywing van dinge wat inherent skokkend, aangrypend of smartlik is, wek emosie (vgl. 5.1.8). Die graad van betrokkenheid word deur retoriese en stilistiese tegnieke verhoog, maar word medebepaal deur 'n persoon se aard en agtergrond.

5.4.2 Universele geldigheid

Aristoteles het verklaar dat poësie, omdat dit universele waarhede verkondig, meer filosofies is as geskiedenis wat spesifieke feite meedeel (*Poëtika*, 1451b). Die waarde van 'n literêre werk word dus gemeet aan die universele aard daarvan, en drama staan hoog op sy lys. In soverre ander genres egter ook 'n universele boodskap dra, is hulle nader aan drama en dus 'meer filosofies'. Hierdie verheffing van gebeure tot 'n universele vlak blyk onder andere duidelik wanneer geskiedenis met 'n morele doelstelling geskryf word: deur middel van voorbeelde (*exempla*) moet die nageslag leer om die goeie na te jaag en die kwade te vermy.

Universele geldigheid omvat dinge soos die samehang tussen mens en kosmos, die wese van die individu en sy verhouding tot homself, asook die individu en sy verhouding tot sy medemens en die gemeenskap. Die algemene geldigheid kan implisiet in 'n werk geleë wees, maar dikwels word dit deur 'n skrywer benadruk by wyse van pittige lewenswaarhede. Wanneer ook al beginsels en oortuigings tot konflik in 'n werk lei, verkry die werk sonder meer 'n universele dimensie, want in die kragmeting tussen die *Wollen* en die *Sollen*, die vrye wil en die pligsgevoel, word die universele deur laasgenoemde verteenwoordig. Waar daar ook al sprake is van katarsis, die suiwering, die snoei en balansering van emosies, die bereiking van emosionele immuniteit, is dit 'n universele proses, want aan die een kant verteenwoordig medelye alle emosies wat mense na mekaar toe aantrek, en vrees verteenwoordig alle emosies wat mense van mekaar afstoot. Wanneer

Aristoteles in sy definisie van tragedie praat van die nabootsing van 'n handeling wat *ernstig* is en oor 'n sekere omvang of *grootheid* beskik, het hy juis hierdie universele aard van die drama in gedagte. Hierdie universele geldigheid van die 'meer filosofiese' poësie kom in 'n mindere of meerdere mate in alle genres voor en kan as een van die belangrikste dramatiese elemente bestempel word.

6. Samevatting

Die doel van hierdie ondersoek was om met Aristoteles se definisie van tragedie as vertrekpunt, groter duidelikheid te kry oor die begrip *dramaties*. Wat bedoel 'n hedendaagse skrywer wat hierdie term in sy evaluering van 'n werk gebruik, en wat verstaan sy leser daaronder? Word hierdie term nie afgewater en verarm nie, en indien wel, watter betekenisnuanses wat vandag nie meer geld nie, behoort nog te geld om daaraan reg te laat geskied? Dit is aangetoon dat die betekenis van die woord *dramaties* in sowel die spreektaal as die literêre taal aansienlik vernou is: dit word normaalweg gebruik om iets skokkends of aangrypends aan te dui – iets soos konflik, 'n onverwagte wending, 'n ramp wat iemand tref, en die smart wat daarmee gepaard gaan. Hierdie dinge behoort ongetwyfeld tot die essensie van drama, maar *al* die elemente hierbo bespreek onder *verhaal*, *karakters*, *inkleding* en *effek*, moet in berekening gebring word. As 'n mens rekening hou met die weldeurdagte insigte van Aristoteles ten opsigte van hierdie elemente, word die begrip *dramaties* soos in die voorafgaande bladsye aangetoon, soveel ryker en omvattender in betekenis. *Funksionele kompaktheid* beteken nie maar net saaklikheid en bondigheid nie: dit beteken dat elke woord wat gesê word, elke brokkie inligting wat verstrekkend word, sinvol moet inskakel by die groter struktuur van die handeling. Waar die beskrywing van 'n episode of insident hieraan voldoen, behoort dit dus streng gesproke as 'dramaties' bestempel te word, al is dit nog geen drama nie. *Konflik* behels nie bloot botsing tussen mense, of 'n mens en sy omgewing nie, maar veral innerlike gewetenswroeging oor wat 'n mens wil doen en wat hy behoort te doen, en hierdie element is inherent *dramaties*. Komplekse *verwikkeling* in die verhaal weens onvoorsiene wendings word ook onder hierdie term verstaan, mits die wending, hoewel onvoorsien en selfs skokkend, oortuigend en geloofwaardig is en nie bloot toevallig nie. *Spanning* meegebring deur konflik is in hierdie term inbegrepe, maar dit behels ook die spanning wat spruit uit die dilemma van onversoenbaarheid en die spanning en afwagting wat deur 'n tegniek van vertraging meegebring word. Die *keerpunt* in 'n persoon se lewe maak deel uit van die begrip *dramaties*, maar behels meer as net die skokkende moment van omkeer: dit behels ook die insig en begrip wat die keerpunt met sy pynlike skeiding meebring. Die *val van 'n held*, die ramp wat 'n man tref, is inherent *dramaties*, maar dis nie al waarom dit gaan nie: dit moet 'n mens wees met wie ek my kan identifiseer, en omdat die val so dikwels voorafgegaan en teweeggebring word deur 'n oordeelsfout in relatiewe onskuld begaan, word daar intense medelye ervaar. *Katarsis* wat in sy wese deel

is van alles wat dramaties is, is nie maar net 'n 'suiwering' nie: die hoogs emosionele meeleving van 'n gesimuleerde werklikheid moet ook emosionele balans bring en immuniteit bewerkstellig teen die emosionele aanslae van die lewe. Onder *patos* wat vervleg is met elke vorm van drama, mag nie bloot fisiese lyding verstaan word nie: dit gaan ook om die psigiese pyn, en die graad van 'n ander se smart en lyding verhoog die waarnemer se emosionele betrokkenheid en medelye. Dit gaan nie net om die botsing tussen persone of 'n persoon en sy omstandighede nie: hoe intenser die vereenselwiging met die *protagonis*, en hoe groter die begrip vir die *antagonis*, hoe groter is die dilemma en des te meer 'dramaties' is die val. 'Dramatiese handeling' het 'n dieper dimensie as wat algemeen aanvaar word, want *handeling* beteken in werklikheid onderhandeling deur middel van dialoog waardeur 'n ooreenkoms tussen wyd uiteenlopende oortuigings bereik word, terwyl alle karaktertekening wat funksioneel in diens van handeling staan, die dramatiese element versterk. Aanskoulike, opwindende en *aangrypende beskrywing* word normaalweg onder *dramaties* verstaan, maar dikwels word daar vergeet dat naas *dialoog* die selfopenbarende *monoloog* en selfs die *toespraak* ook dramaties is. Die heel belangrikste aspek van die begrip dramaties is egter geleë in *emosionele betrokkenheid*, want drama is emosionele vereenselwiging en meeleving en nie maar net die objektiewe waarneming van ligte vermaak nie. Ten slotte, wie verwys na dramatiese gebeure, moet besef dat hy hiermee implisiet bedoel dat hierdie gebeure die draer is van 'n blywende, tydlose en *universele boodskap*, en, omgekeerd, dat waar hierdie universele dimensie voorkom, 'n mens in wese met 'n element van drama te doen het.

Bibliografie

- Aristotle. *The Poetics*. In: Loeb Classical Library. London : William Heinemann.
- Bury, J.B. 1909. *The Ancient Greek Historians*. New York: Dover.
- Cilliers, L. 1992. Aristoteles se siening van dramatiese spanning in die tragedie en die invloed daarvan op moderne dramateorie. *Literator*, 13(2):27-39.
- De Kock, E.L. & Cilliers, L. 1991. *Aristoteles Poëtika*. Johannesburg : Perskor.
- Flemming, W. 1955. *Epik und Dramatik*. München : Francke.
- Grumach, E. (Hsg.) 1956. *Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar : E. Grumach.
- Krook, D. 1969. *Elements of Tragedy*. Yale : University Press.
- Lucas, F.L. 1957. *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*. London : Hogarth Press.
- Mandel, O. 1961. *A Definition of Tragedy*. New York : University Press.
- Müller, J. 1954. Zum Problem des Tragischen bei Goethe und in der Weltliteratur. *Wege der Forschung*, CVIII: 129-147.
- Natew, A. 1971. *Das Dramatische und das Drama*. Friedrich Verlag Velber.
- Nicoll, A. 1966. *The Theory of Drama*. London, New York : Arno Press.
- Pauw, D.A. 1972. *Karaktertekening by Ammianus Marcellinus*. Leiden : De Kempenaer. (Proefskrif – D Litt et Phil).
- Pauw, D.A. 1978. The Rigorism of Aristotle in his Poetics: Fact or Fiction? *Acta Classica*, XXI:71-81.

- Pauw, D.A. 1981. *Die invloed van emosie op die verloop van die Griekse en Romeinse geskiedenis*. Intreerede : Publikasiereeks van die RAU, A 123, Johannesburg.
- Pauw, D.A. 1989. Katarsis. In: Henderson, W.J. & Pauw, D.A. (reds.) *Theros*. Huldigingsbundel aan E.L. de Kock. Johannesburg : RAU. p. 53-59.
- Rosenmeyer, T.G. 1981. Drama. In: M.I. Finley (ed.) *The Legacy of Greece*. Oxford p. 120-154.
- Schopenhauer, A. 1938. *Sämtliche Werke*. Leipzig : A. Hübscher.
- Spoerri, T. 1954. Das Problem des Tragischen. *Wege der Forschung*, CVIII:58-84.
- Strongman, K.T. 1973. *The Psychology of Emotion*. London : Wiley.
- Szondi, P. 1968. *Theorie des modernen Dramas*, 5. Auflage. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Wellek, R. & Warren, A. 1949. *Theory of Literature*. London : Harmondsworth.

Randse Afrikaanse Universiteit