



**DIE RADIODRAMA IN ISIZULU MET VERWYSING NA DIE  
WERK VAN D.B.Z. NTULI**

**DEUR  
ELNA BRELAGE**

**VOORGELÊ TER VERVULLING VAN DIE VEREISTES VIR DIE  
GRAAD MAGISTER IN DIE LETTERE EN WYSBEGEERTE IN  
AFRIKATALE**

**DEPARTEMENT AFRIKATALE  
UNIVERSITEIT VAN PRETORIA**

**LEIER: DR. M.M. MARGGRAFF**

**PRETORIA  
MEI 2002**



## Opregte dank en erkenning aan die volgende

Prof. A. Wilkes: Vir akademiese inspirasie oor meer as twee dekades.

Dr. M.M. Marggraff: Vir uitstekende leiding, geduld en motivering in akademiese en persoonlike hoedanigheid.

Prof. P.S. Groenewald, dr. P.C. Taljaard & J. Read: Vir kontrole van onderskeidelik die Noord-Sotho, isiZulu & Engelse vertalings.

Prof. D.B.Z. Ntuli: Vir goedgunstiglike verskaffing van persoonlike inligting, professionele advies en vriendskap.

Selby Goba & Patrick Buthelezi: Vir vriendelike bystand en verskaffing van inligting ten tyde van navorsing in die Radio Zulu argief.

Radio Zulu: Vir goedgunstiglike toestemming om na die bandopnames te luister en vir beskikbaarstelling van die nodige inligting.

The radio drama in isiZulu with reference to the work of D.B.Z. Ntuli  
by Elna Brelage

Supervisor: Dr M.M. Marggraff  
Department of African Languages  
University of Pretoria

M.A. Dissertation

This dissertation falls into three parts.

The historical background of isiZulu radio drama, namely its origins, is researched in part one. The development of isiZulu radio drama from the early years of radio up to and including 2002 is documented. Theatre drama is compared to radio drama, and the origins of the isiZulu radio service, the isiZulu radio drama and statistics with respect to the genre isiZulu radio drama are discussed. D.B.Z. Ntuli's contribution to the genre is discussed and reasons are offered for the radio drama chosen.

The second part contains a discussion of the didascalies in the chosen radio drama, *Isithembu*, by D.B.Z. Ntuli. Their functionality and appropriateness is discussed.

In part three the chosen radio drama is discussed according to a particular narratological model. Various other narratological models are referred to briefly. The model used is one that has been developed by the Department of African Languages at the University of Pretoria. The theory behind the model is discussed. Levels one and two of the model are applied to the chosen radio drama.

\*\*\*

radio drama isiZulu D.B.Z. Ntuli historical background development  
isiZulu radio didascalia *Isithembu* narratological model level one and two

Die radiodrama in isiZulu met verwysing na die werk van D.B.Z. Ntuli  
deur Elna Brelage

Studieleier: Dr. M.M. Marggraff

Departement Afrikatale

Universiteit van Pretoria

M.A.-verhandeling

Hierdie verhandeling val in drie dele uiteen.

In deel een is die historiese agtergrond te wete die ontstaan van die radiodrama in isiZulu nagevors. Die ontwikkeling sedert die beginjare van radio tot en met 2002 is gedokumenteer. Ntuli se bydrae tot die radiodrama in isiZulu word beskou. Die teater- versus die radiodrama word vergelyk, die ontstaan van die isiZulu radiodiens, die isiZulu radiodrama en statistiek met betrekking tot die genre isiZulu radiodrama word gegee. D.B.Z. Ntuli se bydrae tot die genre word bespreek en 'n motivering vir die gekose radiodrama word aangebied.

Die tweede deel bevat 'n bespreking van die didaskalies in die gekose radiodrama *Isithembu* van D.B.Z. Ntuli. Die funksionaliteit en toepaslikheid daarvan word bespreek.

Deel drie is 'n bespreking van die gekose radiodrama volgens 'n narratologiese model. Daar word kortliks na ander narratologiese modelle verwys. Die model wat gebruik is, is die model wat deur die Departement Afrikatale aan die Universiteit van Pretoria ontwikkel is. 'n Teoretiese bespreking van die model word gegee. Vlak een en twee word op die gekose radiodrama toegepas.

\*\*\*

radiodrama isiZulu D.B.Z. Ntuli historiese agtergrond ontwikkeling  
isiZulu radio didaskalies narratologiese model vlak een en twee

# Inhoudsopgawe

## Hoofstuk 1 – Inleiding

1. Agtergrond ... 1
  - 1.1 Doel van die studie ... 3
  - 1.2 Veld van die studie ... 4
  - 1.3 Metode van aanbieding ... 4
2. Keuse van die radiodrama ... 6
  - 2.1 Rede vir die keuse van die radiodrama in hierdie studie ... 6
  - 2.2 Historiese agtergrond van die skrywer D.B.Z Ntuli ... 7
  - 2.3 Ntuli se bydrae tot die isiZululetterkunde ... 8
  - 2.4 Ntuli se bydrae tot drama en veral radiodrama ... 8
3. Samevatting ... 10

## Hoofstuk 2 – Algemene oorsig, agtergrond, ontwikkeling en vergelyking van drama en radiodrama in die algemeen

1. Inleiding ... 11
  - 1.1 Die term radiodrama ... 12
  - 1.2 Die isiZuluterminologie vir radiodrama ... 13
  - 1.3 Definisie van die terme vir hierdie studie ... 13
  - 1.4 Bestaande studies oor radiodrama in Suid-Afrika ... 16
2. Die tydperk na Marconi ... 17
  - 2.1 Die teaterdrama versus die radiodrama ... 18
  - 2.2 Die radiodrama in die Afrikataalletterkunde ... 22
  - 2.3 Verskille tussen teaterdrama en radiodrama ... 22
  - 2.4 Voordele van die radio as medium ... 29
  - 2.5 Radiodrama versus hoorspel ... 32
  - 2.6 Ontstaan van die isiZulu radiodiens ... 32

- 2.7 Totstandkoming van die isiZulu radiodrama ... 34
- 2.8 Statistiek met betrekking tot die genre radiodrama in isiZulu ... 37
- 2.9 Die rol van uitgewers rakende die isiZulu radiodrama ... 43
- 2.10 Die rol van resensies en advertensies rakende die isiZulu radiodrama ... 45
- 2.11 Ander bydraes ter bevordering van die genre ... 46
- 2.12 Temas van die isiZulu radiodramas ... 46
- 3. Samevatting ... 47

### **Hoofstuk 3 – *Isithembu* binne die raamwerk van die didaskalies**

- 1. Inleiding ... 48
- 2. Definisie van die didaskalies ... 48
- 3. Metode in die benadering tot die didaskalies ... 49
  - 3.1 Didaskalies ten opsigte van inligting wat die teks voorafgaan ... 50
    - 3.1.1 Die kolofonbladsy en die voorwoord ... 50
    - 3.1.2 Die omslag, bundeltitel en die radiodrama se titel ... 51
    - 3.1.3 Die karakterlys ... 52
  - 3.2 Didaskalies rakende die teks ... 53
    - 3.2.1 Inleidende didaskalies rakende die teks ... 54
    - 3.2.2 Didaskalies wat die insidente voorafgaan ... 58
    - 3.2.3 Didaskalies wat binne die teks/insidente voorkom ... 62
    - 3.2.4 Radiotegniese didaskalies ... 68
    - 3.2.5 Didaskalies aan die einde van insidente ... 68
    - 3.2.6 Didaskalies wat nie in *Isithembu* aangedui/gebruik is nie ... 70
- 4. Samevatting ... 70

## Hoofstuk 4 – Metode: Narratologiese model

1. Inleiding ... 72
2. Narratologiese model ... 72
  - 2.1 Agtergrond ... 72
3. Vlak 1 – Storie ... 73
4. Vlak 2 – Plot ... 76
  - 4.1 Tegnieke wat op vlak twee toegepas word ... 77
    - 4.1.1 Karakter en karakteruitbeelding ... 78
      - 4.1.1.1 Karakterisering deur wat die skrywer van die karakter sê ... 79
      - 4.1.1.2 Karakterisering deur middel van dialoog ... 80
      - 4.1.1.3 Karakterisering deur middel van die didaskalies ... 81
      - 4.1.1.4 Die leitmotief ... 81
      - 4.1.1.5 Die monoloog ... 82
      - 4.1.1.6 Gebed ... 83
      - 4.1.1.7 Karakterisering deur wat ander karakters van 'n karakter sê ... 83
      - 4.1.1.8 Karakterisering deur middel van die karakter se eie woorde ... 83
      - 4.1.1.9 Karakterisering deur middel van naamgee ... 84
    - 4.1.2 Tegnieke wat die verwantskap tussen die gebeure op vlak een en gebeure op vlak twee bepaal ... 84
      - 4.1.2.1 Herhaling/volgorde ... 85
        - (a) Vooruitskouing en terugflits ... 85
        - (b) Werklike herhaling ... 86
        - (c) Kringloop ... 86
      - 4.1.2.2 Ritme ... 88
      - 4.1.2.3 Ander tegnieke wat spanning bevorder ... 89
  5. Vlak 3 – Verhaal ... 91
  6. Samevatting ... 92

## Hoofstuk 5 – Vlak een: Storie

1. Inleiding ... 93
2. Karakters ... 93
  - 2.1 Klassifikasie van die karakters ... 93
  - 2.2 Die karakters ... 94
3. Gebeure ... 94
  - 3.1 Kardinale gebeure ... 94
  - 3.2 Identifikasie van sekondêre gebeure ... 95
  - 3.3 Sekondêre gebeure in *Isithembu* ... 96
4. Tyd ... 97
  - 4.1 Historiese tyd ... 97
  - 4.2 Narratologiese tyd ... 99
    - 4.2.1 Narratologiese tyd van sekondêre gebeurtenisse ... 100
5. Plek ... 101
6. Samevatting ... 101

## Hoofstuk 6 – Vlak twee: Struktuurontleding

1. Inleiding ... 102
2. Karakters en karakteruitbeelding ... 103
  - 2.1 Tegnieke wat karakteruitbeelding teweegbring ... 104
    - 2.1.1 Karakteruitbeelding deur wat die skrywer van 'n karakter sê ... 104
    - 2.1.2 Karakteruitbeelding deur middel van karakter se eie woorde ... 105
    - 2.1.3 Ander karakters se woorde ... 112
    - 2.1.4 Naamgee ... 115
    - 2.1.5 Karakters se aksies ... 115
3. Gebeure ... 116
  - 3.1 Eksposisie ... 116
  - 3.2 Kern ... 127



3.3	Verdere tegnieke wat spanning skep ...	127
3.3.1	Verdeling van die insidente ...	128
3.3.2	Musiek ...	128
3.3.3	Verteller/aankondiger ...	129
3.3.4	Voorstelling van sekondêre en arbitrêre karakters ...	129
4.	Tyd ...	130
5.	Plek/ruimte ...	131
6.	Samevatting ...	131
<b>Hoofstuk 7 – Samevatting ...</b>		<b>133</b>
<b>Addendum ...</b>		<b>136</b>
<b>Literatuurlys ...</b>		<b>149</b>

# HOOFSTUK 1

## INLEIDING

### 1. Agtergrond

Geskrewe drama bestaan reeds ongeveer 25 eeue. Bewyse daarvan is, volgens Pretorius in Sophokles (1974:1), die sewe bestaande werke van Aischulos uit die jare 525–456 v.C. Oervorme van drama oorsprong kan feitlik in al die antieke beskawings gevind word. Hierdie vroeë vorme figureer by wyse van storievertellings of in die vorm van godsdienstige rituele.

Die Grieke was eerste om hierdie primitiewe uitdrukkings 'n hoogs ontwikkelde dramatiese vorm te gee. In die vyfde eeu voor Christus is daar tydens openbare geleenthede in Griekeland opvoerings ter ere van die Griekse gode gehou. Hierdie Attiese opvoerings het die basis gevorm waarop die hedendaagse opvatting omtrent die Wes-Europese drama geskoei is. Bogenoemde Aischulos asook Sophokles (495–405 v.C.) en Euripides (480–406 v.C.) is die drie groot Attiese tragici wie se werk behoue gebly het. Aristoteles (384–322 v.C.), wat die vader van kontemporêre sistematiese literêre kritiek is, het Sophokles se *Koning Oidipus* uitgesonder as model-tragedie. *Koning Oidipus* is as norm gebruik in Aristoteles se teoretiese besinning oor die tragedie (Pretorius in Sophokles, 1974:1–2).

As geskrewe drama – in Westerse sin – so ver teruggevoer kan word, kan geargumenteer word dat ongeskrewe drama – in beide Westerse en Afrika-konteks – so oud soos die mensdom self kan wees. Dit het in ander verwante vorme soos stories en danse gefigureer. Finnegan (1970:516–517), soos aangehaal in Groenewald (1979:7), maak die volgende stelling hieroor:

*With a few possible exceptions, there is no tradition in Africa of artistic performances which include all the elements which might be demanded in a strict definition of drama – or at least not with the emphases to which we are accustomed ... what dramatic or quasi-dramatic performances can be discovered never seem to involve tragedy in the normal sense... Though different elements of drama are stressed in different African cultures, one theme that seems to run through almost all these African performances is the overriding significance of music and dance and the secondary importance of the spoken word... Though there may be no ‘plays’ in quite the Western sense, these indigenous artistic forms nevertheless possess some of the elements we associate with drama.*

Die radiodrama, as subgenre van die drama, is ’n heelwat latere ontwikkeling. Die ontstaan van radiodrama val saam met die uitvinding van die radio aan die begin van die vorige eeu, (Colliers, vol. 15:382). Guglielmo Marconi het op 12 Desember 1901 die Morsekode vir die letter s oor sy oorfone gehoor. Dit was die nederige begin van radio en sou later lei na die behoefte vir verdere ontwikkeling en vermaak, naamlik die radiodrama.

In vergelyking met sy Europese eweknie is die isiZulu letterkunde betreklik jonk. Dit maak die subgenre ‘isiZulu radiodrama’ nog meer van ’n jongeling en verklaar die feit dat dié studieveld tot dusver nog onontgin gelaat is. Die bestudering van die radiodrama in die Afrikatale mag nog in sy babaskoene wees, maar die radiodrama self kan nie meer as ’n baba beskou word nie.

Alhoewel die isiZulu radiodrama bykans ’n halfeeou oud is, was dit tot dusver nie die onderwerp van wetenskaplike ondersoek nie. Hierdie studie is ’n eerste literêre beskouing van die genre radiodrama in isiZulu. Al besit die isiZulu radiodrama uitsonderlike artistieke en wetenskaplike kenmerke sal dit nie moontlik wees om volledig na al die aspekte van die genre te kyk nie. Al

die radiodramas sal ook nie in diepte nagevors word nie. Die redes hiervoor sal later in die studie verskaf word.

## 1.1 Doel van die studie

Die doel van die studie is drieledig van aard. Eerstens sal die historiese aspek van die genre aandag geniet. Aangesien min inligting omtrent die isiZulu radiodrama tot dusver behoue gebly of gedokumenteer is, poog hierdie studie om die inligting wat bestaan en behoue gebly het, vas te lê. Die onderliggende doel hiervan is ook om agtergrond te verskaf met die oog op toekomstige studies wat kritiese gedagtewisseling of bespreking as vertrekpunt sal hê. Die gedagte is ook om in 'n sekere mate sake met betrekking tot die radiodrama in isiZulu aan te voer, eerder as om antwoorde te verskaf.

Tweedens word die kenmerke van die radiodrama aan die hand van die didaskalies ontleed. Die doel hiervan is om die radiodramatiese tegnieke van die radiodrama uit te lig. Luisteraars luister na die radiodrama sonder om op al die tegnieke wat in die totstandbringings daarvan gebruik word, ag te slaan. Dieselfde kennisgebrek geld ook vir aspirantskrywers van radiodramas. Derdens word 'n gekose radiodrama binne 'n narratologiese model bespreek.

Alhoewel die gekose radiodrama in hierdie studie uitsluitlik as 'n geskrewe teks bespreek word, word daar volledigheidshalwe ook na die algemene radiotegniese aspekte van radiodrama gekyk, aangesien dit deel vorm van die wesentlike kenmerke van die radiodrama. Dit kan geensins buite rekening gelaat word in die bestudering van radiodrama as sodanig nie. Nieteenstaande die feit dat die geskrewe teks en die uitgesaaide opname afsonderlik funksioneer bly die radiotegniese aspekte onlosmaaklik deel van albei.

Hoewel dit nie vir die doeleindes van hierdie studie moontlik is om die isiZulu radiodrama vergelykend met ander Afrikataal radiodramas te bestudeer nie, kan van die gevolgtrekkings moontlik ook op die ander tale van toepassing gemaak word.

## **1.2 Veld van die studie**

Aangesien dit die eerste studie oor hierdie onderwerp in isiZulu is, is daar gepoog om sover as moontlik al die aspekte van radiodrama te ontgin, in soverre dit die geskrewe teks en al die uitgangspunte wat daarby aansluiting vind, behels. Daar is so omvattend as moontlik te werk gegaan om sowel die historiese standpunte en die bestaande inligting op te teken.

Slegs een van D.B.Z. Ntuli se radiodramas word in besonderhede ondersoek. Die gekose radiodrama is *Isithembu* wat in 1991 deur De Jager-HAUM, in die bundel *Lalela-ke* gepubliseer is. Alhoewel daar na die bandopname van die radiodrama geluister is – op die perseel van Radio Zulu – kon toestemming nie verkry word om die band te kopieër nie. 'n Kritiese analise van die hoorspel kan dus nie gemaak word nie. 'n Vergelyking tussen die geskrewe teks en die uitgesaaide weergawe kan ook nie getref word nie.

Die radiodrama *Isithembu* kan as verteenwoordigend van die radiodramas van D.B.Z. Ntuli beskou word.

## **1.3 Metode van aanbieding**

Die studie is 'n literatuurstudie en is skriftelik van aard. Dit word in drie dele aangebied naamlik:

- 'n historiese agtergrond met betrekking tot die ontwikkeling van die radiodrama in isiZulu

- 'n bespreking van die didaskalies met betrekking tot 'n spesifieke radiodrama en
- die toepassing van 'n narratologiese model op die gekose radiodrama.

Navorsing wat in die argief van Radio Zulu gedoen is en onderhoude wat met personeel van die Radio Zulu gevoer is, sal deurgaans in die studie en in die tersaaklike gevalle, na verwys word.

Hoofstukindeling geskied soos volg: Hoofstuk een is die inleidende hoofstuk wat die doelwit en veld van die studie asook die metode van aanbieding uiteensit. Die redes vir die keuse van die spesifieke radiodrama en die agtergrond omtrent die skrywer D.B.Z. Ntuli, word in hoofstuk een gegee.

Hoofstuk twee bestaan uit twee dele. Hier word die term radiodrama gedefinieer. Bestaande studies oor die onderwerp radiodrama in Suid-Afrika word ook kortliks gegee. Drama in die algemeen kom daarna kortliks onder die loep en die aansluiting daarvan by isiZulu radiodrama word gemaak. 'n Vergelyking tussen radiodrama en teaterdrama word getref en die ontwikkeling van radiodrama in die isiZulu letterkunde word bespreek. Die voordele van die medium word ook verduidelik. Lees versus luister in radiodrama geniet ook aandag in hierdie hoofstuk.

In deel twee van die tweede hoofstuk word die ontstaan van die isiZulu radio, die isiZulu radiodrama en tersaaklike feite daaromtrent bespreek. Dit sluit in statistiek met betrekking tot die genre, die rol van uitgewers, die radiodrama as voorgeskrewe werk, resensies, advertensies en temas van die isiZulu radiodramas.

Die didaskalies word volledig in hoofstuk drie bespreek.

Die narratologiese model wat gebruik word, word teoreties in hoofstuk vier bespreek. Daar word ook kortliks na ander modelle verwys.

In hoofstuk vyf en ses word die narratologiese model wat in hoofstuk vier bespreek is, op die gekose radiodrama van toepassing gemaak. Hoofstuk vyf ontgin die storievlak van *Isithembu*, terwyl hoofstuk ses 'n struktuurontleding behels. Die tegnieke wat op plotvlak figureer, word ook in hoofstuk ses bespreek.

'n Samevatting en slotsom word aan die einde gemaak. Die gekose radiodrama word aan die einde as addendum gegee.

## **2. Keuse van die radiodrama**

### **2.1 Rede vir die keuse van die radiodrama in hierdie studie**

Tydens 'n besoek aan Radio Zulu in Durban, waartydens al die historiese gegewens in die argief versamel is, was die radiodrama *Isithembu* die enigste waarna daar – binne die tyd-ekonomie en as verwysingsraamwerk – geluister kon word. Die aanvanklike oogmerk was om kopieë van die bandopnames van al D.B.Z. Ntuli se radiodramas te bekom en tuis 'n geheelbeeld te kry van die opnames en daarna 'n samevattende studie van al die dramas te maak, met die doel om ook 'n moontlike vergelyking te tref tussen die geskrewe teks en die opname daarvan. Met Radio Zulu se weiering dat kopieë gemaak mag word of deur self kopieë te verskaf, asook die voorwaarde dat daar slegs na die bandopnames op die perseel van Radio Zulu in Durban geluister mag word, moes die oorspronklike doelwit aangepas word. Voortspruitend kon daar ook nie 'n vergelyking tussen die geskrewe teks en die uitgesaaide opname gemaak word nie. In hierdie opsig laat dit 'n leemte in die bestudering van die genre.

Die keuse van die radiodrama *Isithembu* as navorsingstuk is 'n persoonlike keuse. Dit is veral beïnvloed deur die feit dat die skrywer van hierdie studie tydens die publikasieproses van die bundel *Lalela-ke* in diens was van die uitgewery De Jager-HAUM, waar die bundel gepubliseer is. Die skrywer het ook as mederedaktrise in die totstandbringings van die boek opgetree. Mederedaktrise impliseer hier hoofsaaklik tegniese aspekte rakende die publikasieproses. Die skrywer het finale seggenskap oor die teks behou en was verantwoordelik vir die proeflees en taalversorging van die materiaal. Die uitgewery ken tot 'n sekere mate ook die skrywer in aspekte rondom die uitleg van die bladsye en die omslag. Kennis omtrent sekere tegniese aspekte en feite wat later in die studie na vore kom, kan dus as gevolg van bogenoemde verklaar word.

Die radiodrama *Isithembu* is soos genoem verteenwoordigend van Ntuli se werk en geensins ondergeskik aan sy ander radiodramas nie. Die oorspronklike doelwit vir hierdie studie is tot so 'n mate gewysig dat dit vir die huidige doeleindes nie 'n wesentlike gemis laat nie. Soos reeds genoem, word in hierdie studie slegs op die gedrukte/gepubliseerde teks gekonsentreer. Die bestudering van die uitgesaaide opname is die onderwerp vir 'n afsonderlike studie.

## **2.2 Historiese agtergrond van die skrywer D. B. Z. Ntuli**

Tyd- en spasie-ekonomie maak dit onmoontlik en onnodig om 'n volledige *curriculum vitae* van die dramaturg te gee. Die toepaslike inligting word egter uitgesonder.

Deuteronomy Bhekinkosi Ntuli (skrywersnaam – D.B.Z. Ntuli) is op 8 Mei 1940 in Eshowe, KwaZulu-Natal gebore. Nadat hy in 1964 sy B.A.-graad



verwerf, is hy vir drie jaar by die SABC as isiZulu aankondiger en regisseur werksaam. In 1967 tree hy in diens van die Universiteit van Suid-Afrika. Met sy aftrede in 1999 het hy die pos van professor in Afrikatale (isiZulu) bekleed.

### **2.3 Ntuli se bydrae tot die isiZulu letterkunde**

D.B.Z. Ntuli word as een van die produktiefste en veelsydigste skrywers van die isiZulu letterkunde beskou. Buiten sy bydraes tot akademiese en skoolboeke, sluit sy lys van gepubliseerde letterkundewerke die volgende in: twee novelles, 13 bundels kortverhale, waaronder drie as skrywer, vier as medeskrywer en sewe as samesteller. Sy digbundels sluit in: twee van sy eie, twee as medeskrywer en twee bundels as samesteller.

### **2.4 Ntuli se bydrae tot drama en veral radiodrama**

Die eerste drama wat uit D.B.Z. Ntuli se pen verskyn is die drama *Indandatho Yesethembiso* wat in 1971 gepubliseer is. In 1974 volg *Ithemba*. Beide dramas is as vervolgverhale deur die SABC uitgesaai. Alhoewel hierdie dramas vervolgverhale is, word daar in die bestaande literatuurstudies na verwys as die eerste isiZulu hoorspele. Definisies vir terme soos vervolgverhaal, hoorspel, ensovoorts, word later gegee.

In 1985 verskyn D.B.Z. Ntuli se eerste twee radiodramas in die kortverhaalbundel *Amavenge*. Dié twee radiodramas is getiteld *Umtitilizo* en *Kuhle Kwethu*. *Woza Nendlebe* (1988) is sy eerste volledige bundel radiodramas. In dieselfde jaar volg *Ishashalazi* waarin hy as medeskrywer optree. Die bundels *Amaseko* en *Indoni Yamanzi*, waarvan hy ook medeskrywer is, het onderskeidelik in 1990 en 1992 verskyn. Ntuli beperk hom nie tot een uitgewer vir sy werk nie. Die bogenoemde dramas is elk by verskillende uitgewerye gepubliseer.

Ntuli se radiodramas het hom sedert 1976 verskeie pryse besorg. Daaronder is die Radio Bantu prys in 1976, die Astera Toekenning in 1984 en 1986, asook die SASWA-IDEM toekenning in 1983, 1986 en 1989. Die bekroonde hoorspel *Azikhwelwa*, wat met 'n Artesprys deur die SABC bekroon is, is egter nog nie gepubliseer nie.

Ntuli se mees onlangse publikasie rakende radiodramas en waarin hy as redakteur optree, verskyn gedurende 2000 getiteld *Imilando YakwaZulu*. Dit is 'n bundel van 27 radiodramas deur Hubert Sishi. Sishi was een van die pioniers van Radio Zulu.

Die volgende 12 werke van Ntuli is beide radiodramas en hoorspele, met ander woorde gepubliseer en uitgesaai:

*Isithembu* – uit *Lalela-ke* (uitgesaai 29 Maart 1987)

*Isomiso* – uit *Ishashalazi* (uitsaaidatum onbekend)

*Isiphosiso* – uit *Ishashalazi* (uitsaaidatum onbekend)

*NginguMenziwa* – uit *Ishashalazi* (uitsaaidatum onbekend)

*UMshumayeli* – uit *Woza Nendlebe* (uitsaaidatum onbekend)

*Ngicela Uxolo* – uit *Woza Nendlebe* (uitsaaidatum onbekend)

*UmSamariya Olungileyo* – uit *Woza Nendlebe* (uitgesaai in 1985)

*Lala Ngokuthula* – uit *Woza Nendlebe* (uitgesaai 26 Oktober 1984)

*Isipho SikaKhisimusi* – uit *Woza Nendlebe* (uitsaaidatum onbekend)

*Umtitilizo* – uit *Amavenge* (uitgesaai 29 Januarie 1989)

*Kuhle Kwethu* – uit *Amavenge* (uitsaaidatum onbekend)

*Isando* – uit *Indoni Yamanzi* (uitsaaidatum onbekend)

Die radiodramas *Isomiso*, *Isiphosiso* en *NginguMenziwa* is ook in *Woza Nendlebe* gepubliseer. Al die hoorspele se uitsaaityd is 30 minute. Soos blyk uit die voorafgaande teks is die uitsaaidatums van sekere van die hoorspele onbekend. Redes daarvoor word later in die studie gegee.

### **3. Samevatting**

Hierdie hoofstuk is die inleidende hoofstuk. Dit vorm die vertrekpunt en dien as agtergrond en inleiding vir die volgende hoofstukke.

# HOOFSTUK 2

## ALGEMENE OORSIG, AGTERGROND, ONTWIKKELING EN VERGELYKING VAN DRAMA EN RADIODRAMA IN DIE ALGEMEEN

### 1. Inleiding

Dit is moeilik om die radiodrama te bestudeer sonder om kortliks melding te maak van sy dig verweefde verwantskap en ontwikkeling uit drama in die algemeen en in die besonder die verwantskap met die jonger weergawe, te wete teaterdrama. So 'n studie word bemoelik vanweë die feit dat alle letterkunde sy oorsprong in die gesproke woord het. Anders gestel, die woord is die basis of oerbron van alle letterkunde en veral van drama in die breë en radiodrama in die besonder.

Opvoeding en die moderne persepsie van letterkunde as die gedrukte boek en *visuele, sagte lees*, laat mens maklik vergeet dat drama se oervorm mondeling was. Die radiodrama as medium wat met ander woorde uitsluitlik gebaseer is op dialoog en slegs gerig is op die oor, kan direk vergelyk word met hierdie vroeë vorm. Tot laat in die vorige eeu het die swartman in Afrika net verhale gehoor, boeke was onbekend. Die radio is presies dieselfde – net hoorwerk – slegs in 'n ander vorm. By historiese drama in Afrika, i.e. ou verhaalkuns en legendes, was die aanbieding mondeling en dramaties van aard en die sukses van die verhaal het afgehang van die ouma/verteller se intonasie, stembuiging of 'opvoering'. Daar was geen aksie nie. Slegs stem is gebruik en die byklanke of musiek is ook deur die storieverteller gedoen. Radio doen presies dieselfde. Die radio – as produk van moderne tegnologie – kan in 'n mate beskou word as 'n vervanging van die kampvuurstorie en/of die vermaak wat daarmee gepaard gegaan het.

## 1.1 Die term radiodrama

Rudolf Arnheim (1936:272), 'n baanbreker vir die radio in Duitsland, gee die volgende definisie van radio:

*Wireless is one person speaking without hearing and all the rest listening without being able to speak.*

Hierdie definisie kan net sowel op die term radiodrama van toepassing gemaak word. Daar word later in die hoofstuk in besonderheid hierop uitgebrei.

Tydens die bestudering van die bronne, soos in die inhoudsopgawe uiteengesit, is daar verskeie variasies vir die term radiodrama gevind. Die volgende is verteenwoordigend daarvan:

Kannemeyer (1988:1) – *Hoorspel*

Van Heerden (1971:16) – *Luisterspel*

Schutte (1952:1) – *Radiodrama*

Klöse (1977:80) – *Hörspiel*

Hannes (1990:14) – *Wortkunstwerk*

Drakakis (1981:1) – *Radiodrama*

Swanepoel (1987:66) – *Theatre of the air*

Lewis (1981:33) – *Radio transmitted drama*

Cruywagen (1992:1) – *Sound drama*

Bulte (1984:1) – *Luisterspel*

Ander benamings wat Lewis (1981:33–34) aanhaal is *microphone play* en *play for voices* onderskeidelik deur T. Guthrie en D. Thomas. Guthrie en Thomas was twee baanbrekers vir die radiodrama in Engeland. Tshamano (1993) gebruik die terme *theatre of imagination* en *theatre of the mind* in sy Vendastudie oor die radiodrama. Die benamings vir die genre is legio.

## 1.2 Die isiZuluterminologie vir radiodrama

Die isiZuluterm vir radio-uitsending is *umsakazo* en radiodrama daarenteen, is *umdlalo womsakazo* (radiospel) of *umdlalo womoya* (spel van die lug). Die isiZuluterm vind gepas aansluiting by die ander tale se benamings hiervoor.

## 1.3 Definisie van die terme vir hierdie studie

Interessant genoeg kom die terme radiodrama, luisterspel of hoorspel nie in die *Letterkundige Sakwoordeboek vir Afrikaans* (Grové, 1976) voor nie. Die Engelse eweknieë is ook nie in *A Glossary of Literary Terms* (Abrams, 1981) gevind nie. Die *HAT* (hersiene uitgawe van 1994) dui ook nie die term radiodrama of luisterspel aan nie, wel die term hoorspel. Die definisie lui soos volg (*HAT*, 1994:393):

. Spel, toneelstuk spesiaal geskryf vir uitsending deur die radio.

Die naaste terminologie of definisie wat in al drie die bogenoemde bronne aangegee word, is die algemene term drama. Selfs onder die indelings van die verskillende soorte dramas word daar nie van radiodrama as 'n afsonderlike onderdeel melding gemaak nie. Hierdie stelling projekteer 'n aanduiding van die gebrek aan aandag wat die radiodrama ook in Afrikaanse literêre kringe geniet. Dat die radiodrama reeds 'n gevestigde genre is en meer belangstelling, bekendstelling en blootstelling verdien as wat dit tans ontvang, is 'n aspek wat meer aandag verdien.

Schutte (1952:3) gee sy rede vir die keuse van die term radiodrama soos volg:

Alhoewel die benaming hoorspel in Holland, België, Duitsland en Suid-Afrika algemeen bekend is en algemeen gebruik word, is daar in hierdie studie hoofsaaklik vasgehou aan die term radiodrama. Daardeur word dit moontlik om te onderskei tussen drama en toneelstuk by die radio,

m.a.w. tussen radiodrama en radiospel of hoorspel. Radiodrama het hier dan 'n beperkter, gekonsentreerder betekenisinhoud terwyl radiospel en hoorspel 'n wyer en minder spesifieke gebied omspan. Baie vervolgverhale, 'glansprogramme' en sketse is hoorspele maar nie radiodramas nie.

Die *HAT* (1994:1201) definieer vervolgverhaal as 'n verhaal wat as 'n reeks afleweringe in opeenvolgende uitgawes van 'n tydskrif gepubliseer word of wat oor die radio of televisie uitgesaai word. Hierdie definisie maak nie melding van 'n dramatiese aard nie. 'n Glansprogram daarenteen word in *HAT* (1994:287) gedefinieer as die beste, mooiste of vernaamste program van 'n reeks. So 'n glansprogram kan inderdaad enige onderwerp insluit, soos natuurlewe of aktuele aspekte wat ook nie noodwendig dramaties hoef te wees nie. 'n Skets word in *HAT* (1994:933) gedefinieer as, om in hooftrekke te teken of om 'n beknopte beskrywing sonder besonderhede te gee en om ook woordeliks in hooftrekke uit te beeld. Die begrippe hooftrekke of beknopte beskrywing val ook nie binne die kenmerke van drama nie.

Uit bogenoemde is dit duidelik dat nie vervolgverhaal, glansprogram of skets noodwendig drama of dramaties van aard hoef te wees nie. Indien die definisie van hoorspel, soos hierbo gegee (*HAT*, 1994:393) in ag geneem word, kan Schutte se definisie nie ter harte geneem word nie. Wat hy met hoorspel bedoel, is eerder sketse, glansprogramme en vervolgverhale.

'n Belangrike feit wat deur Schutte en bogenoemde skrywers in hul definisies van die term misgekyk word, is die verskil in onderskeid tussen sogenaamde teater- of *performance text* en geskrewe- of *dramatic text*. Salomi Louw (1989:262) onderskei die begrippe soos volg:

radiodrama as die geskrewe teks en hoorspel wanneer dit opgevoer, uitgevoer of gehoor word.

Volgens Schutte (1986:1) is die term hoorspel waarskynlik Germanisties van oorsprong, terwyl radiodrama naas *radio play* in Engels, die gebruikelike term is. Hy is van mening dat die term hoorspel voorrang behoort te geniet vanweë die bondigheid van die term asook die aansluiting wat dit vind by die Duitse term *Hörspiel*. Soos genoem, onderskei Schutte nie tussen geskrewe en uitgesaaide teks nie. So 'n onderskeid sou sy definisie heelwat duideliker maak het. Die term hoorbeeld kan oorweeg word om onderskeid te tref vir begrippe soos vervolgvhaal, glansprogram en skets, aangesien dit nie dramaties van aard is nie en ook nie as hoorspele gereken kan word nie.

Dit is egter jammer dat daar nie onafhanklike terme los van begrippe soos drama en spel ontstaan het nie.

Vir die doeleindes van hierdie studie word die definisie van Louw (1989:262) soos hierbo gegee toegepas. Radiodrama verwys na die geskrewe teks, terwyl hoorspel na die uitgesaaide opname verwys.

'n Volgende term wat in die studie gebruik word en definisie vereis, is die term insident. Om onderskeid te tref tussen tonele soos dit voorkom in teaterdrama, word die term insident vir radiodrama onderskei. Insident is met ander woorde die klankgordyne of oorgange tussen die verskillende 'radiotonele'.

Die term isiZulu word deurgaans in die verhandeling gebruik. Die rede daarvoor is die feit dat die voormalige taalrade versoek het dat dit so gebruik moet word. Ten tyde van die registrasie van die onderwerp vir hierdie verhandeling was dit dus die gebruik. Daar is egter onlangs 'n raads-kennisgewing in die Staatskoerant gepubliseer waarin daar voorgestel is dat die term Zulu weer soos in die verlede gebruik moet word, aangesien daar



heelwat verwarring ontstaan betreffende uitspraak en grammatika, sou die prefikssisteem gebruik word (Staatskoerant, 20 April 2001. No. 22223, RGK 76 van 2001).

#### 1.4 Bestaande studies oor radiodrama in Suid-Afrika

Soos in die bronnelys uiteengesit, is daar tot dusver net enkele studies in Suid-Afrika gedoen oor die radiodrama. J.D. Fuchs het in 1946, gedurende die beginjare van die radio in Suid-Afrika, die pionierstudie oor die radiodrama in Afrikaans, sy wese, vorming en verskyning gedoen. Daarna lewer Schutte in 1952 sy proefskrif oor die onderwerp getiteld *Die radiodrama*. Die vakgebied is weereens Afrikaans. Odendaal se studie volg in 1967, met die bestudering van die radioprinsipes van enkele Afrikaanse radiodramas. Hieronder resorteer *Halte 49* van Henriette Grové. In 1968 doen Lubbe, 'n werknemer van die destydse SAUK, 'n vraelyspeiling van 330 Suid-Sotho-luisteraars se voorkeure ten opsigte van 59 radiodramas en bespreek hy die resultate daarvan. Van Heerden vors in 1971 die Noord-Sotho radiovervolgverhaal na en gee 'n kritiese beskrywing van vier Noord-Sotho vervolgverhale. Makosana het in 1991 'n MA-verhandeling gedoen waarin sy ses Xhosa radiodramas vergelyk. In 1992 het Cruywagen (1992) 'n vergelyking gemaak tussen die radiodrama en die radiovervolgverhaal in die breë. Die nuutste bydrae is die studie van Tshamano (1993) wat aspekte van radiodrama in Venda krities bestudeer.

Swanepoel raak in 1987 in sy artikel *Perspectives on African drama* enkele uitgangspunte van radiodrama in die Suid-Afrikaanse Afrikaliteratuur aan. Moeketsi publiseer in 1991 haar honneursartikel oor die radiodrama in Suid-Sotho. Swanepoel (1987:64) som die situasie rondom die radiodrama en die ontginning van die vakgebied tot dusver, in die volgende stelling op:

... 'n situasie wat meer kunsmatig aangewakker as kunssinnig verweselik blyk te wees.

## 2. Die tydperk na Marconi

Soos genoem het Marconi op 13 Desember 1901 deur middel van radio die letter s in Morsekode vanaf Pondlu Cove, Cornwall na St John's, Newfoundland gegolf (Rodger, 1982:1). Dit het die era van die radio ingelei. Die radio as kunsvorm is sedertdien met ons.

Die eerste radiodrama wat uitdruklik vir die radio geskryf is, is op 15 Januarie 1924 uit London uitgesaai (Drakakis, 1981:4). Dit is getiteld, *A comedy of danger* en is deur Richard Hughes geskryf. Hy het die radio as blinde medium probeer uitbeeld. Die tema van die drama was interessant genoeg die reaksie van mynwerkers nadat 'n rotsstorting onder in die myn plaasgevind het. Die hele drama speel in die donker af. Volgens die bronne wat hiervan melding maak, was dit 'n uitstekende eerste probeerslag vir radio.

Die kenmerke *vir die radio geskryf* en *deur die radio uitgesaai*, verskaf aan *A comedy of danger* met reg die titel van *eerste radiodrama* en lui internasionaal die geskiedenis van die radiodrama in.

Hierna het die uitsending van hoorspele in Duitsland, Amerika en Australië gevolg. Die nuwe medium het nuwe uitdagings aan die skrywers gestel en hulle het nie in gebreke gebly om dié uitdagings te aanvaar en te ontgin nie. Die eerste bydraes is hoofsaaklik gelewer deur werknemers van die onderskeie uitsaaidienste. Die hoofrede hiervoor was die feit dat hulle die meeste kennis omtrent die nuwe medium gehad het, en dat hulle hierdie kennis self met meer sukses kon aanwend. Kompetisies wat in hierdie vroeë stadium

aangebied is en bydraes deur die net so entoesiastiese publiek, het nie enigsins op iets betekenisvol uitloop nie (Drakakis, 1981; Rodger, 1982).

'n Radiodramawedstryd wat in 1938 vir Afrikaans uitgeskryf is, het volgens Fuchs (1946:77) dieselfde resultate opgelewer as dié van die oorsese eweknieë. 'n Gebrek aan kennis van die radiotegniek en min inagnome van die luisteraarspubliek is probleme wat by die skrywers blootgelê is. Daarom vorm vertalings aanvanklik die ruggraat van radiodramas sodra 'n taal radiostatus verkry.

In Engeland, Amerika en Duitsland was die eerste bydraes hoofsaaklik verwerkings uit die klassieke dramas. Döhl (1988:26) noem hierdie eerste radiodramas gepas *angepaßte literarische Adaptionen*.

## 2.1 Die teaterdrama versus die radiodrama

Tradisioneel en in die algemeen is daar na drama verwys as die opvoering sowel as die geskrewe teks. 'n Onderskeid tussen die begrippe drama en teaterdrama het later gevolg. Teaterdrama is die opvoering van 'n geskrewe drama op 'n verhoog of in die teater. Die koms van radio het die verskil in begrippe tussen teaterdrama en radiodrama teweeg gebring. Voor 1900 is daar nie so 'n onderskeid getref nie.

Die eerste boustone vir moderne isiZulu teaterdrama is volgens Groenewald (1979:16) gedurende 1921-1929 gelê. Soos reeds in die studie genoem is, het radiodrama uit die bestaande dissipline, naamlik teaterdrama ontwikkel. Cruywagen (1992:58) maak die volgende stelling om hierdie feit te bevestig:

*The radio drama is the product of a discipline which grew out of another existing discipline, the stage drama.*

Fuchs (1946:6) huldig min of meer dieselfde siening as Cruywagen in die volgende stelling:

Rolprentdrama en radiodrama het albei uit verhoogdrama ontwikkel.

Cruywagen en Fuchs is dit eens dat radiodrama uit teaterdrama, wat die bestaande prinsipe is, ontwikkel het. Fuchs noem egter rolprentdrama as latere ontwikkeling. Dieselfde geld vir videodrama wat ook as 'n latere ontwikkeling beskou kan word. Verhoogdrama en teaterdrama word hier as sinonieme beskou.

Klöse (1977:21) huldig egter 'n totaal ander uitgangspunt hieromtrent:

*Es wäre eine Kulturgeschichte des Hörspiels zu schreiben, wie es eine Kulturgeschichte des Theaters gibt, wobei man eingangs alsbald richtigzustellen hätte, daß das Hörspiel nicht mit dem Rundfunk begonnen hat.*

Hy baseer sy standpunt op Volkekundestudies van die oudste Australiese stam, die Kurnai. Hiervolgens moes die jongelinge hulle gedurende hul heilige inwydingseremonies in groepe versteek en verberg sodat hulle net na die heilige seremonie kon luister en nie enigiets kon sien nie. Die opvoering het onder andere 'n ritmiese gedans en 'n klankryke scenario van manne behels. Klöse beskou hierdie ritueel, wat lank voor die koms van radio opgevoer is, reeds as 'n hoorspel.

Volgens Bulte (1984:1) deel Eberle (1955) ook hierdie standpunt in sy studies van oervolke:

*... bij meer dan zeventien geografisch verspreide volksstammen spelvormen ontdekte waarvan slechts de akoestische kant voor het publiek waarneembaar wordt.*

Eberle is ook van mening dat die hoorspel gelyktydig met toneelspel ontstaan het en daaraan gelykwaardig is, veral gesien in die lig daarvan dat die

oervolke hul gode vir wie die opvoerings gedoen is, as onsigbaar beskou het. Die *gelykwaardigheid* van toneelspel in die tradisionele sin en moderne radiodrama of hoorspel soos dit vandag daar uitsien en soos Eberle en Bulte dit beskou, is egter debatteerbaar en twee algeheel verskillende vertrek- en uitgangspunte. Döhl (1988:i) bevestig hierdie teenstrydigheid in die volgende stelling:

*Das Hörspiel als vom Radio initiierte...*

Drakakis (1981:9) som die verwantskap tussen teaterdrama en radiodrama anders op in die volgende stelling:

*A radio play is a dramatic work deriving from the tradition of the theatre, but conceived in terms of radio.*

Indien die vergelyking getref word tussen oeropvoerings/tradisionele opvoerings en hedendaagse hoorspele, kan tereg geargumenteer word dat die huidige vorm van hoorspel nie uit hierdie tradisionele vorme kon ontwikkel het nie. Die koms van die radio het die ontwikkeling van die hoorspel gestimuleer en die ontwikkeling daarvan is op die teaterdrama gebaseer. Eers na so 'n uitgangspunt kan daar verder geargumenteer word dat daar ander ouer historiese vorme van hoorspele bestaan het, maar dat die hedendaagse hoorspel nie daarop gebaseer is of noodwendig daaruit ontstaan het nie. Die hedendaagse hoorspel is suiwer 'n radiotegniese ontwikkeling.

Die verskil tussen die *oervorm* en die radiovorm is egter fundamenteel, aangesien daar nie 'n ontwikkeling van die een na die ander aan te toon is nie en veral omdat die verskille tussen die twee wesenlik blyk te wees.

Dat die radiodrama uit of vanweë die teaterdrama ontstaan het, is debatteerbaar soos hierbo aangedui is. Daar kan geargumenteer word dat van die

radiodrama se kenmerke op dié van sy vroeëre weergawe gebaseer is, maar dat die radiodrama hoofsaaklik ontstaan het as gevolg van die ontstaan van die radio en vanweë die behoefte wat die koms van radio daarvoor geskep het. Die eerste isiZulu radiodrama is in die veertigerjare uitgesaai, meer as 'n dekade later as die eerste isiZulu teaterdramas.

Die hoorspel het ook as gevolg van die luisteraars se verveling met die monotonie van die enkele stem ontwikkel. Die monotonie is afgewissel met komplekse stemme, geluide, musiek, ensovoorts, ten einde die luisteraar se gedagte- en verbeeldingswêreld te prikkel (Lewis, 1981:192).

Volgens Cruywagen (1992:24) word radiodrama volwaardig as 'n dramatiese dissipline gereken vanweë die feit dat dit van die eksentrieke en intrinsieke kenmerke van gewone drama bevat. Sommige van hierdie elemente, soos musiek en byklanke, is egter radiodramaties van aard.

Karl Steinbuch vergelyk die betekenis van die koms van die radio met die uitvinding van die boekdrukkuns (Klöse, 1977:31):

*Blickt man zurück auf die bisherige Geschichte, so zeigt sich, daß der Rundfunk die Lebensformen unserer Gesellschaft in einer Weise verändert hat wie wenige Erfindungen vorher. Wahrscheinlich kann man seine Bedeutung nur vergleichen mit der Wirkung der Buchdruckerkunst...*

Die heel naaste raakpunt wat teaterdrama en radiodrama het, is duidelik uit 'n aanhaling van Kaplan (1949:68):

*in radio ... the ear is the theatre...*

Sedert sy ontstaan was die radiodrama direk in kompetisie en in vergelyking met die teaterdrama. Die radiodrama sal dus altyd implisiet en eksplisiet met sy lank gevestigde primêre vorm, die teaterdrama, vergelyk word.

## **2.2 Die radiodrama in die Afrikataalletterkunde**

Die isiZulu letterkunde is 'n betreklik jong letterkunde. Dit maak die genre isiZulu radiodrama 'n nog jonger genre. Die ouderdomme van die twee genres is egter nie die vergelyking nie, aangesien die genre radiodrama in alle letterkundes ongeveer ewe oud is en saamval met die uitvinding van die radio.

Radio- en teaterdrama word in isiZulu as subgenres onder die algemene term drama ingedeel. Radiodrama bly steeds die jonger weergawe. Dit word egter afgeskeep omdat dit vergeet en verwaarloos word as genre, tussen die mure van die SABC. Letterkundiges het tot dusver geen verskoning aangebied vir hierdie verwaarloosing nie. Die SABC kry tot dusver al die lof vir die feit dat die genre oorleef te midde van al die kompetisie soos televisie, film en video. Die SABC kan egter nog maniere ontgin om die bandopnames meer toeganklik te maak en daardeur meer belangstelling vir die genre te wek.

Met verwysing na radiodrama as letterkunde, moet deurentyd in gedagte gehou word dat die gedrukte teks in radio altyd ondergeskik is aan die gesproke woord. Die hoofdoel met radiodrama is altyd die uitgesaaide opname.

Enige studie van die letterkunde wat nie melding van die radiodrama maak nie, kan as onvolledig beskou word.

## **2.3 Verskille tussen teaterdrama en radiodrama**

Seker die belangrikste verskil tussen teaterdrama en radiodrama is die feit dat eersgenoemde hoofsaaklik met die oog en laasgenoemde hoofsaaklik met die oor waargeneem word. In die teater kombineer die oog en oor om 'n volledige prentjie saam te stel ten einde verwarring en verkeerde afleidings te voorkom.

Die oog neem inligting omtrent die uiterlike primêr waar, terwyl die oor uitsluitlik inligting omtrent die innerlike waarneem. Dit is so dat die oog baie van die innerlike aard van 'n voorwerp kan waarneem deur na die oppervlak te let, maar in hierdie geval is daardie element sekondêr. Op die verhoog is baie van die visuele elemente of voorwerpe uitsluitlik daar geplaas ter wille van die feit dat die weglating daarvan die natuurlike volledigheid aantast en dus steurend op die oog inwerk. Alle visuele voorwerpe word nie werklik positief aangewend nie. Tonele en situasies is ook net visueel moontlik in soverre die visuele aanbiedbaar is.

Die radio daarenteen is visueel geensins boeiend nie en maak glad nie op die bydrae van die oog staat nie. Vir die radio geld die feit dat alles behalwe klank afwesig is. Radio begin vanuit 'n leemte en stilte. McWhinnie (1959:93) som hierdie eienskap soos volg op:

*The radio act comes out of silence, vibrates in the void and in the mind, and returns to silence, like music.*

Alles wat staties is, is weggelaat in die radio uitsending. Bestaan word slegs verkry uit akoestiese aksie en plot. Radiodrama is blind. Die enigste visualisering in radio is inherent en in die verbeelding van die luisteraar. Hier kan 'n vergelyking getref word met die Griekse en Elizabethaanse verhoog, waar slegs die spelers op die verhoog teenwoordig was en die dekor feitlik geheel en al aan die verbeelding van die toeskouers/gehoor oorgelaat is. Dit is hier waar Tshamano (1993) se term *theatre of the mind* van toepassing is. Volgens Cruywagen (1992:26) ontvang die oor makliker en is ook minder krities as die oog, mits die klank oortuigend is. Tonele wat dus vir die oor aangebied kan word, is feitlik onbeperk in radio. Van al die kunsvorme is dit slegs radio en musiek wat uitsluitlik van die oor as sintuig gebruik maak.



Die volgende is 'n diagrammatiese opsomming van die geskatte sterkte tussen audio en visuele in die verskillende dramatiese media, Styan (1975:124).

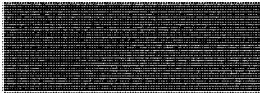
Televisie



Radio



Stil fliëks



Film



Visueel



Gehoor



Die gehoor is 'n verdere verskil tussen teaterdrama en radiodrama. Teaterdrama het 'n geslote gehoor, naamlik slegs die toeskouers wat die kaartjies koop en op daardie oomblik in die teater is. Daar kan vanuit twee uitgangspunte na die radiodrama se gehoor gekyk word, naamlik die feit dat daar net een luisteraar aan die ontvangskant is, of dat daardie persoon oneindigend in miljoene luisteraars gedupliseer kan word (Evans, 1977:110).

Ten opsigte van reaksie, is die feit dat miljoene luister, net so 'n kragtige stimulus vir die bewussyn van die radiodrama as die lewendige gehoor vir die teater. Die uitgangspunt dat daar net een persoon luister, maak die oordrag egter soveel meer persoonlik. Die enkeling ervaar die uitsending asof dit vir hom persoonlik uitgesaai word; dus 'n privaat medium (Lewis, 1981:78).

Die teatergehoor ervaar die opvoering direk, terwyl die luisteraar die uitsending indirek, met ander woorde, deur middel van die radio ontvang. In die teater is die kommunikasie tussen die spelers en die gehoor 'n tweerigting kommunikasie. Die gehoor lag, klap, slaap, ensovoorts, wat op sy beurt die spelers óf inspireer tot groter hoogtes óf lui maak. Vir radio bestaan daar geen terugvoering of gehoor in hierdie sin van die woord nie. Die naaste terugvoer wat radio ontvang, is wanneer luisteraars inbel met kommentaar, of briewe skryf.

Vir radio is daar géén applous nie. Die twee gehore is dus nie vergelykbaar nie. Vir beide gehore is die ervarings lewendig, egter net op ander maniere. In terme van verbeelding en inherente visualisering is dit onbetwisbaar dat gehoor – op sy unieke manier – nie 'n groter bydrae kan maak as wat dit vir die radio maak nie.

'n Verdere verskil is kortstondigheid. Die hoorspel word een keer uitgesaai en as dit suksesvol en gewild is, miskien herhaal. Heruitsendings van hoorspele deur Radio Zulu word gedoen op versoek van luisteraars. Daarna is alles egter verby. Die hoorspele wat deur Radio Zulu uitgesaai is, was soos genoem, almal 30 minute lank, wat 'n relatiewe kort tyd is. Sodra so 'n uitsending verby is, is al die opwinding ook verby. Daar kan nie na toe terug verwys word of weer na geluister word nie, tensy 'n bandopname daarvan gemaak word. Dit gebeur egter selde. Die uitsending verdwyn eenvoudig in die lug nadat dit gehoor is. Die teaterdrama is ook kortstondig maar beslis nie tot dieselfde uiterste as die hoorspel nie.

Beoordeling is 'n volgende verskil. Die kortstondigheid van die enkele hoorspel skep nie 'n sosiale geleentheid nie, soos wel gebeur in die bywoning van 'n teaterdrama. Die radiodrama skep slegs 'n private geleentheid en stimuleer nie die sosiale debat wat deur 'n teaterdrama daargestel word nie.

Teater word veilig beoordeel deur die geslote groep teatergangers, hetsy gedurende pouse of na die opvoering. Teater kry ook meer blootstelling aan beoordeling vanweë resensies en advertensies. Die feit dat teater meer 'n sosiale gebeurtenis is as die individu se inluister na die radiodrama, bevoordeel verder die beoordeling van teaterdrama.

Die vyfde verskil wat uitgelig word, is verhoog en aanbieding. In teenstelling met die werklike verhoog van die teater, is die enigste verhoog waaroor die radio beskik, die luisteraar se verbeelding. Die radio kan net een maal 'n *verhoog* vir 'n drama daarstel, terwyl daar meer as een verhoog/stel vir verskillende produksies in teater kan wees. Op die verhoog moet die speler sy stem projekteer, al fluister hy, en gebare of liggaamstaal moet duidelik gemaak word sodat die toeskouer heel agter in die gehoor ook ewe goed kan waarneem.

Die radiokarakter hoef slegs sy stem in die mikrofoon te projekteer. Die mikrofoon is sy enigste *verhoog* en hierdie verhoog kan suksesvol aangewend word om karakters en situasies in die verbeelding te skep wat nie op die konvensionele verhoog geskep kan word nie. Samevattend kan gesê word dat die radioaanbieding net fokus op die stem terwyl die teateraanbieding fokus op die geheel, naamlik die stem, gesig, houding, ensovoorts.

Tegniek is die laaste verskil wat ondersoek word. Kaplan (1949:77–108) noem die volgende tegniese eienskappe wat die hoorspel onderskei, naamlik:

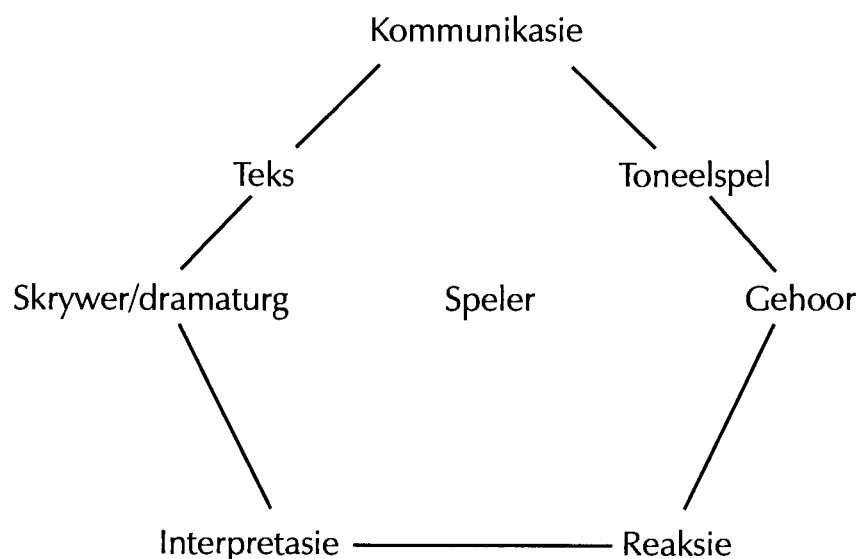
- Vryheid van beweging: Die radio maak snelle voortbeweging van insident na insident moontlik. Vir radio is die eenheid van tyd, plek en aksie nie noodsaaklik nie.
- Funksie van dialoog: Dialoog vir radio moet vol, gerond en noodsaaklik wees. Dialoog moet in alle gevalle dien as vervanging vir die gebrek aan sig. Kaplan (1949:77) is van mening dat indien die woord faal, faal die hele drama.

- Kort dialoog: Kort en kragtige dialoog versnel die dramatiese effek en hou die luisteraar deurentyd op hoogte van watter karakters teenwoordig is.
- Die aanvang: In radiodrama is daar nie tyd vir 'n uitgebreide begin of inleiding nie. Die aanvang moet onmiddellik, sonder onnodige omhaal geskied.
- Lengte: Die volledige hoorspel moet in 'n bestek van 30 minute aangebied en afgehandel word.
- Ontwikkeling: Die verloop van die radiodrama/hoorspel geskied deur middel van suggestie in plaas van goed uitgewerkte besonderhede. Volgens Kaplan (1949:77) verkry radio sy grootste sukses deur middel van insinuasie.
- Karakterbeelding: Karakters is min, duidelik onderskeibaar en noem mekaar gereeld op die naam, sodat die luisteraar heeltyd in voeling is met die naam/karakter aan wie die stem behoort.
- Tegnieese hulpmiddels: Aangesien slegs die geskrewe teks in hierdie studie bestudeer word, gaan daar nie veel aandag geskenk word aan die tegnieese aspek van die opname nie. Middels soos die ateljee, klank, balans, mikrofoon, vervaardiger, ensovoorts, is verdere aspekte wat uitsluitlik op die hoorspel van toepassing is en aangesien die tegnieese aspekte van die hoorspel as sulks nie onder die loep is nie, sal dié aspekte net kortliks genoem word. Die ateljee is 'n klankdigte vertrek waarbinne die opnames gemaak word en waarvandaan die opnames ook uitgesaai word. Die vervaardiger koördineer en sien toe dat die opname gedoen word en dat die geskrewe instruksies van die skrywer/dramaturg uitgevoer word. Die vervaardiger behou die reg om die finale produk na sy sin te orkestreer. Byklanke dra by om die dialoog se effek te beklemtoon en oor te dra.
- Musiek: Musiek bepaal en ondersteun die atmosfeer in die hoorspel. Musiek en dialoog vul mekaar aan in radio.

- Stilte: Stilte in radio is die mees dramatiese *byklank* moontlik. Omdat daar so min daarvan is, is die teenwoordigheid daarvan oorweldigend.
- Die koor: Die koor kan volgens Styan (1975:130) teruggevoer word na die Griekse dramas ( $\pm$  500 v.C.) waar dit die funksie gehad het om die situasie op te som, die atmosfeer te bepaal, te herhaal vir die voordeel en gerief van die toeskouer/gehoor en om kommentaar te lewer. Aristoteles het die koor beskou as een van die karakters en as 'n integrale onderdeel van die geheel. Die funksie van die koor is vandag steeds dieselfde as in die Griekse tyd, alhoewel dit huidiglik grootliks vervang is deur die aankondiger of verteller.
- Slot/afsluiting: Dieselfde reëls wat vir die begin van die radiodrama geld, geld ook vir die slot. Dit moet kort en kragtig wees.
- Dramatiese konflik: Konflik is die *sine qua non* van die teater en dus ook van die radiodrama. In die hoorspel is die dramatiese konflik nie net tussen die *dramatis personae* nie maar ook tussen die tema van die drama en die gedagte-wêreld van die luisteraar.

Styan (1975:3) gee die volgende diagrammatiese voorstellings van die verskil in die lyne van kommunikasie tussen (1) die teaterdrama en (2) die hoorspel:

(1)



Die teaterdrama is 'n kringvormige ervaring (1). Daar is 'n sirkelvormige interaksie tussen die gehoor en die spelers. Die radiodrama/hoorspel daarenteen het 'n lineêre vorm van kommunikasie (2). Diagrammaties word die radiodrama soos volg aangedui.

(2)

Dramaturg → Teks/woorde → Spelers → Gehoor

#### **2.4 Voordele van die radio as medium**

Die voordele van die medium is talryk. Skrywers soos Cruywagen, 1992; Schutte, 1952; Odendaal, 1967 en Fuchs, 1946, is dit deurgaans eens omtrent die volgende voordele. Daar word nie veel uitgebrei op die voordele nie aangesien elke aspek selfverduidelikend is.

Die radio is die mondstuk van die volk. Deur middel van radio kan die volk sy stem laat geld. Die radio is toeganklik vir almal en enige persoon kan sy mening lug met behulp van radio.

Die kulturele lewe van die volk word deur middel van die radio weerspieël en bevorder. Kuns en kultuur vorm twee van die hoofbestanddele van die inhoud van radio.

Radio het ook 'n vormende invloed op taalgebruik. Aangesien radio normaalweg algemeen beskaafde taal gebruik, dra dit so onbewustelik die korrekte taalgebruik aan die luisteraar oor.

Drama as kunsoort herleef in radio. Radio bring drama in die vorm van hoorspel na die luisteraar en bevorder ook indirek die hoofgenre drama.

Ander doelwitte van radio is ontspanning en opheffing. Die luisteraar hoef nie mee te doen in radio nie. Hy/sy hoef net agteroor te sit en te ontspan terwyl hy/sy luister. Die luisteraar kan ook aangaan met ander take terwyl hy/sy radio luister. Nie net taalkundige opheffing geskied hier nie maar ook, soos genoem, kulturele en morele opheffing.

Ongeletterdes vir wie die geskrewe woord ontoeganklik is, kry deur middel van die radio direkte toegang tot die letterkunde. Sonder om te kan lees of skryf kan die luisteraar 'n letterkunde liefhebber wees.

Tydekonome is 'n belangrike voordeel. Dit is 'n korter weergawe as die rolprent en die teaterdrama. Die luisteraar kan 'n luistersessie vinnig tussen dagtake inpas.

Deur middel van radio beheer die skrywer die rigting waarin hy die luisteraar se aandag wil stuur. Anders gestel, die luisteraar luister waarna die skrywer/radio wil hê hy moet luister.

Die radio bereik 'n geweldige groot gehoor, onvergelykbaar met die teatergehoor. Derduisende kan tergelykertyd na die radio luister, soos die geval was tydens oorlog en in terme van oorlogspropaganda.

Radio maak ook 'n direkte impak op die gehoor. Die oor is in direkte verbinding met die mens se verbeelding en so 'n impak kan geweldig wees mits dit korrek aangewend word.

In radio word dinge beskryf soos dit gebeur. Deur middel van klank kan illusies geskep word wat nie op die verhoog opvoerbaar is nie en wat ook moeiliker weergebaar is in film of video.

'n Hoorspel verg heelwat minder moeite en voorbereiding as 'n teaterdrama. Dit is ook aansienlik goedkoper en 'n baie makliker opvoering as teater of film. Geen dekor of gordyn word vir radio benodig nie.

Radio maak nie van 'n verhoog gebruik nie. Volgens Rodger (1982:23) vat Guthrie in *BBC Handbook* – 1931, dit soos volg saam:

*An imaginative writer can build up a scene by subtle and ingenious word pictures, and for an imaginative listener, he will create illusions infinitely more romantic than the tawdry grottos of the stage.*

Geen memorisering van teks is nodig vir die hoorspel nie. Slegs enkele repetisies is voldoende. Hier word ook slegs een dimensie, naamlik klank, ontgin.

Net stem word benodig vir die oudisie. Volwassenes kan die rolle van kinders vertolk en die portuur van die akteur is nie ter sake nie. Die gebrek aan visuele het die voordeel dat 'n dooie kan praat en dat gedagtes verbaal uitgedruk kan word, wat nie moontlik is op die verhoog nie. Baie minder akteurs word vir die hoorspel gebruik as vir die teater.

Daar is geen beperking op tyd en ruimtelike spasie in die hoorspel nie. Vryheid van beweging, van een toneel na die ander, is baie makliker en grense word maklik oorbrug.

Radioproduksies is baie goedkoper as hul rolprent of teater eweknieë vanweë die feit dat die teater soveel meer moet spandeer om die produksie realisties vir die oog te maak. Daar is ook minder risiko's aan verbonde as die radio-produksie faal.

Verder is die radio altyd beskikbaar, 24 uur van die dag, en dit bring ook aspekte soos die estetiese en opvoedkundige waardes binne bereik van elkeen.



## 2.5 Radiodrama versus hoorspel

Die luisteraar van die hoorspel bevind hom in dieselfde posisie as die leser. Beide moet die gebeure in hul verbeelding visualiseer.

Vir die luisteraar daarenteen, het die verskillende stemme, klank, musiek, ensovoorts, 'n baie groter direktheid en kragtiger impak as die abstrakte simbole in druk. Döhl (1988:121) is van mening dat die hoorspel sterker figureer in die luisteraar se verbeelding as wat die uitwerking daarvan – in skrif – op die leser daarvan is.

Döhl haal in dieselfde bron 'n stelling wat Rolf Vollman in 'n artikel getiteld *Vom Reiz des Hörens und des Lebens* in November 1982 gemaak het, aan. Daarin maak hy die afleiding dat die koms van radio ook die publikasie van radiodramas bevorder het.

## 2.6 Ontstaan van die isiZulu radiodiens

Volgens Van Heerden (1971:8) het die radiodiens vir Afrikatale sy beslag in Suid-Afrika gekry toe die eerste Afrikataaluitsendings in 1940 begin is. Dit was hoofsaaklik die Tweede Wêreldoorlog wat die uitsendings genoop het. Oorlogspropaganda en onjuiste weergawes omtrent die oorlog het onsekerheid, onkunde en 'n mate van paniek onder die bevolking gelaat. Die eerste uitsending in isiZulu was dus heel gepas 'n nuusberig. Die doel daarvan was om die mense in te lig omtrent die oorlog en om die onsekerhede daaromtrent uit die weg te ruim.

Volgens 'n onderhoud wat op 5 Maart 1970 deur Monica Breedt met die eerste swart aankondiger, K.E. Masinga, gevoer is, het die aanloop tot sy aanstelling min of meer soos volg verloop.

K.E. Masinga was voor sy aanstelling by die SABC 'n onderwyser. Teen die einde van 1941 het hy hom nie meer geroepe gevoel om sy onderwysloopbaan voort te sit nie. Op 23 Desember 1941 stap hy verby die SABC-gebou in Durban en knoop 'n geselsie aan met twee wagte voor die gebou. Hy dring aan om met die *baas* te praat. Nadat hy op sy aandrang 'n onderhoud toegestaan is, word hy meegedeel dat hy eintlik oorgekwalifiseer is en dat daar nie vir hom werk beskikbaar is nie. Terwyl hy uitstap, word hy egter gevra om om 19:00 daardie selfde aand weer terug te kom. Met sy terugkeer word hy gevra om die Afrikaanse nuusberig in isiZulu te vertaal. Daardie vertaling lees hy dieselfde aand om 19:30 oor die radio voor, waarna hy twee plate speel. Dit word gereken as die eerste uitsending in isiZulu. Daarna het isiZulu gereelde tydgleuwe op die radio geniet. Tydens dieselfde onderhoud op 5 Maart 1970, som K.E. Masinga die eerste isiZulu uitsending soos volg op:

*... that was the foundation of all this fire which is burning today and known as Radio Bantu, which will never get finished any more.*

Masinga het daarna vir jare 'n suksesvolle loopbaan in diens van die SABC voortgesit. Hy het uitstaande bydraes plaaslik en oorsee gelewer en is later bekroon vir sy bydraes met, onder andere, lidmaatskap van die *Mark Twain Society*. Hy was die eerste vertaler van Shakespeare-werke in isiZulu en het ook van die eerste isiZulu programme vir radio geskryf.

Die bandopname van Masinga se onderhoud met Monica Breedts wat op 5 Maart 1970 gevoer is, is in die argief van Radio Zulu beskikbaar.

Volgens Van Heerden (1971:9) is daar as oorlogsmaatreël, programme deur middel van telefoonlyn na verskillende lokasies in die land herlei. Hierdie diens is in 1945 gestaak waarna daar voortgegaan is om op Dinsdag,

Donderdag- en Saterdagoggende tussen 09:30 en 10:00 in isiZulu uit te saai. Die diens is daarna stelselmatig uitgebrei en op 1 Junie 1960 is Radio Bantu ingestel. Radio Bantu het in isiZulu, isiXhosa, Sesotho en Sesotho sa Leboa uitgesaai en 'n rediffusiediens het Orlando bedien. In 1962 is die F.M.-diens vir isiZulu ingestel.

'n Meningsverskil tussen die verskillende Afrikataal uitsaaistadies, omtrent die geskiktheid van die woord Bantu in die benaming Radio Bantu – wat as 'n egte isiZuluwoord beskou is en as oorkoepelende term vir al die tale, as ongeskik beskou is lei later tot die afsonderlike benamings vir elke stasie. So het die benaming Radio Zulu tot stand gekom. Die isiZuluterm vir Radio Zulu is *Umsakazo Wesizulu*. In omgangstaal is daar, volgens Selby Goba, huidige argivaris van Radio Zulu, vroeër na Radio Zulu as *Ukhozi* (arend) verwys. Sedert 1997 is die benaming amptelik *Ukhozi-FM*.

Radio Zulu is tans die grootste Afrikataal uitsaaidiens in Suid-Afrika. Die hoofsetel van Radio Zulu is in Durban en ander subkantore, soos onder andere Johannesburg en Pietermaritzburg, bedien saam 'n luisteraargetal van ongeveer 4,5 miljoen.

Die werknemergetalle het sedert die nederige begin in 1941 gegroei tot 'n totaal van 34 in 1995, net by die Durban-kantoor.

## **2.7 Totstandkoming van die isiZulu radiodrama**

Die isiZulu radiodrama het nie dieselfde groeipyne as sy oorsese eweknieë gehad nie. Dit was nie nodig om soveel los te maak van die teaterdrama en die opvoeringeffek daarvan nie. Teen hierdie tyd was sekere aspekte van die vroeëre onkunde en tegniese ontwikkelings van die radio ook reeds onder die knie.

Net soos vir die Engelse, Amerikaanse, Duitse en Australiese eweknieë het die beginjare vir die isiZulu radiodrama ook mank gegaan aan beskikbare materiaal. Weereens is hierdie leemte gevul deur net soos in ander lande op bestaande werke staat te maak. Die eerste werke in isiZulu was dan inderdaad ook enkele vertalings van dramas uit ander tale en verwerkings van Bybelverhale. K.E. Masinga het gedurende hierdie beginjare ook waardevolle bydraes gelewer deur historiese dramas op te neem, wat handel het oor volksfigure soos Shaka en Dingaan.

Graham-White (1974:14) voer in sy werk *The drama of black Africa* twee redes aan vir die aanvanklike gebrek aan beskikbare oorspronklike dramas, naamlik dat min van die eerste waarnemers van tradisionele drama geïnteresseer was in die feit van drama as sulks, en dat die Europese model oorspronklik gebruik is om Afrikadrama te beoordeel. Hierdie uitlatings kan verseker ook op die radiodrama van toepassing gemaak word.

Volgens Selby Goba, argivaris by Radio Zulu, het daar ongelukkig baie min van die eerste isiZulu radiodramas behoue gebly. Drie hoofredes kan daarvoor aangevoer word, naamlik:

- Van die eerste opnames is op glasplate gemaak wat gebreek het.
- Sommige van die opnames het nie behoue gebly nie, doodeenvoudig omdat hul nie bewaar is nie en sodoende weggeraak het.
- Weens onverskilligheid is daar bo-oor van die vroeëre opnames opgeneem.

K.E. Masinga was die skrywer van die eerste volwaardige isiZulu hoorspel wat uitgesaai is, getiteld *Yayesizoshada*. Dit het handel oor 'n huweliksdispuut en is in 1944 uitgesaai. Volgens Masinga was die temas van hierdie vroeëre dramas meerendeels huishoudelike aangeleenthede en kultuuraspekte.

Anders as die Britse uitsaaidiens het Radio Zulu nie verskillende tydgleuwe soos byvoorbeeld *Monday Plays*, *Afternoon Theatre* of *Saturday Night Theatre* vir radiodramas gehad nie. Die tydsduur van al die radiodramas was 30 minute, soos reeds genoem. Advertensietyd gedurende die uitsendings is bepaal deur wie die adverteerders was en hoeveel advertensietyd gekoop is. Die tydsbreuk na 15 minute en aan die einde van die drama, was volgens die woordvoerder, die gewildste vir advertensies.

Die radiodramas is soms herhaal indien daar nie genoeg materiaal beskikbaar was nie, of wanneer luisteraars ingebel of briewe geskryf het met versoeke dat 'n spesifieke hoorspel heruitgesaai moet word. Hoorspele wat heruitgesaai is, was gewoonlik dié wat die meeste luisteraarwaardering ontvang. Vroeër jare toe daar heelwat minder bydraes gelewer is, is daar meer heruitsendings gedoen.

Volgens Patrick Buthelezi, voormalige bestuurder van musiek en drama by Radio Zulu, het Radio Zulu tot en met 1997 een Sondag per maand 'n hoorspel uitgesaai. Uitsaaiskedules word jaarliks aangepas. Tans word daar net vervolgvverhale uitgesaai.

Die novelle *Mntanami! Mntanami!* van C.L.S. Nyembezi wat in 1950 verskyn het, is tot dusver die enigste ander genre wat as hoorspel verwerk is. Die verwerking is deur Eric Ngcobo gedoen. Nyembezi se roman *Inkinsela Yase-Mgungundlovu* (1961) is deur Masinga oor die lug voorgelees. Hierdie voorlesing word volgens Selby Goba as so 'n hoogtepunt beskou dat selfs die verwerking daarvan in 'n televisieproduksie en as 'n radiovervolgverhaal nie dieselfde hoogtes as Masinga se voorlesing kon bereik nie. Ander pogings om voorlesings van werke te maak, kon sedertdien nie Masinga se meesterstuk ewenaar nie.

Vertalings van onder andere Shakespeare se *Hamlet*, *Julius Caesar* en *Macbeth* is ook deur K.E. Masinga in isiZulu vir die radio verwerk.

Demografie het volgens Radio Zulu nie 'n belangrike rol by die keuses van hoorspele gespeel nie. Dramas is op verdienstelikheid gekeur en die areas wat bedien is, was so wyd dat Radio Zulu nie veel ingestel was op enkele dialektiese verskille in die skrywers se aanbiedings nie. Die stasie het die luisteraars ingelig genoeg beskou en was derhalwe nie oor demografie bekommerd nie.

Die skrywers van radiodramas was hoofsaaklik vryskutskrywers, maar van die personeel van Radio Zulu het ook van tyd tot tyd bydraes gelewer.

## **2.8 Statistiek met betrekking tot die genre radiodrama in isiZulu**

Volgens 'n rekenaaruitdruk van Radio Zulu wat deur die SABC-argief in Johannesburg verskaf is, is die volgende 136 bandopnames van uitgesaaide radiodramas wat behoue gebly het, tans gedokumenteer en in die argief van Radio Zulu in Durban beskikbaar. Die inligting dek die tydperk na die totstandkoming van Radio Bantu in 1960 tot Julie 1999:

### **Uitsaaidatum – Titel van drama – Skrywer**

- 14 Mei 61 *Balutheza Olunenkume* – F. Marais
- 09 Febr. 63 *UFlorence Nightingale* – D. Chiliza
- 28 Febr. 63 *UNobathakathi* – A. Buthelezi
- 08 Aug. 64 *Inhliziyo Yisitha* – M. Xulu
- 13 Febr. 65 *Wadliwa Izindunduma* – A.J. Thembela
- 08 Jan. 66 *Kuyokubutha Ukuhlwa* – L. Dubazane
- 12 Febr. 66 *USipho E-univesithi* – S. Hadebe

- 07 Jan. 67 *Yindaba Engingayazi Le* – T. Blose  
24 Mrt. 67 *Olungileyo Ufela Izone* – T.J. Wosiyana  
02 Mei 67 *Bongiwe Bongiwe Mntanami* – W.T. Msomi  
30 Mei 67 *Gqezu Nomabhikili* – G. Mthiyane  
11 Okt. 67 *Isililo SikaNandi* – L. Dubazane  
28 Mrt. 68 *Usithwe Yisithupha* – A.S. Dlamini  
10 Aug. 68 *Umntakababa* – H. Sishi  
07 Sept. 68 *Ubugebengu Abukhokheli* – E.T. Masombuka  
07 Nov. 68 *UMzilikazi* – M. Khubeka  
11 Jan. 69 *Umvuzo* – J.M. Magagula  
08 Mrt. 69 *UNdleleni* – S. Hadebe  
22 Mrt. 69 *Nina Nithi Kangithini* – S. Thwala  
29 Mrt. 69 *Ngiyazi Mina* – W.T. Msomi  
04 Apr. 69 *Lo Muntu Akanacala* – H. Sishi  
11 Okt. 69 *Ngiyabonga* – H. Sishi  
17 Des. 69 *Mntanami Buyela Ekhaya* – H.M. Mzimela  
08 Jan. 70 *Lingishonele* – P.F. Kunene  
14 Mrt. 70 *Umvuzo Wobubi* – E.S. Nthite  
27 Mrt. 70 *Umsindisi Wami* – H. Sishi  
13 Jun. 70 *Isinamuva Liyabukwa* – S. Thwala  
07 Jul. 70 *Masilo NoMasilonyana* – S. Hadebe  
31 Jan. 71 *Intandane Enhle Umakhothwa Unina* – W.B. Xulu  
13 Febr. 71 *Ngaze Ngazigwaza Ngowami* – E.T. Mabaso  
11 Sept. 71 *Yazisa Uyihlo Nonyoko* – A.F.M. Mhlungu  
25 Sept. 71 *UShaka* – Onbekend  
31 Mrt. 72 *Ukubethelwa KukaJesu* – G. Phewa  
13 Mei 72 *UNomkhosi* – H. Sishi



- 10 Jun. 72 *Yehlulwa Nalo Ukhukhuva* – G. Mpanza  
08 Jul. 72 *Isigebengu Siphelela Obala* – W.T. Msomi  
22 Aug. 72 *Yek' Umntanami!* – H. Sishi  
09 Des. 72 *Zifundise Ukuxolela* – R.T. Sibiya  
25 Des. 72 *Ukufika Kokukhanya* – S. Zulu  
25 Jan. 73 *Soyicel' Ivuthiwe* – M. Qulu  
16 Apr. 73 *Isangoma* – T.M. Nene  
20 Apr. 73 *Wafa Ngenxa Yami* – H. Sishi  
26 Jul. 73 *Kunjani-ke Namuhla MaMchunu Na?* – D. Mfeka  
?? ??? 73 *Ngiyazisa Ngomendo Wami* – H. Sishi  
?? ??? 74 *Ukuhlelwa Kwemindeni* – H. Sishi  
?? ??? 74 *UZenzile Akakhalelwa* – H. Sishi  
10 Mrt. 77 *UMabulala Kamnandi* – H. Sishi  
14 Apr. 77 *Ukufika Kwabakhwenyana* – D.B.Z. Ntuli  
23 Aug. 77 *Wo Kanti Yikati LikaSibongile* – M. Xulu  
10 Nov. 77 *UMgunyathi* – T.E. Masombuka  
12 Jan. 78 *Isihlava* – H. Sishi  
04 Mrt. 78 *Ngifa Nje Ngenxa Yakho Mama* – M.H.Mzimela  
24 Mrt. 78 *Nkosi Ngiyeza* – J. Mlaba  
13 Apr. 78 *Ngenxa Kababa* – D.B.Z. Ntuli  
14 Sept. 78 *UJobe WakwaMthethwa* – H. Sishi  
30 Nov. 78 *Yakhohlisana Ihlomile* – J. Mlaba  
11 Jan. 79 *UNomalanga* – H. Sishi  
08 Febr. 79 *Yekanini Izintombi Zethu* – N. Myayiza  
13 Apr. 79 *Abafundi Ababili* – M.C. Madondo  
10 Mei 79 *Yaze Yanginceda Impukane* – W.N. Dladla  
31 Aug. 79 *UNanana Boselesele* – S. Hadebe



- 11 Nov. 79 *UNomalanga* – H. Sishi  
25 Des. 79 *Masiye EBhetlehema* – H. Sishi  
25 Des. 80 *Ayikho Indawo KaJesu* – M.C. Madondo  
30 Mei 81 *Elokufa Alitsheli* – S.S. Ngcobo  
17 Jul. 81 *Wazigwaza Ngokwakhe* – H. Sishi  
25 Sept. 81 *Wesasa Kaze Kweqa* – J.N. Khanyile  
30 Okt. 81 *Mina Ngizofela Eqinisweni* – M. Xulu  
25 Des. 81 *Uyobizwa Ngokuthi Yinkosi Yokuthula* – H.A. Mbatha  
25 Des. 81 *Umdlalo KaKhisimusi* – S. Mnisi  
26 Febr. 82 *Sesiyoshada Kwelizayo* – J.V. Buthelezi  
01 Apr. 84 *Ngikhumbule Nami Nkosi* – H.A. Mbatha  
20 Apr. 84 *Nkosi Yami Nkulunkulu Wami* – M. Xulu  
25 Mei 84 *Isomiso* – D.B.Z. Ntuli  
26 Okt. 84 *Lala Ngokuthula* – D.B.Z. Ntuli  
12 Des. 84 *Umdlalo KaKhisimusi* – Onbekend  
13 Febr. 85 *ULydia Umhwebi WaseFiliphi* – H.A. Mbatha  
17 Febr. 85 *UPawula Uyisibhoshwa Sevangeli* – H.A. Mbatha  
13 Mrt. 85 *U-Isaka Uganwa NguRebeka* – H.A. Mbatha  
17 Mrt. 85 *USolomoni Uhanjelwa Indlovukazi YaseSheba* – L. Flint  
13 Jun. 85 *Isivakashi Esingamenywanga* – D.B.Z. Ntuli  
30 Aug. 85 *Inhlanhla Yababi Iyize* – V.M. Bhengu  
17 Okt. 85 *Ukuba Ngabavumela* – A.F.M. Mhlungu  
23 Okt. 85 *Isipho SikaKhisimusi* – D.B.Z. Ntuli  
25 Des. 85 *Yimi Lowo* – H.A. Mbatha  
25 Des. 85 *Isiphosiso* – D.B.Z. Ntuli  
27 Des. 85 *Ngicela Ukulengiswa Ngife* – M.T. Mkhize  
02 Febr. 86 *Uyongikhumbula Yise KaSimanga* – D.E. Mfeka

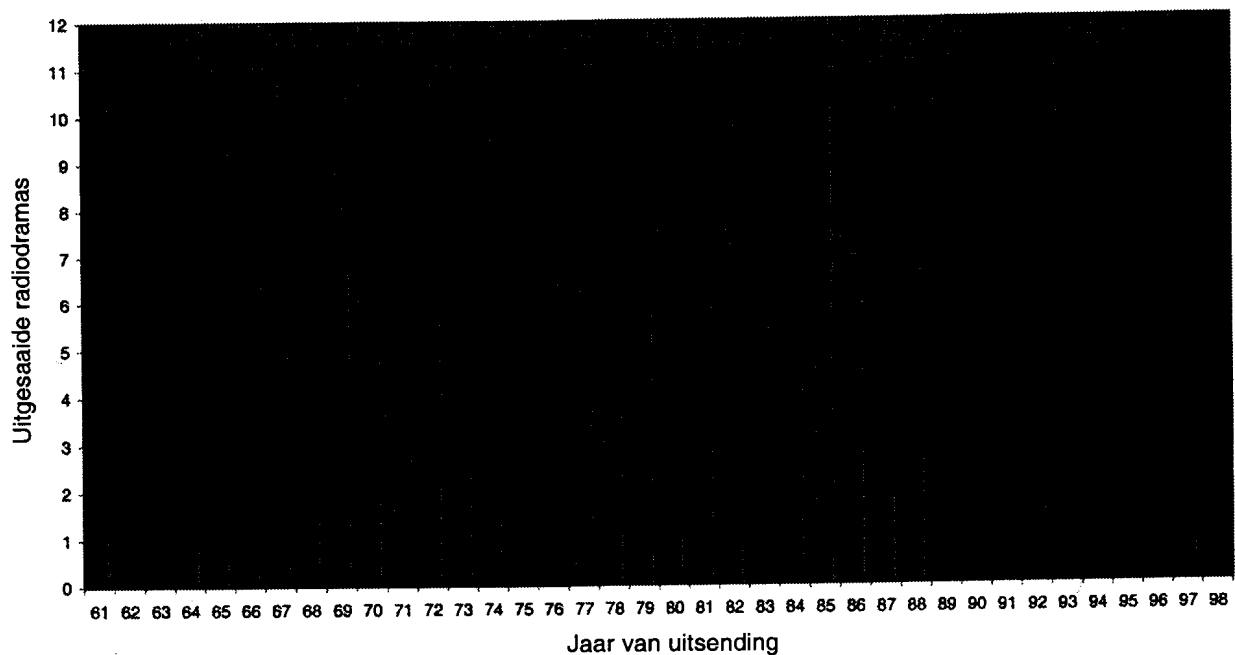
- 28 Mrt. 86 *Ubeyindodana KaNkulunkulu Ngempela* – H. Mbatha  
30 Mrt. 86 *Umsamariya Olungileyo* – D.B.Z. Ntuli  
06 Apr. 86 *Umbeki Wenkosi Kabusi Nayo* – S.B. Mzobe  
04 Mei 86 *Isihambi* – M.V. Bhengu  
07 Des. 86 *Inxeba Lendoda Kalihlekwa* – M.E. Ngcobo  
29 Mrt. 87 *Isithembu* – D.B.Z. Ntuli  
05 Jul. 87 *Ngiyazisa* – H. Sishi  
13 Mrt. 88 *Inhlwa Evele Ngekhanda* – H. Sishi  
20 Nov. 88 *Akubanjiswane* – D.E.D. Mfeka  
11 Des. 88 *UPlasto* – V.V.O. Mkhize  
29 Jan. 89 *Kuhle Kwethu* – D.B.Z. Ntuli  
16 Apr. 89 *Isihe* – V.V.O. Mkhize  
05 Nov. 89 *Kuxabene Ubendle* – S.P. Mdletshe  
24 Nov. 89 *Ngicela Uxolo* – D.B.Z. Ntuli  
31 Des. 89 *Intombi Emhlophe* – M.V. Bhengu  
25 Des. 91 *Simenyiwe* – D. Mkhize  
11 Okt. 92 *Azikhwelwa* – D.B.Z. Ntuli  
08 Nov. 92 *Ngincengiseni Bo!* – M.P. Buthelezi  
13 Des. 92 *Isithunzi Senja* – M.E. Ngcobo  
25 Des. 92 *Isipho Esikhulu* – M.E. Ngcobo  
01 Jan. 93 *Saqhuma Isibhamu* – M. Mbatha  
14 Febr. 93 *Isihluku Sothando* – M.V. Bhengu  
14 Mrt. 93 *Izinhloso ZikaSathane* – B.P. Luthuli  
09 Apr. 93 *Igazi Elachithekayo* – D.C. Nkosi  
11 Apr. 93 *Ngiyayivuma* – D.E. Mfeka  
23 Mei 93 *Ukunqamuka Kwenhliziyo* – G.S. Sithole  
05 Sept. 93 *Ngilibekhephi?* – J.I. Jali

- 03 Okt. 93 *Haleluya Makabongwe* – R. Makhaye  
 07 Nov. 93 *Ithunzi Lamathunzi* – M.V. Bhengu  
 05 Des. 93 *Induna* – J.M. Gininda  
 25 Des. 93 *Izipho ZikaKhisimusi Ka-1993* – N.Z. Xhala  
 02 Jan. 94 *Impophoma Yezinyembezi* – M.H. Zondo  
 06 Febr. 94 *Amaqili Ayaqilana* – P.B. Maphumulo  
 06 Mrt. 94 *Kazi Iyozala Nkomoni* – S. Khuzwayo  
 31 Mrt. 94 *Ukuvota* – J.I. Jali  
 01 Apr. 94 *Baba Bathethelele* – M.J. Ntanzu  
 05 Jun. 94 *Umuntu Wesifazane* – L.E. Nkosi  
 25 Des. 94 *UKhisimusi Omnyama* – M.E. Ngcobo  
 12 Nov. 95 *Inkedama Yasemgwaqeni* – D.C. Nkosi  
 25 Des. 95 *Inkinga* – M. Mbatha  
 18 Aug. 96 *Umsizi Uthwala Icala* – V. Shelembe  
 02 Mrt. 97 *Kawenzeli Mina Uyazenzela* – J.E. Mdlalose  
 28 Mrt. 97 *Kusuke Sekwenzenjani* – B. Maphumulo  
 11 Mei 97 *Isondlo Somntanami* – T. Mango  
 25 Des. 97 *Uxolo Kubantu Bonke* – T. Gasa  
 01 Mrt. 98 *Kuyangima-ke Lokhu* – B.P. Maphumulo  
 05 Apr. 98 *Kungcono Ngizibulale* – I.B. Masinga  
 25 Des. 98 *UKhisimusi Omuhle* – B.H. Simelane

Die volgende agt hoorspele van D.B.Z. Ntuli is volgens die bronne waarin hulle gepubliseer is, ook uitgesaai. Die uitsaaidatums daarvan is egter nie gedokumenteer nie. Volgens Selby Goba, is daar heelwat wat nie in die argief bestaan of bewaar is nie, soos reeds genoem. Dit wil voorkom asof hierdie radiodramas deel uitmaak van hierdie ongelukkige syfers, aangesien al die gepaardgaande statistiek daaromtrent ontbreek. Die hoorspele is die

volgende: *Ngenzeni*, *Isipho SikaKhisimusi*, *Isiphosiso*, *NginguMenziwa*, *Umtitilizo*, *Umshumayeli*, *Ngicela Uxolo* en *Isando*. Aangesien hierdie agt radiodramas gepubliseer is en daar in die tersaaklike bronne aangedui is dat hul wel uitgesaai is, is dit egter waarskynlik dat daar nog, soos reeds genoem, dramas is wat uitgesaai is, maar waarvan die gegewens nie gedokumenteer is nie.

Grafies sien die ontwikkeling en voorkoms van bogenoemde hoorspele soos volg daar uit:



Die grafiek word ter volledigheid ingevoeg. Daar kan egter nie enige interpretasies daaromtrent gemaak word nie, aangesien dit slegs 'n weergawe is van die inligting wat behoue gebly het. Dit is moontlik dat die werklikheid heelwat anders daar uitgesien het.

## 2.9 Die rol van uitgewers rakende die isiZulu radiodrama

Die radiodrama in isiZulu het sy beslag in boekvorm gekry vanweë die feit dat daar begin is om radiodrama as genre op skoolvlak sowel as tersiêre vlak aan te bied. Dit het uitgewers genoodsaak om van die dramas te publiseer.

Die uitgewery De Jager-HAUM het byvoorbeeld sy eerste radiodramas in 1983 gepubliseer. Dit is die dramas *Umtitilizo* en *Kuhle Kwethu* van D.B.Z. Ntuli in *Amavenge*. Dit is toe nog saam met eenbedrywe in 'n bundel uitgegee, voordat die aanvraag na 'n volwaardige bundel radiodramas hom voorgedoen het. Die eerste volledige uitgawe van radiodramas deur HAUM verskyn in 1991. Dit is die bundel *Lalela-ke* met D.B.Z. Ntuli as samesteller.

Dit kan aangeneem word dat die situasie min of meer dieselfde sal wees vir die ander uitgewerye, aangesien hulle heelwat kompetender uitgee en hoofsaaklik uitgegee het op aanvraag van instansies soos universiteite en departemente soos die destydse Onderwys en Opleiding. Daar sal derhalwe nie vir die doeleindes van hierdie studie verder ingegaan word op die bydraes van al die onderskeie uitgewerye nie. Tyd, toepaslikheid en spasio-ekonomie verhinder so 'n bydrae.

Ter inligting kan genoem word dat uitgewerye uitsluitlik publiseer met 'n winsoogmerk en dat geskiedkundige belang nie so 'n groot rol speel wanneer dit by die keuse van 'n genre kom nie. Alhoewel dit betreurenswaardig is, is dié standpunt in die lig van die huidige ekonomiese klimaat nie juis aanvegbaar nie.

Uitgewers in Suid-Afrika het gedurende 1997-1998 onafhanklik besluit om die publikasie van alle nuwe letterkundewerke in Afrikatale tydelik te vries. Die rede hiervoor is onsekerheid rondom die bestellings van sodanige boeke asook die infasering van Uitkomsgerigte Onderwys. Dit is nodeloos om te spekuleer oor die effek daarvan op die ontwikkeling van die genre radiodrama.

Gesien in die lig van die voorgenoemde feit dat van die inligting omtrent die hoorspele se uitsaaidatums nie so goed gedokumenteer is by die SABC nie, kan die voorstel gemaak word dat sulke inligting tog op 'n manier behoue kan bly met die samewerking van die uitgewers, sou uitgewers besluit om weer Afrikataalletterkunde te publiseer. Selfs al is dit net in die geval van uitgesaaide hoorspele. 'n Goeie vertrekpunt om sulke inligting te dokumenteer sou wees deur dit in die didaskalie in te voeg soos op bladsy 88, aan die einde van die teks van *Isithembu* waar die didaskalie soos volg gegee word met stippellyne wat net sowel die inligting kon vervat het:

*UMSAKAZI: Benilalele umdlalo omfushane obhalwe nguBhekinkosi Ntuli osihloko sithi 'Isithembu'. Abadlali bekuyilaba: UMthembu ..., UNomusa ..., Lo mdlalo uqoshwe ezindlini zoMsakazo eThekwini.*

*Ukhishelwe emoyeni ngu...*

(Ntuli, 1991:88)

AANKONDIGER: Julle het geluister na 'n kort hoorspel, geskryf deur Bhekinkosi Ntuli, getiteld *Isithembu*. Die akteurs was die volgende: Mthembu ..., Nomusa ..., Hierdie hoorspel is opgeneem deur die SABC in Durban. Die vervaardiger was ...

(Ntuli, 1991:88)

## **2.10 Die rol van resensies en advertensies rakende die isiZulu radiodrama**

Ongelukkig het resensies en advertensies nie 'n rol gespeel in die reklame vir radiodramas nie. Daar is selde in die pers melding gemaak van isiZulu radiodramas. Die enigste dekking wat die genre op hierdie vlak ontvang het, was die enkele resensies in die Afrikataaltydskrifte soos die destydse *Limi* en die huidige *South African Journal for African Languages*. Radio Zulu het self reklame oor die lug vir die hoorspele gedoen.

## 2.11 Ander bydraes ter bevordering van die genre

Volgens 'n woordvoerder van Radio Zulu word daar nie meer kompetisies en pryse uitgelooft vir hoorspele nie. Bydraes wat in die verlede vir sulke kompetisies ontvang is, het nie altyd aan die standaard voldoen nie en die kompetisies was nie altyd 'n sukses nie. Beoordeling was op 'n deurlopende basis gedoen en uitsonderlike bydraes is volgens meriete bekroon. Dramas van hoogstaande gehalte was vir die Artesprys benoem. Die radiodrama *Azikhwelwa* van D.B.Z. Ntuli is die mees onlangse isiZulu radiodrama wat 'n Artes ontvang het.

## 2.12 Temas van die isiZulu radiodramas

In die voorgenoemde lys van uitgesaaide radiodramas is die Paas- en Kersfeesmotiewe opvallend. Verdere temas wat aandag geniet het, was historiese dramas, huishoudelike aangeleenthede en opvoedkundige aspekte.

Radio Zulu het nie radiodramas met verbode temas aanvaar nie. Sulke temas is die onsensitiewe hantering van godsdienst, politiek, die gebruik van bekende se name in radiodramas en enige onvleiende opmerkings of verwysings na individue of spesifieke gebeure, instansies, persone en kultuurgroepe. Rassisme, onvleiende aangeleenthede soos obseniteit en die aantreklike voorstelling van misdaad tel ook onder verbode temas. Die temas wat aangeroer word moes ook nie aanleiding gee tot die maak van verkeerde afleidings nie.

In 'n onderhoud wat met die skrywer D.B.Z. Ntuli gevoer is, het hy ook duidelik laat blyk dat sy temas meestal didakties van aard is. Die feit word duidelik in sy radiodramas gestaaf.

### **3. Samevatting**

Hoofstuk twee het historiese agtergrond verskaf met betrekking tot die ontwikkeling en die ontstaan van die radiodrama in isiZulu. Die verskille en ooreenkomste tussen radiodrama en die hoorspel is bespreek en statistiek met betrekking tot die genre is verskaf. Dit dien as vertrekpunt en as agtergrond ten opsigte van die toepassing wat in die volgende hoofstukke volg.



# HOOFSTUK 3

## *Isithembu –* **BINNE DIE RAAMWERK VAN DIE DIDASKALIES**

### **1. Inleiding**

Die geskrewe teks is fundamenteel in die geheelbeeld van die radiodrama. Daarsonder kan radiodrama kwalik tot stand kom. Die geskrewe teks is vir radiodrama wat die reëlboek vir byvoorbeeld 'n sportsoort soos rugby is. Die reëlboek is nie die sport self nie maar daarsonder kan die sport nie sy beslag kry nie. Net so min is die teks ook hoorspel. Die teks is slegs 'n metode waarvolgens die gedagtes van die radiodramaturg en die talente van die spelers georkestreer word, tot so 'n mate dat 'n luisteraar daardie gedagtes op 'n sinvolle manier oor die lug kan volg.

### **2. Definisie van die didaskalies**

Die didaskalies in die radiodrama, is die aanwysings waardeur die dramaturg die finale produk, te wete die hoorspel orkestreer en waarvolgens hy aan die vervaardiger van die hoorspel aandui hoe die finale produk moet lyk. Dit is met ander woorde die aanwysings wat gewoonlik in 'n ander vorm, hetsy kursief of hoofletters, gedruk is en wat nie deel uitmaak van die dialoog nie. Schutte (1986:2), noem die dialoog/gesproke gedeeltes die hoofteks en die didaskalies die neweteks of die uitsendaanwysings.

Savona (1982:26), in Van der Merwe (1992:25) definieer die term didaskalies soos volg:

*... everything which comes to us directly from the playwright, everthing which is neither dialogue nor soliloquy.*

Didaskalies omvat ook aspekte soos omslag, titel en die voorwerk.

### 3. Metode in die benadering tot die didaskalies

Alhoewel episode gedefinieer word as 'n voorval wat deel van 'n verhaal of reeks gebeurtenisse uitmaak (HAT, 1994:200) sal die term episode as sodanig nie vir doeleindes van hierdie studie gebruik word nie. Die rede hiervoor is dat dit verwarring kan skep met episodes – i.e. geskeduleerde, opeenvolgende uitsendings van byvoorbeeld vyftien minute elk – soos wat dit voorkom in 'n vervolggerverhaal. Die verskillende onderdele wat egter in die radiodrama geskei of onderskei word deur musiek of nuwe klanke – met ander woorde toneelveranderinge, soos in teaterdrama – sal na verwys word as insidente.

Volgens Van der Merwe (1992:175) is 'n belangrike manier om die identiteit van 'n radiodrama vas te stel, deur te kyk na die teksaanwysings/didaskalies binne die teks. Sy klassifiseer die teksaanwysings in 'n teks onder die volgende drie hoofde:

- Teksaanwysings/didaskalies wat die insidente voorafgaan
- Teksaanwysings/didaskalies binne die dialoog
- Teksaanwysings/didaskalies wat na die teks volg.

Vir die doeleindes van radiodrama word met teks en teksaanwysings eintlik dialoog en dialoogaanwysings verstaan. Aangesien die gedrukte vorm onder die loep is, sal volstaan word met die term teks.

Volgens Van der Merwe (1992:175) is dit slegs na 'n deeglike studie van die teksaanwysings dat die generiese aard van die teks, in hierdie geval die radiodrama, vasgestel kan word en of daar vasgestel kan word of die teks aanvanklik geskryf is om gelees te word en of dit die bedoeling was om opgevoer/uitgesaai te word.

### 3.1. Didaskalies ten opsigte van inligting wat die teks voorafgaan

#### 3.1.1 Die kolofonbladsy en die voorwoord

Die leser se heel eerste afleiding dat die teks wat volg radiodramas is, kan reeds op die kolofonbladsy gemaak word, waar die uitgewer die genre in hakies langs die titel aandui, naamlik *Zulu radio plays*. Dit is nie noodwendig die reël nie. Dit is slegs eie aan hierdie betrokke werk.

Die tweede verwysing na die genre is ook op die kolofon naamlik waar die uitgewer die SABC bedank vir toestemming om die uitgesaaide radiodramas in boekvorm uit te gee. Dit is ook 'n didaskalie wat eie is aan hierdie spesifieke werk.

Die radiobemarking- en SABC-embleem op die kolofon beklemtoon en versterk ook die uitgewer se bedanking. Die rede vir die teenwoordigheid hiervan is dat die SABC toestemming verleen vir publikasie van die radiodramas op voorwaarde dat die embleme en erkenning/bedanking in die publikasie aangebring word.

Verder stel die skrywer dit onomwonde in die voorwoord dat die dramas wat volg radiodramas is, en dat die leser deurentyd in gedagte moet hou dat wat hy/sy lees in werklikheid bedoel is om uitgesaai te word. Dit word ook van die leser verwag om hom/haar voor te stel hoe die drama oor die lug sal klink. McWhinnie (1959:151) stel dit duideliker wanneer hy sê:

*The art of radio cannot be reproduced on the page except as a pale shadow; it is as uncapturable as a half forgotten song.*

Die skrywer noem dit ook dat die radiodramas in die bundel almal reeds uitgesaai is en dat dit daarná in boekvorm gepubliseer is. Hy vermeld teksaanwysings wat aanvanklik in Engels gegee is en wat daarna vir

publikasie in isiZulu vertaal is. Hy meld ook dat sekere aspekte/teksaanwysings nie gegee is nie en dat die inisiatief daarvoor aan die vervaardiger van die hoorspel oorgelaat word. Die aanpassings aan die teks is egter tydens die publikasieproses gedoen en opsigtelike oorblyfsels van hierdie instruksies aan die vervaardiger is nie in die gedrukte vorm gevind nie. Dié aanwysings waarvan melding gemaak word, is ongelukkig weens 'n gebrek aan kennis omtrent die genre, deur die uitgewer, op eerste manuskriptstadium uitgehaal. Alhoewel van dié teksaanwysings uitsluitlik vir die vervaardiger van die hoorspel bedoel was, kan die weglating daarvan as 'n verlies beskou word in terme van die wesenskenmerke van radiodrama wat dit sou verteenwoordig het.

Dit is duidelik uit die voorwoord dat die dramas uitsluitlik vir uitsending bedoel is en oorspronklik daarvoor geskryf is. Dit is ook nadruklik uit die voorwoord dat die radiodrama in teksvorm – soos die vervaardiger en die akteurs dit sien – anders lyk as wat die leser dit in gepubliseerde vorm sien.

Volgens 'n woordvoerder van die SABC by Radio Zulu word elke akteur se spreukbeurte op elke bladsy genommer. Dit word gedoen om die inoefening en verwysings gedurende repetisies vir die opnames te vergemaklik tydens die opnameproses. Daar is egter geen rede waarom hierdie nommering weggelaat word in die gedrukte teks nie. Dit sal inderdaad net bydra tot versterking van die radiodramatiese elemente.

### 3.1.2 Die omslag, bundeltitel en die radiodrama se titel

Aangesien die gekose radiodrama in 'n bundel radiodramas opgeneem is, is die omslag en die titel van die bundel as sulks, nie soveel deurslaggewend in die totale beeld van die spesifieke radiodrama *Isithembu* nie. Tog is die keuse

van die bundel se titel en die omslagontwerp heel gepas en suksesvol ten opsigte van die medium waarvoor dit bedoel is.

Die titel *Lalela-ke* (Luister dan) suggereer direk op die genre en die radio as medium. Die omslagontwerp wat 'n kleurvolle ontwerp van die kaart van Afrika is, dui op die geografiese gebied wat moontlik na die uitsending kan luister. Hierdie inligting is vanaf die skrywer en die redaktrise wat aan die manuskrip tydens publikasie gewerk het, verkry.

'n Verduidelikende byskrif langs die titel op die kolofonbladsy, naamlik *Zulu radio plays* dui ook op die feit dat beide skrywer en uitgewer die genre radiodrama in gedagte het. Die uitgewer se aanvanklike doel hiermee was ook om aan nie-moedertaallesers en persone wat met promosies en verkope van die boek moet werk of selfs uitgewers van die Afrikatale wat nie die taal verstaan nie, 'n aanduiding te gee van die betrokke genre waarmee hul te doen het as hulle die boek in die hand het. Hierdie invoeging van die genre in Engels op die omslag is sedertdien gestaak vanweë die argument dat dit inbreuk maak op die isiZulukarakter van die boek.

'n Verdere onmiskenbare identifisering van die genre is 'n addisionele insluiting in die kolofon, naamlik erkenning aan die SABC vir vergunning om die uitgesaaide hoorspele as radiodramas te publiseer. Hierdie inligting verskaf aan die leser die onmiskenbare bedoeling van die skrywer, naamlik dat die dramas primêr benader moet word as radiodramas en dat dit veronderstel is om as hoorspele uitgesaai te word.

### 3.1.3 Die karakterlys

Die karakterlys voldoen aan die eerste vereiste vir 'n karakterlys in die radiodrama, naamlik dat so 'n lys kort moet wees om onnodige verwarring vir die

luisteraar – wat die karakters slegs op grond van hul stemme moet onderskei – uit te skakel.

Alhoewel die karakterlys slegs twee karakters bevat, naamlik Mthembu en Nomusa, word daar verder in die karakterlys geen ander inligting omtrent hul status of rolle gegee nie. Daar word ook geen onderskeid of aanwysings ten opsigte van hul stemme gemaak nie.

Die rede hiervoor blyk duidelik uit die feit dat die een 'n man en die ander 'n vrou is en dat die onderskeid in stemme ongeag die kwaliteit van stemme, i.e. bas/skril, ensovoorts onderskeidend genoeg is. Hieruit kan afgelei word dat die skrywer vertrouwd is met die proses van uitsaai en daardeur ook die keuse van die karakters. Derhalwe word hul stemkwaliteite aan die vervaardiger oorgelaat sonder om dit in die teksaanwysings aan te dui. Dit sou egter vir die leser of student van die radiodrama interessant gewees het indien dit aangedui was. Veral gesien in die lig daarvan dat die genre radiodrama 'n nuwe genre is vir hoërskoolstudente, waarvoor die boek bedoel is en inderdaad ook voorgeskryf was.

Daar word ook nie in die karakterlys verduidelik wat die karakters se status in die drama is nie, aangesien daardie onduidelikheid reeds in die eerste twee sinne in die drama self opgelos word deur middel van die dialoog. Aangesien inligting wat hier gegee word net vir die vervaardiger van toepassing is, weerhou die skrywer hom hier van onnodige teks, wat vir die vervaardiger vanselfsprekend is.

### **3.2 Didaskalies rakende die teks**

Die radiodrama beslaan 12 gedrukte bladsye, elk 136 mm × 213 mm groot. In die uitgewersbedryf staan dit bekend as Demy-formaat. Die drama is in

drie insidente ingedeel waarvan die laaste twee slegs een bladsy beslaan. Die bandopname van die hoorspel is 30 minute lank – sonder advertensietyd.

### 3.2.1 Inleidende didaskalies rakende die teks

Die skrywer gebruik twee tegnieke om die aanvang van die verskillende insidente in *Isithembu* aan te dui. Eerstens gebruik hy ekstra-linguistiese middele, naamlik musiek of byklanke, en tweedens maak hy van 'n aankondiger gebruik om die hoorspel in te lei.

Die eerste didaskalie wat die dramaturg voor die teks gee en wat direk op die teks van toepassing is, is die volgende:

*(Ibika – Bese liye ngemuva.)*

(Ntuli, 1991:77)

*(Kenwysie – Doof uit.)*

(Ntuli, 1991:77)

Die skrywer stipuleer nie die soort musiek nie. Hy dui slegs aan – inleiding-musiek/kenwysie wat uitdoof. Hiermee dui hy vir die vervaardiger aan dat daar nie 'n spesifieke soort musiek verlang word nie, en laat hy die musiekkeuse aan die vervaardiger oor.

By navraag oor die soort musiek wat gebruik word in die isiZulu hoorspele, is gevind dat daar meesal nie spesifieke musiek gebruik word nie. Radio Zulu gaan van die uitgangspunt uit dat musiek stemming bepaal en daarom word daar hoofsaaklik van stemmingmusiek gebruik gemaak. Alhoewel tradisionele isiZulumusiek soms gebruik word in hoorspele met tradisionele temas, is dit nie noodwendig 'n vereiste of die reël nie. Die vertrekpunt bly stemming-musiek.

Musiek in die hoorspel speel 'n ondersteunende rol van ontsaglike belang. Felton (1949:110) haal Val Gielgud, een van die pioniers van radiodrama, aan oor musiek:

*... there is nothing that can aid radio drama quite so powerfully.*

Die voorkoms van musiek in die radiodrama is interessant genoeg nie 'n oorspronklike kenmerk van die radiodrama nie. Volgens Kaplan (1949:97) is daar in die Griekse spel meer gesing as gepraat. Die Romeine het soms dialoog met musiek vervang en die Engelse drama wat hierna ontwikkel het, het ontwikkel uit die dramatisering van die kerk se koraalsange.

Musiek en woorde/dialoog vul mekaar aan. Dit is slegs in die moderne vorm van drama, die radiodrama, waar musiek weer gebruik word.

Hilliard (1976:44) gee die volgende funksies vir musiek in 'n hoorspel:

- As temalied
- Vir oorbrugging en verdeling van insidente. Arnheim (1936:117) noem dit in hierdie geval 'n akoestiese gordyn
- Om verandering van tyd en plek aan te dui
- As byklank
- As agtergrond en om atmosfeer te skep.

'n Probleem wat kan opduik is die interaksie van musiek en dialoog in die hoorspel. Musiek kan baie maklik die dialoog oorheers of afspeel. Musiek is egter nie nodig indien die verlangde uitwerking slegs met dialoog bereik kan word nie. Dit moet die dialoog komplementeer en nie opponeer nie. Dit is egter soms 'n integrale komponent en 'n nodige skakel wat die eenheid bevorder. Sodra musiek oorweldig, verloor die woord sy trefkrag asook die aandag van die luisteraar. Musiek wat te lank speel vernietig ook die vloeï van die hoorspel en die dramatiese aksie.



Bykomstige musiek bepaal stemming en is veral suksesvol om dramatiese hoogtepunte uit te lig en emosie aan te wakker by die luisteraar. Gepaste musiek kan die handeling stimuleer. Bepaalde kenwysies kan ook kenmerkend wees van die milieu en sekere situasies belig, byvoorbeeld sirkusmusiek vir 'n sirkustoneel of kerkmusiek vir 'n kerktoneel. Verskillende soorte musiek en musiekinstrumente het oneindige moontlikhede vir verskillende stemmings.

Oorbekende musiek moet verkieslik vermy word, want dit verteenwoordig soms spesifieke assosiasies of gedagtes. Die luisteraar kan egter ook sulke bepaalde idees omtrent die musiek hê dat dit sy/haar aandag volledig aflei van die gang van die hoorspel.

Bekende musiek moet ook nie gesny word ter wille van die hoorspel nie. Musiek is oorbodig waar daar eintlik stilte behoort te wees. Daarom dat Ntuli die keuse vir musiek aan die vervaardiger oorlaat. Hoe onbekender die musiek hoe beter (Felton, 1949:125).

Die tweede didaskalie, nadat die musiek uitgedoof is, is die aankondiger. Daar moet egter duidelik onderskei word tussen 'n aankondiger en 'n verteller. Die aanvang van die radiodrama word deur 'n aankondiger aangekondig. Die aankondiger in *Isithembu* word hier nie gereken as een van die akteurs nie. Alhoewel hy deel van die hoorspel uitmaak, is hy teenwoordig in sy hoedanigheid as SABC-werknemer. Hy kondig slegs die hoorspel aan, met ander woorde die titel en die skrywer. Hy is hier bloot 'n onontbeerlike struktuurmiddel. Giliomee (1982:48) vergelyk die aankondiger met die Middeleeuse *expositor ludi*, i.e. 'n verduideliker van die spel. Giliomee dig die volgende kwaliteite aan die aankondiger toe:

- Hy is tussenganger tussen luisteraar(s) en spelers

- Hy kondig die tyd, omstandighede en plek aan
- Hy behou eenheid deur voor en na handelingstonele op te tree
- Hy speel die rol van rigtingwyser en interpreteerder
- Hy betrek die luisteraar by die spel deur sy belangstelling te prikkel
- Hy skep 'n bepaalde stemming of atmosfeer.

'n Verteller daarenteen is ook 'n struktuurmiddel in die radiodrama. Die verteller as struktuurmiddel is so oud soos drama self. Skrywers is dit egter eens dat hy 'n oorblyfsel van die vroeëre storieverteller of Griekse koor is en nie 'n plek binne die hedendaagse radiodrama verdien nie. Die funksie van die verteller is rofweg om handeling wat nie normaalweg deur die dialoog weergegee kan word nie, oor te dra. Stukke wat moeilik is om oor te dra deur middel van dialoog word vertel, asook dele wat nie die moeite werd is om gedramatiseer te word nie.

Drakakis (1981:52) beskou die teenwoordigheid van 'n verteller as 'n swakheid van die skrywer en 'n erkenning dat hy nie die storie slegs deur middel van dialoog kan vertel nie – wat juis die idee is met 'n hoorspel. Bulte (1984:47) laat haar soos volg uit oor die verteller en som daarmee ook ander se opvattinge oor die verteller op:

*... zijn optreden word tegenwoordig beschouwd als een van de verouderde technieken in het hoorspel.*

Evans (1977:117) is van mening dat indien 'n verteller noodgedwonge aanwesig is in 'n hoorspel, moet hy nie uitstaan bo die aksie nie. Die verteller is in die vroeëre stadium van radio deur Felton (1949:85) gereken as *a useful friend in need*. Hiermee bedoel hy dat die verteller soms aangewend word om visuele tekortkominge te oorbrug. Schutte (1952:181) is van mening dat die karakter as verteller kan optree mits hy sy identiteit as karakter behou. Die verteller kan moontlik 'n bydrae lewer, mits hy oordeelkundig aangewend

word. Dit gebeur selde want gewoonlik onderbreek die verteller die voorstelling en vertraag sy teenwoordigheid die handeling. Brink (1986:132) beskou die verteller as 'n lastigheid en 'n opvallende oplossing vir die probleem van kontinuïteit. Ntuli besef hierdie tekortkoming en gebruik nie 'n verteller in *Isithembu* nie.

Nadat die aankondiger die hoorspel bekend gestel het aan die luisteraar, dui die dramaturg weer aan dat temamusiek speel en uitdoof. In die gedrukte vorm dui 'n asterisk die skeiding tussen die aankondiging en die werklike aanvang van die hoorspel aan.

### 3.2.2 Didaskalies wat die insidente voorafgaan

Die dramaturg het hoofsaaklik drie klankbronne tot sy beskikking in die hoorspel, naamlik musiek soos bo genoem, byklanke en woorde/teks. Woorde as sulks sal later bespreek word. 'n Vierde hulpmiddel wat hierby aansluiting vind, is stilte of pouse.

In *Isithembu* gebruik die skrywer byklanke om die leser/luisteraar te laat verstaan dat die hoorspel 'n aanvang neem. Die byklanke verskaf ook inligting rakende die tyd en die ruimte in die hoorspel.

Volgens Schutte (1986:2) veronderstel byklanke bykomstige klanke. Volgens Fuchs (1946:44) word byklanke onder twee algemene hoofde ingedeel naamlik, primêre byklanke en sekondêre of simboliese byklanke. Primêre byklanke is realisties verstaanbare klanke soos die gesuis van wind, die gekras van 'n seemeeu, 'n hond se geblaf, ensovoorts. Daarnaas is sekondêre of simboliese byklanke onrealistiese of impressionistiese klanke, met ander woorde stemmingwekkende tooneffekte wat gebruik word om indrukke uit te beeld.

Sieveking (1934:65) maak die volgende meer spesifieke indeling:

- Realisties bevestigende byklanke soos wind, donderweer, ensovoorts
- Realisties stemmingvolle byklanke soos verkeer op die pad
- Simbolies stemmingvolle byklanke soos die soort musiek wat nie werklik onder musiek geklassifiseer kan word nie, maar wat geskep word om byvoorbeeld verwarring in 'n karakter se gemoed uit te beeld
- Konvensionele byklanke soos 'n trein wat reis
- Impressionistiese byklanke soos die eggo van 'n persoon se stem
- Musiek in die normale sin van die woord.

Die oordeelkundige gebruik van byklanke is 'n ekonomiese metode om die plek van handeling in die hoorspel aan te dui. Dit is ook 'n uiters suksesvolle manier om atmosfeer te skep, byvoorbeeld:

- 'n Haan wat kraai, ten opsigte van dagbreek
- 'n Horlosie wat slaan, ten opsigte van tyd
- Die gehoe van 'n uil, ten opsigte van spanning.

Die inbring en uitdoof van klanke suggereer ook op die verandering van insidente.

Byklanke is nie 'n doel op sigself nie, dit is slegs 'n middel tot 'n doel. Dieselfde reëls wat vir musiek in die hoorspel geld, geld ook vir byklanke. Dit dien as agtergrond en moet lewensruimte laat vir die woord. Aangesien die oor selektief hoor, selekteer hy self byklanke weg. 'n Byklank moet onontbeerlik wees anders moet dit weggelaat word. Dit behoort nooit ter wille van die sensasionele uitwerking in 'n hoorspel gebruik te word nie, maar slegs ter aanvulling van die woord of situasie, of om 'n bepaalde karakter te identifiseer, en so meer.

Byklanke moet in geheel natuurlik wees. Dit is byvoorbeeld normaalweg selde doodstil in alledaagse agtergrond. Byklanke moet ook konsekwent aangewend word. As 'n deur byvoorbeeld oopgemaak word, moet dit weer toegemaak word, ensovoorts.

Die twee bronne vir byklanke is voorafopgeneemde klanke en ateljeeklanke. Eersgenoemde word in 'n klankbiblioteek gehou en op aanvraag gebruik. Voorbeelde hiervan is voël- of verkeersgeluide. Radiofoniese klanke of klanke wat deur die elektroniese medium vervaardig of gemanipuleer is, resorteer ook hieronder. Ateljeeklanke word deur die akteurs in die ateljee gedoen terwyl die hoorspel opgeneem word. Hoes, voetstappe, deure wat oop- en toemaak is voorbeelde hiervan. Dit gee realiteit en geloofwaardigheid aan die hoorspel.

Die hoorspel *Isithembu* begin soos volg:

*(Imisindo yasebusuku, kuyadliwa.)*

(Ntuli, 1991:77)

*(Aandgeluide, daar word geëet.)*

(Ntuli, 1991:77)

Die openingsdidaskalie is kort en kragtig. Die dramaturg verspeel geen tyd met omslagtige bekendstellings en onnodige inligting nie. Hy identifiseer onmiddellik die tyd waarin die hoorspel begin deur naggeluide en eetgerei wat weerklink. Die leser/ luisteraar weet dadelik wat die situasie is. Die klank en dialoog werk saam om die tyd en die plek te identifiseer. Sodra die dialoog begin, weet die leser/luisteraar reeds dat dit nag is, en wanneer die leser/luisteraar die geklingel van eetgerei hoor, weet hy/sy dat die persone besig is om te eet. Die dramaturg verskaf geen verdere inligting betreffende die

situasie nie. Getrou aan die *theatre of the mind*-idee maak hy op elke afsonderlike leser/luisteraar se verbeelding staat om die prentjie verder in te kleur. Die leser/luisteraar kan self in sy verbeelding besluit of dit byvoorbeeld 'n armoedige- of rykmanstafel is waarby die eetgerei weerklink.

Dit is die vervaardiger se funksie om stemming met byklanke te gee, maar dit is oorspronklik die dramaturg wat goeie riglyne aan die vervaardiger moet verskaf. Weereens laat die skrywer die inisiatief aan die vervaardiger oor om te besluit watter naggeluide hy gaan gebruik en hoe hy die eetsituasie ouditief gaan aanbied. Hy gee egter die regte aanwysings. Dit is duidelik dat die dramaturg besef dat die byklanke die dekor in die hoorspel is en dat dit in samewerking met die vervaardiger bewerkstellig word.

Die tweede insident word soos volg ingelei:

*(Kulandele umculo opholile onensayo.)*

(Ntuli, 1991:87)

*(Gevolg deur rustige musiek.)*

(Ntuli, 1991:87)

Die vorige insident word afgesluit met Mthembu wat Nomusa verwoed uitjaag en musiek wat by sy woede aansluiting vind. Wanneer rustige musiek daarna volg, word daar dadelik 'n mate van spanning en afwagting by die leser geskep. Die funksie van die musiek is eerstens om die verandering van toneel aan te dui en tweedens om 'n ander stemming te skep, naamlik rustigheid. Die didaskalie word dus funksioneel aangewend.

Die laaste twee insidente word ook visueel geskei en dit word weereens in die teks met 'n asterisk aangedui. Die dramaturg gebruik dus ook leestekens om didaskaliefunksies te vervul. Die gebruik van ellipse as didaskalie word later

bespreek. Ellips in hierdie sin word as 'n leesteken beskou of as 'n didaskalie wat aantoon dat die spreker moet stotter of weifel. Dit moet nie verwar word met ellips wat dui op weglating van teksdele nie. Hier word nie noodwendig teksdele weggelaat nie. Vir die doeleindes van hierdie studie word daar na ellips as leesteken verwys en na weglating wanneer dele van die storie weg-/uitgelaat word.

Die derde insident begin met oggendgeluide en lui soos volg:

*(Imisindo yasekuseni.)*

(Ntuli, 1991:87)

*(Oggendgeluide.)*

(Ntuli, 1991:87)

Soos voorheen stipuleer die skrywer nie watter oggendgeluide hy in die hoorspel verwag nie. Hy laat die keuse weer aan die vervaardiger oor om die keuse te maak. Die dramaturg gaan van die veronderstelling uit dat enige oggendgeluide, hetsy hanekraai of voëlgeluide, duidelik genoeg aan die leser/luisteraar aanduiding sal gee wat die milieu is. Die didaskalie is weereens kort, bondig en duidelik op die man af en die leser/luisteraar moet self die oggendsituasie in sy verbeelding voltooi.

### 3.2.3 Didaskalies wat binne die teks/insidente voorkom

In die radiodrama kan die skrywer of dramaturg geensins op enige visuele aspek staatmaak nie. Hy/sy moet hom/haar geheel en al op die luisteraar se gehoor en verbeelding verlaat. Dialoog en veral die wyse waarop die dialoog aangebied word, asook byklanke moet vir die luisteraar die geheelbeeld skep wat in radio nie deur die oog voltooi kan word nie, naamlik of die karakter lag, huil of skree. Die didaskalies binne die teks is veral op hierdie aspek

ingestel. In *Isithembu* vervul die didaskalies 'n tweeledige doel, naamlik karakteruitbeelding en om atmosfeer te skep.

Die skrywer gee deur die didaskalies baie van Nomusa se persoonlikheid weer. Die volgende persoonlikheidseienskappe kan vanuit die didaskalies afgelei word: Nomusa lag maklik, sy is onseker, onderdanig aan haar vader maar ook vasberade. Die didaskalie (*Ngokuhleka.*), (Laggend.) kom met die aanvang van die radiodrama, wanneer die atmosfeer nog ontspanne is, twee maal voor. Die feit dat sy lag het betrekking op drie karaktereienskappe: sy lag maklik, sy is op goeie voet met haar vader en sy is ontspanne. Buiten dat dit inligting omtrent Nomusa se karakter gee, dui dit terselfdertyd op die ontspanne atmosfeer wat heers in die vertrek.

Verder dui ellipse op Nomusa se onsekerheid wanneer sy op bladsy 78 sê:

*NOMUSA: Ngiyezwa baba. Kodwa into engisola sengathi izokushalalisa ukuthokoza lapha ekhaya ... e...*

(Ntuli, 1991:78)

*NOMUSA: Ek hoor Vader. Maar iets wat ek vermoed die vreugde hier in die huis sal gedemp ... mm ...*

(Ntuli, 1991:78)

Asook wanneer sy drie reëls later stotter:

*NOMUSA: E...e...*

(Ntuli, 1991:78)

*NOMUSA: E...e...*

(Ntuli, 1991:78)

Buiten dat dit op haar onsekerheid dui, is die funksie van die leesteken as didaskalie hier ook om spanning teweeg te bring. Afwagting word geskep en



die idee wat die leser/luisteraar kry is dat daar skielik 'n verandering in die ontspanne atmosfeer is – wat later wel bevestig word.

Soos die konflik uitbrei en duideliker word in die dialoog word dit bevestig in die didaskalie (*Ngezwi eliqinile.*) (*Vasberade stemtoon.*) wanneer Nomusa haar vader vasberade antwoord op bladsy 82:

*NOMUSA (Ngezwi eliqinile.): Ngizogana uSibanyoni baba. Uma kungenjalo ngingafa nokufa.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA (Vasberade stemtoon.): Ek gaan met Sibanyoni trou Vader. Indien nie kan ek net sowel sterf.*

(Ntuli, 1991:82)

Waar Nomusa aanvanklik ontspanne en onderdanig was, is sy nou gespanne en vasberade om haar sin te kry. Sy het egter dadelik twee reëls later berou, wanneer sy sê:

*NOMUSA (Ngomoya ophansi.): Uxole baba. Ngikhuluma okusuka ngaphakathi kimi.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA (Saggies.): Vergewe my Vader. Ek praat uit my hart uit.*

(Ntuli, 1991:82)

Haar vasberadenheid word verder beklemtoon deur die didaskalie (*Ngomoya ophakeme.*) (*Harder stem.*) op bladsy 85.

Namate die situasie tussen Nomusa en haar vader versleg, versleg Nomusa se gemoedstoestand ook. Op bladsy 86 dui die didaskalie aan dat sy huil en later lui dit soos volg:

NOMUSA (*Ngesakhanhlu.*): *Ngiyaya!*

(Ntuli, 1991:86)

NOMUSA (Opgewerk.): Ek gaan!

(Ntuli, 1991:86)

Twee didaskalies wat Nomusa se karakter uitbeeld is laastens op bladsy 87 waar sy onderskeidelik wakker word (*Ngobuthongo.*) (Slaperig.) en huil van blydschap oor haar vader se besluit (*Ngelokukhala.*) (Weemoedig.).

Die didaskalies in *Isithembu* onthul meer oor Mthembu se karakter as oor Nomusa s'n. Hy word aanvanklik as die besorgde en verdraagsame vader uitgebeeld deur (*Ngokukhathazeka.*) (Bekommerd.) op bladsy 79, maar verloor gou sy humeur op bladsy 80, (*Ngolaka.*) (Kwaad.) net om dadelik weer verskoning te vra (*Ngomoya ophansi.*) (Sagte stem.) in dieselfde sin. Deurgaans wissel sy dialoog tussen streng (*Ngezwi eliqinile.*) op bladsy 82, na woede (*Ngolaka.*) en kalmer (*Ngomoya ophansi.*) op bladsy 83 en 84.

Stiltes of pouses (*Kuthi nya nya.*), onderskeidelik op bladsye 79, 80, 82 en 87, het belangrike funksies in die hoorspel. Volgens Giliomee (1982:11) word pouses oor die lug as stiltes beleef en vervul dit verskeie funksies:

- Struktureel dien dit as toneelskeiers.
- As stilte gebruik word in plaas van musiek, het dit geheel en al 'n ander effek, naamlik spanning wat oplaai of wat verbreek word.
- Stilte op die regte plek is swaarder gelaai as baie woorde.
- In spraakflewering dien stilte geen doel nie, maar is slegs pouserings waardeur betekenisnuanses verkry word.

In *Isithembu* speel pouserings 'n belangrike rol in die vertolking wat die karakters lewer en help dit die luisteraar om in die afwesigheid van gebare en/of lyftaal die voorstelling reg te interpreteer.

Daar is egter 'n gevaar verbonde aan stilte as 'n struktuurmiddel in die radiodrama en spesifiek in die hoorspel. Te veel daarvan kan die luisteraar verveeld laat en belangstelling in die hoorspel laat verloor. Stilte in 'n ander sin, naamlik wanneer 'n karakter te lank nie 'n spreekbeurt gehad het nie, kan die luisteraar doodeenvoudig van hom laat vergeet. Die luisteraar is egter so gewoond aan klank dat die afwesigheid daarvan onuithoudbaar op die oor is. Indien stilte egter reg aangewend word, kan dit volgens Kaplan (1949:103) die volgende uitwerking hê:

*Silence on the radio is perhaps, the most dramatic 'sound effect' of all, because there is so little of it.*

Griffiths (1982:89) se stelling vind hierby aansluiting:

*The loaded pause, the action going on within the silence, has considerable dramatic force.*

Die bogenoemde stellings is ook bewys daarvan dat drama en radiodrama die vermoë het om deur middel van die nie-verbale te kommunikeer.

Die aanwending van stiltes/pousering word suksesvol deur Ntuli aangewend in *Isithembu*. Daar is genoeg daarvan om funksioneel te wees en ook min genoeg om nie steurend te wees nie. Die stiltes skep 'n atmosfeer van spanning en afwagting by die leser/luisteraar.

Ntuli wend nie 'n oormaat van byklanke in die radiodrama aan nie. Daar word slegs op drie plekke binne die teks van byklanke gebruik gemaak. Op bladsy 81 jaag Mthembu Nomusa woedend uit/weg.

*MTHEMBU (Ngolaka.): Suka phambi kwami Sathane.*

*NOMUSA (Eqheluka.): Uxole baba. (Kuvuleke kuvaleke isicabha.)*

(Ntuli, 1991:81)

*MTHEMBU* (Kwaad.): Gee pad voor my Satan.

*NOMUSA* (Beweeg weg.): Vergewe Vader. (*'n Rottangdeur gaan oop en toe.*)

(Ntuli, 1991:81)

Die byklank van die deur wat oop- en toemaak is funksioneel hier. Die boodskap wat oorgedra word, is dat Nomusa die vertrek verlaat. Die byklank is konsekwent. Wat oopgaan, het toegegaan en dit is vir die leser/luisteraar ondubbelsinnig en duidelik wat gebeur het. Die byklank skep hier geloofwaardigheid en bevestig die gespanne atmosfeer.

Nadat Mthembu nagedink het oor die aangeleentheid roep hy weer Nomusa terug. Sy antwoord van ver af en dit is duidelik dat sy by die deur moet inkom. Soos in die vorige geval is die didaskalie duidelik en op die man af, naamlik:

*(Umnyango uvuleke uvaleke.)*

(Ntuli, 1991:81)

*(’n Deur gaan oop en toe.)*

(Ntuli, 1991:81)

Die twee karakters probeer om tot ’n vergelyk te kom. Wanneer dit nie gebeur nie en Nomusa nie vir Mthembu wil kopgee nie, loop dit weer op bladsy 86 op ’n konflik uit. Nomusa word weer uitgejaag. Nou is die didaskalie meer beskrywend en dui dit aan dat die deur hard toegeklap word:

*(Isicabha sivuleke sibhaklazeke kakhulu.)*

(Ntuli, 1991:86)

*(’n Rottangdeur gaan oop en klap hard toe.)*

(Ntuli, 1991:86)

Die feit dat die deur nou hard toeklap, dui daarop dat die konflik nou sterker is. Die byklank dra nou ook by tot die instandhouding van die spanning.

### 3.2.4 Radiotegniese didaskalies

Die enigste didaskalies wat geïnterpreteer kan word as vir die mikrofoon-  
posisie/afstand vanaf die mikrofoon bedoel, is die volgende op bladsy 81:

*NOMUSA (Kude.): Baba!*

*NOMUSA (Veraf.): Vader!*

(Ntuli, 1991:81)

Asook

*NOMUSA (Esondela.): Yebo baba!*

*NOMUSA (Kom nader.): Ja Vader!*

(Ntuli, 1991:81)

Die bogenoemde twee didaskalies dra egter nie veel gewig in terme van radiotegniese instruksies nie. Dit kon net sowel vervang word met 'sagter' en 'harder' as instruksies vir die akteur, soos die res. In hierdie geval dui die didaskalies aksie aan te wete verder of nader aan die mikrofoon.

### 3.2.5 Didaskalies aan die einde van insidente

In die meeste gevalle dui die didaskalies aan die einde van insidente op oorgange. Die volgende didaskalie dui die einde van die eerste insident aan:

*(Umculo onobudluntudluntu.)*

(Ntuli, 1991:86)

*(Dramatiese musiek.)*

(Ntuli, 1991:86)

Die didaskalie is nie spesifiek van aard nie. Die keuse vir die dramatiese musiek wat vereis word, word aan die vervaardiger oorgelaat. Met dramatiese musiek beklemtoon die skrywer die dramatiese oomblik wat afgesluit word, naamlik die rusie tussen Nomusa en Mthembu.

Die tweede insident bestaan net uit Mthembu se gebed. Hier sluit die volgende didaskalie die insident af:

*(Umculo onensayo.)*

(Ntuli, 1991:87)

*(Rustige musiek.)*

(Ntuli, 1991:87)

Soos in die eerste afsluiting pas die instruksie aan by die stemming wat afgesluit word, naamlik rustigheid. Weer laat die skrywer die keuse van die musiek aan die vervaardiger oor. Dit is ook vir die leser van die radiodrama maklik om hom enige stemmingsmusiek hier voor te stel.

Die derde en laaste insident sluit af met dieselfde kenwysie waarmee die hoorspel begin het.

*(Ibika – Liye ngemuva.)*

(Ntuli, 1991:88)

*(Kenwysie – Doof uit.)*

(Ntuli, 1991:88)

Dit dui vir die luisteraar aan dat die hoorspel ten einde gekom het. Die kenwysie speel om die slot aan te dui en doof uit om die aankondiger die geleentheid te gee om die akteurs en die medewerkers aan te kondig.

### 3.2.6 Didaskalies wat nie in *Isithembu* aangedui/gebruik is nie

Buiten die twee didaskalies wat in 3.2.4 hierbo bespreek is, gee Hilliard (1976:38) nog drie didaskalies ten opsigte van radiodrama. Die drie word ter inligting en ter wille van volledigheid genoem en kom nie in *Isithembu* voor nie. Die didaskalies dui die ander basiese posisies vir die akteurs ten opsigte van die mikrofoon aan.

*Fading on* (Doof in) – Spreker beweeg nader aan die mikrofoon

*Fading off* (Doof uit) – Spreker beweeg weg van die mikrofoon

*Behind obstructions* (Belemmerde klank) – Gefiltreerde klank soos agter 'n deur.

Soos voorheen genoem, is die bogenoemde didaskalies nie noodsaaklik om deur die skrywer(s) aangedui te word nie. Diesulke didaskalies kan vervang word met didaskalies soos praat harder of sagter, ensovoorts. Alhoewel sommige skrywers met die ateljeeopset vertrou is en sommiges nie, kan die logiese afleiding gemaak word dat sulke fynere didaskalies aan die vaardigheid van die vervaardiger oorgelaat word. Dit sal egter nie onvanpas of onnodig wees om sulke riglyne wel in te voeg nie. Sulke inligting sal interessantheid, diepte en volledigheid aan die studente van hierdie genre bring. Terselfdertyd kan die vervaardiger steeds besluit of hy/sy die riglyne wil toepas.

## 4. Samevatting

Die skrywer en die uitgewer maak dit duidelik aan die begin van die boek dat die werk wat volg, bedoel is om 'n radiodrama te wees, waarvan die primêre doel is om uitgesaai te word. In die bestudering van die didaskalies in *Isithembu* is dit bevestig dat die skrywer in sy aanvanklike doel slaag. Die didaskalies is spaarsamig aangewend regdeur die radiodrama. Die instruksies

is nie steurend binne die teks nie, derhalwe sal dit ouditief ook nie steurend wees nie, mits die vervaardiger hou by die skrywer se instruksies. Daar word ook nie onnodige of oorbodige besonderhede in die didaskalies bepaal nie. Die vervaardiger word die wye keuse gelaat om enige stemmingsmusiek te gebruik en om die byklanke so selektief en lewensgetrou moontlik te maak.



# HOOFSTUK 4

## METODE – NARRATOLOGIESE MODEL

### 1. Inleiding

Die ontleding van 'n kunswerk veronderstel dat daar van sekere norme uitgegaan word. In hierdie hoofstuk word die narratologiese model wat as norm gaan dien in die ondersoek na die isiZulu radiodrama bespreek. Die model wat deur die Departement Afrikatale aan die Universiteit van Pretoria gebruik word en wat reeds deur Marggraff (1994) toegepas is op die moraalstorie in isiZulu, sal as raamwerk en uitgangspunt vir die toepassing op hierdie radiodrama gebruik word.

### 2. Narratologiese model

#### 2.1 Agtergrond

Moderne narratologie onderskei drie vlakke in die verhalende teks. Die volgende kolom som die verskillende benamings op vir die vlakke wat onderskei word – soos verkry in Rimmon-Kenan (1983:3), Strachan (1988:3) en Marggraff (1994:58). Die benamings is in kursief soos elke skrywer dit in sy eie taal onderskei.

<b>Genette</b>	<b>Bal</b>	<b>Rimmon-Kenan</b>	<b>Strachan</b>	<b>Marggraff</b>
<i>Histoire</i>	<i>Geskiedenis</i>	<i>Story</i>	<i>Geskiedenis</i>	<i>Story</i>
<i>Recit</i>	<i>Teks</i>	<i>Text</i>	<i>Verhaal</i>	<i>Plot</i>
<i>Narration</i>	<i>Verhaal</i>	<i>Narration</i>	<i>Teks</i>	<i>Narration</i>

Storie, plot en verhaal is die terme wat vir die doeleindes van hierdie studie vir die drie vlakke gebruik gaan word.

Vlak een, te wete storie en vlak twee naamlik, plot gaan in besonderhede bespreek word. Volledigheidshalwe word slegs 'n kriptiese opsomming van vlak drie, te wete verhaal, gegee. Vlak drie word nie in hierdie studie toegepas nie.

### **3. Vlak 1 – Storie**

Strachan (1988:6) beskou storie as die oorspronklike vlak van die verhalende teks voordat die gegewens vanuit 'n sekere uitgangspunt bekyk is en voordat dit deur 'n vertelinstansie meegedeel is. Die materiaal kom hier in 'n chronologiese volgorde voor. Volgens Strachan is gebeure, akteurs, tyd en plek die vier elemente wat onder storie resorteer.

'n Gebeurtenis word veroorsaak of ondergaan deur akteurs en impliseer die verandering van een toestand na 'n ander. Gebeurtenisse volg chronologies op mekaar. Strachan onderskei drie maatstawwe vir die identifikasie van 'n kardinale gebeurtenis, naamlik verandering, keuse en konfrontasie.

Strachan (1988:7–10) is van mening dat verandering voorkom wanneer een toestand onderbreek word deur 'n ander/volgende toestand. Volgens Barthes (1975:247–254) in Strachan (1988:8) het keuse betrekking op twee aspekte, naamlik kardinale-/kernfunksies en aanvullende funksies. Die kardinale funksies open 'n keuse tussen moontlikhede en oefen 'n beslissende invloed uit op die verloop van die storie. Die aanvullende funksies verbind die kernfunksies met mekaar. Volgens Strachan (1988:9) bepaal die storie konfrontasie. Twee akteurs of groepe konfronteer mekaar. Die gevolg is dat elke fase (funksionele gebeurtenis) in die storie uit drie komponente bestaan, naamlik twee akteurs en 'n handeling. Akteurs word beperk tot die persone wat kernfunksies tot stand bring en wat self kernverandering ondergaan.

Strachan (1988:11–13) onderskei drie verskillende groepe akteurs, naamlik subjek en objek, begunstiger en begunstigde asook helper en teenstaander.

Volgens Strachan (1988:14) is die storietyd die tyd wat deur die gebeurtenisse in beslag geneem word (ook die narratologiese tyd genoem) en die tydvak waarbinne die gebeurtenisse hulle afspeel (die historiese tyd). Alle gebeure kan – volgens Strachan – herlei word na 'n bepaalde plek al moet die leser vir hom 'n eie voorstelling in sy verbeelding daarvan maak.

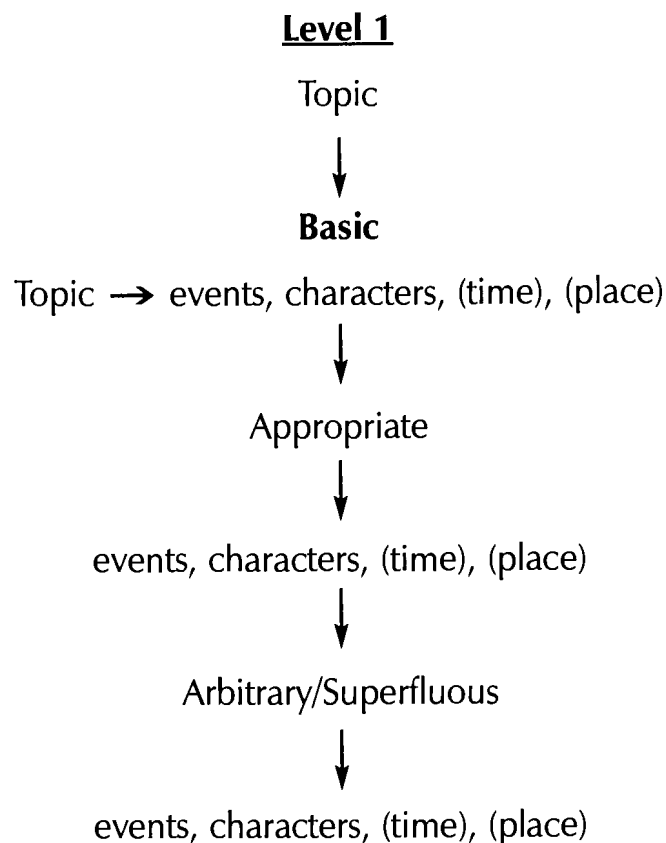
Plek is volgens Van Gorp (1984:275) in Strachan (1988:16) die meetbare posisie waar gebeure afspeel en daarnaas is ruimte die plek gesien in verhouding tot die waarneming daarvan deur die vertelinstansie.

Strachan se uitgangspunt word slegs as vertrekpunt en as agtergrond gegee. Die model wat deur die Universiteit van Pretoria gebruik word en wat deur Marggraff toegepas is op die moraalstorie in isiZulu, gaan op *Isithembu* toegepas word.

Volgens Marggraff (1994:60–61) is die storievlak – vlak een – die basiese vlak van 'n vertelling. Marggraff onderskei karakters, gebeure, tyd en plek op vlak een. Die inhoud van vlak een word bepaal deur 'n skrywer wat taal- en kultuurgebonde is. Volgens haar beteken die feit dat die storievlak die basiese vlak van 'n vertelling is, nie dat dit noodwendig die werklikheid is nie. Dit is 'n abstraksie van die werklikheid. Die skrywer distansieer hom van die werklikheid. Die mate van abstraksie word deur die skrywer bepaal. Wanneer 'n punt bereik word waar die werklikheid nie verder geabstraer kan word nie, word daar na die onderwerp van die storie verwys.

Die vertrekpunt in die uitgangspunt op vlak een is, volgens Marggraff, dat onderwerp 'n belangrike posisie beklee op die storievlak. Die onderwerp

oefen beide horisontale en vertikale invloed uit op die storievlak. Onderwerp beïnvloed al vier elemente op hierdie vlak. Dit bepaal en bring verhoudings onderling (in die geskiedenis) tot stand. Soos reeds genoem is, bestaan vlak een uit vier elemente naamlik karakters, gebeure, tyd en plek. Hierdie vier elemente kan onderskeidelik basies, toepaslik of willekeurig/oorbodig wees. Hierdie manifestasie het eerstens betrekking op gebeure en karakters – wat die prominente aspekte op vlak een is. Tyd en plek beklee 'n ondergeskikte posisie. Marggraff (1994:62) gee die volgende diagrammatiese opsomming van die bespreking in die vorige twee paragrawe:



'n Gebeurtenis is 'n manifestasie van iets wat plaasvind met wisselende tydsduur en wat 'n aanvang en 'n einde het (Marggraff, 1994:62). Dit kan van fisiese aksie tot abstrakte denke insluit. Marggraff verdeel gebeurtenisse

onder drie hoofde naamlik, kardinale-/hoofgebeurtenisse, sekondêre- en arbitrêre/willekeurige gebeurtenisse.

Die onderwerp beïnvloed nie net die gebeure nie maar ook die karakters. Drie soorte karakters wat deur Marggraff (1994:63) onderskei word, is kardinale-, sekondêre- en arbitrêre karakters. Volgens haar word tyd en plek ook deur die onderwerp bepaal. Tyd op vlak een is tweeledig van aard, naamlik narratologiese tyd en historiese tyd. Narratologiese tyd is tyd wat deur gebeure in beslag geneem word, byvoorbeeld in *Isithembu* speel die gebeure binne die bestek van 'n aand en die daaropvolgende oggend af, dus ongeveer 12-uur. Historiese tyd daarenteen is volgens Strachan (1988:14) die tydvlak waarbinne die gebeure plaasvind, hetsy hedendaags/modern of 100 jaar gelede. Plek word volgens Marggraff (1994:64) gedefinieer as die fisiese plek waar die karakters hulle bevind en waar die gebeure plaasvind.

#### **4. Vlak 2 – Plot**

Marggraff (1994:65) verwys na vlak twee as die plotvlak. In die plotvlak word die elemente in die storie op 'n sekere manier gerangskik. Sekere tegnieke word in die plotvlak gebruik om bepaalde effekte te verkry. Die tegnieke sal later in besonderhede bespreek word. Karakters, gebeure, tyd en plek is die elemente wat op hierdie vlak figureer. Hierdie elemente word deur die tema bepaal. Tema is die skrywer se voorneme of doelwit wat hy deur middel van die verhaal wil oordra. Al die elemente op vlak twee word deur die skrywer ingespan om hierdie voorneme oor te dra (Marggraff, 1994:65).

Marggraff (1994:66) is van mening dat die karakters in die verhaal funksies op hierdie vlak verkry. Die kenmerke wat aan elke karakter toegedig word, speel 'n belangrike rol in die oordraging van die tema. Op hierdie vlak verkry

die leser 'n sekere beeld van die karakter. Hier word bepaal wie die protagonis, antagonis of tritagonis is. Die individualiserende eienskappe van elke karakter word volgens 'n narratologiese plan gekies en bestaan uit tweeledige opposisies wat so gekies is dat dit die tema die beste oordra, soos byvoorbeeld: belangrik teenoor minder belangrik of volmaaktheid teenoor onvolmaaktheid, (Groenewald, 1993:2 in Marggraff, 1994:66).

Marggraff beskou tema as die bepalende faktor/invloed vir al die elemente op vlak twee. Net soos onderwerp die bepalende faktor op vlak een is, so is tema die bepalende faktor op vlak twee. Marggraff (1994:65) definieer tema soos genoem, as die intensie/oogmerk/doelwit van die skrywer. Dit beteken dat al die elemente van vlak twee deur die skrywer gemanipuleer sal word om hierdie intensie oor te dra. Elkeen van die elemente het derhalwe 'n funksie om te vervul. Die skrywer beeld die karakters so goed uit dat hulle die tema so goed as moontlik oordra.

Volgens Marggraff (1996:66) verkry gebeure ook funksies wat deur die tema bepaal word. Sekere tegnieke, soos voorheen genoem, word hiervoor ingespan, naamlik herhaling, vooruitskouing, vertraging, ensovoorts.

Op vlak twee verkry tyd en plek ook 'n funksie en kan die tema verantwoordelik daarvoor wees dat tyd en plek soms simbolies kan funksioneer (Marggraff, 1994:66). Plek in die radiodrama is egter baie minder beperkend as in ander genres.

#### **4.1 Tegnieke wat op vlak twee toegepas word**

Op vlak twee, die plotvlak, word sekere tegnieke aangewend wat die verskillende elemente van die tema oordra. Tegnieke word gedefinieer as die tematiese samevoegings van die feite deur die outeur. Die volgende tegnieke word op hierdie vlak aangewend (Marggraff, 1994:69).

- Karakters en karakteruitbeelding
- Herhaling/volgorde: Vooruitskouing  
Terugflitse  
Werklike herhaling  
Kringloop
- Ritme: Weglating  
Opsomming  
Scène  
Vertraging
- Simboliek van tyd en plek
- Ironie en metafoor
- Konflik/botsing
- Hoofstukindeling
- Verteller
- Voorstelling van sekondêre en arbitrêre karakters.

#### 4.1.1 Karakters en karakteruitbeelding

Op vlak twee verkry die karakters van die geskiedenis wat in vlak een gekies is sekere onderskeidende karakterkenmerke of eienskappe wat hulle herkenbaar maak. Volgens Marggraff (1994:69) word 'n onderskeid getref tussen protagonis/hoofkarakter, antagonis/hooftenstaander van die hoofkarakter en tritagonis/instandhouer, aanstigter of bevorderaar van die konflik tussen die protagonis en die antagonis.

Die karakters in die radiodrama is te eniger tyd net so geldig soos karakters in enige ander genre. Dieselfde reëls wat vir karakterontwikkeling in ander genres geld, geld vir die totstandbringende en ontwikkeling van karakters in die radiodrama.

Die beperkte tydsaspek bemoeilik egter karakterontwikkeling in die radiodrama. Dieselfde diepte van karakterontwikkeling is nie altyd so bereikbaar soos in ander en/of langer genres nie. In die radiodrama is dialoog en didaskalies die uitsluitlike vorm waarvolgens karakteruitbeelding oorgedra word. Dit vind aansluiting by die vier basiese maniere waarop karakteruitbeelding volgens Marggraff (1994:70–73) in die moraalstorie plaasvind, naamlik:

- Deur wat die skrywer van die karakter sê
- Deur wat ander karakters van 'n karakter sê
- Deur wat die karakter van homself sê en sy aksies
- Deur middel van naamgee.

Karakterisering in *Isithembu* geskied deur middel van die volgende tegnieke.

#### 4.1.1.1 Karakterisering deur wat die skrywer van die karakter sê

Karakterisering deur middel van wat die skrywer van die karakter sê, is 'n tegniek waardeur die skrywer 'n direkte mededeling oor 'n karakter maak. In die radiodrama is die enigste geleentheid wat die skrywer kan gebruik om hierdie tegniek aan te wend in die karakterlys wat die radiodrama voorafgaan. Die skrywer kan in die akteurlys – vooraan die dramateks – die deelnemers se karakters onderskei deur aan te dui of hulle sekere karakteronderskeidende rolle moet vervul of nie.

Anders as in ander genres kom die skrywer se opinie oor 'n spesifieke karakter nie so opvallend na vore in die radiodrama nie. Buiten die bogenoemde direkte karakterisering deur middel van wat die skrywer van die karakters sê, moet die skrywer sy siening oor 'n karakter onregstreeks of sydelings in die radiodrama inwerk. Dit kan geskied deur middel van



indirekte karakterisering, deur middel van die dialoog wat die tersy/monoloog en gebed insluit, deur die didaskalies asook deur middel van die sogenaamde leitmotief.

#### 4.1.1.2 Karakterisering deur middel van dialoog

Die skrywer van die radiodrama se werklike talent word getoets in die mate wat hy inligting wat karakterisering teweegbring en wat andersins visueel waargeneem kan word, deur middel van dialoog en radiotegniese tegnieke kan weergee. Dit sluit soms klaarblyklik nuttelose inligting soos ouderdom, tyd, plek en alledaagse kom en gaan in. Dialoog en taalgebruik is nou verweef. Taal het 'n bepaalde inhoud met 'n algemene betekenisinhoud en hierdeur suggereer die skrywer ook sy voorneme. Ash (1995:34) in Tshamano (1993:157) som dit soos volg op:

*Radio drama is dialogue. Through dialogue the characters become known to us.*

*Dialogue may be the most important element in a stage play.*

Mabley (1972:29) noem opsommend die volgende funksies van dialoog in die radiodrama:

- Moet die spreker en aangesprokene se karakter uitbeeld
- Moet die spreker se gemoedstoestand en emosies oordra
- Moet idiomaties wees van die spreker
- Moet die spreker se motivering aandui
- Moet informatief wees van die spreker se kultuur
- Moet iets sê oor spreker se maniere.

Karakteruitbeelding in die teksvorm van 'n radiodrama is hoofsaaklik 'n stel afsonderlik geplaasde sinne/dialoog langs die karakters se name. Die skrywer manipuleer sy karakteruitbeelding indirek deur die dialoog sodat die

luisteraar self afleidings kan maak oor die karakter se persoonlikheid. Die leser/luisteraar loop hier die risiko om verkeerde afleidings te maak of dat die ander karakters se opinies asook die karakter self verkeerd mag wees. Dit hang egter af van hoe die skrywer hierdie inligting manipuleer en watter afleidings hy wil hê die luisteraar/leser moet maak (Strachan, 1988:34–35).

Ten slotte moet dialoog konsekwent wees, pas en oortuig ten opsigte van 'n karakter. Die eenheid van karaktertekening is uiters belangrik, veral in die radiodrama met sy beperkte tydsduur.

#### 4.1.1.3 Karakterisering deur middel van die didaskalies

Die skrywer wend ook die didaskalies aan om karakterisering teweeg te bring. In die didaskalies kan die skrywer sekere karaktereienkappe inwerk wat nie andersins in die radiodrama moontlik sou wees nie. Die didaskalies (*Ngokuhleka*) (Sy lag), (*Ngokukhathazeka*) (Bekommerd), (*Ngolaka*) (Ontstoke) ensovoorts, is indirekte maniere wat die outeur gebruik om te karakteriseer.

#### 4.1.1.4 Die leitmotief

Leitmotief is 'n verdere intrinsieke radiotegniese manier waardeur karakteronderskeiding in die radiodrama geskied. Die HAT (1994:612) definieer leitmotief soos volg:

Motief wat die innerlike handeling dra; grondtema.

Of

Leidende gedagte wat telkens terugkeer.

Dit is byvoorbeeld wanneer die musiek of byklanke simbolies aangewend word om 'n karakter te identifiseer. 'n Moordenaar kan byvoorbeeld ouditief uitgeken word aan sy gefluit of die geskuifel van sy voete. Die teen-

woordigheid van 'n arm man kan weer akoesties uitgebeeld word deur die geluid van geld wat getel word. Die enigste manier waarop hierdie tegniek in die hoorspel oorgedra kan word is deur middel van die didaskalies. Dit is egter 'n tegniek wat redelik spaarsamig aangewend word en kom nie in die gekose radiodrama voor nie.

#### 4.1.1.5 Die monoloog

Karakteruitbeelding in die radiodrama en 'n karakterkenmerk wat eie is aan drama en in die besonder radiodrama, is die monoloog of tersy. 'n Karakter kan deur middel van hierdie tegniek enige inligting omtrent enige karakter insluitende homself meedeel. Alhoewel dit 'n tegniek is wat visueel beperkend of minder oortuigend kan wees, is dit 'n tegniek wat, indien dit korrek aangewend word, ouditief aanvaarbaar vir die radiodrama is en ook sterk karakterbeeldend van aard kan wees. Die karakter kan maklik enige aspek rakende die verhaal of die karakters hardop in sy gedagtes uitspreek sonder dat dit steurend vir die luisteraar is. Die monoloog is geweldig intiem – dit kan die diepste gevoelens van die karakter blootlê. Hierdie intimiteit is juis bevorderlik vir die radio wat juis op persoonlike en intieme vlak met die luisteraar omgaan, veral aangesien die visuele uitgeskakel is. Giliomee (1982:15) onderskei die volgende soorte monoloë:

- Die tegniese monoloog
- Die epiese monoloog
- Die liriese monoloog
- Die dramatiese monoloog
- Die reflekerende of bepeinsingsmonoloog.

#### 4.1.1.6 Gebed

'n Aspek wat nou verweef is met monoloog is gebed. In die radiodrama, wat primêr gemik is op die onsigbare, is gebed wat ook op die onsigbare gemik is, baie funksioneel. Die voorkoms daarvan as tegniek is dan ook baie algemeen. Gebed kan in dieselfde sin as monoloog gesien word, naamlik om die karakter se verinnerliking te vergestalt.

#### 4.1.1.7 Karakterisering deur wat ander karakters van 'n karakter sê

Hierdie tegniek is 'n direkte vorm van karakterisering en maak in die teks fisies 'n deel uit van die dialoog, monoloog of gebed, met ander woorde die manifestasie van genoemde tegniek is in die dialoog, monoloog of gebed. 'n Karakter maak 'n mededeling rakende 'n ander karakter met die bedoeling om die ander karakter te karakteriseer. Alhoewel die mededelings nie noodwendig die waarheid hoef te wees nie, is die doel hiervan om spanning te skep en aan die leser/luisteraar nog 'n perspektief omtrent die ander karakter te verskaf (Marggraff 1994:72).

#### 4.1.1.8 Karakterisering deur middel van die karakter se eie woorde

Hierdie tegniek kan direk of indirek wees en maak ook, soos die tegniek genoem in 4.1.2.7, in die teks fisies 'n deel uit van die dialoog, monoloog of gebed, met ander woorde die manifestasie van genoemde tegniek is in die dialoog, monoloog of gebed. Die karakter se eie woorde of optrede kan die leser/luisteraar lei om sekere aannames omtrent die karakter te maak. Indien die karakter se woorde en aksies iets wys oor sy karakter is dit indirekte karakterisering, met ander woorde, die leser/luisteraar lei die karaktereienskap af. Indien 'n karakter egter 'n opmerking maak soos: "Ek is oneerlik," is dit direkte karakterisering deur middel van die karakter se eie woorde.

Volgens Marggraff (1994:73) is hierdie die oortuigendste metode aangesien niemand 'n beter perspektief van 'n karakter kan gee as die karakter self nie.

#### 4.1.1.9 Karakterisering deur middel van naamgee

Naamgee is ook 'n tegniek waarmee karakteruitbeelding tot stand gebring word (Marggraff, 1994:73). Dit is egter volgens Wellek en Warren (1966:219) in Marggraff (1994), die eenvoudigste vorm van karakteruitbeelding.

#### 4.1.2 Tegnieke wat die verwantskap tussen die gebeure op vlak een en gebeure op vlak twee bepaal

Wanneer die skrywer die geskiedenis of die oorspronklike vlak van die verhaal orden, gebruik hy sekere tegnieke om die plotlaag vanuit 'n sekere uitgangspunt weer te gee. Om die spanning tot stand te bring gebruik die skrywer sekere tegnieke om die gebeure op vlak een en die gebeure op vlak twee in verband te bring. Afwagting/spanning behou die aandag van die leser/luisteraar en skep verwagtinge by die leser/luisteraar wat hom/haar nuuskierigheid prikkel met die doel om uit te vind waartoe die spanning lei. Dit word volgens Marggraff (1994:74) onder andere deur middel van herhaling/volgorde en ritme bewerkstellig. Hierdie tegnieke manipuleer die verwantskap tussen die gebeure op vlak een en die gebeure op vlak twee.

Herhaling/volgorde omvat vooruitskouing, terugflits, kringloop en werklike herhaling (Marggraff, 1994:76). Sy verdeel ritme onder die hoofde: ellipse, opsomming, scène en vertraging.

Die term wat in hierdie verhandeling vir ellipse gebruik gaan word, is soos reeds genoem, weglating. Die doel daarvan is om onderskeid te tref tussen

die didaskalie ellips en weglating. Weglating is wanneer 'n deel van die geskiedenis weggelaat word. Dit is nie noodwendig onbelangrike inligting nie. Alhoewel die gebeurtenis in die geskiedenis voorkom word dit om sekere redes verswyg. Die verhaaltyd is bloot nul (Strachan, 1988:27). Ellips is 'n beletselteken wat die weglating van woorde wat veronderstel kan word, aandui. Genette (1980:40) gebruik die terme prolepsis en analepsis vir vooruitwysings en terugflitse. Vir hierdie verhandeling sal die terme vooruitwysing en terugflits gebruik word.

Ander tegnieke wat spanning bevorder en wat bespreek sal word is die volgende:

- Simboliek van tyd en plek
- Ironie en metafoor
- Konflik tussen goed en sleg
- Hoofstuk/insident indeling
- Musiek
- Verteller
- Voorstelling van sekondêre en arbitrêre karakters.

#### 4.1.2.1 Herhaling/volgorde

##### *(a) Vooruitskouing en terugflits*

In die geskiedenis/storievlak naamlik vlak een, kom die verhaal chronologies in volgorde van gebeure voor (Strachan, 1988:7). Op vlak twee word hierdie chronologie georden tot plotvlak en kom die gebeure nie altyd meer in dieselfde volgorde voor nie. Sekere gebeure kan weggelaat word en ander kan vorentoe of agtertoe skuif.

Van Gorp (1991:147) in Marggraff (1994:77) gee die volgende definisies van vooruitskouing en terugflits onderskeidelik:

*Techniek die verwijzingen naar de toekomst inlast in een verhaal of toneelstuk.  
Dit veronderstelt de tussenkomst van een instansie die het gebeuren overziet.*

Ten opsigte van terugflits die volgende:

*Verteltechniek die het chronologiese verloop van een verhaal of toneelstuk doorbreekt door het inlassen van stukjes verleden; vandaar ook: een hele episode uit het verleden, ingelast in een verhaal ... Omdat deze techniek de mogelijkheid skep de voorgeschiedenis van een gebeuren of handeling geleidelijk aan te verklaren, introduceert ze spanning.*

Soos uit die bogenoemde aanhalings afgelei kan word, is die funksie van hierdie tegnieke die skep van spanning en afwagting vir die luisteraar. Marggraff (1994:78) noem motivering en klem as verdere funksies van dié tegnieke.

*(b) Werklike herhaling*

Ten opsigte van werklike herhaling gee Marggraff (1994:78) die volgende volledige en omvattende definisie:

*... an event which occurs once on story level is narrated a number of times on the plot level. True repetition differs from foreshadowing and flashback in as far as the latter two are referrals to or hints at something which has happened or something which is about to still happen, while true repetition takes an event on the story level, and repeats precisely this event on plot level (the number of repetitions can vary). The function of true repetition is motivation or emphasis.*

*(c) Kringloop*

'n Ander vorm van vooruitskouing is die kringloop. Dit is gewoonlik ook 'n vorm van vooruitskouing of 'n herhaling van eenderse gebeure. Groenewald (1993a:23) in Marggraff (1994:78) noem die volgende omtrent die kringloop:

*Leboo ke thulaganyo ya ditiragalo tša ditiragalo tše di swanago ka go di latelantšha. Gantši leboo le boeletšwa gararo: La mathomo le la bobedi ke go gatelela kwano gare ga ditiragalo. La boraro ke sehloa: Kwano e sa le gona, fela tiragalo yeo e fapana kudu le ditiragalo tše pedi tša mathomo. Phapano yeo e makatša mmadi, fela e na le maatla a go kgodiša le a go tiišetša. Mohlala so:*

*Phatudi, Tladi wa Dikgati*

*Tladi le ge e le yo maatla, yo bohlale, bj. bj. ga a dumelelwe go phela. Monanye ke ngwana yo a fokolago, bj. bj. fela ke yena yo a dumelelwago go phela.*

*Leboo la I: Tladi ga dumelelwe go dula gae (ka lebaka la Monanye). O yo dula le borakgolo.*

*Leboo la II: Tladi ga a dumelelwe go ya komeng (ka lebaka la Monanye). O tšhabela ga Masemola.*

*Leboo la III: Tladi ga a dumelelwe go ipshina bophelong (ka lebaka la Monanye). O tšewa ke phiri.*

Die kringloop is die rangskikking van enerste handeling wat op mekaar volg. Die kringloop bestaan dikwels uit drie gebeurtenisse: Die eerste en die tweede gebeurtenisse vestig die aandag op die onderlinge ooreenkoms tussen hulle. Die derde gebeurtenis vorm 'n klimaks. Hoewel hy die ooreenkoms met die twee vorige gebeurtenisse deel, verskil hy ingrypend van hulle. Hierdie verskil verras die leser, maar dit het die funksie om te oortuig en te motiveer. Byvoorbeeld:

*Ofskoon Tladi sterk, slim, ensovoorts is, word die lewe hom ontsê.*

*Monanye is 'n swak, sieklike kind, maar dit word hom gegun om te lewe.*

*Kringloop 1: Tladi word nie toegelaat om tuis groot te word nie (as gevolg van Monanye). Hy gaan bly by sy oupa-hulle.*



Kringloop 2: Tladi word nie by die stamskool toegelaat nie (as gevolg van Monanye). Hy vlug dus oor na 'n Masemolastamskool.

Kringloop 3: Tladi word nie gegun om te lewe nie (as gevolg van Monanye). Hy sterwe.

#### 4.1.2.2 Ritme

Volgens Bal (1980:76-84) in Strachan (1988:26) is ritme die verhouding tussen die hoeveelheid tyd wat die gebeurtenisse in die geskiedenis (vlak een) in beslag neem en die hoeveelheid tyd wat aan die aanbieding van die gebeurtenisse (vlak twee), bestee word. Alhoewel die model van die Universiteit van Pretoria in hierdie verhandeling toegepas word, moet daar gelet word daarop dat sekere elemente van Strachan se model in die UP model aanwesig is.

Onder ritme wat ook klem en motivering as funksie het, resorteer die tegnieke weglating, opsomming, scène en vertraging (Marggraff, 1994:80).

Wanneer die verhaaltyd kleiner is as die geskiedenis tyd, is dit slegs 'n opsomming. Dit verskaf agtergrondinligting en kan die tempo van die verhaal versnel of vertraag (Strachan, 1988:28). 'n Belangrike gebeurtenis of 'n lang geskiedenis word byvoorbeeld net kortliks genoem of na verwys in die verhaaltyd. Om dit andersins in geheel weer te gee sal baie langer verhaaltyd in beslag neem.

Volgens Strachan (1988:28) is scène wanneer geskiedenis en verteltyd dieselfde is. Scène bestaan dikwels uit dialoog. Die funksie hiervan is volgens Strachan om die verhaaltempo te vertraag. In vergelyking met ander gedeeltes word die tempo in 'n scène vertraag. In die radiodrama is nie juis tyd om die verhaaltempo te vertraag nie. Die tempo van die radiodrama is

intrinsiek snel en alhoewel die verteltyd en die geskiedenis tyd dieselfde is, moet die dialoog juis pas by die vinnige tempo van die radiodrama. 'n Stadige tempo kan verveling en gebrekkige belangstelling by die luisteraar tot gevolg hê.

Die laaste tegniek wat onder ritme resorteer, is vertraging. Volgens Strachan (1988:29) is dit 'n uitsteltegniek wat tydens oomblikke van groot spanning gebruik word. Inligting wat onnodig of uitgereek blyk te wees of wat juis bedoel is om die leser om die bos te lei, word ingebring.

Alhoewel dit moeilik is om die tyd van die gebeurtenisse te meet moet dit ingedagte gehou word dat dit slegs intuïtief gemeet kan word.

#### 4.1.2.3 Ander tegnieke wat spanning bevorder

Verdere tegnieke wat spanning op vlak twee bevorder, is naamlik: simboliek, ironie en metafoor, konflik, insidente/fisiese indeling en verteller. In die radiodrama is musiek ook 'n tegniek wat spanning bevorder. Alhoewel die didaskalies die musiek in die radiodrama aandui en musiek nie gehoor kan word nie, kan daar in die teks van die radiodrama steeds aangedui word of dit onrustige of kalmerende musiek is wat geimpliseer word.

Simboliek is 'n verskanste tegniek wat die skrywer gebruik om spanning, afwagting of 'n spesifieke boodskap tuis te bring. Dit is iets wat dien as voorstelling of teken van 'n bepaalde idee of begrip. Die simboliek word afgelei uit die spesifieke konteks en die milieu waarin die skrywer die tema aanbied. Tyd en plek verkry ook simboliese waarde op vlak twee as gevolg van die invloed van die tema.

Volgens Peck en Coyle (1986:71) in Marggraff (1994:82) is die leser/luisteraar op homself aangewese om die onderliggende simboliek af te lei. In

die hoorspel simboliseer die klank van voëltjies wat tjirp, rustigheid, kerkklokke simboliseer Sondaes, godsdienst of kerkdienste, stottering kan onsekerheid of angst simboliseer, ensovoorts. In die Afrikatale kan naamgee ook simbolies ontleed en geïnterpreteer word, soos reeds genoem. Soos ook voorheen genoem kan die keuse van die stemme vir die akteurs in die hoorspel buite hul karakteriseer, ook onderliggend simbolies wees. Kaplan (1949:116) som dit tereg soos volg op:

*... there is symbolism inherent in the voice of the character ... there is symbolism in the name of the character ...*

Ironie waarin mens die teenoorgestelde sê van wat bedoel word en metafoor wat die ooreenkoms tussen twee vergeleke voorwerpe suggereer, is verdere metodes om spanning te bevorder. Dit noop die leser om sekere afleidings te maak omtrent die stelling wat gemaak word en betrek sodoende die leser/luisteraar direk by die gebeure. In die radiodrama behou dit ook die aandag van die leser/luisteraar aangesien dit dit interessant maak.

Konflik, botsing of stryd is daadwerklike tegnieke in alle vorms van letterkunde waarmee spanning geskep word. Die radiodrama is geen uitsondering nie. Teenoorgesteldes kom gewoonlik in opposisie sodat die leser gedwing word om kant te kies. Dit bewerkstellig afwagting en spanning wat tot gevolg het dat die leser/luisteraar enduit moet lees/luister om die skrywer se keuse van die wenner in die opposisie te wete te kom. Volgens Marggraff (1994:83) is gewete gewoonlik 'n manier waarin so 'n opposisie voorkom.

Die skrywer skep soms spanning of afwagting vooruit. Dit kan reeds in die keuse van die titel vir die radiodrama gedoen word. Daardeur word sekere verwagtinge geskep wat die aandag enduit volhou ten einde vas te stel of die aanvanklike veronderstelling korrek was of nie.

Deur die radiodrama in insidente op te deel, skep ook spanning. Die insident kan op 'n dramatiese punt onderbreek word sodat die leser subtiel moet wag vir die volgende aanvang.

Soos voorheen genoem is die verteller nie veronderstel om 'n noemenswaardige rol te speel in die radiodrama nie. Indien hy egter wel teenwoordig is, moet sy rol nie onderskat word in die totstandbringings van spanning nie. Die verteller word deur die skrywer aangewend om inligting aan die leser oor te dra wat nie maklik deur middel van die dialoog gedoen kan word nie. Die verteller kan egter ook deur die skrywer gemanipuleer word om die leser om die bos te lei om verkeerde afleidings te maak wat spanning tot gevolg mag hê, of hy kan verwagtinge skep waaraan nie noodwendig voldoen word nie. In die gekose radiodrama word daar egter nie van 'n verteller gebruik gemaak nie.

Marggraff (1994:85) noem die bekendstelling van sekondêre en arbitrêre karakters as 'n verdere tegniek om spanning tot stand te bring. Sy beklemtoon egter dat dit slegs funksioneel is in soverre die karakters funksioneel bydra tot spanning in die verhaal. Dit is uiters belangrik in die radiodrama dat elke karakter onmisbaar moet wees, aangesien 'n oormaat karakters asook karakters wat nie funksioneel is nie, juis spanning opponeer.

## **5. Vlak 3 – Verhaal**

Volgens Marggraff (1994:68) is styl die manier waarop die skrywer 'n verhaal aanbied. 'n Bestudering van vlak drie, naamlik verhaal, is dus volgens Marggraff 'n bestudering van styl.

In hierdie verhandeling word net opsommenderwys en ter wille van volledigheid na vlak drie verwys. Daar word nie in diepte op hierdie vlak

ingegaan nie. Daar word ook nie in die toepassing aan vlak drie aandag geskenk nie.

## **6. Samevatting**

In hierdie hoofstuk is die narratologiese model wat as uitgangspunt dien vir die toepassing in die volgende hoofstukke, bespreek. Vlak een en twee is in besonderhede bespreek volgens bestaande uitgangspunte en hoofsaaklik volgens riglyne en uitgangspunte wat deur die Universiteit van Pretoria daargestel is. Daar is slegs kortliks na vlak drie verwys.

# HOOFSTUK 5

## *Isithembu* – VLAK EEN: STORIE

### 1. Inleiding

In hierdie hoofstuk gaan die elemente van vlak een wat in die vorige hoofstuk bespreek is, toegepas word op die radiodrama *Isithembu* – die inhoud word ondersoek aan die hand van die gekose narratologiese model.

### 2. Karakters

#### 2.1 Klassifikasie van die karakters

Die onderwerp in *Isithembu* is die geskil tussen 'n vader en sy dogter omtrent poligamie. Die onderwerp bepaal die teenwoordigheid van menslike karakters en 'n situasie wat tussen die karakters ontstaan. Die onderwerp bepaal dat die volgende karakters in die verhaal figureer:

- 'n Dogter
- 'n Vader
- 'n Getroude man.

In die storie is Nomusa die dogter en Mthembu is haar vader. Die dispuut is die feit dat Nomusa teen Mthembu se wil met Sibanyoni wat reeds getroud is, wil trou. Die onderwerp bepaal dat Nomusa, Mthembu en Sibanyoni kardinale karakters is. Alhoewel Sibanyoni nie prominent in die storie figureer nie is hy tog 'n kardinale karakter soos deur die onderwerp bepaal. Die onderwerp bepaal ook die onderlinge verhouding tussen die karakters.

Buiten die feit dat Nomusa en Mthembu kardinale karakters is, is hulle die prominente en enigste karakters wat die dialoog voer in die radiodrama. Ander karakters wat 'n rol speel in die radiodrama is Sibanyoni, sy eerste

vrou en Nomusa se oorlede moeder. Alhoewel hulle net genoem word en nie werklik 'teenwoordig' is in die radiodrama nie, vervul hul karakters wel 'n rol. Die dispuut oor poligamie speel tussen Nomusa en Mthembu af.

## 2.2 Die karakters

Mthembu is Nomusa se godsdienstige en gesiene vader. Hy is 'n gesiene man en predikant na wie die gemeente opsien en wie hy van raad bedien. Nomusa is 'n volwasse meisie wat reeds werk. Sy ondersteun haar vader en is hom behulpsaam met huishoudelike take. Haar moeder is oorlede. Sibanyoni is die getroude man op wie Nomusa verlief is en met wie sy beplan om te trou. Eie aan die radiodrama is die karakters min.

## 3. Gebeure

Volgens Marggraff (1994:88) word gebeure op vlak een in drie dele verdeel, naamlik kardinale, sekondêre en arbitrêre gebeure. Kardinale gebeure bestaan uit sekondêre gebeure en sekondêre gebeure bestaan weer op hul beurt uit arbitrêre gebeure.

### 3.1 Kardinale gebeure

Die onderwerp in *Isithembu* bepaal die voorkoms van die kardinale gebeure. Die kardinale gebeure in radiodrama het nie noodwendig 'n spesifieke patroon of voorkoms nie. Elke radiodrama het sy eie kardinale gebeure met sy eie kenmerke. Die kardinale gebeure, wat deur die onderwerp bepaal word, sien in *Isithembu* soos volg daar uit:

- Die oorsaak van die twispunt
- Die twispunt
- Die beslegting van die twispunt.

Wanneer die kardinale gebeure toegepas word op *Isithembu* sien dit soos volg daaruit: Die oorsaak van die twispunt is Nomusa se mededeling aan haar pa dat sy besluit het om met 'n reeds getroude man, naamlik Sibanyoni, te trou. Haar mededeling veroorsaak 'n twispunt tussen haar en haar vader wat op 'n hewige argument uitloop. Die argument word besleg na die rusie wat hom tot insig bring.

Aangesien die radiodrama relatief kort is, is daar nie noodwendig baie gebeure nie. Die gebeure is ook kort en kragtig.

Die onderwerp bepaal dat slegs sekere insigte omtrent die karakters se lewe aan die leser/luisteraar openbaar word. (Marggraff, 1994:90). Daar word slegs verwys na Nomusa se moeder wat oorlede is maar geen verdere inligting daaromtrent is bekend nie. So ook die feit dat Nomusa se ouderdom nie vermeld word nie.

### **3.2 Identifikasie van sekondêre gebeure**

Volgens Marggraff (1994:90) is die basiese elemente van vlak een kardinale karakters, kardinale gebeure, tyd en plek. Die kriteria vir die identifikasie van sekondêre gebeure berus in die verwantskap tussen dié vier basiese elemente. Slegs wanneer 'n gebeurtenis al vier hierdie elemente bymekaarbring, kan dit as 'n sekondêre gebeurtenis beskou word. Vir 'n gebeurtenis om sekondêr te wees, moet 'n kardinale karakter betrokke wees in 'n kardinale gebeurtenis op 'n gegewe tyd en op 'n gegewe plek. Die uitgangspunt sal aan die hand van 'n voorbeeld geïllustreer word.

Die onderwerp in *Isithembu* is die geskil tussen 'n vader en sy dogter omtrent poligamie. Die identifikasie van 'n sekondêre gebeurtenis berus op die feit dat 'n sekondêre gebeurtenis 'n kardinale karakter moet insluit in 'n kardinale gebeurtenis op 'n gegewe tyd en plek.



'n Sekondêre gebeurtenis is byvoorbeeld: Mthembu jaag Nomusa verwoed uit. Mthembu is 'n kardinale karakter en sy reaksie op haar mededeling, maak 'n deel uit van 'n kardinale gebeurtenis, naamlik dat daar 'n twispunt ontstaan. Die gebeurtenis vind plaas binne 'n bepaalde tyd en plek, wat deur die onderwerp bepaal word.

Gebeurtenisse soos Nomusa se moeder se afsterwe en Nomusa wat in die winkel werk en Sibanyoni se bestuur van die twee winkels, voldoen nie aan die vereistes om as sekondêre gebeurtenisse beskou te word nie. Die rede hiervoor is dat hierdie gebeure nie die vier basiese elemente op vlak een aanmekaar bind nie.

Soos voorheen genoem, bestaan sekondêre gebeurtenisse uit arbitrêre gebeure (Marggraff, 1994:91). Arbitrêre gebeure verskaf slegs volume aan 'n letterkundige werk en kan soms weggelaat word. Hierdie gebeure is volgens Marggraff net aanvullend tot 'n werk. In die radiodrama wat kort en kragtig is, is daar egter nie ruimte vir sulke ompaaie nie. Die werk moet binne 'n sekere tydsbestek uitgesaai kan word. Hoofsaaklik kardinale en sekondêre gebeure figureer dus in die radiodrama.

### **3.3 Sekondêre gebeure in *Isithembu***

In hierdie afdeling word die sekondêre gebeure in *Isithembu* chronologies aangebied. Dit word gegroepeer in die sekvensies wat die kardinale gebeure aandui. Hiervolgens word die narratologiese tyd van die sekondêre gebeurtenisse ook bespreek.

#### ***(a) Kardinale gebeurtenis: Oorsaak van die twispunt***

Nomusa besluit om met Sibanyoni – wat reeds getroud is – te trou.

Haar mededeling aan haar vader.

Eie aan die radiodrama is die kardinale en die sekondêre gebeurtenis kort en bykans dieselfde. Kardinale gebeurtenisse bestaan uit sekondêre gebeurtenisse en sekondêre gebeurtenisse bestaan uit arbitrêre gebeurtenisse.

***(b) Kardinale gebeurtenis: Die twispunt***

Sekondêre gebeurtenisse:

Mthembu jaag Nomusa verwoed uit.

Hy bid oor die aangeleentheid.

Hulle bespreek die aangeleentheid van poligamie.

Nomusa bevestig haar vasberadenheid om voort te gaan met haar besluit.

Mthembu jaag haar weer uit.

***(c) Kardinale gebeurtenis: Beslegting van die twispunt***

Sekondêre gebeurtenisse:

Mthembu bid oor die aangeleentheid.

Hy kry insig.

Hy bespreek sy insig met Nomusa.

Hulle raak versoen.

## **4. Tyd**

### **4.1 Historiese tyd**

Die radiodrama *Isithembu* verskaf geen spesifieke tyd waarbinne die gebeure afspeel nie. Die historiese tyd waarbinne die storie afspeel, word hoofsaaklik uit die teks afgelei.

Die eerste indrukke wat die leser omtrent historiese tyd verkry, is die feit dat geimpliseer word dat die akteurs eetgerei gebruik, wat dui op moderne tyd. Daarna word genoem dat Nomusa in 'n winkel werk wat die persepsie van moderne tyd versterk. Sibanyoni se ander winkels bevestig ook hedendaagse tyd.

Die opvallendste verwysing na moderne tyd is wanneer die twispunt geopper word en Nomusa as argument aanvoer dat daar in die verlede, naamlik tradisionele tyd, nie probleme was met poligamie nie. Selfs Mthembu se oupa het ook nog die gebruik van poligamie toegepas en dat tye nou nie veel anders is nie. Mthembu is ook bekommerd oor wat die moderne mense gaan sê oor so 'n ernstige en outydse/uitgediende gebruik in moderne tyd. Die feit dat historiese tyd moderne tyd is, versterk die twispunt. Nomusa se besluit om met 'n reeds getroude man te trou opponer Mthembu se moderne uitgangspunt naamlik, dat dit poligamie is. Die volgende aanhalings bevestig die bogenoemde feite:

*(Imisindo yasebusuku, kuyadliwa.)*

(Ntuli, 1991:71)

*(Aandgeluide, daar word geëet.)*

(Ntuli, 1991:71)

Die didaskalie 'Daar word geëet' kan wyd geïmpliseer word en by implikasie kan die vervaardiger van die hoorspel aflei dat die outeur eetgereigeluide impliseer. Indien nie, kan daar nie andersins deur beide leser of luisteraar afgelei word dat die karakters besig is om te eet nie. Daar word nie andersins in die teks na aandete verwys nie. In die uitgesaaide hoorspel word die didaskalie wel geïnterpreteer as eetgerei wat gehoor word. By implikasie dui dit dus op moderne tyd.

Die volgende twee aanhalings beklemtoon ook die feit dat moderne tyd hier ter sprake is. Besigheidsvernuf en winkels, in hierdie konteks kan net in moderne tyd van toepassing wees. So ook die feit dat 'n besigheidsman meer as een winkel kan hê, soos uit die aanhaling hieronder blyk.

*MTHEMBU: ... kanti ngiyaluzwa nodumo lwekhono lakho kwezamabhizinisi.*

(Ntuli, 1991:77)

*MTHEMBU: ... want ek hoor gerugte oor jou besigheidsvaardighede.*

(Ntuli, 1991:77)

En

*MTHEMBU: Ukuze kuthi uma senivula esesine isitolo uSibanyoni adinge umfazi wesithathu?*

(Ntuli, 1991:83)

*MTHEMBU: En dan wanneer julle 'n vierde winkel oopmaak benodig Sibanyoni 'n derde vrou?*

(Ntuli, 1991:83)

Daar kan slegs sprake van winkels en ook meer as een winkel wees in moderne tyd, veral as die winkels ook deur bestuurders bestuur word.

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die historiese tyd in *Isithembu* waarskynlik moderne alledaagse tyd is.

#### **4.2 Narratologiese tyd**

Die narratologiese tyd in *Isithembu* is nie honderd persent bepaalbaar nie. Daar kan nie met sekerheid vasgestel word wanneer Nomusa vir Sibanyoni ontmoet het of wanneer sy besluit het om met hom te trou nie. Die narratologiese tyd van die kardinale gebeure kon eweneens 'n lang of kort tyd in beslag geneem het. Dit is waarskynlik dat dit eerder 'n langer tydperk in beslag geneem het, aangesien Nomusa geweet het dat Mthembu ontsteld sou wees. Dit is egter moontlik om die narratologiese tyd van die sekondêre gebeurtenisse naastenby te bepaal.

#### 4.2.1 Narratologiese tyd van sekondêre gebeurtenisse

Dit is nie moontlik om presies te bepaal hoe lank die narratologiese tyd van die sekondêre gebeurtenisse is nie. Daar kan slegs afgelei word dat kardinale gebeurtenis (a) naamlik Nomusa se mededeling aan haar pa dat sy besluit het om met 'n reeds getroude man, naamlik Sibanyoni, te trou, 'n langer tyd in beslag geneem het. Die tydsverloop vandat sy die besluit geneem het totdat sy die mededeling aan haar pa maak, kan nie uit die radiodrama afgelei word nie. Wanneer sy egter die mededeling aan haar vader maak is die narratologiese tyd van die tweede sekondêre gebeurtenis wat onder die eerste kardinale gebeurtenis val, ongeveer 'n paar minute.

Die volgende sekondêre gebeurtenisse naamlik die gebeure waaruit die twispunt bestaan se narratologiese tyd is ook dieselfde as werklike tyd en ook ongeveer 'n paar minute. Mthembu se reaksie en die dialoog wat gebesig word vind terselfdertyd plaas.

Die narratologiese tyd van die sekondêre gebeure waaruit die derde kardinale gebeurtenis naamlik die beslegging van die twispunt bestaan, kan afgelei word as 'n paar ure en te wete vanaf die vorige aand tot die volgende oggend. Dit is afleibaar uit die volgende didaskalie:

*(Imisindo yasekuseni.)*

(Ntuli, 1991:87)

*(Oggendgeluide.)*

(Ntuli, 1991:87)

Daar kan dus saamgevat word dat die narratologiese tyd in *Isithembu* in totaal nie bepaalbaar is nie, maar dat die narratologiese tyd wat wel bepaalbaar is en waarin die radiodrama afspeel ongeveer 12 ure beslaan.

## 5. Plek

In *Isithembu* behels plek die veronderstelde dorpsgebied waar Nomusa werk en ook dieselfde of moontlik ander veronderstelde dorpsgebied waar die winkels van Sibanyoni is.

Nomusa en Mthembu blyk in 'n landelike gebied te bly. Dit is egter nie duidelik afleibaar uit die gegewens of dit wel die geval is nie. Dit kan egter veronderstel word. 'n Ander moontlikheid is dat hul dalk in 'n voorstad of woonbuurt van 'n stedelike gebied kan woon. Dit kan egter nie met sekerheid gesê word nie. Tog gaan Nomusa elke dag werk toe en terug, wat afstand impliseer.

Gebeure speel ook in Mthembu se huis af en te wete in die veronderstelde eetkamer en hul onderskeie slaapkamers.

## 6. Samevatting

Hierdie hoofstuk het die vertrekpunt gevorm vir die vier elemente wat op storiëvlak in *Isithembu* voorkom. Dit sal dien as verwysing en vertrekpunt vir die bespreking van die tegnieke in die volgende hoofstuk.

# HOOFSTUK 6

## *Isithembu* – VLAK TWEE : STRUKTUURONTLEDING

### 1. Inleiding

In hierdie hoofstuk word vlak twee (die plotvlak) van die narratologiese model, soos voorheen uiteengesit, bespreek. Dieselfde vier elemente wat in hoofstuk vier bespreek is, word nou op vlak twee ondersoek met die doel om vas te stel hoe karakterisering geskied en watter funksies die karakters op hierdie vlak verkry. Gebeure word ook op hierdie vlak ondersoek en daar word gekyk of tyd en plek simboliese waarde verkry. Op vlak twee wil die skrywer sy intensie of te wete die tema aktiveer. Hy doen dit deur middel van sekere tegnieke wat spanning laat ontstaan.

Tema bepaal die verskillende elemente op vlak twee. Holman (1972:528) en Cuddon (1982:695) in Marggraff (1994: 65-66) definieer tema ongeveer dieselfde en soos volg:

*... the approach used in this dissertation identifies the concept 'theme' as the formative influence on the second level. Just as 'topic' determines everything on level one, 'theme' determines the various elements of level two, namely: characters, events, time, place, narrator. Theme can, in short, be termed the intention of the author, ... Holman (1972:528), for example, defines theme as 'The central or dominating idea in a literary work, while Cuddon (1982:695) defines theme as the 'central idea' of a work. If theme is the author's intention, it means that all the elements of level two will be manipulated by him to convey his intention. All the elements thus have a function to carry out.*

In die narratologiese model wat in hierdie verhandeling gebruik word, word daar van die standpunt uitgegaan dat tema die formatiewe invloed op vlak twee is. Soos wat die onderwerp die formatiewe invloed op vlak een is, so is die tema die formatiewe bepaler op vlak twee, Marggraff (1994:65).

Die tema in *Isithembu* is: Enige krisis is oorwinbaar deur geloof. Die skrywer wil met ander woorde ten opsigte van die onderwerp, naamlik die geskil tussen 'n vader en sy dogter omtrent poligamie oodra dat selfs so 'n groot krisis oorwinbaar is deur middel van geloof. Al vier die elemente op vlak een naamlik, gebeure, karakters, tyd en plek word deur die skrywer op vlak twee gemanipuleer om die tema oor te dra. Karakters verkry funksies en die karaktereienskappe dra die skrywer se intensies oor. Die tema bepaal ook wie die protagonis, antagonis en die tritagonis is. Deur middel van sekere tegnieke soos herhaling, volgorde, ritme ensovoorts, verkry die gebeure ook funksies om die tema oor te dra. Die tema is derhalwe ook verantwoordelik dat tyd en plek simboliese funksie verkry.

## **2. Karakters en karakteruitbeelding**

Eie aan die vereistes vir radiodrama, is die aantal karakters beperk. In *Isithembu* figureer hoofsaaklik drie karakters naamlik Mthembu, Nomusa en Sibanyoni. Die karakters word soos volg geklassifiseer.

Mthembu is die protagonis of die hoofrolspeler. Hy is die ouerfiguur wat die belange van sy dogter op die hart dra. Mthembu is ook 'n predikant. Hy is 'n gesiene man waarna die gemeente opsien. Die feit dat hy 'n predikant is versterk die tema. Sy aanvanklike woede as hy van Nomusa se voorneme hoor, laat die leser/luisteraar nog makliker met hom identifiseer. Die leser identifiseer met hom omdat hy 'n sorgsame, godsdienstige en bestendige vaderfiguur verteenwoordig.



Nomusa daarenteen is die antagonis of die teenstaander in die radiodrama. Alhoewel sy en haar vader 'n baie hegte verhouding het, opponeer haar uitgangspunt met betrekking tot haar planne om met Sibanyoni te trou, dié van haar vader. Nomusa verteenwoordig jeugdige opstand teenoor haar vader se sogenaamde moderne waardes. Sy is nie noodwendig sleg nie, sy opponeer net die protagonis. Tot 'n sekere mate identifiseer die leser ook met haar alhoewel die leser/luisteraar se primêre identifikasie met Mthembu is.

Die tritagonis in die verhaal is Sibanyoni. Al figureer hy nie bewustelik (dialooggewys) in die verhaal nie, veroorsaak en hou sy teenwoordigheid die konflik tussen Mthembu en Nomusa in stand.

## **2.1 Tegnieke wat karakteruitbeelding teweegbring**

### **2.1.1 Karakteruitbeelding deur wat die skrywer van 'n karakter sê**

Die skrywer/dramaturg van die radiodrama kan direk karakteriseer in die karakterlys voorin die radiodrama. In *Isithembu* dui die skrywer net aan dat daar twee karakters in die radiodrama teenwoordig is en deur slegs hul name voorin te noem impliseer hy dat dit 'n man en 'n vrou is.

In *Isithembu* kom nie voorbeelde van karakteruitbeelding deur middel van wat die skrywer van 'n karakter sê voor nie. Die skrywer dra hoofsaaklik sy opinie oor deur middel van indirekte tegnieke in *Isithembu*.

Die didaskalies is ook 'n tegniek wat die skrywer aanwend om sy persoonlike intensie oor 'n bepaalde karakter se karaktereienskappe oor te dra. Die volgende voorbeelde in *Isithembu* word bespreek:

*NOMUSA (Ngokuhleka): Umama phela ngabe upheke okunye, ...*

(Ntuli, 1991:77)

NOMUSA (Laggend): Moeder sou mos nie anders gekook het nie, ...  
(Ntuli, 1991:77)

En

NOMUSA (Ngokuhleka): *Ngingayeka kanjani phela ukupheka ...*  
(Ntuli, 1991:77)

NOMUSA (Laggend): Hoe kan ek dan nie kook nie ...  
(Ntuli, 1991:77)

Bogenoemde twee didaskalies dui op 'n ontspanne atmosfeer wat tussen Nomusa en haar vader heers, asook haar ontspannenheid en klaarblyklike openhartigheid teenoor haar vader. Die skrywer gebruik die didaskalies om Nomusa deur middel van haar aksies te karakteriseer. Buiten dat haar aksies haar karakteriseer karakteriseer haar woorde haar ook.

Al die didaskalies wat die skrywer in *Isithembu* gebruik, is soos blyk uit die bogenoemde voorbeelde beduidend van die karakters se reaksies tydens die dialoog.

### 2.1.2 Karakteruitbeelding deur middel van karakters se eie woorde

In *Isithembu* geskied karakteruitbeelding hoofsaaklik deur middel van karakters se eie woorde en somtyds deur middel van ander karakters se woorde met ander woorde in die dialoog, monoloog en die gebed. Aangesien nie die leser of die luisteraar van die radiodrama/hoorspel die akteurs kan sien om daarvolgens afleidings omtrent die karakters te kan maak nie, is die luisteraar van die hoorspel primêr op sy/haar eerste indrukke van die karakter se stem aangewese in die uitgesaaide opname. In die teks is die leser slegs op die geskrewe teks, die dialoog en die didaskalies aangewese.

(i) *Nomusa se eie woorde*

Die manier waarop die karakters in die aanvangsreëls kommunikeer dui op wedersydse respek en agting vir mekaar. Die wyse waarop Mthembu vir Nomusa komplimenteer dui daarop dat hy waardering het vir die take wat sy goedgunstiglik vir hom verrig. Nomusa se woorde in die volgende voorbeelde wys op haar nederige respektbetoon aan haar vader, haar geloof asook haar sterk persoonlikheid. Dit is derhalwe voorbeelde van indirekte karakterisering en word vervolgens afsonderlik bespreek. Haar nederigheid teenoor haar vader spreek uit haar volgende woorde:

*NOMUSA: Cha, baba, mina ngisuke ngenza umsebenzi okumele wenziwe nayinoma yiyiphi ingane ekhaya kubo.*

(Ntuli, 1991:77)

NOMUSA: Nee, Vader, ek doen maar net my plig soos enige ander kind in sy huis.

(Ntuli, 1991:77)

Nomusa respekteer haar vader en neem sy gevoelens in ag. Sy wil hom nie seermaak nie en is bang om die mededeling te maak. Dit spreek uit haar volgende woorde:

*NOMUSA: Phela zikhona baba izinto umuntu azibonelayo nje ukuthi noma ngabe zingedlula kuyosala isilonda esingapholi.*

(Ntuli, 1991:78)

NOMUSA: Daar is mos dinge Vader, wat mens besef, al gaan dit verby sal dit seer letsels agterlaat.

(Ntuli, 1991:78)

Nomusa se respek en agting vir haar pa wys ook uit haar volgende woorde:

*NOMUSA: Ungixolele baba.*

(Ntuli, 1991:79)

*NOMUSA: Vergewe my vader.*

(Ntuli, 1991:79)

Nomusa se eie woorde met betrekking tot haar godsdienstigheid bevestig Mthembu se woorde omtrent sy geloof asook haar eie geloof:

*NOMUSA: Baba, lesi sinqumo ngisithathe emva kokuthandaza izikhathi eziningi.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA: Vader, ek het hierdie besluit geneem nadat ek baie lank daaroor gebid het.*

Die feit dat Nomusa opreg lief is vir Sibanyoni en beslis van voorneme is om met hom te trou asook haar ontsteltenis oor haar vader se reaksie, spreek uit haar volgende woorde:

*NOMUSA (Ngezwi eliqinile): Ngizogana uSibanyoni baba. Uma kungenjalo ngingafa nokufa.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA (Vasberade): Ek gaan met Sibanyoni trou pa. Andersins kan ek maar sterf.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA (Ngomoya ophansi): Uxole baba. Ngikhuluma okusuka ngaphakathi kimi.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA (Saggies): Vergewe pa. Ek praat wat uit my binneste kom.*

(Ntuli, 1991:82)

Laastens bevestig Nomusa se eie woorde haar sterk persoonlikheid en die feit dat sy finaal besluit het en van plan is om haar besluit deur te voer.

*NOMUSA: Ngiyaya!*

(Ntuli, 1991:86)

NOMUSA: Ek gaan!

(Ntuli, 1991:86)

Nomusa is die antagonis. Haar karakterontwikkeling is nie so opsigtelik nie. Die tydekonomie in die radiodrama laat ook nie tyd en plek vir te veel karakteruitbeelding en karakterontwikkeling by al die akteurs nie. Nomusa bly deurgaans dieselfde in haar uitgangspunt. Sy is die meisie wat volwassenheid bereik en besluit om haar eie besluite te neem. Daarby is sy ook bereid is om die gevolge van haar besluite te dra. Deur middel van haar deurentydse onderdanigheid en respek teenoor haar vader, asook haar geloof, is sy in staat om haar vader tot ander insigte te bring. Nomusa se geloof versterk ook die skrywer se intensie naamlik dat krisisse deur gebed oorwin word.

(ii) *Mthembu*

Mthembu is gelowig en het 'n oop verhouding met sy dogter. Dit word bevestig in die volgende twee mededelings wat hy maak. Dit is vorme van indirekte karakterisering:

*MTHEMBU: ... Uma inkinga sesike sayibeka eNkosini umthwalo uba lula  
... Khuluma-ke Nomusa ...*

(Ntuli, 1991:78-79)

MTHEMBU: ... As ons ons sorg vir die Here gee word ons las ligter  
... Praat nou Nomusa ...

(Ntuli, 1991:78-79)

En

*MTHEMBU: ... Khuluma-ke mntanami.*

(Ntuli, 1991:79)

*MTHEMBU: ... Praat nou my kind.*

(Ntuli, 1991:79)

Die volgende voorbeeld is beduidend van Mthembu se karakter. 'n Paar voorbeelde word genoem ter illustrasie en geld ook vir die enkeles wat nie genoem is nie maar wat dieselfde illustreer. Die feit dat Mthembu kwaad word karakteriseer hom as 'n gewone mens wat as predikant tog kwaad kan word. Dit laat die leser/luisteraar met hom identifiseer as persoon.

*MTHEMBU (Ngolaka): Awuthule Nomusa! (Kuthi nya nya.) (Ngomoya ophansi.) Uxole ndodakazi. Angilwi...*

(Ntuli, 1991:80)

*MTHEMBU (Kwaad): Bly stil Nomusa! (Stilte.) (Kalmer stem.)*

*Vergewe my, my kind. Ek baklei nie...*

(Ntuli, 1991:80)

Asook

*MTHEMBU (Ngolaka): Nomusa!*

(Ntuli, 1991:80)

*MTHEMBU (Kwaad): Nomusa!*

(Ntuli, 1991:80)

En

*MTHEMBU (Ngomoya ophansi): Kuluma-ke Nomusa ...*

(Ntuli, 1991:80)

*MTHEMBU (Kalmer): Praat nou Nomusa ...*

(Ntuli, 1991:80)

Mthembu vermoed dat Nomusa 'n belangrike mededeling wil maak en sy volgende woorde bevestig die vermoede asook sy ongeduld met die feit dat Nomusa nie tot die punt kan kom nie. Hy reageer soos volg en hier karakteriseer sy reaksie indirek:

*MTHEMBU: Hhayi-ke, asizona izingane Nomusa. Asingalokhu sidlala umacashelana, (Nya nya.) O, ngiyabona. Kukhona ... e ... kukhona osefuna ukuba ngumkhwenyana walapha ekhaya.*

(Ntuli, 1991:79)

MTHEMBU: Nee wat, ons is nie kinders nie Nomusa. Ons speel nie nou wegkruipertjie nie. (Stilte.) O, ek sien. Hier is ... i ... iemand wat skoonseun in hierdie huis wil word.

(Ntuli, 1991:79)

Sy ongeduld kan hier tweeledig van aard wees. Dit is óf 'n inherente karaktertrek óf dit kan spruit uit afwagting oor sy dogter se mededeling wat blyk verontrustend gaan wees.

Mthembu se volgende woorde druk sy skok en ongeloof oor Nomusa se mededeling uit en is ook 'n vorm van indirekte karakterisering:

*MTHEMBU (Ngolaka): Suka phambi kwami Sathane.*

(Ntuli, 1991:81)

MTHEMBU (Verwoed): Wyk voor my, Satan.

(Ntuli, 1991:81)

In die twee gebede wat Mthembu bid deel hy indirek die meeste omtrent homself mee. Mthembu se tweede gebed op bladsy 87 het dieselfde funksie as sy eerste gebed op bladsy 81. Beide gebede verwoord sy reaksie en sy innerlike wroeging oor sy dogter se mededeling uit. In die tweede gebed is hy nie meer so hewig ontsteld nie en bevraagteken hy nie meer die saak so fel

nie. Die inhoud van sy gebed is meer berustend van aard. Dit is nou meer 'n versugting. Dit dui steeds op sy voortdurende wroeging. Daar is egter nou 'n mate van berusting wat deurskemer.

Buiten dat die funksie van sy gebed hier karakteruitbeeldend van aard is en sy gelowigheid in sy eie woorde beklemtoon, is dit terselfdertyd ook 'n intrinsiek-radiotegniese manier om aan die luisteraar sy innerlike worsteling uit te beeld. Op die verhoog sou gesigsuitdrukking en moontlike gebare soos, hande in die hare of geboë hoof, sy worsteling visueel kon oordra, wat nie in radio moontlik is nie.

Gebed is hier 'n tegniek om die sielestryd en die innerlike wroeging van die karakter aan die leser/luisteraar uit te beeld. Daarsonder sal die karakter se gevoelens nie aan die leser/luisteraar bekend wees nie. Sonder die gebede in *Isithembu* sou Mthembu se karakterontwikkeling nie so maklik voorgestel kon word nie.

Mthembu het sy primêre afkeer van sy dogter se voorneme om met 'n reeds getroude man te trou, deur bepeinsing en gebed verwerk. Daar vind nou 'n ommekeer in sy karakter plaas. Hy besef dat hy haar gaan verloor deur sy rigiede uitgangspunt.

Mthembu se karakter toon ontwikkeling. Hy besef dat sy onversetlikheid hom sy dogter se vervreemding op die hals gaan haal. Hy is reeds alleen na sy vrou se afsterwe en die moontlike verlies van sy geliefde dogter staan hom nie aan nie. Daarom maak hy die aangeleentheid 'n saak van gebed en vind hy sodoende die oplossing sowel as berusting in haar besluit.



### 2.1.3 Ander karakters se woorde

#### (i) *Ten opsigte van Nomusa*

In die dialoog, na die openingsreëls, is Mthembu se mededeling karakteriserend omtrent Nomusa. Sy is naamlik, 'n goeie kok, sy kwyt haar goed met die huishoudelike take en sy staan haar oorlede moeder se skoene suksesvol vol, ten spyte van die feit dat sy bedags in 'n winkel werk. Rimmon-Kenan (1983:59-67) in Strachan (1988:34) noem hierdie vorm van karakteruitbeelding direkte definisie. 'n Eienskap word met ander woorde direk meegedeel. Die volgende is voorbeelde hiervan:

*MTHEMBU: ... Impela angisoze ngayikhohlwa intombi kaDludla ngokukushiya nawe usufunde kanje ngezezimbiza.*

(Ntuli, 1991:77)

*MTHEMBU: ... Ek sal nie vergeet dat die dogter van Dludla jou gelos het terwyl jy reeds bekwaam met huishoudelike take was nie.*

Mthembu se volgende woorde gee 'n aanduiding dat Nomusa reeds volwasse is.

*MTHEMBU: Kulapho phela uyazi nawe ukuthi awusengane.*

(Ntuli, 1991:77)

*MTHEMBU: Juis daarom weet jy dat jy nie meer 'n kind is nie.*

(Ntuli, 1991:77)

Uit Mthembu se volgende woorde is dit duidelik dat Nomusa 'n goeie verstandhouding met haar vader het en dat sy net so 'n gelowige soos hy is:

*MTHEMBU: ... Uyazi nawe ukuthi ziningi izinkinga eziye zivele lapha ekhaya, kodwa sibonisane, iNkosi isisize zedlule futhi.*

(Ntuli, 1991:78)

MTHEMBU: ... Jy weet ook dat daar baie probleme hier in die huis opduik, maar ons verstaan mekaar tog, die Here help ons om voort te gaan.

(Ntuli, 1991:78)

Die karakters se woorde versterk duidelik hier die tema in *Isithembu* naamlik: enige krisis is oorwinbaar deur geloof.

(ii) *Ten opsigte van Mthembu*

Nomusa weet dat haar vader ontsteld en teleurgesteld gaan wees sodra sy hom haar planne medeel. Sy ken hom goed genoeg om te weet dat hy gaan kwaad word. Haar volgende woorde bevestig dit:

*NOMUSA: Ngiyazi ukuthi uzodumazeka baba.*

(Ntuli, 1991:79)

NOMUSA: Ek weet dat jy ontstoke gaan wees Vader.

(Ntuli, 1991:79)

Hier moet gelet word dat Nomusa se woorde direkte karakterisering van Mthembu is, maar dat dit terselfdertyd indirekte karakterisering omtrent haarself is. Dit wys naamlik, dat sy hom baie goed ken en sy reaksie voorsien.

(iii) *Ten opsigte van Sibanyoni*

Alhoewel Sibanyoni die tritagonis is, figureer net sy abstrakte teenwoordigheid in die radiodrama. Sy abstrakte karakter hou die konflik in stand en vervul daarmee 'n funksionele rol. Vir die doeleindes van die radiodrama asook die beperkte tydsduur daarvan is dit voldoende. Alhoewel Nomusa sê dat hy vir haar lief is en dat hy 'n goeie man is, is enige verdere karakteropenbaring omtrent Sibanyoni feitlik oorbodig. Nomusa se volgende kort opsomming is al wat die leser/luisteraar en Mthembu te wete kom van

Sibanyoni se karakter. Alhoewel dit direkte karakterisering deur middel van 'n ander karakter se woorde is, weet die leser/luisteraar nie of dit die waarheid is nie.

*NOMUSA: Unomoya omuhle baba. Unobuntu. Uyinono. Uhlakaniphile.*

*Okukhulu kunakho konke baba ukuthi uyangidinga uSibanyoni.*

(Ntuli, 1991:82-83)

*NOMUSA: Hy is 'n goeie mens vader. Mensliewend. Netjies.*

*Verstandig. Die belangrikste van alles vader, is dat Sibanyoni my nodig het.*

(Ntuli, 1991:82-83)

Daar word in die radiodrama gewoonlik nie veel aandag gegee aan die karakterontwikkeling van die tritagonis nie. Wat karakterisering aanbetref gaan dit hier hoofsaaklik om Mthembu en Nomusa se karakters.

(iv) *Ten op sigte van Nomusa se moeder*

Die enigste inligting wat die leser/luisteraar omtrent Nomusa se moeder te wete kom is wanneer Mthembu na haar verwys in die volgende reëls:

*MTHEMBU: ... kanti imizi eminingi iye iphuphe uma inkosikazi yasekhaya ingasekho ...*

(Ntuli, 1991:77)

*MTHEMBU: ... baie gesinne val uitmekaar indien daar nie meer 'n matriarg is nie ...*

(Ntuli, 1991:77)

En

*MTHEMBU: ... Ekwedluleni kukanyoko emhlabeni ngafunga ngathi ngeke ngisaganwa, ...*

(Ntuli, 1991:80)

MTHEMBU: ... Na jou moeder se afsterwe het ek gesweer om nooit weer te trou nie, ...  
(Ntuli, 1991:80)

Die feit dat Nomusa se moeder oorlede is en die verwysing na *intombi ka-Dludla* en dat sy haar dogter goed geleer het wat huishoudelike take betref, is die enigste wat die leser/luisteraar te wete kom oor haar. Die mededeling word deur middel van direkte karakterisering gemaak.

#### 2.1.4 Naamgee

Naamgee is 'n direkte vorm van karakterisering. Naamgee gee aan die leser/luisteraar 'n ander perspektief van 'n karakter.

Daar kan nie met sekerheid gesê word wat die skrywer se intensie was met die protagonis se naam nie. Die afleiding kan gemaak word dat Mthembu afgelei is van *isithembu*, wat harem beteken. Die benaming het derhalwe 'n ironiese betekenis aangesien Mthembu aanvanklik die teenstaander van 'n harem is maar later wel die idee aanvaar. Alhoewel dit nie noodsaaklik is dat sy naam kenmerkend van sy karakter moet wees nie, is dit tog funksioneel en versterkend, aangesien daar nie baie maniere en tyd vir karakterontwikkeling in die radiodrama is nie.

Nomusa wie se naam goedhartige/minsame beteken, is ook beskrywend van haar karakter. Sy sorg vir haar vader en behartig sy huishouding, wat sy nie noodwendig hoef te doen nie. Sy is bloot goedhartig. Haar naam is inderdaad karakteriserend.

#### 2.1.5 Karakters se aksies

Wanneer Mthembu vir Nomusa uitjaag en haar uitkryt as Satan, dui sy aksie op sy menslikheid, sy woede en teleurstelling oor die mededeling. Dit dui op die tweespalt in die predikant se gemoed.

Die feit dat Mthembu en Nomusa albei bid dui daarop dat albei gelowig is en dra dus by tot die tema.

Aan die einde van die radiodrama huil Nomusa van blydskap. Dit dui op haar verligting naamlik dat haar gebed verhoor is, dat sy nou haar vader se toestemming het om te trou en dat sy ook verlig is dat daar versoening tussen haar en haar geliefde vader is.

### 3. Gebeure

#### 3.1 Eksposisie

Die HAT (1994:191) gee die volgende definisie van eksposisie:

Uiteensetting, byvoorbeeld in 'n drama of roman, wat die leser in staat stel om die handeling te verstaan.

In die eksposisie word die leser/luisteraar bekend gestel aan die karakters, tyd en ruimte soos dit in die drama tot stand gaan kom. Volgens Beckson en Ganz (1961:64-65) in Marggraff (1994:100) kan die eksposisie eksplisiet of implisiet wees. Die skrywer kan dit noem, verduidelik of duidelik oordra of dit kan van so 'n aard wees dat die leser/luisteraar dit self moet aflei uit die teks. Die eksposisie of uiteensetting is die fase waarin die leser/luisteraar bekend gestel word aan die protagonis, die plek, en die tyd.

Die radiodrama begin waar Mthembu en Nomusa sy volwasse, enkelopende dogter gesels. Die skrywer gebruik 'n vooruitskouing om spanning en afwagting te bewerkstellig. Daardeur betrek die skrywer die leser/luisteraar by die verhaal en word die verwagting by die leser/luisteraar geskep om te wonder waarop die vooruitskouing dui en in hoe 'n mate dit gaan realiseer of nie. Die eerste vooruitwysing is Mthembu se volgende woorde:

*MTHEMBU: Kulapho phela uyazi ukuthi nawe awusengane.*

(Ntuli, 1991:77)

MTHEMBU: Juis daarom weet jy dat jy nie meer 'n kind is nie.

(Ntuli, 1991:77)

In hierdie stadium is die funksie van die vooruitskouing nie noodwendig om afwagting te skep nie, maar om die leser/luisteraar se aandag te prikkel met die terloopse vooruitskouing. Die leser/luisteraar word geprikkel deur te wonder of Nomusa 'n oujongnooi gaan bly wat na haar vader omsien en of sy dalk gaan trou.

Mthembu se volgende mededeling oor sy vrou is 'n terugverwysing:

*MTHEMBU: ... Ekwedluleni kukanyoko emhlabeni ngafunga ngathi ngeke ngisaganwa. Emoyeni wami unyoko usaphila, usekhona lapha; ...*

(Ntuli, 1991:80)

MTHEMBU: ... Toe jou moeder oorlede is het ek gesweer dat ek nooit weer sal trou nie. In my hart leef sy nog; ...

(Ntuli, 1991:80)

Die voorbeeld van samevatting kan ook as terugverwysing gesien word. Dit is wanneer Mthembu na sy vrou se afsterwe verwys en ook na die feit dat hy nie weer van plan is om te trou nie, (Ntuli, 1991:80 reël 8-9). Samevatting is wanneer die verhaaltyd kleiner is as die geskiedenis tyd. Die funksie hiervan is bloot om agtergrondinligting te verskaf en om die ruimte te voltooi, naamlik dié van 'n vader wat na die afsterwe van sy vrou alleen met sy dogter agterbly. Die dramaturg wil daardeur die huidige situasie motiveer. Dit is veral suksesvol gesien in die lig dat daar nie ruimte in die radiodrama is om onnodige lang verduidelikings te gee nie. In die radiodrama is daar ook nie ruimte vir onnodige repliek nie, aangesien die verhaal vinnig moet vorder en binne 'n sekere tydsbestek afgehandel moet wees.

In *Isithembu* is die eksposisie nie juis eksplisiet aangedui nie. Die titel van die radiodrama *Isithembu*, wat 'n harem of poligamie beteken, laat reeds by die inleiding van die verhaal 'n sekere persepsie en afwagting omtrent poligamie by die leser/luisteraar. Enige struktuurelement wat enigsins op spanning of afwagting dui, laat derhalwe die leser/luisteraar wonder wat die situasie met poligamie te make gaan hê.

Die eerste kardinale gebeurtenis in *Isithembu* is wanneer Nomusa besluit om Mthembu mee te deel dat sy van plan is om met Sibanyoni, wat reeds 'n getroude man is, te trou. Hierdie mededeling verteenwoordig die einde van die eksposisie en lui die aanvang van die gebeure in. Dit is die sogenaamde motoriese moment wat die oorsaak van die spanning in die verhaal bewerkstellig.

Die volgende kardinale gebeurtenis wat daarop volg naamlik die twispunt, veroorsaak dat die spanning opbou. Die leser/luisteraar word met die keuse gelaat om te wonder wie se standpunt gaan seëvier. In hierdie tweede kardinale gebeurtenis word die spanning voortgestu. Daar is nou 'n besliste twispunt en beide karakters hou by hul individuele uitgangspunte. Die indruk word geskep dat nie een van die twee gaan kopgee nie. Nomusa se vasberadenheid dra by tot Mthembu se woede en dit verhoog die spanning tot en met die oomblik wanneer Nomusa verklaar dat sy eerder sal sterf as om van besluit te verander en Mthembu haar daarna verwoed uitjaag. Die klimaks word verder versterk deur die onderbreking/insident daarna.

Sodra die spanning 'n klimaks bereik het begin die ontknoping. Die derde insident word ingelui met rustige musiek wat aan die leser/luisteraar die indruk verskaf dat die afloop begin. Mthembu se rustige gebed bring hom tot insig en sy ommeswaai kom tot gevolg. Hy aanvaar Nomusa se besluit en

hulle versoen. Die oordra van die tema in *Isithembu* naamlik, dat enige groot krisis oorwinbaar is deur geloof en die opbou van spanning gaan in die volgende afdeling in detail bespreek word.

### 3.2 Kern

In die volgende bespreking van die kern en ontknoping word die tegnieke wat die aksie voortstu bespreek. Marggraff (1994:114) gee die volgende definisie van kern:

*Body is the main part of a narrative, constituting the rising action and the climax. It is in the body, that events rise to eventually bring the reader to the climax.*

Grové (Geen datum:54) gee die volgende definisie van klimaks:

... om die hoogtepunt aan te dui, die beslissende moment wat die ommekeer van sake bewerk. ... Na die klimaks is die stryd afgelope en begin die ontknoping.

Die volgende vooruitskouing en die werklike aanvang van spanning in *Isithembu* is Nomusa se volgende woorde:

*NOMUSA: Ngiyezwa baba. Kodwa into engisola sengathi izokushalalisa ukuthokoza lapha ekhaya ... e ...*

(Ntuli, 1991:78)

*NOMUSA: Ek hoor Vader. Maar iets wat ek vermoed die vreugde hier in die huis sal demp ... mm ...*

(Ntuli, 1991:78)

Dit is die sogenaamde motoriese moment. Motoriese moment word gereken as die oomblik wanneer die dramatiese handeling aan die gang gesit word. Die motoriese moment is hier 'n vooruitskouing. Die leser/luisteraar vermoed



onmiddellik dat die moontlikheid nou bestaan dat die vreugde gedemp gaan word. Dit skep spanning en afwagting om te weet wat die moontlike demper mag wees. Die volgende vooruitwysings het dieselfde funksie:

*NOMUSA: Phela zikhona baba izinto umuntu azibonelayo nje ukuthi noma zingedlula kuyosala isilonda esingapholi.*

(Ntuli, 1991:78)

NOMUSA: Daar is inderdaad dinge vader wat mens weet al gaan dit verby, sal dit seer letsels agterlaat.

(Ntuli, 1991:78)

Die leser/luisteraar besef nou dat sy 'n belangrike en selfs pynlike mededeling het om te maak, maar steeds weet nie die leser/luisteraar of Mthembu wat dit kan wees nie. Die spanning begin nou opbou en die leser/luisteraar besef dat daar 'n groot krisis aan die kom is. Die volgende vooruitskouing kan ook as uitsteltegniek beskou word. Die vertraging stu die spanning voort. Die leser/luisteraar begin angstig raak om die mededeling te hore te kom.

*NOMUSA: Ngiyazi ukuthi uzodumazeka baba.*

(Ntuli, 1991:79)

NOMUSA: Ek weet dat Vader ontstoke sal wees.

(Ntuli, 1991:79)

En

*NOMUSA: ... kuzodala isilonda esinye ...*

(Ntuli, 1991:80)

NOMUSA: ... dit sal 'n ander letsel veroorsaak ...

(Ntuli, 1991:80)

Nomusa weet dat Mthembu gaan kwaad word. Sy probeer egter die mededeling uitstel deur die vooruitskouing. Daardeur probeer sy hom voorberei op haar werklike mededeling. Na Nomusa se pogings om die

mededeling uit te stel lewer Mthembu 'n lang repliek oor kwaad word waarbinne 'n vooruitwysing voorkom.

*MTHEMBU: ... nontangayenu abaningi sebazihambela bayozakhela imizi yabo...*

(Ntuli, 1991:79)

MTHEMBU: ... daar is ook baie van jou ouderdomsgroep wat reeds gaan huis opsit het...

(Ntuli, 1991:79)

Mthembu vermoed in hierdie stadium nog geensins wat Nomusa se probleem kan wees nie. Hy besef dat daar iets skort maar vermoed nog nie wat dit kan wees nie. Hy vermoed dat sy dalk wil gaan studeer aangesien sy knap is met besigheidssake of dat sy dalk net wil gaan kuier. Hy vrees ook dat sy dalk swanger kan wees. Vanuit sy oogpunt kan sy woorde hier nie werklik as vooruitskouing gesien word nie. Vir die leser/luisteraar is dit egter beduidend dat 'n huwelik moontlik Nomusa se probleem kan wees. Die vooruitskouing is hier die skrywer se bedoeling. Dit kan ook as ironie gesien word. Alhoewel Mthembu hoop dat sy dogter by hom gaan bly en hom sal versorg, besef hy reeds onbewustelik dat sy al die ouderdom bereik het om aan trou te begin dink. Die skrywer gebruik vooruitskouing en vertraging om spanning hier te bevestig.

Volgens Strachan (1988:29) is vertraging wanneer die verhaaltyd groter is as die geskiedenis tyd. Dit kom voor tydens oomblikke van groot spanning en dien as uitsteltegniek. Nomusa se volgende woorde is 'n vertragingstegniek.

*NOMUSA: Cha, ake siyeke baba sizobuye sixoxe nje.*

(Ntuli, 1991:78)

NOMUSA: Nee, Vader kom ons los dit en gesels net weer.

(Ntuli, 1991:78)

En

*NOMUSA: Angazi ukuthi ngingaqala kanjani.*

(Ntuli, 1991:79)

NOMUSA: Ek weet nie hoe om te begin nie.

(Ntuli, 1991:79)

Nomusa probeer die feit dat sy haar vader van haar trouplanne moet vertel deur hierdie sin uitstel. Sy laat beide Mthembu en die leser/luisteraar in afwagting omdat sy nie ter sake kan kom nie. Die volgende 12 reëls is inderdaad ook 'n verdragings- of 'n uitsteltegniek. Leser/luisteraar besef al hoe meer dat daar 'n groot krisis aan die kom is. Nomusa probeer wegstrem en Mthembu bly haar aanpor om te sê wat sy op die hart het. Mthembu probeer naderhand raai wat die probleem kan wees. Sy raaiery kan ook as uitsteltegniek beskou word. Die leser/luisteraar deel deurgaans Mthembu se afwagting met hom totdat hy naderhand standpunt inneem en pertinent vra dat sy moet ophou wegkruipertjie speel.

Die gesprek wat intussen volg naamlik, Mthembu se opinie oor godsdiens en Nomusa se verweer dat sy weet hy gaan kwaad word stel die werklike mededeling van haar dilemma uit. Dit bewerkstellig afwagting en spanning by die leser/luisteraar. Mthembu se raaiery oor wat die moontlike mededeling kan wees is ook 'n verdragings-tegniek. Nomusa se volgende antwoord op Mthembu se afwagting is weer 'n verdragings van die mededeling.

*NOMUSA: Angazi nokuthi ngingaqala kanjani.*

(Ntuli, 1991:79)

NOMUSA: Ek weet nie hoe om te begin nie.

(Ntuli, 1991:79)

Mthembu se antwoorde op Nomusa se pogings om die mededeling uit te stel of te vermy bevestig dieselfde afwagting as wat die leser/luisteraar ervaar. Die

tegniek is hier 'n scène. Scène word gedefinieer as wanneer die geskiedenis en die verhaaltyd ongeveer gelyk is. Dit bestaan uit dialoog en kan gebruik word om die verhaalt tempo te vertraag (Strachan, 1988:28).

*MTHEMBU: Khuluma Nomusa mntanami.*

(Ntuli, 1991:78)

MTHEMBU: Praat Nomusa, my kind.

(Ntuli, 1991:78)

Die leser/luisteraar ervaar dieselfde afgawing as Mthembu en kan bykans onbewustelik dieselfde uiter naamlik, praat tog! Die spanning is onmiddellik gevestig en die leser/luisteraar sal verseker aanhou lees of luister ten einde uit te vind wat die probleem is.

Sodra Nomusa die mededeling gemaak het is Mthembu hewig ontsteld. Nou weet die leser/luisteraar wat die krisis is waarnatoe dinge opgebou het. Die leser/luisteraar wonder of hierdie krisis oorwinbaar is. Die spanning bou verder op aangesien die leser/luisteraar nie weet wat die uiteinde van die dispuut gaan wees nie. Die skrywer gebruik Mthembu se gebed op bladsy 81 is 'n voorbeeld van vertraging. Dit word hier as uitsteltegniek gebruik om die spanning op te bou. Die leser/luisteraar wonder of Mthembu se gebed verhoor gaan word en of hy berusting gaan vind.

Nomusa se besluit om met 'n reeds getroude man te trou veroorsaak konflik en botsing. Haar besluit druis in teen moderne opvattinge. Dit veronderstel dat daar ook botsing in haar gemoed moes wees, terwyl sy dit oorweeg of sy haar vader gaan mededeel en bekommerd is oor sy reaksie daarop. Botsing is 'n besliste tegniek om die spanning te bevorder.

Bykans die hele tweede kardinale gebeurtenis bestaan uit botsingsituasies. Al die sekondêre gebeure waaruit hierdie kardinale gebeurtenis bestaan, is botsingsituasies. Mthembu se volgende reaksie is die klimaks van hierdie botsing:

*MTHEMBU (Ngolaka): Suka phambi kwami Sathane.*

(Ntuli, 1994:81)

*MTHEMBU (Ontstoke): Wyk voor my, Satan.*

(Ntuli, 1994:81)

Die volgende verdere voorbeelde van vooruitwysings stu die spanning voort en dit lyk asof Mthembu en Nomusa al hoe verder van mekaar af wegbeweeg. Op hierdie stadium lyk dit asof die krisis nie oorwinbaar is nie.

*NOMUSA: Ngizogana uSibanyoni baba.*

(Ntuli, 1991:82)

*NOMUSA: Ek gaan met Sibanyoni trou vader.*

(Ntuli, 1991:82)

En

*NOMUSA: Ngiyaya!*

(Ntuli, 1991:86)

*NOMUSA: Ek gaan!*

(Ntuli, 1991:86)

Die leser/luisteraar wonder in afwagting of sy wel sal weggaan om te trou.

Daar is ook botsing met uiterlike omstandighede. Moderne neigings word teenoor tradisionele waardes geplaas. Tradisionele gebruike soos poligamie kom met moderne monogame verhoudings in botsing. Dit blyk uit die volgende:

*NOMUSA: Isithembu esisandakonani baba? Ingani kwakhona eBhayibhelini sifunda ngoJakobe nawoSolomoni. Ingani ubabamkhulu ozala wena uqobo wayenabafazi abathathu.*

(Ntuli, 1994:84)

NOMUSA: Bestaan 'n harem nie meer nie Vader? Lees ons nie in die bybel van Jakob en Salomo nie. Het u vader dan nie self drie vroue gehad nie?

(Ntuli, 1994:84)

Soos vroeër genoem is Mthembu 'n predikant. Die feit dat sy dogter met 'n reeds getroude man wil trou en daarby ook nog voel dat dit God se wil is, is vir hom totaal onaanvaarbaar en die leser/luisteraar kan dus met hom identifiseer. Die genoemde situasie is enige predikant se grootste nagmerrie en die dramaturg bou dus groot spanning op ten opsigte van die doelwit wat hy met sy onderwerp het.

In *Isithembu* is daar ook botsing met hoër magte. Nomusa bid tot God om haar besluit te seën terwyl Mthembu bid dat dit nie moet gebeur nie. Albei bid maar elkeen se afleiding word anders vertolk. Dit bevorder ook die spanning sodat die leser/luisteraar in spanning moet wag om te sien wie se uitgangspunt gaan seëvier.

Die gebede in *Isithembu* vervul ook die rol om spanning te skep. Die leser/luisteraar wonder in afwagting of die gebede verhoor gaan word of nie. Die feit dat beide Nomusa en Mthembu bid verhoog die afwagting. Dit vergroot ook die leser/luisteraar se afwagting om te weet wie se gebed verhoor gaan word aldan nie.

Die gebede in *Isithembu* kan ook simbolies van hoop wees. Dit is duidelik dat Mthembu self sy hoop vestig op geloof. Hy vind telkens berusting, kalmte en insig na sy gebede. Deur middel van Mthembu se gebede dra die skrywer sy intensies suksesvol oor. Die gebede vind aanklank by en versterk ook die tema. Hierdeur demonstreer die dramaturg dat krisisse oorwin kan word deur gebede.

Buiten die feit dat Mthembu se gebede sy innerlike stryd verteenwoordig, kan dit ook gesien word as opsommings van sy stryd en innerlike wroeging. Die vraag ontstaan ook by die leser/luisteraar of sy geloof wel die oplossing gaan bring. Die funksie hiervan is die skep van spanning en afwagting. Die gebede versterk die tema. Dit dien die doel om die skrywer se oorspronklike intensie te bevestig naamlik, dat alles oorkombaar is deur geloof. Mthembu se berusting getuig hiervan. Die gebede kan ook as interne konflik gereken word.

Aan die einde van insident een kan daar ook vooruitskouing gelees word in die didaskalie, naamlik nuwe insigte en 'n nuwe begin. Die vooruitskouing is simbolies van hoop.

*(Imisindo Yasekuseni.)*

(Ntuli, 1991:87)

*(Oggendgeluide.)*

(Ntuli, 1991:87)

Die begin van die resoluție is wanneer Mthembu die tweede keer bid en dit gevolg word deur rustige musiek. Die gebed impliseer dat daar 'n ommeswaai gaan kom. Die nuwe oggend simboliseer 'n nuwe begin en hoop maar, die skrywer bewerkstellig dadelik weer spanning as Mthembu vir Nomusa roep

en sy antwoord nie. Die indruk word geskep dat sy reeds die huis verlaat het gedurende die nag. Mthembu is verlig as hy beseft dat sy net geslaap het en sy volgende woorde is die einde van die resoluksie.

*MTHEMBU: Cha, mntanami, anginakukuqalekisa. Ngithi hamba usakhele ubuhlobo obuhle kwaSibanyoni.*

(Ntuli, 1991:87)

MTHEMBU: Nee, my kind, ek gaan jou nie vervloek nie. Ek sê gaan en bou vir ons 'n mooi familie by die plek van Sibanyoni.

(Ntuli, 1991:87)

Mthembu het deur middel van gebed berusting gevind in Nomusa se besluit. In die resoluksie gaan hy na haar kamer om na haar te soek en sy goedkeuring te gee. Wanneer sy nie dadelik antwoord nie – omdat sy nog slaap – raak hy angstig en vermoed dat sy dalk weggeloop het. Sodra sy antwoord en hy beseft dat sy nog daar is, bevestig dit dat hy haar nie sal verloor nie. Sy goedkeuring aan Nomusa om te trou, laat haar van blydskap huil. Beide beseft dat daar versoening is en dat hulle mekaar nie sal verloor nie. Die goeie verhouding tussen vader en dogter is herstel as gevolg van diepe geloof.

### **3.3 Verdere tegnieke wat spanning skep**

Die volgende verdere tegnieke wat spanning skep in *Isithembu* word volledigheidshalwe ook bespreek:

- Verdelling van die insidente
- Musiek
- Verteller/aankondiger.



### 3.3.1 Verdeling van die insidente

Die verdeling van die insidente is 'n manier waarop die dramaturg die spanning aandryf. Aan die einde van insident een op bladsy 86 eindig die karakters se gesprek met Mthembu wat Nomusa as Satan uitkryt en wegjaag. Die leser/luisteraar wonder nou in spanning wat die uiteinde gaan wees. Die indruk wat geskep word, is die idee dat hier 'n breuk tussen Mthembu en Nomusa gaan kom. Die leser/luisteraar wonder inderdaad of Mthembu se geloof hier 'n versoenende rol gaan speel en of sy matelose woede die oorhand gaan kry.

### 3.3.2 Musiek

Alhoewel slegs die geskrewe teks bespreek word, dui die didaskalies aan die einde van insident een aan, dat onstuimige musiek verlang word. Die onstuimige musiek wat die dramaturg verlang, versterk sy bedoeling om spanning soos voorheen bespreek, konstant te hou. Die verdeling in insidente en die musiek is tegnieke wat saamwerk om die spanning te verhoog.

Die musiek na en voor die insidente skep verdere spanning. Die didaskalie (*Umculo onobudluntudluntu.*) op bladsy 86, wat dramatiese musiek aanvra, is simbolies van die karakters se gemoedere wat hoog loop aan die einde van insident een. Die musiek dien as akoestiese bevestiging van die verbale spanning. Dieselfde geld vir die openingsdidaskalie aan die begin van die tweede insident op bladsy 78, naamlik (*Kulandele umculo opholile onensayo.*) (Gevolg deur rustige musiek.). Die musiek is nou simbolies van die gebed wat daarop volg. Hier dien die musiek as afplatter vir die voorafgaande spanning.

### 3.3.3 Verteller/aankondiger

Soos voorheen genoem is 'n tegniek wat nie in *Isithembu* gebruik is nie, die verteller. Alhoewel daar 'n aankondiger (*umsakazi*) is, het die skrywer nie gebruik gemaak van 'n verteller (*umxoxi*) nie. Die dramaturg besef die onnodigheid van 'n verteller in *Isithembu*. 'n Aanhaling wat Ntuli onlangs (1999:257) in 'n artikel gepubliseer het, bevestig dat hy as dramaturg, 'n verteller as 'n sinvolle maar oorbodige tegniek beskou.

*... there are times when resorting to a narrator is a more effective option than attempting to dramatise the particular incident with dialogue and sound effects. This option should be kept open... Of course moderation should be kept in mind because an indiscriminate use of the narrator can easily lead to the production of nothing but partially dramatised stories.*

### 3.3.4 Voorstelling van sekondêre en arbitrêre karakters

Nomusa se moeder en Sibanyoni se eerste vrou is arbitrêre karakters. Daar is net enkele verwysings na hulle. Soos voorheen genoem is die voorkoms van arbitrêre karakters slegs funksioneel indien hulle 'n besliste bydrae tot die spanning lewer. Die teenwoordigheid van Nomusa se moeder dra nie noodwendig by tot die spanning nie. As karakter is sy net volledigheidshalwe teenwoordig. Sibanyoni se eerste vrou (Mary) daarenteen bevorder wel kortstondig die spanning. Mthembu beskou haar teenwoordigheid aanvanklik as 'n struikelblok wat spanning veroorsaak. Sodra Nomusa egter bevestig dat die aangeleentheid – naamlik haar en Sibanyoni se besluit om te trou – reeds met Mary uitgeklaar is, skep haar teenwoordigheid nie meer spanning nie. Die teenwoordigheid van hierdie karakters is dus meer funksioneel as wat hul bydraers tot die spanning is.

#### 4. Tyd

Op vlak twee, die plotvlak, verkry tyd 'n funksie sodat die tema oorgedra word. Die funksie van tyd is hier tweeledig van aard. Dit stel moderne tyd in opposisie teenoor tradisionele tyd en terselfdertyd plaas dit ook hedendaagse waardes in opposisie met tradisionele waardes. Hierdie twee funksies wat tyd verkry stu die konflik voort. Die volgende dialoog bevestig hierdie aanname:

*NOMUSA: ... Ingani kwakhona eBhayibhelini sifunda ngoJakobe nawo-Solomoni. Ingani ubabamkhulu ozala wena uqobo wayenabafazi abathathu...*

*MTHEMBU (Ngolakana.): Kwakulungile ngaleso sikhathi.*

(Ntuli, 1991:84)

NOMUSA: ... Ons lees dan in die bybel van Jakob en Salomo. U vader het dan self drie vroue gehad.

MTHEMBU (Vererg): Dit was die gebruik daardie tyd.

(Ntuli, 1991:84)

Tyd vervul ook 'n simboliese funksie in *Isithembu*. Insident een word tydens aandete voltrek. Die mededeling wat Nomusa aan Mthembu maak kan simboliese eenheid verkry met die donkerte. Vir Mthembu gaan die son letterlik en figuurlik onder wanneer sy geliefde dogter hom meedeel dat sy met 'n getroude man wil trou. Die skokkende mededeling en die hele konflik speel gedurende die nag af. Mthembu se wroeging en sy donker sielestryd daaromtrent vind eenheid met die donker. Dit versterk die intensiteit van die krisis.

Insident twee, wat sy innerlike konflik en sy gebedswroeging is, vind ook simbolies aanklank met die donker. Insident drie daarenteen word ingelei deur die volgende didaskalie:

(*Imisindo Yasekuseni.*)

(Ntuli, 1991:87)

(Oggendgeluide.)

(Ntuli, 1991:87)

Die vraag kan tereg gevra word of die nuwe oggend na die vorige aand se konflik en sielewroeging nuwe betekenis bring of nie. Die blyk wel so te wees. Die nuwe oggend is simbolies van die insig en die ommeswaai wat Mthembu ondergaan het en versterk natuurlik ook die tema naamlik, dat enige krisis oorwinbaar is deur geloof.

## **5. Plek/Ruimte**

Uit die dialoog word afgelei dat die plek waarskynlik dorpsgebied kan wees, aangesien Nomusa bedags in 'n winkel werk en saans vir haar vader huishou. Die teenoorgestelde kan egter net so waar wees. Aangesien dit moderne tyd is, kan sy eweneens in die dorp werk en saans per motor na die afgeleë woonplek ry. Samehangend met tyd kan ook afgelei word dat indien dit moderne tyd is, ander omstandighede ook modern sal wees.

Die onderliggende funksie wat plek in *Isithembu* verkry is om tradisionele plek en waardes in teenstelling met moderne plek en waardes te plaas. Dit dra verder by daartoe dat dit die konflik voortstu. Dit is ironies dat Nomusa soveel waarde heg aan tradisionele waardes en gebruike in moderne tyd.

## **7. Samevatting**

Soos uit die bogenoemde blyk is karakters, gebeure, tyd en plek die vier elemente wat op vlak twee, die storievlak figureer. Tema het die vormende invloed op hierdie vlak. Karakterisering is bespreek asook die funksie

daarvan, synde om die konflik voort te stu en om spanning op te bou ten opsigte van die tema.

Soos ook uit die voorafgaande bespreking afgelei is, is verskeie tegnieke aangewend om spanning in die radiodrama *Isithembu*, beslag te gee. Dit is duidelik dat die tegnieke suksesvol aangewend is want die spanning word deurgaans gehandhaaf en die leser/luisteraar se aandag bly enduit behoue.

Die dramaturg slaag suksesvol daarin om die tema naamlik, dat enige groot krisis oorwin kan word deur gebed, oor te dra.

# HOOFSTUK 7

## SAMEVATTING

Die koms van radio en die ontwikkeling van die radiodrama in isiZulu is onder andere, in hierdie verhandeling nagevors. Daaruit het dit geblyk dat dit onmiskenbaar is dat die koms van radio ongetwyfeld 'n groot bydrae gelewer het tot die ontwikkeling van hierdie kunsoort. Arnheim (1936:19) som dit op deur te sê dat die radio verantwoordelik was vir die

*... welding of music sound and speech into a single material.*

Die hoorspel is in sy wese drama. Dit moes in der waarheid eers deur die smeltkroes van gewone drama en die ontwikkeling van radio gegaan het om by sy huidige vorm te kon uitkom. Dat dit egter aangekom het is nie te betwyfel nie.

Dit bly egter waar dat indien die radio suksesvol wil voortbestaan en sy plek wil volstaan te midde van sterk mededinging soos video, film en televisie, sal hy moet uitbou aan sy verbeelding- en kreatiewe vorme. Diesulke is egter vorme waarvoor daar geen ekwivalent of vervanging bestaan nie. Die rede waarom die 'teater van die verbeelding' in terme van radio in die slag bly, is juis vanweë die feit dat televisie hierdie gebied baie meer suksesvol bedien deur middel van die visuele inkleding. Dit bly egter terselfdertyd ook waar dat radio te midde van felle mededinging soos televisie nog nie sy greep op die massamedia verloor het nie. Radio verskaf steeds aan die derde wêreldse mans, vroue en kinders meer vermaak as al die ander media saam.

In vergelyking met ander genres kan die genre isiZulu radiodrama nog nie juis as 'n noemenswaardig groot letterkunde gesien word nie. Dat daar al heelwat gedoen is om die genre te vestig en dat die veld verder ook onontgin is in terme van wetenskaplike navorsing is ook nie te betwyfel nie.

Die voorafgaande navorsing het getoon dat die radiodrama geensins agterweë gelaat moet word wat sy wesenskenmerke as letterkunde genre betref nie. Dit is egter betreurenswaardig dat verdere ontwikkeling van radiodrama bykans gestaak is as gevolg van 'n gebrek aan belangstelling by potensiële skrywers en as gevolg daarvan dat uitgewers nie meer aktief letterkunde publiseer nie. Die resultaat daarvan is dat die SABC sedert 1997 ook nie meer radiodramas uitsaai nie. Die gevolg hiervan op die voortbestaan van die genre radiodram is vernietigend.

Uit die voorafgaande studie het dit geblyk dat die skrywer van *Isithembu* vertrouwd is met die wesenskenmerke van beide radiodrama en hoorspel. Die didaskalies is suksesvol aangewend in die radiodrama.

Uit die narratologiese model wat op *Isithembu* toegepas is het dit geblyk dat gebeure, karakters, tyd en plek op vlak een figureer. Die onderwerp, naamlik 'n dispuut tussen 'n vader en sy dogter omtrent poligamie, het die elemente op vlak een bepaal. Die tema, naamlik dat enige krisis oorwinbaar is deur geloof, het die elemente op vlak twee bepaal. Die skrywer het al die tegnieke wat bespreek is suksesvol aangewend om sy tema oor te dra en spanning voort te stu.

Frederico Garcia Lorca het die volgende gesê omtrent die teater:

Die teater is die barometer wat 'n land se grootsheid of ondergang registreer. Dit is 'n skool van trane en van lag, 'n rostrum waar die mens

vry is om ou en dubbelsinnige beginsels aan die kaak te stel en met lewende voorbeelde die ewige norme van die mens se hart te verduidelik.

Die aanhaling geld ook vir radiodrama en hoorspel. Dit sal 'n verlies wees indien daar nie toekomstige ontwikkeling en oplewing bewerkstellig word nie.



## Addendum: *Isithembu* teks

*(Ibika – Bese liye ngemuva.)*

UMSAKAZI: UMSakazo wesiZulu unentokozo umdlalo omfushane osihloko sithi:  
“*Isithembu*” obhalwe nguBhekinkosi Ntuli.

*(Ibika – Liphume.)*

\* \* \*

*(Imisindo yasebusuku, kuyadliwa.)*

MTHEMBU: Nomusa mntanami, ngiyabonga Mvelase omuhle.

NOMUSA: Ubongani baba?

MTHEMBU: Lokhu kudla okumnandi kangaka ongenzele khona. Impela angisoze ngayikhohlwa intombi kaDludla ngokukushiya nawe usufunde kanje ngezezimbiza.

NOMUSA (*Ngokuhleka*): Umama phela ngabe upheke okunye, lokhu abathi kwehla ngesiphundu ngempela. Thina siyafunisela nje.

MTHEMBU: Awufuniseli Nomusa. Futhi okwakho kuyamangalisa nje. Awubheke nje, umsebenzi walapha endlini uwenza kahle, kanti ngiyaluzwa nodumo lwekhono lakho kwezamabhizinisi. Awu, mina iNkosi yangenzela isimanga yangipha ingane enjengawe. Angazi ukuthi ngingayibonga ngani. Awubheke nje, nomuzi wabaThembu lo uvuthiwe, kanti imizi eminingi iye iphuphe uma inkosikazi yasekhaya ingasekho. Mntanami, ngamafuphi nje ngithi ngiyabonga, kuhle ukwazi lokho.

NOMUSA: Cha, baba, mina ngisuke ngenza umsebenzi okumele wenziwe nayinoma yiyiphi ingane ekhaya kubo.

MTHEMBU: Kulapho phela uyazi nawe uyazi ukuthi awusengane. Uma ungabhodla inkani ngempela, kokunye wale nje nokupheka lokhu, ngingenzani?

NOMUSA (*Ngokuhleka*): Ngingayeka kanjani phela ukupheka ngoba kungasuke kulambe mina?

MTHEMBU: Phela kulula nje ukuba uvele udle khona le esitolo osebenza kuso ubuye usukhala ngekhandela eliqaqambayo, ngakusasa ukhale ngesisu. Ngingenzani?

NOMUSA: Anginakukwenza lokho baba.

MTHEMBU: Ingani nanjengoba kuza umongameli nje ngesonto elizayo ngiyazi ukuthi uyofika kufudumele lapha ekhaya, angasho ukuthi usemzini wempohlo. Impela ngiyayibonga iNkosi. Nomusa wasivala nya nesikhala sokuba nezingane eziningi namadodana, izinto ezikhalelwa ngabantu. Anginamsebenzi, ngihlezi nendoda lapha ekhaya.

NOMUSA: Uma ngiyindoda sengizozikhumula-ke izikhethi baba, ungebulele emabhulukweni akho, he-he-he.

MTHEMBU: Kanti indoda yindoda ngamabhulukwe yini ngoba ubudoda busemisebenzini? Bangaki abanumzana abaqhoshe ngamadodana kodwa bebe bezele imiquba nje, izinto ezibulawa utshwala umuntu, obonayo ukuthi zilinde ukudla ifa?

NOMUSA: Kanti-ke akusibona bonke abafana abenza lokho baba. Bakhona nje abathola izinsizwa eziphilile. Nakhu nje ubabamkhulu wathola wena baba, angikaze ngikubone unjengomquba.

MTHEMBU: Hhayi phela, ayikho imiquba ebaThenjini! Nekhonyana ngabe ifuze ekhayakonina, he-he-he. Cha-ke, bekuyilelo nje lokubonga ndodakazi.

NOMUSA: Ngiyezwa baba. Kodwa into engisola sengathi izokushalalisa ukuthokoza lapha ekhaya ... e ...

MTHEMBU: Ukushabalala kokuthokoza okunjani Nomusa?

NOMUSA: Cha, ake siyeke baba sizobuye sixoxe nje.

MTHEMBU: Khuluma Nomusa mntanami.

NOMUSA: E ... e.

MTHEMBU: Ungesabi. Uyazi nawe ukuthi ziningi izinkinga eziye zivele lapha ekhaya, kodwa sibonisane, iNkosi isisize zedlule futhi.

NOMUSA: Phela zikhona baba izinto umuntu azibonelayo nje ukuthi noma ngabe zingedlula kuyosala isilonda esingapholi.

MTHEMBU: Angikholwa yileyo nto. Uma inkinga sesike sayibeka eNkosini umthwalo uba lula. Angithi kwasho yona yathi sibophonsa imithwalo yethu kuyo. Khuluma-ke Nomusa, singachithi isikhathi.

NOMUSA: Ngiyazi ukuthi uzodumazeka baba.

MTHEMBU: Ngiyazi ukuthi ngeke ungidumaze Nomusa. Side lesi sikhathi sinawe lapha ekhaya. Kodwa-ke noma ucabanga ukuthi ngizodumazeka, khuluma ngizwe. Khona bengilindele ukuthi ngase ngizwe okuthile ngoba bengibubona ubuso bakho bungakhululekile kulezi zinsuku. Ngakho-ke nayo le ngxoxo ngiyiqale ngoba ngethemba ukuthi ngizothola ukuthi uhlushwa yini. Bengicabanga ukuthi kokunye awazi ukuthi ngibonga kanjani ngalokho oyikho nongenzela khona. Kwakhona nje ukuba nontangayenu abaningi sebazihambela bayozakhela imizi yabo, kodwa wena waqoma ukuba uhlale ubheke uyihlo, into engavamile Nomusa. Ngithena-ke ngcono ukwazi ukuthi ngiyazibongela ngalesi siphos esinguwena. Khuluma-ke mntanami.

NOMUSA: Angazi nokuthi ngingaqala kanjani.

MTHEMBU: Yini kanti Nomusa? Angikusize. Ngabe uphelelwe umsebenzi?

NOMUSA: Cha Baba, awusoze wangiphelela umsebenzi. Ngingaziyekela mina nje.

MTHEMBU: Pho yini? Ufuna ukuwuyeka ngoba kokunye ... e ... ufuna ukuvakashela kwezinye izindawo, kokunye uyofunda?

NOMUSA: Cha baba.

MTHEMBU: Hhayi-ke, asizona izingane Nomusa. Asingalokhu sidlala umacashelana. (*Nya nya.*) O, ngiyabona. Kukhona ... e ... kukhona osefuna ukuba ngumkhwenyana walapha ekhaya?

NOMUSA: Yebo baba.

MTHEMBU (*Ngokukhathazeka*): Hawu, Nomusa mntanami! (*Kuthi nya nya.*)

NOMUSA: Ungixolele baba. (*Kuthi nya nya.*)

MTHEMBU: Ngamanye amazwi usuzongishiya ngedwa nalo muzi Nomusa?

NOMUSA: Uxole baba, kodwa ngigcine nginqume ukuthi angihambe lapha ekhaya noma ngibazi ubunzima obuzoba khona. Kodwa njengoba uhlale usho, iNkosi ayibadeli abethembele kuyo. Nawe-ke baba...

MTHEMBU (*Ngolaka*): Awuthule Nomusa! (*Kuthi nya nya.*)

(*Ngomoya ophansi.*) Uxole ndodakazi. Angilwi. Nawe uyazi ukuthi kuthinteka ziphi izindawo kimi uma ngizwa le ndaba oyethulayo. Uyayazi impilo yalapha ekhaya. Ekwedluleni kukanyoko emhlabeni ngafunga ngathi ngeke ngisaganwa. Emoyeni wami unyoko usaphila, usekhona lapha; ngakho-ke uma ngiganwa kungafana nokuthi sengiqale ukuba nesithembu nje. Kodwa-ke okunye okwangenza nganquma ukuzihlalela ukuthi kwakukhona wena. Bengethembele kuwena. (*Kuthi nya nya.*) Khona ngiyabona ukuthi ngasuke ngacabangisa okwesilima ngoba nawe njengomuntu ozimele kumele ube nohlelo lwakho ngempilo yakusasa. Okusuke kwakhulisa ithemba ukuthi nawe nakhu usukhulile manje, ngakho bekukhona kimi ukuthi usuzohlala nje lapha ekhaya. (*Kuthi nya nya.*) Ngowaphi yena lo muntu Nomusa?

NOMUSA: NgowakwaSibanyoni baba eFilidi.

MTHEMBU: Uyamthanda mntanami?

NOMUSA: Yebo baba. (*Kuthi nya nya.*)

MTHEMBU: Kuselukhuni ukukhuluma Nomusa. Awungiphe amanzi kengisale ngedwa.

NOMUSA: Bengicela baba ukuba ngisale sengethula nokunye engaziyo ukuthi kuzodala isilonda esinye. Kodwa akusizi ukuba ngingakusho khona manje.

MTHEMBU (*Ngolaka*): Awuzukungitshela ukuthi usukhulelwe Nomusa.

NOMUSA: E ... e...

MTHEMBU (*Ngolaka*): Nomusa!

NOMUSA: Baba!

MTHEMBU: Yini le ongenza yona?

NOMUSA: Cha, baba, angikhulelwe. (*Kuthi nya nya.*)

MTHEMBU (*Ngomoya ophansi*): Khuluma-ke Nomusa usale usungiqedela.

NOMUSA: Baba; uSibanyoni uganiwe. (*Kuthi nya nya.*)

MTHEMBU (*Ngolaka*): Suka phambi kwami Sathane.

NOMUSA (*Eqheluka*): Uxole baba. (*Kuvuleke kuvuleke isicabha.*)

MTHEMBU (*Ngokukhuleka*): Baba, uma ngivelelwa yinto enje ngizwa ngiphelelwa ngamandla. Wena ongumthombo wamandla ngicela unge-sekele. UNomusa isithandwa sami! Indodakazi yami yokulandula! Khona uma esebona umuntu usengathanda umuntu oganiwe pho? Ngamanye amazwi uya esithenjini umntanami! Hawu, ngabe ngivelelwa yini kodwa? Kokunye nginamawala. Mhlawumbe uSibanyoni lowo uganiwe kodwa uyehlukanisa. Mhlawumhe umkakhe wanyamalala usenelungelo-ke lokuganwa futhi. Mhlawumbe umkakhe wasangana. Sengathi ngibe namawala. Ngcono ngithole imidati ngalesi simo. (*Amemeze ngomoya omuhle.*) Nomusa! Nomusa mntanami!

NOMUSA (*Kude*): Baba!

MTHEMBU: Awuthi gqi Mvelase. (*Umnyango uvuleke uvaleke.*)

NOMUSA (*Esondela*): Yebo baba.

MTHEMBU: Uxole ngamawala Nomusa. Angizenzi.

NOMUSA: Ngiyazi baba. Ungixolele.

MTHEMBU: Usho ukuthi angikuxolele ngoba uyabona ukuthi wenza into engasile?

NOMUSA: Ngithi ngixolele ngoba ngikucabange kahle lokhu nganquma ukuthi ngizoyenza le nto noma ingezukwemukeleka kwabanye abantu.

MTHEMBU: Ukwemukeleka kuhambisana nemibandela Nomusa. Into uma inezizathu ezizwakalayo ize yemukeleke nje. Nendaba yokugana umuntu oseganiwe asikwazi ukuyibuka nganxanye kuphela. Iphi inkosikazi kaSibanyoni?

NOMUSA: Ikhona baba.

MTHEMBU: Iyaphila?

NOMUSA: Yebo baba.

MTHEMBU: Uhlala nayo?

NOMUSA: Yebo baba.

MTHEMBU: Pho wena ungena kanjani emzini wabantu usufuna ukuba ngowesithathu nje?

NOMUSA: Ngiyamthanda uSibanyoni, naye uyangithanda.

MTHEMBU: Noma ningathandana akusho lutho ngoba useganiwe yena. Izwe lizosola wena lithi uyophazamisa ingane yabantu endodeni yayo. Mntanami, kuyenzeka ukuba abantu ababili abanokuthile okubahlanganisayo noma abakuthandayo bezwe sebethandana; kodwa kumele bazame ukukhohlwa uma ngabe sebezibophelele kwabanye abantu. Njengomfundisi baningi abantu abafika kimi becela izeluleko uma besengxakini

enje, ngibeluleke ngokuthi abazame ukuthandaza iNkosi ibaphe amandla ukuba kuncibilike lokho kuzwana uma kuzoletha izinyembezi kwabanye abantu. Nawe-ke Nomusa ngicela ukuba uthandaze.

NOMUSA: Baba, lesi sinqumo ngisithathe emva kokuthandaza izikhathi eziningi.

MTHEMBU: Ubuthandaza kuyo le Nkosi ethandazwa lapha ekhaya?

NOMUSA: Yebo baba.

MTHEMBU: Yathini?

NOMUSA: Yathi kulungile angiqhubeke.

MTHEMBU (*Ngezwi eliqinile*): Yathi qhubeka uyoqhwaga umntwana wabantu indoda yakhe. Ungene-ke wena yena aphumele phandle, abe yisaliwa ngoba sekufike intandokazi, intokazi yasebaThenjini. (*Ngolaka.*) Akusiyo iNkosi ethandazwa lapha ekhaya engavuma lokho. USathane! Ngakho uma ungumntanami awuyi lapho!

NOMUSA (*Ngezwi eliqinile*): Ngizogana uSibanyoni baba. Uma kungenjalo ngingafa nokufa. (*Kuthi nya nya.*)

MTHEMBU (*Ngomoya ophansi*): Awukaze ukhulume kanjena nami Nomusa selokhu wazalwa.

NOMUSA (*Ngomoya ophansi*): Uxole baba. Ngikhuluma okusuka ngaphakathi kimi.

MTHEMBU: Uboneni kulo Sibanyoni?

NOMUSA: Unomoya omuhle baba. Unobuntu. Uyinono. Uhlakaniphile. Okukhulu kunakho konke baba ukuthi uyangidinga uSibanyoni.

MTHEMBU: Umkakhe?

NOMUSA: Angithi nje usidinga sobabili.

MTHEMBU: Ukuze lolu thando abethanda ngalo umkakhe alwehlukanise phakathi manje umkakhe athole amajuphana?

NOMUSA: Ngikucabangile nalokho. Kodwa angikholwa ukuthi uthando lunjengewolintshi othi uma ulisike phakathi omunye athole ingxenye kuphela, kungabe kusaba yiwolintshi eliphelele. USibanyoni usidinga sobabili nomkakhe.

MTHEMBU: Ukuba anifuye?

NOMUSA: Cha baba. Ngikhuluma nje unezitolo ezintathu: ulwazana enginalo ngezamabhizinisi luyomsiza ... angithi nje luyosisiza sobathathu sengibala nomkakhe wokuqala.

MTHEMBU: Ukuze kuthi uma senivula esesine isitolo uSibanyoni adinge umfazi wesithathu?

NOMUSA: Cha baba, sixoxe kakhulu ngalokhu waqinisa ukuthi ngeke esamthatha omunye njengoba sesikhona sibabili singabantu abathandayo nabadingayo.

MTHEMBU: Njengoba esethole izisebenzi ezimbili, izimenenja ezimbili. (*Ngolaka.*) Kusho ukuthi Nomusa uyogana uSibanyoni ngoba ufuna ukuba yimenenja ethola umcebo omningi?

NOMUSA: Ngiyomgana ngoba ngimthanda, ngingafuni-ke ukuba ngibe yishende nje.

MTHEMBU (*Ngolaka*): Umkakhe?

NOMUSA: Sesibonene noMary. Noma kwake kwangathi akenami, sesiyezwana manje. Sivumelene ukuthi siyoqhuba kanjani.

MTHEMBU (*Ngomoya ophansi*): Usufuna impilo yesikhwele mntanami. Ufuna impilo yexhala nenzondo. Ukuceba akusho lutho. Ukungagani akusilona ihlazo. Ziningi izintokazi eziphila impilo emnandi ekhululekile zingaganile. Akudingi umuntu aziphonse odakeni ngoba ethi ufuna nje kuthiwe wawuthola umendo. Mhlawumbe uma bewuba nesineke ubengaqhamuka umuntu ophilile ongamthanda.



NOMUSA: Baba, sengikhulile. Ontangayethu sebgana. Nawe uyazi ukuthi vele bayingcosane abantu besilisa kunabesifazane. Angikwazi-ke ukulinda umnyama ongenafu, ngithi kusekhona omunye ozobuye aqhamuke owedlula lo esengimtholile. Ngangivele ngingumuntu owayefuna ukuba nomuzi wakhe, abe nabantwana. Ngiyakuvumela ekuthini akuhlazo ukungagani. Kodwa angisiboni isizathu sokuhlala eseqhamukile umuntu ophethe ikusasa lami eliqhakazile.

MTHEMBU: Nomusa, ekabani ingane ezokhonjwa ngeminwe kuthiwe ingumfazi wesithembu?

NOMUSA: Isithembu esisandakonani baba? Ingani kwakhona eBhayibhelini sifunda ngoJakobe nawo Solomoni. Ingani ubabamkhulu ozala wena uqobo wayenabafazi abathathu ...

MTHEMBU (*Ngolaka*): Kwakulungile ngaleso sikhathi.

NOMUSA: Namanje baba, ngibona kungekho chilo uma zonke izinto ngizibona zingivumela, futhi zingikhombisa ukuthi angoni ngalesi sinyathelo.

MTHEMBU: Uke wacabanga ngami Nomusa?

NOMUSA: Nguwena engacabanga ngawe kuqala baba.

MTHEMBU: Wakhumbula ngesikhundla sami emphakathini nasebandleni?

NOMUSA: Ngakhumbula lokho ngajula, kodwa ngafinyelela ekuthini umuzi engiyowakha akuwona owasebaThenjini, ngowakwaSibanyoni ...

MTHEMBU: Ngakho awusenandaba nenkinga osufaka kuyo umzali wakho okade ekufukamele sonke lesi sikhathi, ekondla ngokomzimba nangokomphefumulo?

NOMUSA: Nginendaba baba. Yikho bengikhathazekile nje. Nokho ekugcineni ngafinyelela ekuthini impilo engisazoyiphila ngeyami. Abantu bazokhuluma ngoba banemilomo, kodwa uma sekwedlule isikhashana bayothula.

MTHEMBU (*Ngomoya ophakeme*): Uyazi ukuthi ubuyigugu elingakanani kuleli bandla. Ngiyoyiqala ngaphi le nyakaknyaka? Njengoba eza nje umongameli ngesonto elizayo, ngingayethula kanjani le nto...leli hlazo ongifaka kulona?

NOMUSA (*Ngomoya ophakeme*): Akusilona ihlazo baba. Anginandaba nokuthi umongameli ucabanga ufikaphi ngale nto. Naye usekhulile, useyiphilile eyakhe impilo. Akukho muntu owamtshela ukuba aganwe ngendlela aganwa ngayo.

MTHEMBU (*Ngokuthetha*): Ngamanye amazwi utshela mina lokho ukuthi angitshelwanga muntu ukuba ngiganwe ngale ndlela? Utshela mina lokho Nomusa?

NOMUSA (*Ngomoya ophakeme*): Angibhekise kuwe baba. Ngibhekise kumongameli lo omesaba sengathi ...

*(Ekuphikisaneni okulandelayo amazwi omabili aphakeme.)*

MTHEMBU: Sengathi ini? Ngiyamesaba uma ngimhlonipha?

NOMUSA: Akuhluphi ukuhloniphana kwenu baba, kodwa akungangiphazamisi entweni engikhanyela kahle.

MTHEMBU: Awusho ngani ukuthi emanyaleni akukhanyela kahle?

NOMUSA: Ukuyogana kwami akusiwona amanyala. Ngenza into abantu badalelwa ukuba bayenze. Ngifuna ukuphuma kahle lapha ekhaya ngiyokwakha umuzi ...

MTHEMBU: Uyokwakha umuzi sewakhiwe?

NOMUSA: Ngikhuluma isiZulu baba. Ngiyokwakha umuzi kwaSibanyoni. Uma kukhona okungiphazamisayo ngingavele ngife nya.

MTHEMBU: Sekuyimina lowo oyilokhu? Yimina ombiza ngento eyisiphazamiso? Yimi lowo Nomusa?

NOMUSA: Ngumqondo wakho baba engingawutholi kahle. Yiwo-ke lo oyisiphazamiso.

MTHEMBU: Uthi ngiyisiphazamiso uma ngikweluleka ngoba ngibona ukuthi uyingane egaqela eziko?

NOMUSA: Angiseyona ingane baba. Ontangayethu bonke bendile. Angigaqeli khona eziko, ngigaqela emendweni engikholwa ukuthi uSomandla wangibekela wona ngingakazalwa.

MTHEMBU: Uyahlambalaza. Uthi uSomandla wakubekela ukuba uyozishiqela emizini yabantu bezihlalele kahle? Yehheni ihlazo!

NOMUSA: Akusilona ihlazo! Ngicela ukuba ubaba angaphindi nje abize umendo wami ngehlazo namanyala. Ngiziphathe kahle kunezilingo zobusha. Ngikuhloniphile. Nakhu manje ngiyokwakha umuzi wami njengabantu bonke ababizelwe emendweni. Ngakho-ke ngizosangana uma ubaba ephikelele ngokubiza isinyathelo sami ngamanyala!

MTHEMBU: Ngiyaphinda ngithi ukungcola, yihlazo, amanyala!

NOMUSA (*Ngokukhala*): Akunjalo! Akunjalo! Le nto ngiyenze sengicabangile. Zonke izizathu ozibekayo ezikhomba lokhu othi yihlazo ngizibhekile. Angingabazi ukuthi ngenza into efanele. Anginandaba-ke nomongameli bakho labo, ngithi nje ngiyogana kwaSibanyoni, uma ubaba engafuni ngizohamba ngenkani!

MTHEMBU: Ngithi awuyi lapho!

NOMUSA: Ngiyaya!

MTHEMBU: Ngithi eyami ingane ayiyi ukuyogana esithenjini.

NOMUSA: Angiyi ukuyogana isithembu, ngiyogana uSibanyoni.

MTHEMBU: Ngithi-ke awuyi Nomusa!

NOMUSA: Ngithi ngiyaya baba.

MTHEMBU: Ngithi uma ngisaphila ngiwuyihlo awuyi entweni engiyibonayo ukuthi igwegwile.

NOMUSA: Ngithi ngiyaya baba. Okungcono ngingafa nya.

MTHEMBU (*Ngolaka olukhulu*): Awuyi!

NOMUSA (*Ngesakhanhlu*): Ngiyaya!

MTHEMBU: Suka phambi kwami Sathane! (*Isicabha sivuleke sibhaklazeke kakhulu.*) (*Umculo onobudluntudluntu.*)

\* \* \*

(*Kulandele umculo opholile onensayo.*)

MTHEMBU (*Ngomoya ophansi*): Awu, Nkosi yami! Ngendodakazi yami. Igugu lami. (*Umculo onensayo.*) UNomusa umntanami. Ithemba lami. Igugu lami.

(*Umculo onensayo.*)

(*Imisindo yasekuseni.*)

\* \* \*

MTHEMBU: Ewu, sekusile. Buze bafika ubuthongo ngihlezi khona lapha. (*Ekhuleka.*) Baba ngicela kusebenze wena manje. Njengoba sengithathe isinqumo sokugcina ngalokhu, konke ngikwethula kwezakho izandla. Ngiyabonga. Kumele ukuba uphapheme manje uNomusa. (*Ememeza.*) We Nomusa! (*Nya.*) Nomusa! (*Nya.*) (*Ngelinovalo.*) Nomusa! (*Nya.*) Ake ngibheke ekamelweni lakhe. (*Kuvuleka umnyango.*) (*Ngelokukhala.*) Nomusa mntanami! Nomusa! Kwenzenjani? Nomusa!

NOMUSA (*Ngobuthongo*): B ... ba ... ba!

MTHEMBU: Nomusa mntanami!

NOMUSA: Ewu, busabuye ngezinkani ubuthongo. Bengiqwashile.

MTHEMBU (*Ngophansi*): Mvelase, usazimisele ngendaba yakwaSibanyoni?

NOMUSA (*Ngokuthoba*): Yebo baba. Ungixolele ngendlela engigcine ngikhuluma ngayo baba.

MTHEMBU: Uyakwazi okwenzayo Nomusa?

NOMUSA: Yebo baba.

MTHEMBU: Kulungile-ke mntanami, hamba.

NOMUSA: Ubaba akasho khona ukuthi “Hamba juba”?

MTHEMBU: Cha, mntanami, anginakukuqalekisa. Ngithi hamba usakhele ubuhloho obuhle kwaSibanyoni.

NOMUSA (*Ngelokukhala*): Ngiyabonga. Ngiyabonga baba! Ngiyabonga.

*(Ibika – Liye ngemuva)*

UMSAKAZI: *Benilalele umdlalo omfushane obhalwe nguBhekinkosi Ntuli osihloko sithi “Isithembu”. Abadlali bekuyilaba: UMthembu ..., UNomusa ...*

*Lo mdlalo uqoshwe ezindlini zoMsakazo eThekwini. Ukhishelwe emoyeni ngu ...*

*(Ibika – Likhuphuke – Liphume.)*

# Literatuurlys

## Aangehaalde bronne

Abrams, M.H. *A glossary of literary terms*. Japan: Holt-Saunders International Editions, 1981.

Arnheim, R. *Radio – An art of sound*. New York: Da Capo Press, 1936.

Brink, A.P. *Aspekte van die nuwe drama*. Kaapstad: Academica, 1986.

Bulte, I. *Het Nederlandse hoorspel*. H & S: Utrecht, 1984.

Cruywagen, E. *The radio drama and the radio feature in South Africa: A comparative study*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Durban-Westville, Durban, 1992.

Döhl, R. *Das neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

Drakakis, J. *British radio drama*. USA: Cambridge University Press, 1981.

Evans, E. *Radio – a guide to broadcasting techniques*. London: Barrie and Jenkins, 1977.

Felton, F. *The radio play*. London: Sylvan Press, 1949.

Finnegan, R. *Oral literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

Fuchs, J.D. *Die radiodrama: wese, vorming en verskyning in Suid-Afrika*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad, 1946.

Genette, G. *Narrative discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

- Giliomee, C.B. *Die hoorspele van N.P. van Wyk Louw*. M.A.-verhandeling: RAU, Johannesburg, 1982.
- Graham-White, A. *The drama of black Africa*. New York: Samuel French, 1974.
- Griffiths, S. *How plays are made*. London: Heinemann, 1982.
- Groenewald, H.C. *Die drama in Zulu*. M.A.-verhandeling: RAU, Johannesburg, 1979.
- Hannes, R. *Erzählen und Erzählen im Hörspiel*. Marburg: Hitzeroth, 1990.
- Hilliard, R.L. *Writing for television and radio*. New York: Communicatio Arts Books, 1976.
- Kannemeyer, J.C. *Die Afrikaanse literatuur 1652–1987*. Kaapstad: Academica, 1988.
- Kaplan, M. *Radio and poetry*. New York: Columbia University Press, 1949.
- Klöse, W. *Didaktik des Hörspiels*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1977.
- Lewis, P. *Radio drama*. USA: Longman, 1981.
- Lubbe, H.J.P. *Evaluering van Suid-Sotholusters se voorkeure ten opsigte van radiodramas*. M.A.-verhandeling: RAU, Johannesburg, 1968.
- Mabley, E. *Dramatic construction; an outline of basic principles: followed by technical analyses of significant plays by Sophocles and others*. Philadelphia: Chilton Book Co., 1972.
- Makosana, N.E. *A comparative study of six Xhosa radio dramas*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch, 1991.

- Marggraaf, M.M. *The moral story in Zulu (1930–1955)*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Pretoria, Pretoria, 1994.
- McWinnie, D. *The art of radio*. London: Faber & Faber, 1959.
- Odendaal, L.B. *Prinsipes van die radiodrama, soos afgelei van enkele Afrikaanse radiodramas*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Pretoria, Pretoria, 1967.
- Rimmon-Kenan, S. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.
- Rodger, I. *Radio drama*. London: The MacMillan Press Ltd, 1982.
- Schutte, H. J. *Drie hoorspele – 'n analise*. Kaapstad: Perskor, 1986.
- Schutte, J.H.T. *Die radiodrama*. D.Litt: Universiteit van die Oranje Vrystaat, Bloemfontein, 1952.
- Sieveking, L. *The stuff of radio*. Uitgewer onbekend. 1934.
- Strachan, A. *'Uthingo Lwenkosazana' van D.B.Z. Ntuli: 'n narratologiese ondersoek*. D.Litt.: Universiteit van Pretoria, Pretoria, 1988.
- Styan, J.L. *The dramatic experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Tshamano, N.D. *Radio drama: a critical study of some radio Venda broadcasts*. M.A.-verhandeling: Universiteit van die Noorde, Sovenga, 1993.
- V/d Merwe, A.P. *Didascalies as sign-system in three dramas by M.S. Serudu*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria, 1993.
- Van Heerden, T. *Die radiovervolgverhaal in Noord-Sotho*. M.A.-verhandeling: RAU, Johannesburg, 1971.



## Geraadpleegde bronne

- Barnouw, E. *Radio drama in action*. New York / Toronto: Farrar & Rinehart, 1945.
- Beneke, J.J.P. *Die dramatiese funksie van die "flits"*. D.Litt.:Universiteit van die Oranje Vrystaat, Bloemfontein, 1980.
- Bokwe, G.D. *Sarcasm, conflict and style in Mtywaku's plays*. M.A.-verhandeling: Rhodes Universiteit, Grahamstad, 1993.
- Bopape, M.L. *A comparative study of three Northern Sotho tragedies*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria, 1991.
- Bradby, D. *Studying drama*. London: Croom Helm, 1983.
- Brink, A.P. *Waarom literatuur?* Kaapstad: Human & Rousseau, 1985.
- Buchanan, R. *A look around literature*. New York: Garland Publishing, 1986.
- Cloete, T.T. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-literêr. 1992.
- Dekker, G. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou, 13e druk (datum onbekend).
- Du Toit, P.J. *Teks en tegniek*. Kaapstad: Academica, 1989.
- Hippe, R. *Dichtung in Theorie und Praxis – das Hörspiel*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 1981.
- Jafta, D.N. *A survey of Xhosa drama*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Zululand, Natal, 1978.
- Levenson, W.B. *Teaching through radio and television*. New York: Greenwood Press, 1952.

- Lloyd, C.P. *Drama workshop 1*. Pretoria: Juventus, 1989.
- Malan, L.J. *Die veraanskouliking in N.P. van Wyk Louw se hoorspel Dias*. M.A.-verhandeling: RAU, Johannesburg, 1970.
- Mkonto, B.B. *A study of conflict and theme in some modern Xhosa plays*. M.A.-verhandeling: Universiteit van Fort Hare, Alice, 1984.
- Moto, S.G. *Plot in Northern Sotho drama with special reference to C.K. Nchabeleng's works*. M.A.-verhandeling: Universiteit van die Noorde, Sovenga, 1988.
- Satyo, S.C. *Uphengululo LwesiXhosa – Amabanga 9 nele-10*. Pretoria: HAUM, 1989.
- Schutte, H.J. *Ontmoeting by Dwaaldrif – 'n analise*. Kaapstad: Perskor, 1982.
- Senekal, J.H. *Beeld en bedryf*. Pretoria: Van Schaik, 1978.
- Smuts, J.P. *Triptiek*. Kaapstad: Tafelberg, 1986.
- Sophokles. *Koning Oidipus*. Kaapstad: Perskor, 1974.
- Styan, J.L. *Modern drama in theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Szondi, P. *Theory of the modern drama*. USA: University of Minnesota Press, 1987.
- Törnqvist, E. *Transposing drama*. London: MacMillan Press, 1991.
- V/Wyk Louw, N.P. *Drie hoorspele*. Kaapstad: Perskor, 1987.
- Watson, G.J. *Drama, an introduction*. London: MacMillan Press, 1983.

### **Primêre tekste**

- Makhambeni, N. *Amaseko*. Isando: Centaur, 1994.
- Ntuli, D.B.Z. *Ithemba*. Pretoria: Van Schaik, 1978.
- Ntuli, D.B.Z. *Indandatho Yesethembiso*. Johannesburg: Educum, 1983.
- Ntuli, D.B.Z. *Woza Nendlebe*. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1988.
- Ntuli, D.B.Z. *Ishashalazi*. Pietermaritzburg: KwaZulu Booksellers, 1988.
- Ntuli, D.B.Z. *Amavenge*. Pretoria: HAUM, 1990.
- Ntuli, D.B.Z. *Lalela-ke*. Pretoria: HAUM, 1991.
- Ntuli, D.B.Z. *Indoni Yamanzi*. Pretoria: Vivlia, 1992.
- Sishi, H. *Imilando YakwaZulu*. Pretoria: Unisa Press, 2000.

### **Aangehaalde artikels**

- Groenewald, H.C. Aspekte van drama met besondere verwysing na die Zulu-drama. *Suid-Afrikaanse tydskrif vir Afrikatale*, Bylae, 1981, 12–42.
- Ntuli, D.B.Z. The function of the narrator in Hubert Sishi's *Imilando YakwaZulu*. *South African journal of African languages*, 1999, vol. 19, iss. 4, 250–257.
- Swanepoel, C.F. Perspectives on African drama. *Suid-Afrikaanse tydskrif vir Afrikatale*, Mei 1987, 7:2, 64–70.

### **Geraadpleegde artikels**

- Brookes, M. English radio drama in South Africa. *Textures*, 1985, 8:8, 20–23.
- Coetzer, J.L. Asterion: 'n interpretasie. *Tydskrif vir letterkunde*, Mei 1993, 31:2, 56–65.

- De Vries, A.H. Dias en Dias 1488, 1952, 1988. *Tydskrif vir letterkunde*, Febr. 1988, 26:1, 6–9.
- Eichbaum, J. Radio and television review. *Scenaria*, Des. 1989, 23–24.
- Gray, S. Intensive care. *Staffrider*, 1989, 8:1, 75 -86.
- Heale, M. Radio drama – poor relation or equal partner. *Textures*, 1988, no. 7, 35–39.
- Jacobs, R. Die radio as kultuurdraer. *Neon*, Febr. 1988, no. 53, 61–64.
- Kerr, D. African broadcasting pioneers and the origins of radio drama at central African broadcasting services. *Critical arts*, 1995, 9:1, 30–56.
- Louw, S. Dias: 'n hoorspel (N.P. van Wyk Louw). *Klasgids*, Febr. 1988, 23:1, 10–17.
- Louw, S. Ruimte in die drama: 'n uitgebreide terminologie. *Tydskrif vir literatuurwetenskap*, Des. 1989, 5:3, 262–278.
- Moeketsi, R. Radio drama with critical reference to three broadcasts by Radio Sesotho. *Suid-Afrikaanse tydskrif vir Afrikatale*, 1991, 1:11, 25–35.
- Muller, M. Dias – N.P. van Wyk Louw. *Tydskrif vir letterkunde*, Nov. 1978, 25:4, 79–87.
- Sithembe, Z. Oral lore: in search of the missing link in siSwati modern drama. *Southern journal for folklore studies*, 1994, vol. 5, 26–51.
- Smuts, J.P. Chris Barnard se hoorspele. *Standpunte*, Febr. 1977, 30:1, 41–44.
- Smuts, J.P. Die hoorspel: 'n onderrigstrategie. *Klasgids*, Aug. 1990, 25:3, 3–8.
- Ulyatt, T. Ideology and South African radio drama in English. *Textures*, 1995, 9, 19–31.

V/d Walt, P.D. Tema, tyd en karakter in die hoorspele. *Tydskrif vir letterkunde*, Mei 1990, 28:2, 62–71.

Van Deventer, S. 'Die glasdeur' van Henriëtte Grové. *Klasgids*, Okt. 1989, 24:4, 47–53.

### **Pamflette / Gidse**

English Service Radio Drama Department of the SABC, The writing of plays for Radio (a brief guide).

Merensky-biblioteek Inligtingsbrochure. 1975, no.4.

Ukubhalwa Komdlalo Womsakazo. SABC-inligtingstuk. Radio Zulu.

Staatskoerant, 20 April 2001. No. 22223, RGK 76 van 2001.

### **Aangehaalde vakliteratuurlys**

*Colliers Ensiklopedie*. Volume 15. MacMillan Educational Company, 1983.

Combrink, J. *Sakboek van regte Afrikaans*. Kaapstad: Tafelberg, 1994.

Eksteen, L. *Afrikaanse sinoniemwoordeboek met antonieme*. Pretoria: Van Schaik, 1988.

Grové, A.P. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad: Nasou, 1976.

Odendal, F.F. *HAT*. Doornfontein: Perskor, 1994.

### **Geraadpleegde vakliteratuurlys**

*Collins Cobuild, Essential English Dictionary*. London: Collins Publishers, 1988.

Doke, C.M. *Dictionary – English/Zulu*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1990.

Postma, F. *Beknopte woordeboek – Latyn/Afrikaans*. Pretoria: HAUM, 1985.

Trümpelmann, G. *Woordeboek – Afrikaans/Duits*. Pretoria: Van Schaik, 1971.