

Rike Vaughan

Die dramatiese discours in *Pas de deux* van Hugo Claus

Abstract

Drama is action, verbal drama is speech action, and the dramatic text is subject to a similar set of rules as that governing the extra-literary communication situation.

Dramatic irony, the very essence of drama itself, is generated by a dual, mutually interactive process of communication, whereby the audience is "written into" the text in a way distinguishing it from other literary genres, and by a systematic flouting of the rules governing communication.

Pas de deux demonstrates the peculiar duality of dramatic discourse by its complex exploitation of the breakdown/non-breakdown of Grice's *Co-operative Principle*: communication/non-communication becomes reversible and, therefore, mutually constitutive concepts "releasing meaning" and conveying the "ideology" of this play.

1. Drama as diskoers

1.1 Die gespreksituasie

Op p.106 van *Toward a speech act theory of literary discourse* (1977) vra Mary Louise Pratt ten opsigte van wat sy "institutionalized speech situations" noem onder andere:

What happens when we give up our access right to a fellow speaker, when we agree of our own free will to become an Audience?

waarop sy later antwoord:

For one thing, our expectations of the speaker increase, and his obligations to us likewise increase. He had better make sure, in other words, that his contribution is "worth it" to us. Boring lectures . . . annoy us more than boring turns in conversation, because we expect more of lectures . . ., and we expect more because we cannot

without rudeness stop the speaker, correct him, have our own say, change the subject, or walk out before he has finished. At most we can indicate our displeasure by some non-verbal means like facial expression or body posture.

Pratt se uitspraak oor sogenaamde *turn-taking* is ook van toepassing op die literêre teks as 'n geïnstusionaliseerde spraaksituasie waarin 'n spreker (outeur, verteller) volgens sekere konvensies 'n ooreenkoms aangaan met 'n gespreksgenoot (leser, toehoorder, toeskouer), wat onder andere inhou dat laasgenoemde hom dus onderwerp aan 'n eenderse stel reëls wat die gedragskode ten opsigte van die kommunikasiesituasie bepaal. Hy neem wel deel aan die gesprek, maar skort sy aanspraak op 'n "spreekbeurt" tydelik op en stel sy "replik" uit . . . tot ná die lees van die roman of die sak van die gordyn. Dan eers kan hy hom laat geld: deur applous of vrot tamaties of gunstige resensie . . .

Sedert Jakobson, die strukturalisme, die semiotiek, die resepsie-estetika en so meer, is dit natuurlik lankal nie meer "nuut" om van die teks as 'n vorm van kommunikasie, 'n kommunikasieproses, te praat nie, dus ook van die dramateks nie. Benaderings waarin die *aard* van die dramatiese *discours* ondersoek word, in die eerste plek om te wete te kom *wat* daar staan (en waarom anders dit lees?), waarin na spesifieke dramas gekyk word vanuit die standpunt dat hulle kommunikasiesituasies verteenwoordig, is egter verstommend skaars. Dit terwyl hulle tog boeiende insigte kan bied.

1.2 Die gespreksgenote

Kyk 'n mens, trouens, na J.I.M. van der Kun se doktorsale tesis van 1938, *Handelingsaspekte in het drama*, dan vind 'n mens reeds die interaksie tussen *sender* en *ontvanger*, waarby die dramateks as *boodskap* gekonstitueer word, as *sine qua non* van die dramatiese geponeer, hetsy dan eerder implisiet as eksplisiet.

Interessante vrae kom via sy proefskrif aan bod: waarom gaan ons weer en weer kyk na stukke soos *Macbeth*, *Oedipus*, *Waiting for Godot* (selfs *Charlie se tante*) waarvan ons die "geskiedenis" en die uitkoms reeds ken? En: waaraan is gehoordeelname te danke – Rooikappie wat deur die kindergehoor teen die wolf gewaarsku word, byvoorbeeld?

Deels kan die antwoord teruggevoer word na die oorsprong van die drama self: na ons behoefte aan rite en beswering om wêreld en kosmos "leefbaar" te maak. Maar dit verklaar nog nie *op sigself* die onontbeerlike voorwaarde vir die uiteindelijke katarsis nie, naamlik *hoe* bewerkstellig word dat ons gespanne en afwagend, betower en geboeid betrokke bly, selfs, nee juis in die lig van ons kennis vooraf van verloop en *dénouement*, terwyl die *héraanbieding* van die reeds bekende ons tog normaalweg sou verveel.

'n Vollediger verklaring lê volgens Van den Bergh (1983) in die intrinsieke *hoe* van die dramatiese *teks* self. In sy inleiding tot die dramatologie beweer

hy, tereg, dat die essensie van die drama daarin geleë is dat dit gerig is op resepsie deur 'n gehoor binne die bestek van anderhalf tot drie uur, en dat dié kerngegewe nie slegs die kenmerkende struktuur van die drama nie, maar ook die essensiële onderskeid tussen die dramatiese en die narratiewe bepaal: die implisiete gehoor – wat kyk en luister – is op 'n wyse in die teks “ingeskryf” wat radikaal verskil van die manier waarop 'n lesende ontvanger implisiet is in die konstruksie van 'n roman. Inherent aan die drama is sy *opvoeringsgerigheid* en die teks is die som-in-potensie van alle opvoerings, iets waarvan die leser van so 'n teks hom juis moet rekenskap gee. Daarom dat 'n dramateks ook nooit blóót as “leesstuk” gelees kan word nie (soos, byvoorbeeld, 'n roman), maar altyd slegs as *potensiële opvoering*.

Die dramatiese kommunikasieproses veronderstel prosedures, taktieke en strategieë wat heeltemal verskil van dié waartoe ander literêre vorme hulle leen. Daar kan nie hier ingegaan word op die eiesoortigheid van die (teater) gehoor/toeskouer (teenoor die leser) nie, maar ter illustrasie tog enkele voor-die-hand-liggendhede:

- die toeskouer het nòg die geleentheid nòg die geduld om tot in die fynste besonderhede ingelig te word aangaande agtergrond en omstandighede;
- hy kan nie “terugblaai” om leemtes te probeer vul of skakels te herkonstrueer wat hy langs die pad misgekyk het nie; by sy interpretasie van gegewens kan hy hom nie beroep op 'n (narratiewe) mediator nie, ten minste oënsynlik, want dit moet uitdruklik beklemtoon word dat, ook in die drama, 'n organisatoriese *présence*/prinsipe implisiet is.

'n Benadering van die teks vanuit hierdie standpunt, naamlik om te ontdek hoe en waarom die toeskouer end-uit (geboei) bly, is dus een wat hom rekenskap sal gee van die móóntlikhede vir kommunikasie *in die teks beliggaam*, en wel of nie gerealiseer in die opvoering, waarby die toeskouer betrek, gemanipuleer en uiteindelik getransformeer word.

Indien kommunikasie plaasvind *op die verhoog* tussen, sê maar, 'n sender A, wat 'n “boodskap” deurgee aan 'n ontvanger B, dan is dit so dat dié boodskap terselfdertyd gestuur word aan die toeskouer C, waarby laasgenoemde sodoende 'n deelnemer in die proses word. Voorts word dié driehoekige verhouding tot stand gebring in die hier en nou: elke oomblik word 'n onmiddellike verlede in 'n onverbiddelik toekomsgerigte opeenvolging van gebeure. Soos Van der Kun so lank gelede reeds aangedui het, hang die effektiwiteit van die oordrag van die “boodskap”, die “ideologie” van die spel as geheel, in die eerste plek af van die verhouding tussen wat aan die gang is op die verhoog, hoe dit waargeneem en geïnterpreteer word deur die karakters, en hoe dit erbaar en gedekodeer word deur die toeskouer. Dit hang af van 'n komplekse netwerk van handelingsmomente, pro- en retrospektief, simultaan en wêreldbeskoulik, wat identifiseerbare verwysingspunte word binne omvattender handelingsreekse. *Uit die saamlees van hierdie momente ontstaan dramatiese ironie* wat niks anders is as die jukstaponering

van vóór-kennis met huidige of toekomstige kennis, van ingeligtheid met oningeligtheid, van waargenome werklikheid met ontmaskerde illusie en die “grade” van kennis dra, weet, ingelig wees tussenin. Van verwagtinge koester (in die hede) en ondervind hoe hulle (in die toekoms) teleurgestel word of op verrassende wyse in vervulling gaan. Dit is hierdie jukstaposisie wat sowel die essensie van die dramatiese (konflik, botsing, krisis, ontknoping) as dit wat die toeskouer end-uit vrywillig in sy siplek hou, konstitueer.

1.3 Taaluiting as handeling

Waarom gaan ons teater toe of lees ons ’n roman? Onder andere omdat ons plesier put nie soseer uit die “feite” van die geskiedenis wat aangebied word *per se* nie, maar uit die aanbieding self, uit *hoe* die “boodskap” oorgedra en deur ons “ervaar” word.

Hierdie artikel wil daarom die aksent plaas op een besondere literêre teorie wat hom juis besig hou met die pragmatiek van kommunikasie, ook die literêre gespreksituasie, naamlik die sogenaamde *Spraakhandelingsteorie*, in aansluiting by die volgende uitsprake van Susan van Zyl (1982:115) oor “Speech Act Theory” in ’n inleiding tot kontemporêre literêre teorieë, wat die aandag vestig op die moontlikhede daarvan met betrekking tot drama:

- The richness and complexity of verbal artworks enable them to act as an almost limitless source of interpretative pleasure, and, what is more, pleasure of an unusually pure kind. For it is not so much the knowing as the “coming to know” that counts; it is as much in the interpreting as in the interpretation that the joy lies.
- (S)peech act theory’s attractiveness . . . stems from its emphasis on language as communication.

Indien aangeneem word dat

- drama handeling is, en
- daardie handeling (primêr) verbale interaksie (dialog),

dan is Joseph A. Porter (1979:161) ter sake wanneer hy beweer:

speech action is the soul of verbal drama . . . Amongst the most interesting applications of the Speech Act Theory to literary criticism have in fact been in the genre where the theory most appropriately belongs, where the action is itself “at issue”, that is, in drama.

Ook Van Zyl beweer (1982:115):

speech act theories point out that to *say* something is also to *do* something.

Verder verskaf die spraakhandelingsteorie ’n belangrike korrektief op Van den Bergh se standpunt dat die dramatiese kommunikasieproses verklaar kan/moet word vanuit genre- en dus teksinherente eienskappe, in die sin dat

dit alleen waar is indien die genre self as “konteks” beskou word: sekere dinge word só en/of só gerespieer *omdat* die toeskouer *weet* dis ’n drama/roman/gedig . . . Om ’n taal te praat is volgens Searle (1969) “engaging in a highly complex form of rule-governed behaviour”, waarin spraakuiting vir optimum funksionering (“proper performance”) afhang van meer as bloot linguistiese konvensies. Die reëls wat dergelike gedrag beheers, kan dus nie geskei word van “the wider arena of human interaction” (Van Zyl,1982:115) nie.

Op sy beurt het dié feit uiters belangrike gevolge vir die kommunikasieproses, en wel juis op die twee vlakke – of twee asse van die driehoek – wat so deur Van der Kun beklemtoon word.

Austin (1962) stel vas dat ’n spreker tydens die voortbring van ’n uiting drie handelinge gelyktydig uitvoer:

- the locutionary act *of* saying something (thus having to do with meaning);
- an illocutionary act which is performed *in* saying something (thus having to do with force or implication);
- and a perlocutionary act, the act performed *by* saying something (thus having to do with results or consequences). (Vergelyk Van Zyl,1982:115; die polemieë rondom hierdie klassifisering voorloëp daargelaat.)

Die bekoring van dié benadering tot spraakhandelinge lê daarin dat vasgestel kan word op watter wyse so ’n handeling binne die kommunikasieproses werksaam is om betekenis “vry te stel”. As ’n mens die voorveronderstelling aanvaar dat daar ’n sistematiese stel verhoudinge bestaan tussen die betekenis van woorde en sinne en hul oorsprong en gevolge met betrekking tot reële situasies (Van Zyl,1982:116), dan bring ’n ondersoek van dramatekste aan die lig dat spraakhandelinge in sodanige tekste

- die inherente dubbelsinnigheid of “oopheid” van uitings ontgin,
- in hoofsaak fungeer volgens die beginsel van ’n *sistematiese* opsetlike verontagsaming of selfs omkering van die reëls waaraan “gewone” (d.w.s. nie-literêre) kommunikasie onderhewig is, of, op sy minste, ’n verhewiging daarvan waar dit reeds in die alledaagse gespreksituasie voorkom.

Versoeke, bevele, skimpe, dreigemente, pleidooie, waarskuwings, beloftes, bewerings, uitroepe is nie as sodanig herkenbaar op sigself nie, maar verkry eers en slegs betekenis in verhouding tot die wyse waarop hulle verstaan of misverstaan word deur die hoorder. Die belang van hierdie beginsel kan nouliks oorbeklemtoon word: indien aanvaar word dat dramatiese kommunikasie op ’n tweeledige basis geskied, en dat dramatiese ironie die *sine qua non* van die dramatiese kommunikasiesituasie is, dan volg dit dat presies *die wyse waarop* die reëls verbale interaksie beheer, ’n beslissende konstituent van dié situasie moet wees.

Verbale transaksies (die woord self suggereer al die “turn taking”-prinsipe)

wat betekenis (wil) oordra, veronderstel wat H.P. Grice (1975) die *Co-operative Principle* (CP; Afr: Samewerkingsbeginsel = SB) genoem het: sekere (ekstralinguistiese) konvensies wat geld en fungeer binne die (kulturele) konteks van die gespreksgenote (*interlocutors*) sodat hulle sinvol kan kommunikeer. Hierdie SB hang af van die nakom van 'n aantal stelreëls, naamlik dié van

- kwantiteit (spraakbydraes wat nie minder of meer informatief is as wat nodig is nie),
- kwaliteit (die bydraes moet “waar” of verifieerbaar wees),
- verhouding (relevansie) en
- wyse (*manner* d.w.s. duidelikheid, ondubbelsinnigheid, beleefdheid ens.). (Vergelyk Van Zyl, 1982:121.)

Die toepaslikheid van die verbreking van dié stelreëls op dramatiese spraakhandeling (wat, terloops, op die spits gedryf word in die teater van die absurde), moet dan duidelik blyk: te min of te veel gesê, leuens wat deurgaans vir die waarheid, vals beloftes, misleidende bewerings, ... Al hierdie spraakhandeling vorm deel van 'n *gesistematiseerde* dramatiese *discoursstrategie*, wat dan ook as sodanig deur die toeskouer herken en ervaar word.

2. Die gespreksituasie in *Pas de deux*¹

2.1 Die eksploitasie van die reëls

Dat Claus se *Pas de deux* hom by uitstek leen tot 'n benadering vanuit hierdie perspektief, blyk al uit die *konsekwente* ondermyning van dié stelreëls.

So word, byvoorbeeld, die kwantiteitsreël geïgnoreer in Gerard se vraag aan Mia:

Hoe gaat het met Simon? (17)

omdat hy nie in die minste in die man se gesteldheid belangstel nie, maar jaloers, eintlik probeer vasstel of die verhouding tussen Mia en haar jong minnaar nog aan die gang en “goed” is. Hy vra dus minder as wat hy wil weet.

Hierop antwoord sy:

Uitstekend. Dank je. (17)

Veral uit die feit dat sy haar “dank” in 'n aparte sinnetjie uitspreek, kan afgelei word dat sy sy bedoeling snap. Ook sy sê dus minder as wat sy bedoel, want haar antwoord hou origins in: dit gaan jou nie aan nie/al sou dit sleg gaan, gaan ek dit nie teenoor jou erken nie. Dié dubbelsinnigheid verontagsaam daarom ook die stelreël van wyse.

1. Alle verwysings na die 1973-uitgawe by Bezige Bij.

Verder kom die reël wat betrekking het op die “waarheid” van haar antwoord in die gedrang, want haar behoefte om tot diep snags met Koos oor haar “problemen” (12) te praat, en die klaarblyklik fatale aangetrokkenheid tot die “grote liefde” (15) uit haar verlede, Gerard, van wie sy haar nie kan losmaak nie (vgl. die slot), beteken dat Simon haar nie gelukkig maak nie, en omgekeerd, waarskynlik. Dit gaan dus allesbehalwe uitstekend.

Bowendien sou ’n gesprek oor intieme persoonlike kwessies oënskynlik nouliks beskou kon word as relevant (stelreël drie, hierbo) binne die verband van ’n toneelrepetisie. Die teenoorgestelde is egter waar. In die loop van die stuk word al vier oefensessies herhaaldelik op dié wyse onderbreek – die eerste (24–31), byvoorbeeld, tot tien maal toe – en word álles ewe relevant as dubbelsinnig. *Toneel-speel* self, die uitvoer van dramatiese handeling, van *voorgee*-handeling, in eerste instansie verbaal, word so betrek op ’n veel wyer “verhoog”:

GERARD: . . . Ik heb het gedacht ja, toen ik achttien was, appelgroen van die Toneel-school, ja, maar daarna? Soms wou ik dat ik het nog kon geloven, dat ik aan het volkje daar in de zaal iets méér te bieden had dan die zinlose gymnastiek van woorden en gebaren . . . (78)

MIA: Ja. Ik laat niet met me sollen. Zoals jij en Tina samen in haar bed zaten te ginnegappen, mij zaten uit te lachen, terwijl je bij mij de Grote Liefde voorspeelde.

GERARD: Ik nam jou in het ootje. Dat is mijn roeping en mijn beroep, met alle middelen, zo kunstig mogehjk, mensen in het ootje te nemen. En zo overweldigend dat ik mezelf in het ootje neem . . . Ik heb mijn leven lang bedrogen . . . Een gezicht getoond dat het mijne niet was. (93)

Die sistematiese eksplorasie van spraakhandeling, as fundamentele struktuurprinsipe van die *spel*, word met ander woorde aan *foregrounding* onderwerp deurdat dié ontginningsproses tegelykertyd as ideologiese objek fungeer: die teks ondersoek, metatally en metadramaties, die validiteit van spraakhandeling self:

GERARD: . . . Ik hou van jou . . .

MIA: Je speelt.

GERARD: Ik wikkell me in een verliefde waanzin.

MIA: Je verraadt me terwijl je praat. (105)

GERARD: Ik zat, of liever ik lág, dus in de rups en het leek mij een passende metafoer.

MIA: Als je nu ook zou willen uitleggen wat een metafoer is.

GERARD: Wie kan het wat schelen? Het was een metafoer.

MIA: (*gilt*) Wat is een metafoer?

GERARD: Een stijlfiguur waarmee men één begrip uitdrukt door een ander begrip.

MIA: Waarom kan het niet gewoon? Waarom blijf je niet bij hetzelfde begrip, dan kan iedereen je begrijpen. Of wil je niet dat wij, analfabeten, je meteen begrijpen?

GERARD: (*moe*) Ik zat dus in de rups. . . . En hij ging op en neer. Dat doet een rups. En het zeil ging ook op en neer, licht en donker als de hel en een lawaai, de luidsprekers en

honderden kinderen die bleirden, en ik dacht: hoe gek dat ek me zo stil, zo koel, zo rustig voel. (*Stilte*)

MIA: En toen?

GERARD: Dat was het.

MIA: En dat is een metafoor?

GERARD: Voor wat ik onderga op het toneel . . . (87–88)

2.2 Die titel as sleutel tot die sentrale kode

Volgens Mary Louise Pratt (1977:178) gaan “ontvangers” van literatuur ’n estetiese verhouding aan met afwykende grammatikaliteit, en vind *deviance* in die literatuur primêr plaas omdat die literêre konteks die nodige waarborge verskaf wat ons nodig het om afwykings sonder letsel te laat gebeur. Tussen (implisiete) outeur en ontvanger vind daar sodoende geen *breakdown* (ineenstorting/verbreking) van die SB plaas nie, en dié waarborg stel ons in staat

to display and explore what is surely one of the most problematic and threatening experience of all, the collapse of communication itself.

Hierdie “in duie stort” van die kommunikasie wat spruit uit ’n volslae verontagsaming (*flouting*) van die beginsel van wedersydse samewerking (SB) vorm die sentrale kode van *Pas de deux*.

Daarom kan die titel self al nie anders as wrang-ironies geïnterpreteer word nie, behalwe in die sin dat dit paradoksaal genoeg, tog uiteindelik op ’n soort “aweregse” samewerking tussen die hooffigure dui, naamlik in die sin dat hulle albei getrou is aan die prinsipe om *nie* saam te werk nie, tensy geprojekteer in ander gedaantes wat hulle van tyd tot tyd aanneem.²

Pas de deux is ’n Franse dans-/balletterm wat letterlik beteken *dans vir twee*, *beurtdans*, wat al dadelik die verband met kommunikasie-gesprek-*turn-taking* bevestig. Dit dui op die klassieke *liefdesdans* waarin simmetriese beweging en teenbeweging kulmineer in één beweging, soos trouens weerspieël in die verloop van die stuk, ’n dans, dus, wat altyd uitgevoer word deur ’n man en ’n vrou, ’n soort liefdesgesprek met ’n herhaaldelik voorkomende tema en herhaalde bewegingspatrone. Hieruit ontstaan daar ’n soort “mededinging” tussen man en vrou: hy/sy voer ’n dansroetine uit; sy/hy beantwoord dit met ’n teenpatroon; hulle herhaal inderdaad mekaar se passies, in albei betekenis van die woord.

Die titel verskaf daarom die belangrikste sleutel tot die stuk, nie slegs intertekstueel nie – verwagtinge en konnotasies ten opsigte van ’n lang tradisie – maar ook omdat die spanning tussen verlede en hede (en toekoms)

2. Vergelyk byvoorbeeld p.43:

DICKIE: Hé, waarom doen julle het niet in de stijl van Lodewijk. Dat is leuk.

daardeur beklemtoon word, of liever: die feit dat die begrensinge tussen tyd en ruimte verbrokkel. Die twee bedrywe is eintlik eenderse “dansbewegings”, met dié verskil dat die eerste bedryf uitloop op ’n kommunikasie-nulpunt, die tweede juis nie. Na die “pouse” begin die twee hoofspelers – opgewek – weer van voor af, maar slaag nie daarin om in die toneelspel wat hulle oefen “saam te dans” nie, omdat ’n gedeelte verlede bly inspeel op die oefening en uiteindelik “hede” en “toekoms” word;³ twee “realiteite” loop daarom deurmekaar, naamlik die melodrama wat gerepeteer word in die “werklikheid” daarbuite, of liever, waarbinne die spel geoefen en opgevoer (gaan) word.⁴

Maar:

- “binne” en “buite” word weldra omruilbare begrippe, omdat
- ook die “werklikheid” van hulle “lewe” ’n gespeelde/fiktiewe werklikheid is wat op sy beurt deel is van die spel wat die tóéskouer sien en deur hóm as fiktief ervaar word . . .

’n Komplekse situasie, dus, waarin al die werklikheidsvlakke (-tekste) deureenloop en naderhand nie meer uit mekaar gehou kan word nie. Selfs die kontekstuele werklikheid van die toeskouer word deur die sistematiese dubbelsinnigheid van die spraakuiting waardeur die wêreldbeskoulike aspek gedra word, by die intratekstuele betrek: “alles is fiksie”, “all the world’s a stage”, almal dra maskers, doen hulle voor asof, speel rolle, en niemand is later in staat om meer te onderskei tussen ritueel en realiteit nie: ritueel het realiteit gewórd, en omgekeerd. Die dramatiese *discours* tree dus juis “oor” die grense van die teks: dis ’n diskursiewe proses waaraan al die “spelers” op al die vlakke deel het.

2.3 Die paradoks van kommunikatiewe non-kommunikasie

Hieruit ontstaan ’n merkwaardige paradoksale situasie. Tweedehandse, dit wil sê indirekte spraakhandelinge (’n implisiete outeur stel sprekers aan die woord), word in hierdie teks nog ’n stappie verder “op afstand” geplaas deur die spel, of spelletjies binne die spel, waardeur spraakhandelinge tot in die tweede of derde graad en verder gedevalueer word. Die fiktiewiteit van die spraakhandelinge word immers opsetlik beklemtoon: dis mense wat maak asof, wat hulle bevind in ’n geënseneerde kamma-kamma-ruimte, ’n wêreld be-teken as illusie (vgl. die stelinkleding by die aanvang), wat “kamma”-gevoelens uitdruk, wat dus in dié sin “vals” woorde en sinne uit. Daarom is daar ook al die variasies in hulle uitinge: hulle “speel” die rolle telkens anders

3. Vergelyk pp.54–55, 68–69, 91.

4. Vergelyk pp.56, 64, 70–71, 90 en 91 (toneelaanwysings), 105 en op p.109:

GERARD: (heft de schaar; Mia is overeind gekomen, *weet niet of het menens is*) Ik doe het . . . (kursivering van my)

(vgl. 24 teenoor 43), speel telkens 'n nuwe realiteit tot stand wat egter steeds weer dieselfde realiteit is . . .

Maar juis *as gevolg van die vervalsing* van die werklikheid, die *gebrek* aan skynbaar sinvolle kommunikasie, die oënskynlike verbreking van die SB, word die *validiteit* van wat gesê word, en dus die realiteit waaroor die spraakhandeling uitspraak lewer, ondersteun. Die drama gaan uiteindelik (en so word dit ook deur die toeskouer ervaar) nie meer oor twee ouerwordende akteurs⁵ wat in die loop van 'n spelrepetisie naderhand die eie gevoel en lot nie meer kan of wil onderskei van die gespeeldes nie, maar oor die hopelose gebrek aan onderskeidingsvermoë by elkeen (*ook die toeskouer* en veral ten opsigte van die eie ego, waan “geskiedenis”) en die gevolglike onvermoë tot sinvolle kommunikasie.

Andersyds wil die stuk egter blykens die slot juis sê: niks anders as rol-speel is moontlik nie. Die interessante is dat die rasionele “boodskap” oor die *realiteit*, beliggaam is in die spel as geheel, gekommunikeer word deur middel van spraakhandeling wat geanker is in die opsetlik en herhaaldelik beklemtoonde fiktiewe, dus “on”-ware.

Origens is die verbreking van die reëls, die non-konformisme van dié spraakhandeling, en dus van die sprekers, maar skyn. In der waarheid lê die toneelwêreld sy eie reëls en konvensies op wat deur die twee hoofkarakters begryp en gedeel word, en waardeur dié skynwêreld eintlik maar spieëlbeeld word van die “ander” realiteit (óók ons s'n) waarvan die grense teen die einde van die stuk natuurlik vervloei het – juis wanneer woorde uitgeskakel word (vgl. 112).

In elk geval is dit so dat vir 'n *pas de deux* om te “slaag” onder andere harmonie, samewerking en ooreenstemmende doelwitte nodig is. Die liefdehaat-passies wat deur die twee akteurs uitgevoer word, so bewus ikonoklasties ten opsigte van die reële wêreld, of dan die moontlikheid tot kommunikasie daarbinne, is binne die konteks van die spelwêreld sinvol as rituele “gebare” waaragter skuilgegaan kan word, verweer van die self deur misleiding van die ander.⁶ Die woorde van die spel wat hulle oefen – 'n melodrama – het stereotiep en gestileerd geraak, iets wat juis deur melodrama geëksploiteer word, en dus geleedig van hul oorspronklike betekenis. Dis leë gebare, sinlose klanke, banaliteite wat geen sinvolle boodskap meer oorsein van mens tot mens nie, en wat dus dui op verstarring, gebrek aan 'n vermoë tot aanpassing en verandering.⁷ Dié chiché's word egter met elke oefenpoging opnuut geaktiveer en gelaai met nuwe (dit wil sê die oorspronklike “ou”), betekenis namate die stereotiepe spraakhandeling “oorgeneem” word deur die akteurs om uitdrukking te gee aan die eie ervaring van die realiteit in

5. Siekte en dood word byvoorbeeld herhaaldelik beklemtoon.

6. Vergelyk pp.82, 93, 107.

7. Verwysings na verandering (- *lewe*) teenoor finale verstarring (- *dood*) kom byvoorbeeld voor op pp.47, 49, 66, 67, 76, (77), 95, 100.

soverre hulle dit nog as realiteit kan herken ... Maar ook 'n illusie/fobie/droom kan bra reëel wees. Hulle speel 'n nuwe realiteit tot stand.⁸

Deur geykte spraakhandeling telkens anders uit te voer, poog die twee akteurs om nuwe inhoud te gee aan die telkens herhaalde speelsessies. Elke verandering waarmee hulle die fragmente van die spraakhandelingsgeheel (die melodramateks) speel, is egter uiteindelik maar net nóg 'n stel gestereotipeerde handeling wat dus die misverstand – die mislukking van die poging tot kommunikasie – vergroot. Hulle (ons) is daarin “ge-inkapsuleer”,⁹ vasgevang in rituele gedragpatrone (en spraak is ook gedrag) wat deur die toeskouer as sodanig herken en ervaar word. Ons herhaal mekaar se patrone. Dié drama sê in der waarheid: kommunikasie is nog skaars moontlik, 'n dubbele paradoks eintlik, aangesien dié boodskap dan tog – via non-kommunikasie – gekommunikeer word. Selfs aan die einde is daar geen *waarborg* dat ook dié poging tot toenadering en begrip (om te begryp = om te ken = om lief te hê in die breedste sin) nie gaan misluk en alles weer van vooraf herhaal gaan word nie (vgl. die slotpassies). Maar: juis *nie*-pessimisties lui die boodskap óók: probeer-deur-middel-van-taal, gevaarlikste maar ook “hoogste” menslike ritueel, is al wat ons het, en dus die moeite werd. Dáárom eindig die spel met die óóp *moontlikheid* van sukses – en 'n mate van geborgenheid. Want taal is instrument van verraad, maar ook van liefde.

Om dan ten slotte terug te keer tot die uitgangspunt: die dramatiese *discours* is altyd 'n multi-dimensionele proses wat op meer as een vlak gelyktydig plaasvind. Die spraakhandeling wat op die verskillende vlakke die kommunikasie konstitueer, bepaal en relativer mekaar onderling, waarsonder dramatiese ironie nie moontlik sou wees nie, en drama self dus ook nie. Die *sistematiese breakdown* van die SB op die vlak van die “figure” bewerkstellig juis die dramatiese ironie én word as sodanig deur die toeskouer herken. Daarom is daar geen verbreking van die SB op die vlak outeur – toeskouer nie: eers- en laasgenoemde gaan as't ware 'n “kontrak” aan volgens wedyrsyds gehuldigde konvensies.

Miskien die heel interessante aspek van *Pas de deux* is daarom egter, onverwags, die “omkering” ook hiervan: ook op dié vlak is daar immers 'n mate van *breakdown* wat natuurlik juis die ideologie van die spel help dra. In

8. Onder andere hieraan kan die *performatiewe* aard van dié spraakhandeling waargeneem word: taal wat 'n objek tot stand bring. Drama het myns insiens vanaf sy vroegste rituele oorsprong sy kenmerkende seremoniële performatiwiteit (Porter) behou op 'n unieke manier waardeur dit hom van die ander genres onderskei. Op dieselfde wyse as wat “ek vonnis, insieer, vergewe, seën, doop (jou)” handeling is wat altyd (vanuit 'n voorwaardelike gesagsposisie) 'n bepaalde situasie/toestand (*state of affairs*) tot stand bring, kan “ek speel” beskou word as dit wat die spraakhandelingsteorie bestempel as “an exercitive/assertive/commissive” taaluiting, altyd in die eerste persoon presens indikatief, waarvan die funksie nie deskriptief of informatief is nie (of ten minste nie in die eerste plek nie), maar om 'n daad, 'n handeling te volbring deur die uitspraak, die proses van formulering daarvan self: ek bring die gebeurtenis teweeg wat deur die woorde be-teken word.

9. Vergelyk teks self p.48.

plaas daarvan dat die toeskouer hom end-uit in 'n bevoorregte posisie van *onthegting, afstand, oorskoulikheid, onderskeidingsvermoë* tussen realiteit en illusie, en in dié sin dus *ingeligtheid* bevind, word ook hy in die loop van die spel/teks meedoënloos *betrek* by die chaos van die kommunikasie-mislukking: naderhand weet ook hy, nes die karakters, nie meer mooi wat gespeel en wat . . . gespeel word nie . . .

Bibliografie

- Austin, J.L. 1962. *How to do things with words*. New York: Oxford University Press.
- Grice, H.P. 1975. Logic and conversation. In: Cole and Morgan (eds.). *Speech Acts: Syntax and Semantics*. Band 3. New York: Seminar Press.
- Porter, J.A. 1979. *The drama of speech acts*. Berkeley: University of California Press.
- Pratt, Mary Louise. 1977. *Towards a speech act theory of literary discourse*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Searle, J.R. 1969. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van den Bergh, H. 1983. *Teksten voor toeskouers*. Muiderberg: Coutinho.
- Van der Kun, J.I.M. 1938. *Handelingsaspecten in het drama*. Nijmegen: Berkhout.
- Van Zyl, Susan. 1982. Speech Act Theory. In: Ryan, Rory and Susan van Zyl (eds.). *An introduction to contemporary literary theory*. Johannesburg: Ad. Donker. p.114–127.

Universiteit van die Witwatersrand