

M.J. Prins

## Die direktief as dramatiese taalhandeling in *Krismis van Map Jacobs*

### Abstract

In this article a close look is taken at the nature and function of the directive as speech act in Adam Small's drama *Krismis van Map Jacobs*. It is found that the characters are continuously trying to weaken the non-binding illocutionary force of the request and the question in an effort to strengthen their binding force so as to give them the perlocution of commands. In order to achieve this, the characters resort to the following strategies: Repetition, the use of 'versterkers' ('emphasizers'), of the vocative, of the 'vraagstelling' ('question statement'), of the 'appèl-vraag' ('appcal question'), asking each other to promise, by pleading, by shouting, by commanding even their loved ones, by commanding in the name of God, by being sarcastic, by omitting 'please' and by manipulation of the tone (as indicated by the use of punctuation marks). Although this does not always have a positive result, it does sometimes result in passages of excellent drama.

Die doel van hierdie studie is om die aard en funksie van die bevel, die versoek en die vraag as "dramatiese taalhandelinge", dit wil sê taalhandelinge wat normaalweg gerig is op interaksie, na te gaan in Adam Small se drama *Krismis van Map Jacobs* (1983) as willekeurige keuse. Hierdie taalhandelinge behoort tot 'n klas wat in die taalkunde as *direktiewe* bekend staan en wat weer in twee subklasse, naamlik *bindende* en *nie-bindende* direktiewe verdeel word. (Vgl. vir hierdie uiteensetting Terblanche, 1985 passim.) Direktiewe is taalhandelinge waarin die spreker 'n toekomstige handeling vermeld wat deur die hoorder uitgevoer moet word. In die geval van bindende direktiewe word die hoorder verplig om die direktief uit te voer as hy die sanksies wat die spreker kan toepas, wil ontwyk. 'n Bevel is gewoonlik 'n bindende direktief.

Nie-bindende direktiewe plaas die hoorder nie onder 'n verpligting om die handeling uit te voer nie. Die besluit of hy die handeling gaan uitvoer of nie, berus hier geheel en al by die hoorder. Hy het dus die opsie om te weier of om gehoor te gee. Die versoek is gewoonlik 'n nie-bindende direktief. By vrae word 'n verbale optrede van die hoorder verwag; dus het vrae ook die karakter van (gewoonlik nie-bindende) direktiewe. Die tesse van hierdie artikel is dat die personasies in 'n drama dikwels daarna strewende om die nie-bindende aard van die versoek en die vraag te verswak, of om dit andersom te stel, om hierdie nie-bindende direktiewe bindend te maak vir hulle hoorders.

Wanneer die drama 'n aanvang neem, val dit op dat Maud Cavernelis die een is wat die bevel gee en versoeke rig, terwyl haar man telkens slegs reageer deur in te stem. Nadat sy hom meegedeel het dat hy maar solank sy hande kan was omdat die aandete byna gereed is en by implikasie sy toestemming gevra het om die matjies op te sit en hy telkens op hierdie versoeke slegs met "Ja, Maudie" gereageer het, sê sy vir haarself: "Hy sê ook nooit iets anders nie. Always just 'yes', always just 'no'". Op bladsy 10 versoek sy selfs vir Cavernelis om haar te soen, waarop sy laat volg: "Jy's ook so besig, jy't ook soveel op jou mind, you even forget to kiss me sometimes when you get home . . ." Die eerste versoek wat Cavernelis rig is om Maud te vra om haarself nie so "op (te) wen" nie. Die illokusionêre krag van hierdie versoek is egter eerder dié van advies. In sy volgende spreekbeurt rig Cavernelis 'n rasegte versoek wanneer hy 'n bietjie blatjang vra. Hierdie versoek word onmiddellik opgevolg deur die aanbeveling: "Ons moenie so baie praat nie . . ."

'n Ontleding van die hantering van die direktief deur Maud en Cavernelis in die eerste paar spreekbeurte van die drama ondersteun Maud se uitspraak dat hy "a good man" is. Sy taalhandeling is nie gerig op onmiddellike reaksie van haar kant nie en bestaan uitsluitlik uit nie-bindende direktiewe. Deur sy taalhandeling word Cavernelis dus hier uitgebeeld as 'n lydsame mens.

Nadat Maud vir Cavernelis vertel het hoe die ander met sy na-uurse werk spot, vloek hy, waarop Maud hom versoek: "Moenie so praat nie, Cavernelis-darling!" Die uitroepteken dui hier aan dat hierdie versoek reeds affekties gelaai is. Sy herhaal die versoek wanneer hy weer wil vloek en wanneer hy dit tog weer doen, sê sy: "Maar ek het gesê: don't swear!" Sy maak dus nou van die versterker 'maar' (vgl. Ponelis, 1979:294–295) gebruik. Daarbenewens 'rapporteer' sy haar eie vorige taalhandeling met 'gesê' in plaas van 'gevra'. Versoeke word eerder met 'vra' of 'versoek' gerapporteer as met 'sê', terwyl bevels gewoonlik met 'sê' gerapporteer word. Dat sy hier verplig is om teenoor die persoon van wie sy flussies opgemerk het dat hy "always just 'yes', always just 'no' sê" 'n versoek te herhaal en uiteindelik op dié wyse te probeer om dit in 'n bevel te verander, verleen nie alleen dramatiese trefkrag aan die situasie nie, maar demonstreer terselfdertyd hoe geweldig ontsteld Cavernelis is en hoe diep sy afkeer jeens 'hulle' moet wees.

In die tweede toneel oorheers die vraag as taalhandeling. In die eerste

handelingseenheid daarvan wil Een en Twee by Drie weet wat die naam van die orkes is. Deurdad Twee Een se vraag herhaal, word hierdie taalhandeling prominent gemaak. Verder word, deur die herhaling van die vraag sowel as van die antwoord, laasgenoemde deur die gebruik van 'n spesifieke vraagsin met 'n onverskuifde vraagwoord (vgl. Ponelis, 1979:381): "Star of the what?" die naam van die orkes, naamlik "Star of the Redemption", onder die gehoor se aandag gebring. Hierdeur word die verlossingsisotopie in die drama voortgesit en terselfdertyd in verband gebring met Kersfees as die Christusfees.

Ook in die tweede handelingseenheid van hierdie toneel (die gesprek tussen Cyril, Tommy en Richie, p. 13–14) oorheers die vraag. "Tommy 'act' of hy 'ignorant' is ten einde vir Blanchie "op te kom". Hy wil hê hulle moet haar met rus laat en vra dus vroe omtrent wat Cyril en Richie met hulle aanmerkings bedoel: "Hoe mien julle?" (13). Op hierdie wyse raak ook die gehoor ingelig. Hierdie vraagsin van Tommy se funksie is dus eerder die van 'n *vraagstelling* as van 'n vraag. "Die spreker se intensie is nie om inligting te bekom nie, maar juis om inligting oor te dra of feite te stel" (Van Jaarsveld, 1982:279 e.v.). Die werklike illokusie van hierdie vraagsin word deur Cyril aangedui wanneer hy op sy beurt met 'n vraagstelling reageer: "Okay, hoe kom jy dan nou so vir haar op? Hê?" (13). Met sy vraagstelling verdedig Tommy dus vir Blanchie en beskuldig hy by implikasie sy gespreksgenote daarvan dat hulle 'mean' is en hulle neuse in Blanchie se sake steek, soos hy 'n rukkie later eksplisiet aandui. Hoewel ons dus hier nie met 'n direkief te doen het nie, word die vraagvorm hier aangewend om 'n stelling met "groter stelligheid" (vgl. Ponelis, 1979:399) te maak, en sodoende die taalhandeling van die drama te laai. Tommy herhaal bowendien sy vraagstelling ("Hoe mien julle?") met 'n klein maar veelseggende variasie teenoor Cyril: "[. . .] hoe mien jy?" Die enkelvoudige voornaamwoord 'jy' is as vokatief direkter en daarom dramatieser as 'julle'. Soos reeds gesê, reageer Cyril op hierdie konfronterende vraagstelling met 'n vraag: "Okay, hoe kom jy dan so vir haar op? Hê?". Terselfdertyd laai hy egter sy vraag deur die uitroep 'Hê?' as versterker by te voeg.

Tommy stel self in hierdie handelingseenheid 'n vraag wat vir die drama van groot belang is: "En sê vir my, wat as Map Jacobs 'n changed man is?" Die vraag: "Wat as Map Jacobs 'n changed man is?" word voorafgegaan deur die versoek: "En sê vir my . . .", wat natuurlik ook deel vorm van die illokusie van die vraag self. Die versoek tree hier as randstuk op met 'n appèlfunksie. Die spreker trek die hoorder se aandag daarmee op 'n besonder emfatiese wyse. (Vgl. ook Ponelis, 1979:502–506.)

Tommy se vraag word voorafgegaan deur Cyril s'n aan hom: "Wat dink jy gaat Map kom doen as hy yt is, en hy vinne yt, van Blanchie ek mien, en hoe ou Cavernelis vir haar use, hê?" Hierdie antisperende vroe is van groot belang vir die spanning in die drama. Cyril laai weer eens sy vraag met die uitroep 'hê?', wat 'n soort uitdaging aan die hoorder is om die vraag te

beantwoord. Tommy vra sy wedervraag nie heeltemal uit onkunde nie, want soos hy self sê: “Remember, ek is darem vrinne moet hulle, ek mien moet Map se ma-hulle . . . So ek sal darem wiet . . . Ja, so wat as hy ’n changed man is?” Tommy se vraag omtrent ’n moontlike verandering by Map is dus eerder ’n vraagstelling. Tog laai hy dit ook perlokusionêr deur die ‘opdrag’ “en sê vir my” aan die eerste vraag te laat voorafgaan sowel as deur die vraag te herhaal. Hy dring as’t ware aan op ’n verbale reaksie by sy hoorder. So word selfs ’n vraagstelling diensbaar gemaak aan die konfliktelement in die drama.

In die vierde toneel, Antie Grootmeisie se besoek aan Map in die tronk (15–18), speel die versoekuiting ’n groot rol. Deur herhaling probeer Map sy hoorder manipuleer in ’n poging om ’n ongewenste reaksie te probeer uitskakel op sy versoek dat sy moeder moet glo dat hy ’n “ge-change-de man” is. Dit lyk dus asof *takt* (vgl. Terblanche, 1985:113) in die drama as ‘emosionele’ taalsituasie ’n minder belangrike manipulasiemiddel is om die bindende krag van ’n nie-bindende direktief te verhoog as in die alledaagse taalgebruik. Ten spyte van sy herhaalde versoek vra Map tog nog vir sy ma of sy dink hy lieg. Hiermee word aangedui dat ’n mens in werklikheid nie iemand kan dwing om iets te glo nie. In die hieropvolgende toneelaanwysing (*Sy skud haar kop heftig om te kenne te gee dat sy ‘glo’*) word die woord ‘glo’ dan ook tussen aanhalingstekens geplaas om aan te dui dat Map se direktief inderdaad nie slaag nie. Vir die gehoor bly dit dus nog steeds ’n raaisel of Map werklik verander het.

Map vra sy ma om te belowe dat sy vir Blanchie sal sê dat hy ’n ander man is (16). Hier volg die spreker dus sy versoek aan die hoorder op met ’n volgende versoek tot die effek dat die hoorder sal belowe om die oorspronklike versoek uit te voer. Ook dit behels ’n poging om die nie-bindende perlokusie van die versoek te verswak. Deur die maak van ’n belofte gaan die spreker teenoor die hoorder ’n sekere *verpligting* aan: Hy is daaraan gebonde om sy belofte uit te voer, en die hoorder het die reg om die spreker aan sy belofte te hou. (Vgl. Van Dijk, 1978:50.)

Wanneer Antie Grootmeisie knik om aan te dui dat sy wel belowe, versterk dit die illokusionêre krag van Map se oorspronklike versoek, naamlik dat sy vir Blanchie moet sê dat hy verander het. Die hoorder het nou op die versoek gereageer met ’n belofte. Die belofte is (soos die bevel en die versoek) ’n sterk toekomsgerigte taalhandeling. Deur ’n belofte te maak, verbind die spreker homself tot ’n bepaalde handeling in die toekoms. Ook hierdeur verkry die dialoog hier ’n sterk dramatiese karakter. In die drama, skryf Wolfgang Kayser (1961:367): “[. . .] löst die Sprache aus, da pro-voziert das Wort etwas, was bisher nicht da war, da empfindet sich das Ich dauernd angesprochen, aufgefordert, angegriffen, da spannt sich alles auf das Komende.”

Vanuit die binneruimte van die tronk rig Map as’t ware by voorbaat ’n

beklemtoonde versoek aan die ruimte daarbuite: “Hulle moet my net ’n kans gee” (16) om te werk en daardeur te bewys dat hy ’n “annerste man” is. Die versoek “Gee my ’n kans” word beklemtoon deur die gebruik van die deontiese modale hulpwerkwoord *moet*, wat ’n spesifieke graad van verpligting uitdruk wat op die onderwerp rus om die betrokke handeling uit te voer (vgl. Ponelis, 1979:250). Enersyds wil Map dus hier aan sy versoek die krag van ’n bindende direktief gee, andersyds besef hy dat hy nie oor die gesag daartoe beskik nie. Daar lê dus hier ’n hele stuk dramatiese spanning en konflik in die taalhandeling as sodanig opgesluit.

Wanneer Map sy ma opdrag gee om vir Cavernelis te sê dat hy hom alles vergewe het en dat hy (Map) ‘rubbish’ was maar nou verander het (17), tipeer die dramaturg self die betrokke taalhandeling as ’n pleidooi. Pleidooie word van versoeke daarin onderskei dat hulle in ’n onderdanige posisie gemaak word: dit is slegs die hoorder wat by magte is om die aksie uit te voer (vgl. Retief, 1979:117). Terblanche (1985:122) verklaar: “’n Pleidooi kan dus beskou word as ’n ernstige versoek”. Die pleidooi is dus intenser en dikwels meer emosioneel as die versoek. As gevangene is Map nie daartoe in staat om self sy mededeling aan Cavernelis te doen nie. Dat hy die *stom* Antie Grootmeisie versoek om dit namens hom te doen, verleen ’n aangrypende intensiteit aan sy taalhandeling.

Vervolgens vertel Map sy ma van die versoek wat die sosiale werkster gerig het, naamlik dat hy moet “ytpraat moet iemand” (17). In die hof het hy onder dwang sy misdaad bely, dus as’t ware op bevel. Die versoekuiting van die regter was dus meer ’n bevel as dié van die maatskaplike werkster. Hoewel die maatskaplike werkster ook oor ’n sekere gesag beskik, is dit slegs die regter wat oor die nodige sanksies beskik om die direktief af te dwing of om weiering vir die hoorder onaangename gevolge te laat hê. (Weiering om in ’n hof te getuig is strafbaar.) Nou moet Map sy misdaad egter “vertel vir iemand wat jy werklik trust . . . Nee, sy’t nie gesê trust nie, maar iemand, sy’t gesê iemand wat jy werklik . . . well . . . liefhet” (17). Hieroor ‘karring’ die maatskaplike werkster aan hom. Ook sý kom dus met ’n direktief tot Map, een wat egter nie op geïnstitusioneerde gesag berus nie en daarom deur ’n ‘gekarring’ krag verleen moet word.

Wanneer dit tyd word vir sy ma om te vertrek, dring Map nog eens daarop aan dat sy ‘tog’ vir Blanchie moet ‘sê’. Wanneer sy omdraai, roep hy agter haar aan: “Ma sal nie vergeet om vir Blanchie te sê nie . . . Ma!” (18) en wanneer sy klaarblyklik reeds uit die gesig is, skreeu hy dit nog eens agterna: “Vir Blanchie!” Deur die gebruik van die *versterkende kleurdjunk* ‘tog’ (vgl. Ponelis, 1979:294–295), deur die herhaling van die sinsdele “sê vir Blanchie” en “vir Blanchie”, asook van die vokatief, deur eers uit te roep en dan te skreeu, en deur die byvoeging van “Ma sal nie vergeet . . .” word die bindende aard van die versoek verhoog en probeer die spreker daaraan die illokusionêre krag van ’n bevel verleen. Hierby speel die dramatiese tyd en ruimte ’n belangrike rol. Vanuit die binneruimte probeer die persoonasie hier

om die toekomstige optrede en houdings van die personasies in die buite-ruimte te beïnvloed. Om te kompenseer vir die totale gebrek aan geïnstitusioneerde gesag waaroor hy beskik, wend hy al die hierbo genoemde middele aan in 'n poging om dit te bewerkstellig.

Die vierde toneel, waarin die gehoor in 'n terugflits vir Map en Blanchie as verliefde tienerjarige seun en dogter te siene kry, behels 'n verslapping in die dramatiese spanning. Met hierdie toneel wil die abstrakte outeur klaarblyklik die onskuld en kuisheid van die verhouding demonstreer wat destyds tussen Map en Blanchie bestaan het. Die konflik tussen Map se direkte versoek "Kom sit . . ." en Blanchie se verweer "Ek moet nou loop [. . .]" (18-19), asook haar latere "Johnnie, moenie . . ." vind heel gemoedelik plaas, sodat die perlokusionêre merkers waarvan die personasies in die voorafgaande tonele gebruik gemaak het hier ontbreek.

In die eerste handelingseenheid van die vyfde toneel het ons weer oorwegend met 'n epiese taalsituasie te doen. Terwyl Cyril en Richie besig is om kerrim te speel, gesels hulle oor die oorsaak van Antie Grootmeisie se stomheid. Die personasies praat dus hier oor die verlede, en die taalhandeling is ingestel op mededeling. Die doel van die outeur hiermee is klaarblyklik om die gehoor op dié wyse in te lig. Ongelukkig doen die hele toneel egter redelik kunsmatig aan omdat Cyril (wat as interne ontvanger die gehoor verteenwoordig) immers die dinge behoort te weet. Cyril se waarskuwing aan Richie: "Concentrate op die game, man!" (20) en die waarskuwing met dieselfde strekking wat 'n rukkie later volg: "Jy beter watch jou kinnertjies daarso" (21) verteenwoordig 'n flou poging om iets van 'n dramatiese taalsituasie te handhaaf.

Wat die tweede handelingseenheid van hierdie toneel betref (die woordewisseling tussen Cyril, Maud en Tommy), geld dieselfde ook van Richie se versoek aan Cyril om Maud "af te los" (21); en van Cyril se 'versoeke' aan Maud om vloekwoorde te gebruik en om Engels te praat. Al hierdie versoeke word perlokusionêr gemerk deur herhaling, stemtoon (soos aangedui deur die uitroeptekens), en deur die gebruik van die vokatief. Veelseggend is ook die aard van die 'motiverings' wat Cyril vir sy 'versoeke' verskaf. ('n Rasegte versoek gaan dikwels gepaard met een of ander motivering. Vgl. Van Dijk, 1978:49) Sy motiverings is naamlik nie opreg nie, maar eerder sarkasties bedoel. Die wyse waarop selfs minder belangrike handelingseenhede in *Krismis van Map Jacobs* affektief gelaai word, laat sodanige tonele soms in 'n gekyf ontaard.

Dieselfde beswaar geld grotendeels ook van die volgende kort handelingseenheid, die gesprek tussen Tommy, Richie en Cyril oor die "wit varke wat by Blanchie in en yt is" (22-23). Ook in hierdie handelingseenheid is die ondramatiese mededeling die hooftaalhandeling. Die groot aantal vraagstellings wat hier voorkom, slaag nie daarin om aan die taalsituasie 'n dramatiese kwaliteit te verleen nie en laat dit nie bo 'n kleinlike rusiemakery uitstyg nie.

In die volgende handelingseenheid (23–26), waarin Cyril vir Cavernelis konfronteer, kom die drama egter weer goed op dreef. In hierdie handelings- eenheid tref ons weer eens ’n besonder hoë aantal vraagsinne aan. Hierdie vraagsinne verteenwoordig egter feitlik uitsluitlik vraagstellings: “Is mister Cavernelis darem t’rug? Weer by die hys?” “Trust julle dan nie die mense hier in onse area nie?” “Soft goods innie suit-casie?” “Ekstra verdienste?” ensovoorts. Die illokusionêre krag van hierdie vraagstellings word heel aan die begin deur die abstrakte outeur as ‘skoorsoekerig’ aangedui. Die spreker maak dus hier van die vraagsin gebruik om skoor te soek en nie om inligting te bekom nie. Dit geld selfs van die vraag “Hoe’s die biesagheit, mister Cavernelis? Okay?” wat op die oppervlakte ’n hoflike vraag na die welstand van die hoorder se sake is, maar wat binne die konteks sarkasties bedoel is. Met hierdie oënskynlik hoflike vraag verwys Cyril na ’n toedrag van sake wat syns insiens uiters ongewens is. Die gespreksvoorwaarde “wees opreg” word dus oortree. (Vgl. Du Plessis, 1982:83.) Ten einde sy uitinge sarkasties te merk, wend Cyril die vokatief ironies of neerhalend aan (“Rus jy dan nooit, *ou dad?*”), herhaal hy (“Onthou mister Cavernelis nog, vi’ Map Jacobs? Onthou mister Cavernelis nog?”) en word die uiting gemerk deur kleurad- junkte soos ‘darem’, ‘dan’, ‘nè?’, ‘nagal’ en deur ’n paralinguistiese handeling soos om te lag.

Dat die sagsinnige Cavernelis se taalhandeling onder al hierdie provokasie vanaf ’n min of meer normale versoek (“Maar gee tog pad, asseblief . . .”) soos aangedui deur ‘asseblief’ – let egter op die affektiewe lading van ‘tog’ – ontwikkel tot uitdagende vrae (“Wat het julle teen Blanchie, hê? Wat het julle teen haar?”) en uiteindelik uitgeskreude versoeke wat hy op byna desperate wyse tot bindende direktiewe probeer ombuig (“Ons doen vir julle niks nie, so laat staan vir ons . . . [. . .] Los vir ons! laat staan vir ons! Ek werk vir my gesin . . .”) is dramaties funksioneel en aangrypend.

Die volgende kort handelingsgeheel (26) bestaan uit ’n terugflits waarin Cavernelis vir Blanchie beveel om weg te bly van Map: “Jy moet nou weg van hom af . . . weg, weg, weg van hom af . . .” Hier het ons vir die eerste keer in die drama te doen met ’n egte bevel, soos gegee deur ’n vader aan sy minderjarige kind. Reeds wanneer hy haar beveel om stil te bly, lui die toneelaanwysing egter dat Blanchie “haar pa nie so teenoor haar (ken) nie”. As liefdesverhouding is die verhouding tussen Cavernelis en sy dogter een waaraan bevels vreemd is. In ’n liefdesverhouding is die versoek die aangewese taalhandeling vir die stuur van die handeling van die ontvanger. Dit is dan ook veelseggend dat Cavernelis sy bevel eers uit nadat Map sy misdaad gepleeg het en dit dan nog boonop affekties laai deur herhaling, soos uit die aanhaling hierbo blyk.

Die slothandelingsgeheel van die vyfde toneel (27) begin met ’n effektiewe aanwending van die vraagstelling uit die mond van Blanchie: “Hoekom kom ek jou nog sien!? . . . Hoekom . . . kom ek jou nog sien!!” Dat dit ’n vraagstelling is en dus een waarop die spreker nie ’n antwoord van die

hoorder verwag nie, is eerstens duidelik uit die konteks. Blanchie is naamlik besig om Map hier sy skandelige gedrag te verwyf. Hoewel die lokusie van haar taalhandeling dus dié van 'n vraag is, is die illokusie daarvan dié van 'n stelling: “Ek behoort jou eintlik nie nog te kom sien nie” of iets dergeliks. Tweedens blyk dit uit die aanwending van die vraag – en uitroepeteken as prosodiese merkers: Die eerste uiting word gevolg deur 'n uitroepeteken sowel as 'n vraagteken, maar die tweede slegs deur twee uitroepetekens. Die uitroepetekens dui daarop dat ons hier nie met egte vrae te doen het nie. By 'n opvoering sal hierdie feit ook in die *toonkontoer*, naamlik die van 'n positiewe vraag wat 'n positiewe stelling maak (vgl. Van Jaarsveld, 1982:295), gereflekteer word.

Die sesde toneel, die biegtoneel, wat H.J. Schutte (1984:109) as “een van die aangrypendste aanbiedinge van 'n eksposisie in die dramaliteratuur” bestempel, kan ons in drie kleiner gesprekseenhede verdeel. In die eerste twee daarvan, die gesprek tussen Map en Apostel George (27–30) en dié tussen Apostel George en die stom Antie Grootmeisie (30–31), tree Apostel George op grond van sy status as 'Apostel', dus as 'n soort “geestelike bevelvoerder” as gespreksleier op. Sy direkteie aan Map het dus in hierdie gespreksituasie feitlik die illokusionêre krag van bevel. So 'bevel' hy Map om Blanchie te “laat staan”, dit wil sê om nie meer na haar te verwys as deel van sy biege nie, om die Here te prys en selfs om die gebeurte tydens die bekering van Saulus te 'sien'. Map gehoorsaam telkens. Die strewe na die versterking van die nie-bindende direkteie ten einde daaraan die illokusionêre krag van bindende direkteie te verleen, kulmineer in hierdie toneel in die hantering daarvan deur Apostel George as geestelike. Binne die lokale konteks kontrasteer Map se onderworpe aanvaarding van Apostel George se 'bevel' skerp met die feit dat hy (Map) tydens die verkragtingsgebeure as bendeleier die bevelvoerder was sonder wie se “(orders) hulle kan niks gedoen het [. . .] nie”.

Apostel George 'bevel' Map selfs om na hom (en dus ook na God) te luister, asook om 'halleluja' te sê. Die Skrifgedeelte wat hy voorlees, handel ook weer oor Jesus wat as't ware as Bevelvoerder na Saul kom met die bevel: “Arise, arise and go . . .”, 'n bevel wat deur Apostel George oorgeneem word wanneer hy op sy beurt vir Map 'bevel': “In the name of Jesus Christ of Nazareth, rise up, rise up!” Die gesag waarmee hy sy 'bevel' uiter is dus geleë in die Naam van die Here. Omdat ons egter nie die indruk kry dat Apostel George oor enige sanksies beskik om toe te pas indien sy bekeerling sou weier nie, het ons hier waarskynlik eintlik met 'n kwasi-bevel te doen. Hiermee saam verkry die strewe na die versterking van die direkteie in die drama 'n metafisiese dimensie, en het ons by 'n ander onderskeidend dramatiese kwaliteit aangeland: “In alle ernstige dramas”, skryf T.T. Cloete (1966:17), “is daar 'n metafisiese stem wat meesprek en die aardse gebeurtenisse met die bo-menslike verbind”. Met Goddelike gesag 'bevel' apostel George vir Map om die 'lig' te sien en om “jouselwers net in die sorg van die wit lig van die Here (te) (laat los)”. Selfs die vraag verkry met 'n aangrypende



kruidheid hierdie metafisiese dimensie wanneer Map as deel van sy belydenis selfs die Allerhoogste op 'n bevelende toon vra: “Luister jy, my Here . . .” Hierdie vraag toon ook verwantskap met die *vraagappèl*, 'n onhoflike ‘vraag’ wat 'n spreker stel om “aandag te trek” (Van Jaarsveld, 1982:367). Map self weet dat die ‘bevel’ om “yt te praat” van God as hoogste gesag kom, al is dit aanvanklik slegs deur Apostel George geuiter: “Een ding moet ek nog doen, ek weet, Apostel en ek weet lat die Here vir my wag . . . lat ek moet ytpaat [. . .] So, ek kan sien, Apostel, ek kan sien lat ek moet vertel, die Lig yt die Hemel yt sê dit my [. . .]” Dat Map hierdie “Goddelike direkteiwê” as Bevele begryp, blyk uit sy gebruik van die woorde ‘moet’ en ‘sê’ wanneer hy daarna verwys.

In die laaste gesprekkeenheid van hierdie toneel, waarin Map van die verkragting vertel (31–35), het ons oorwegend met 'n epiiese taalsituasie te doen. Tussendeur moedig Map sy bekeerling aan om voort te gaan, versoek hy God om hom by te staan en vra Map self ook om vergifnis, maar die rustige wyse waarop hierdie basies dramatiese taalhandelinge gehanteer word, kontrasteer skerp en treffend met Map se intens bewoë mededeling, sodat die narratiewe taalhandeling hier op boeiende wyse diensbaar gemaak word aan die dramatiese.

Die sewende toneel (36–37), waarin Miriam die mate vir die koorpakke neem, bring 'n oomblik van “comic relief” ná die heftige bewoëheid van die voorafgaande toneel. Hierdie feit vind ook neerslag in die oorwegend speelse wyse waarop die ‘dramatiese’ taalhandelinge (die vraag: DANNY: “Verstaan jy nou, Kaffi’tjie?” KAFFI’TJIE: “Ek leer gou!”; die versoek: MIRIAM (Sy *lag plesierig*): “Ek kom om julle measurements te niem [. . .]”; die waarskuwing: “Hê, Miriam, moenie lat hy beginne vlerksleep nie gehoor, Boytjie Louw is 'n vinnige man, en voor jy wiet . . .” en die bevel soos gegee deur oompie Paulsen as orkesleier: “Miriam sal die measurements niem, en while sy die measurements niem, practise ons *maar aan*” – ek kursiveer), gehanteer word. Die skrilte kontras in toonaard tussen die twee tonele word op subtiële wyse aangedui deur die terugkeer van die leidmotief ‘lyster’ wat hier op heel gemoedelike wyse aangewend word: “Lyster jy nie na hom nie, Miriam!” en “Lyster ammal, Miriam het gekom, Miriam van Boeta Issie, om onse measurements te niem vir onse klere . . .” Die laaste ‘bevel’ kom van oompie Paulsen, wat binne die onderhawige situasie as ‘bevelvoerder’ optree. In verband met sy rol as orkesleier is dit veelseggend dat Danny uitroep: “Hel, Oompie Paulsen, ons is mos nie in die army nie!” en op speelse wyse beswaar kan maak teen oompie Paulsen se gebruik van die term ‘march’e’. Sy gesag is dus beslis van 'n laer orde as byvoorbeeld die van apostel George in die voorafgaande toneel.

Aan die slot van die toneel bly Miriam se vraag of sy Map se mate ook moet neem, onbeantwoord. Hoewel 'n vraag nie vertolk kan word as 'n instruksie aan die hoorder om 'n antwoord te gee nie, (vgl. Retief, 1979:130–136) is dit 'n gesprekskonvensie dat 'n vraag hoflikheidshalwe op een of ander wyse

beantwoord behoort te word. Die stilte en erns waarmee die groep “wat so pas nog gelag het” op Miriam se vraag reageer, kontrasteer skerp met die gemoedelike en flink antwoorde wat in die res van die toneel op vroeë gevulde het en dien as ’n uiters effektiewe afsluiting.

In toneel 8 (37–42), waarin Tommy Sobotker vir Map op die hoogte bring van wat (veral met Blanchie) gebeur het terwyl Map in die tronk was, het ons weer eens hoofsaaklik met ’n epiese taalsituasie te doen waarin die mededeling dus die oorwegende taalhandeling is. Tog sorg die rol wat die vraag (bv.: “Lyk ’t alles darem nog dieselfde hier?”), die vraagstelling (bv. “On the other hand, waar sal sy tog nou al die grand kleres vi’daan kry, en so opgedoen kan lewe? . . . Ou mister Cavernelis, haar derre, canvass nou wel moet die soft goods, maar wat verdien hy by die polony factory?”) en die versoek (bv. “Kan ek ’n bietjie gesels?”) daarvoor dat die dramatiese element nie heeltemal verdwyn nie. So vra Tommy eers ’n paar vroeë ten einde Map se kennisbestand vas te stel voor hy begin om hom op die hoogte te bring. En wanneer hy na Blanchie verwys (40), vra Map twee keer: “Wat hoor jy van haar?” Deur die vraag te herhaal versterk hy die direkte karakter daarvan.

Wanneer Tommy van die gerugte omtrent Blanchie se vragafdrywing praat, reageer Map nie daarop nie, sodat Tommy moet vra: “Maar het jy vir Blanchie al gesien? . . . Map!” en dan weer: “Map, lyster jy?!” (41). Hier word die vokatief (“As die hoofdoel van ’n vokatief is om die hoorder se aandag te trek, staan die vokatief of alleen as sin, of vooraan die sin waarvan die vokatief deel vorm”. Combrink, 1982:6), herhaling en die vraagappèl “lyster jy?” aangewend om die perlukusionêre krag van die vraaghandeling te versterk. Terselfdertyd gryp die leidmotief ‘lyster’ terug na die luistermotief en die belangrike rol wat dit elders in die drama speel.

Tommy voel ongemaklik omdat Map nie praat nie. Map kom nie die beurtwisselingskonvensie na wat kenmerkend is van “natural discourse” soos M.L. Pratt (1977: hoofstuk 4) aangetoon het nie. Hierdie verbreking van ’n gesprekskonvensie deur Map funksioneer sterk dramaties. Dieselfde gebeur ook wanneer hy ten slotte paralinguisties op Tommy se taalhandeling reageer deur te lag, wat binne die situasie ’n ‘afwykende’ respons verteenwoordig.

In die negende toneel (43–44) praat Map in sy verbeelding met Apostel George, sy Ma, die Here, Blanchie en uiteindelik met die hele straat as denkbeeldige hoorders. Die taalsituasie hier is dus die van die liriese monoloog (vgl. Van Gorp *et al*, 1984:201), met dié verskil dat die aangesprokene uit die konteks van die drama reeds aan die gehoor bekend is. Daarbenewens is dit veelseggend dat die spreker hier daarna streef om aan die monologiese teks ’n dialogiese karakter te verleen deur die gesprekke wat hy met die moontlike ‘employers’ gevoer het in die direkte rede te rapporteer. Verder speel die vraagsin ook hier ’n opvallende rol. In die eerste plek is daar weer die vraagappèl op die hoorder (in hierdie geval sy ma) om te ‘lyster’ (wat later terugkeer wanneer hy die hele straat toeroep: “Lyster julle ammal!”) en

wat in gewysigde vorm terugkeer as: “Cause why?” en “En wat kan ek dan sê?” en tweedens die onopregte vrae en versoeke van die ‘employers’ en wat dien om die meer epiese gedeeltes van Map se makrotaalhandeling dramaties in te kleur. Ten slotte kulmineer die vraaghandeling in die emosioneel gelade en intens dramatiese verwyf in vraagvorm aan Blanchie se adres: “Hoekom avoid jy vir my, Blanchie?” wat nie minder nie as vier keer voorkom – eers een keer met ‘jy’ (wanneer dit ‘direk’ aan Blanchie self gestel word), daarna twee keer met ‘sy’ as onderwerp (wanneer “Here! Ma! Apostel George!” die kollektiewe vokatief is) en dan uiteindelik weer met Blanchie self as die aangesprokene.

In die tweede handelingseenheid van die tiende toneel (45–49) draai Willy la Guma sy politieke kraan oor Cavernelis oop. Die sagsinnige Cavernelis is nie baie lus vir die gesprek nie, maar omdat hy, soos die neweteks lui, “te ordentlik of te swak (is) om sommer net sy eie koers te kry”, praat hy “om maar iets te sê”. Ons het hier te doen met wat ons miskien ’n *persuasiewe teks* kan noem. (Vgl. Van Luxemburg *et al*, 1981:143–144 vir ’n uiteensetting van hierdie begrip). Die hoof funksie van só ’n teks is om die opvattinge, gevoelens of handeling van die ontvanger te beïnvloed. Ons sou so ’n teks dan ook *direktiewe teks* kon noem. Wat die taalhandeling betref, het ons hier met ’n ‘spreker-gehoor’-situasie eerder as met ’n gespreksituasie te doen. Cavernelis vervul hier as interne ontvanger die rol van ’n min of meer onwillige of onderworpe ‘gehoor’. Soos ’n egte politikus verhoog La Guma die direktiewe en persuasiewe illokusie van sy uitinge deur gebruik te maak van: (i) die vraagappèl: “You call this living?”, “Hierso ytkom? You must be joking, mister Cavernelis! Or maybe you’re lucky, maybe. Jy’t nou ’n opportunity ge-strike om geld te maak, but the others? The others? . . . Under the bread-line [. . .]” ensovoorts; (ii) die vraagstelling: “Yt die tronk yt. Terug hiernatoe. Kan jy dit vir jou imagine? Hiernatoe?”; en (iii) uitroepe in die vorm van imperatiewe (wat daaraan ’n direktiewe karakter verleen): “Kyk wat maak hulle met my, kyk wat maak hulle moet jou, moet al onse families [. . .] Kyk die huise wat hulle vir ons gebou het!” Dit alles kulmineer in die wyse waarop La Guma ten slotte die vraagappèl ombuig tot vraag: “Verstaan jy, mister Cavernelis!” word uiteindelik “Verstaán mister Cavernelis?” Let op die veelseggende gebruik van die uitroepeteken, die vraagteken en die aksentteken asook die weglating van die voornaamwoord as illokusionêre merkers. Ten spyte van dit alles doen hierdie toneel gemanipuleerd aan en kom ’n mens nie los van die indruk nie dat die La Guma-figuur weinig meer is as ’n spreekbuis vir die abstrakte outeur.

In die elfde toneel (49–51) laat die brief wat Blanchie ontvang het haar en haar mense opnuut hulle magtelose gevangenskap binne die Suid-Afrikaanse rasse-opset besef. Beloftes wat gemaak word binne ’n situasie waar mag reg is, het geen bindende waarde nie omdat hulle aan wie dit gemaak is geen vermoë het om aan te dring op die nakom daarvan nie: “Shit, Cavernelis-darling, ‘gesê’, ‘gebelowe’ . . . That’s no contract, my dear! An’ even contracts are cheap! It all depends on whom you’re dealing with!”

Aangrypend en dramaties funksioneel is die rol wat die vraagstelling (soos deur Maud geuiter) in hierdie satiriese handelingseenheid speel: “. . . So jy’t rêrig gedink Blanchie gaan Paris toe! En lat die geld sal kom! (*Lag sinies*) You must be joking, Cavernelis-darling!” [. . .] “Het jy nie gewiet nie?”, [. . .] “Het jy regtig gedink jy belong daar?” Ons het hier te doen met stellings in die vorm van vrae: “Dit was baie dom van jou om te dink dat Blanchie Parys toe gaan en dat die geld sal instroom”, “Jy behoort te gewet het dat jy nie daar hoort nie”. Ons kan dus sê dat ons hier met indirekte taalhandelinge te doen het, en indirekte taalhandelinge kan soms (soos hier) “uiterste onbeskoftheid en woede uitdruk” (Retief, 1979:94). Boonop ‘dwing’ die spreker die hoorder hier om ag te slaan op die ironiese intensie van sy uitings deur dit sarkasties te merk (vgl. Du Plessis, 1982:83–84), deur van ’n bepaalde toon gebruik te maak (soos aangedui deur die gebruik van die uitroepteken), deur te herhaal, deur te lag en deur die ironiese aanwending van die oënskynlik liefdevolle vokatief wat juis die totale gebrek aan deernis aksentueer en daarmee saam gerig is op ’n pejoratiewe reaksie van die kant van die hoorder (“Cavernelis – darling”).

Die eerste drie handelingseenhede van die twaalfde en slottoneel van die drama (51–56) verloop ’n bietjie doelloos. In die eerste daarvan het ons ’n gesprek tussen die drie kerrimspelers en Tommy (51–52), in die tweede (52–53) sluit La Guma hom vir ’n kort rukkie by hulle aan en in die derde (53–54) blyk dit dat sowel Tommy as Richie ook ’n ‘crush’ op Blanchie het. Hoewel die abstrakte outeur ook hier van die sarkastiese vraagstelling gebruik maak, maak hierdie tonele ’n flou indruk in vergelyking met die voorafgaande.

Die derde handelingseenheid van hierdie toneel (54–56) is die laaste van die drama. Half histories probeer Blanchie dit aanvanklik onder Map se aandag bring dat daar iets met Cavernelis verkeerd is. Dramaties-effektief is die kontras tussen die wyse waarop sy die illokusie van haar versoek “Kom help” verswak deur haar patetiese gestamel enersyds en die wyse waarop Map andersyds krag verleen aan sy teenversoeke “Lyster nou eers” (waardeur die luister-isotopie in die drama terselfdertyd voortgesit word) en “Sal jy stilbly” deur die weglating van “asseblief” in albei gevalle, die gebruik van ‘nou’ in die eerste geval en deur aan die tweede versoek (soos aangedui deur die weglating van die vraagteken), hoewel dit die lokusie van ’n vraag het, die illokusie van ’n opdrag te verleen.

Aangrypend is ook die vraagstelling wat Blanchie en Map herhaaldelik in die doodsnikke van die drama uiter: Blanchie: “Wat het . . . met ons gebeur . . .” Map: “Wat het met ons gebeur . . .” en weer “Wat het met ons . . . gebeur” en dan Blanchie (met ’n klein maar veelseggende variasie): “Wat het . . . van ons geword”. Ons het hier te doen met wat ons miskien ’n ‘vraagbelydenis’ kan noem, dit wil sê ’n belydenis van skuld in die vorm van ’n vraag. (Let terselfdertyd daarop dat die vraagteken in die teks weggelaat is.) Hierdie vraagsinne vorm as mikrotaalhandelinge trouens deel van die

skuldbelydenis as makrotaalhandeling. (Vir die terme makro- en mikrotaalhandeling vergelyk Van Dijk 1978:66–70.)

Dit blyk dus uit bostaande analise (a) dat daar 'n hoë frekwensie van direkte in *Krismis van Map Jacobs* voorkom, (b) dat daar deurgaans gepoog word om ook aan die nie-bindende direkte bindende krag te verleen, (c) om die vraagvorm en die imperatiefkonstruksie in te span by die daarstelling van indirekte taalhandelinge en ten slotte (d) dat daar voortdurend daarna gestrewe word om die dialoog affektief te laai. Hoewel hierdie tegnieke nie altyd ewe goed slaag nie, lei dit soms tot aangrypende dramatiese passasies.

### Bibliografie

- Cloete, T.T. 1966. *Vyfling* (Inleiding). Kaapstad: Tafelberg.
- Combrink, J.G.H. 1982. Noem hom op sy naam: Die nut van die vokatief (In Van Jaarsveld, G.J. *et al. Wat sê jy?* Johannesburg: McGraw-Hill.)
- Du Plessis, L.T. 1982. Ek maak maar net 'n ou grappie. Ironie: Letterlik nie-letterlike uitinge. (In Van Jaarsveld, G.J. *et al. Wat sê jy?* Johannesburg: McGraw-Hill.)
- Kayser, W. 1961. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern und München: Francke.
- Ponelis, F.A. 1979. *Afrikaanse sintaksis*. Pretoria: Van Schaik.
- Pratt, M.L. 1977. *Toward a speech act theory of literary discourse*. London: Indiana University.
- Retief, R. 1979. *Sinstipes en illokusionêre krag*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Universiteit van Suid-Afrika.
- Schutte, H.J. 1984. Adam Small: *Krismis van Map Jacobs*. *Tydskrif vir letterkunde*, 22(4), 108–111.
- Small, A. 1983. *Krismis van Map Jacobs*. Kaapstad: Tafelberg.
- Terblanche, C.J.J. 1985. Die struktuur en funksies van imperatiefsinne in Afrikaans. Ongepubliseerde D.Litt. et Phil-tesis. Universiteit van Suid-Afrika.
- Van Dijk, T.A. 1978. *Taal en handelen*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Gorp, H. *et al.* 1984. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.
- Van Jaarsveld, G.J. 1982. Vraagstellings of: Hoe om jou eie antwoorde te stel. (In Van Jaarsveld, G.J. *et al.* 1982. *Wat sê jy?* Johannesburg: McGraw-Hill.)
- Van Luxemburg, J. *et al.* 1983. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.