

“Egtheid” in beelde: Die verwerking van verbatim tekste na verhoogbeelde met spesifieke verwysing na *tot stof | tot stilte* – ‘n paniekkreksie (2018)

“Realness” in images: The adaptation of verbatim text to stage images with specific reference to *tot stof | tot stilte* – ‘n paniekkreksie (2018)

ANDRÉ KRUGER GERBER

Departement Drama
Universiteit van Stellenbosch
Stellenbosch
Suid-Afrika
E-pos: andrekruger@gmail.com



André Gerber

ANDRÉ GERBER is 'n jong teaterregisseur en skrywer. Hy was al verskeie kere by ATKV-Tienertoneel en -produksies betrokke in sy hoedanigheid as skrywer of regisseur, insluitende *Spektakel* (2012), en *Sneeuwitjie en die Sewe Zombies* (2013), wat hy saam met Christiaan Olwagen geskep het en wat dié kompetisie gewen het. Daarna het hy vyf: 'n dokumentêr (2015), *FRAGMENT* (2016) en *tot stof | tot stilte* – 'n paniekkreksie (2018) geskep wat ook elk as wenproduksies by die ATKV-Tienertoneel bekroon is. In 2017 voltooi hy sy PhD in drama- en teaterstudie aan die Universiteit Stellenbosch, waar hy vir die boek en regie van 'n nuwe Afrikaanse musiekspel, getiteld *Fees*, verantwoordelik was. André bied ook vanaf 2017 die ATKV-Tienertoneelteksskryfskool aan en doseer regie, toneelspel en teaterskepping in die Departement Drama aan die Universiteit Stellenbosch.

ANDRÉ GERBER is a young theatre director and writer. He has been involved in the winning productions at the ATKV Youth Theatre Competition in his capacity as either writer or director, including *Spektakel* (2012), and *Sneeuwitjie en die Sewe Zombies* (2013), which he co-created with Christiaan Olwagen. Thereafter, he created vyf: 'n dokumentêr (2015), *FRAGMENT* (2016), and *tot stof | tot stilte* – 'n paniekkreksie (2018), all of which won the ATKV Youth Theatre Competition. In 2017 he completed his PhD in Drama and Theatre Studies at Stellenbosch University, where he was responsible for the book and directing of a new Afrikaans musical, entitled *Fees*. André also presents the ATKV Youth Theatre Scriptwriting course since 2017 and lectures directing, acting and theatre making in the Drama Department at Stellenbosch University.

Datums:

Ontvang: 2019-09-30

Goedgekeur: 2020-01-05

Gepubliseer: Maart 2020

ABSTRACT***“Realness” in images: The adaptation of verbatim text to stage images with specific reference to tot stof | tot stilte – ’n paniekreaksie (2018)***

This article examines the adaptation of verbatim text into stage images through an analysis of the youth theatre production titled tot stof | tot stilte – ’n paniekreaksie (“to dust | to silence – a panic reaction”) that was performed by Bloemhof Girls’ School in 2018. The article begins with a brief examination of the conventional methodology for creating verbatim theatre, which usually employs the so-called playbuilding kite-model (Norris 2009). This involves the formulation of a central idea, which is then explored through a data-collection phase. At a certain point during the process, the data are selected and edited to form a script. The focus of this process is usually the collection of verbal data, or data that are to be performed through speech on the stage in the form of monologues or dialogue.

The article goes on to critically examine this process of adaptation and how it relates to the raw, or spoken, data. It is found that through the selection and editing process of the data, the adaptation of the verbatim text does not necessarily capture the total scope of the raw data. For example, certain fragments of data generated in the process may be of interest, but are not substantial enough in length or content to constitute an entire scene on stage. Similarly, other data may be interesting in their core idea, theme, or topic, but do not translate well to the stage as verbatim spoken text. This problem is especially present when the raw data do not necessarily have theatrical impact when viewed as dramatic dialogue, where there is usually a focus in intent, conflict, and a form of progression. Another problem that the article identifies is that in the selection and editing process, the data may be presented not just “as a version of what happened but the version of what happened” (Martin 2006:11). This may result in a verbatim piece that propagandises its own truthfulness.

Using Lehmann’s (2016) theories of postdramatic aesthetics, this article argues that a practitioner can also adapt raw spoken data to stage images to capture the fuller contexts, content, and processes of the data collection process. This adaptation can be considered potentially more “real” than traditional text-focused verbatim theatre because a broader scope of the raw data may be portrayed, especially given certain contextual constraints (the theatrical experience of the actors, or the length of the play in relation to the raw data). By placing the emphasis of the production on the visual images, the implicit artificiality of the verbatim form is highlighted and thereby the notion of “reality” or “realness” can be deconstructed. Indeed, the depiction of a “curated reality” of the verbatim text form can be explored in a new way by shifting focus to the visual landscape of the production. This visual dramaturgy, when viewed in relation to traditional notions of “realness” or “fidelity to the raw data” can become arguably “more real” than the spoken word because this reality is generated by the total visual-aural presentation partially through the perception of the audience. The audience becomes part of the meaning-making process because no claims to textual authority are made. “Realness” is consequently suggested instead of being stated; while claims to actuality are deconstructed. The visual landscape of the production references reality, without reporting reality. This article brings notions of fidelity in relation to adaptation theory to the fore, while artifice and the documentarian depiction of “reality” are explored.

KEY WORDS: verbatim theatre; adaptation; youth theatre; postdramatic theatre; Hans-Thies Lehmann; visual metaphor; *tot stof | tot stilte – ’n paniekreaksie*

TREFWOORDE: verbatim teater; verwerking; jeugteater; postdramatiese teater; Hans-Thies Lehmann; visuele metafoer; *tot stof | tot stilte – ’n paniekreaksie*

OPSOMMING

Hierdie artikel ondersoek die verwerking van verbatim teks na verhoogbeelde deur 'n ontleding van die jeugteaterproduksie getiteld *tot stof | tot stilte – 'n paniekreaksie* wat deur die Hoër Meisieskool Bloemhof in 2018 opgevoer is. 'n Ondersoek word gedoen na die konvensionele skeppingsmetodologie van verbatim teater. Daar word krities gekyk na die data-insamelings-, seleksie- en redigeringsproses van die gesproke teks. Daar word tot die gevolgtrekking gekom dat die seleksie- en redigeringsproses van die gesproke data-verwerkings van verbatim teks nie noodwendig die volledige omvang van die rou data vasvang nie. Dit is veral die geval wanneer die rou data nie noodwendig toneelmatige trefkrag het wanneer dit byvoorbeeld as teaterdialoog beskou word nie. Deur gebruik te maak van Lehmann (2016) se teorieë van postdramatiese estetika argumenteer ek in hierdie artikel dat 'n verwerker die rou gesproke data na beelde kan omskep om die kontekste, inhoud en prosesse van die data-insamelingsproses vas te vang. Hierdie verwerking kan as potensieel meer “eg” beskou word omdat daar moontlik 'n breër omvang van die rou data uitgebeeld kan word, veral gegewe sekere kontekstuele beperkings (die teatermatige ervaring van die spelers, of die lengte van die toneelstuk in verhouding tot die rou data). Deur die klem van die produksie op die verhoogbeelde te plaas, word die implisiete kunsmatigheid van verbatim teater belig. Daardeur word die problematiek van lewensgetrouheid, “egtheid” en die “samestelling van egtheid” in beide die verbatim vorm en verwerkingspraktyk op 'n nuwe manier ondersoek.

1. INLEIDING

Wanneer daar in akademiese of praktykgerigte literatuur met verwerkingsteorieë omgegaan word, is die fokus dikwels daarop gerig om een gepubliseerde bron na 'n ander te omskep. Nel (2019) se onlangse studie oor die verwerking van Anchien Troskie se roman *Dis ek, Anna* (2004) skets duidelik die verskeie verwerkingsmoontlikhede van 'n gepubliseerde bron. Dit is verwerk na 'n toneelstuk (in 2006, deur Anelle Bester), 'n toneelstuk met 'n kulturele verplasing (2016 se *Dis ek, Annatjie*, wat deur Nel self verwerk is), 'n fiktiewe opvolg getiteld *Die staat teen Anna Bruwer* (ook in 2012 deur Troskie geskryf) en 'n filmweergawe wat die oorspronklike roman en opvolg saamsmelt, naamlik Tertius Kapp se *Dis ek, Anna* (2015). Die oorspronklike roman, *Dis ek, Anna* (2004), word as die bronteks vir elk van hierdie verwerkings beskou. Die roman self kan egter ook as 'n verwerking beskou word: 'n verwerking van Troskie se eie ervarings as kind en tiener, of andersluidend, 'n verwerking van die sogenaamde regte lewe.

Die verwerking van die “regte lewe” na 'n teks word dikwels onderontgin in ondersoeke na verwerkingsteorie, omdat die klem dikwels op gepubliseerde bronne val. In die verbatim teater¹ vorm die regte lewe en die verwerking daarvan na 'n verhoogteks die hoeksteen van die kunsvorm. Die bronteks in die verbatim teater se teksvorm is, met ander woorde, die ongepubliseerde regte woorde van die geselekteerde bronsprekers. Garson en Gonzales (2015) verduidelik die verbatim teaterskeppingsproses as volg:

At its purest, the process involves a playwright (sometimes accompanied by actors) interviewing a group of people, often those involved in a specific event, situation or community, around which a stage play will be constructed. The writer collects their words, transcribes and then edits those exact words into a coherent narrative structure, to be

¹ Somtyds verwys bronne wat aangehaal word ook na die term “dokumentêre teater”. Binne die konteks van hierdie artikel word verbatim teater en dokumentêre teater beide gebruik om na teater te verwys wat nie-fiktiewe brontekste gebruik.

performed, typically, by professional actors and, in some cases, by the real-life subjects themselves in front of an audience.

In hierdie artikel word die proses van verwerking binne die verbatim teaterkonteks ondersoek. Hoewel daar somtyds reflekerend omgegaan word met die metodes waarmee 'n samesteller (of verwerker) die gesproke teks van respondente na die gesproke verhoogteks omskep, wil ek my fokus plaas op 'n alternatiewe manier om die gesproke data na die verhoog te verwerk deur van *verhoogbeelde* gebruik te maak. 'n Sekondêre fokus is die transkripsie van die verhoogbeelde terug na die teksdokument om die oorspronklike visuele verwerking weer in gepubliseerde vorm vas te vat. Die jeugteaterproduksie *tot stof | tot stilte* – 'n *paniekreaksie* wat in 2018 deur die Hoër Meisieskool Bloemhof geskep en opgevoer is, sal as voorbeeld gebruik word.

Aangesien een van die skeppers van hierdie produksie ook die navorser is, poog die artikel om reflekerend om te gaan met die konseptualisering, skepping en uitvoer van die produksie, sy klanklandskap asook sowel die visuele as die gesproke teks. Die ander skeppers was Anél Joubert en David Wolfswinkel, wat onderskeidelik vir die choreografie-regie en die musiekkomposisies verantwoordelik was. Gerber is ook die drama-onderwyser by die skool en het as die tekssamesteller en mede-regisseur gedien.

2. KEURINGSPROSESSE EN DIE SAMESTELLER AS KURATOR VAN DIE “WAARHEID”

2.1 Die insamelingsproses: Verwerking van verbatim teks na verhoogteks

Verbatim teater is 'n vorm van teater wat dikwels persoonlike ervarings op die verhoog uitbeeld deur tekstuele vertellings wat verbatim uit die “regte lewe” verhaal word. Die teks word uit verskeie bronne – gewoonlik onderhoude, veldwerk, joernaalinskrywings, of ander persoonlike artefakte, soos briewe en notas – saamgestel en het ten doel dat die gehoor hul begrip oor die betrokke onderwerp, of die individu(e) wat uitgebeeld word, verdiep (Saldaña 1999:60). Saldaña (1999:60) brei soos volg hierop uit:

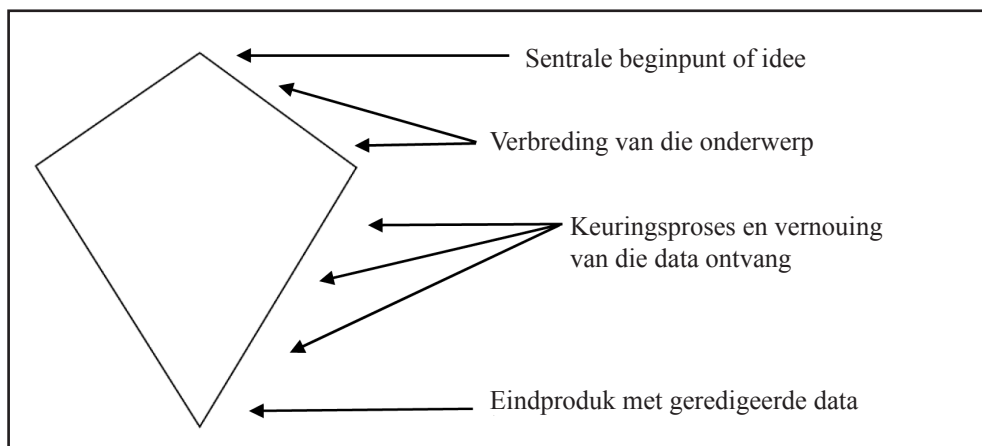
[Verbatim theatre] employs traditional techniques of formal theatre production to mount a performance event whose characters are actual research participants portrayed by actors (though in some variations, the research participants themselves may be used).

Die vorm word dikwels aangewend as 'n tipe sosiale ingryping oor politieke kwessies waar 'n gemeenskap/skepper graag die aandag op 'n spesifieke onderwerp of sosiale vraagstuk wil rig. Daar is nie soseer 'n “skrywer” betrokke nie, maar eerder iemand wat as kurator optree ten opsigte van die samestelling van die data in 'n koherente, dramatiese volgorde. Hierdie samesteller sal gewoonlik 'n sterk begrip van dramatiese of toneelmatige struktuur hê om sodoende die narratiewe of strukturele logika van die teks te verseker.

Die skeppingsproses vir 'n verbatim teaterproduksie word gewoonlik in drie fases verdeel, naamlik:

1. data-insameling,
2. dataverwerking en -keuring, en
3. die plasing van die data op die verhoog.

Die insamelingsproses vir 'n verbatim teaterteks is al vantevore deeglik nagevors (sien Saldaña 1999; Weigler 2001; Norris 2009). 'n Model wat dikwels vir die eerste twee fases gebruik word, is die sogenaamde vlieërstruktuur (Norris 2009:55) wat in Figuur 1 uitgebeeld word:



Figuur 1: Die vlieërstruktuur wat gebruik word vir die toneelbouproses.

Hierdie model stel voor dat daar 'n sentrale beginpunt of idee is wat die samesteller(s) wil ondersoek. Daar word dan veldwerk gedoen en moontlike teks word ingesamel of gegenereer. Namate moontlike teksgedeeltes ingesamel of gegenereer word, verbreed die moontlike tematiese omvang van die uiteindelijke stuk. Op 'n sekere tydstip tydens die proses vind daar egter 'n seleksie- of keuringsproses plaas waar sommige tekste ingesluit word in die finale gesproke teks, terwyl ander eenkant geplaas word. Die finale teks (aan die onderpunt van die vlieër) is 'n bondige samevatting wat die essensie van proses uitbeeld. Hierdie geselekteerde data word dan voorgehou as die teks wat die bondigste en mees akkurate weerspieëling van die gekose onderwerp (in hierdie geval, die sogenaamde “realiteit”) sou wees.

Vir bondigheidsdoeleindes gaan ek na die onverwerkte ingesamelde teks verwys as die “rou data”. Die geselekteerde teks word geredigeer en gewoonlik verbaal opgevoer in dialoog- of monoloogformaat. Saldaña (2011:27) stel voor dat die ingesamelde data

...is explored by the ensemble's members for dramatic adaptation into monologic forms, and/or improvised to generate dialogic renditions. Improvisational exploration can lead to representations and presentations of the major findings through choral speaking, found poetry, dance, song, and other performative modalities.

Die geselekteerde teks word ook meestal geredigeer. Die redigeringsproses van gesproke teks sluit in verkorting, taalkundige versorging, en die herstrukturering van die rou data.

Dit is nie noodwendig die geval dat die bostaande redigeringsmetodes toegepas word nie, maar om die algehele verstaanbaarheid van die teks te verskerp, is dit somtyds nodig om veranderinge aan die rou data aan te bring. Verder is daar verskeie ander faktore wat die aard van die redigering bepaal, insluitende die lengte van die produksie, artistieke oorwegings en kontekstuele verwagtinge van die skool.² Die data kan, met ander woorde, nooit *presies* soos wat dit ingesamel is, opgevoer word nie. Die samestellers se redaksionele ingryping kan inderwaarheid intensie en betekenis van die gesproke woord verander.

² Sien Gerber (2019) vir 'n meer uitgebreide ontleding van die faktore wat 'n skoolteaterproduksie se redigering noodsaak.

2.2 Seleksie en redigering: Die kwessie van “realiteit” en “egtheid”

Die kwessie van hoe *eg* die tekstuele verwerking van die geselekteerde teks die rou verbale data weerspieël, is ’n deurlopende oorweging gedurende die skeppingsproses, aangesien enige redigering alreeds as ’n aanpassing van die rou data beskou word. In verwerkingsteorie is die sogenaamde egtheid van die verwerking teenoor die oorspronklike bron (in hierdie geval die rou data) alreeds ’n omstrede kwessie. Stam (2000) rig aandag op hierdie saak deur uit te wys dat die relatiewe getrouheid van die doeltteks teenoor sy bronteks dikwels as ’n sterkpunt van ’n verwerking beskou word. Hy meen dat

...[w]hen we say an adaptation has been “unfaithful” to the original, the term gives expression to the disappointment we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features of its literary source. The notion of fidelity gains its persuasive force from our sense that some adaptations are indeed better than others and that some adaptations fail to “realize” or substantiate that which we most appreciated in the source novels. (Stam 2000:54)

Verbatim teater verskil van meer tradisionele, narratief-gedrewe teater (en tekstuele verwerkings), in die sin dat die gehoor dikwels nie toegang tot die bronteks het voordat hulle na die produksie kyk nie. Hulle moet gevolglik te goeder trou aanvaar dat die skepper se tekstuele uitbeelding op die verhoog ’n “egte” weerspieëling van die rou data is, ten spyte van die implisiete begrip dat daar redaksionele ingryping moes wees.

Martin (2006:10) voer aan dat die niefiksionele aard van die verbatim teks deur die redigeringsproses geproblematiseer word. Sy argumenteer dat hierdie proses “is not always transparent. Documentary theatre creates its own aesthetic imaginaries while claiming a special factual legitimacy.”

Ten spyte van die problematiek van legitimiteit, bly daar steeds implisiet in die verbatim teksvorm die verwagting dat daar ’n tipe getrouheid tussen die rou data en die uiteindelijke seleksie is. Verder, wanneer ’n toneeltek as “verbatim” bestempel word, word die produksie moontlik dienooreenkomstig as meer “eg” bestempel teenoor ’n fiktiewe drama wat argumentshalwe oor dieselfde onderwerp as die verbatim teks handel. Daar is ’n verwagting in die uitvoer van die verbatim teks dat dit die “waarheid” is – dat dít wat die gehoor hoor, ook die gekose realiteit op ’n meer lewensgetroue wyse as blote fiksie uitbeeld.

Hierdie implisiete verwagting oor die “egtheid” van die teks word deur hoofsaaklik drie faktore bepaal, insluitende (1) die outoriteit van die bronsprekers en die aanvaarde egtheid van hul ervarings met verhouding tot die onderwerp, (2) die outoriteit van die akteurs – veral as die akteurs ’n noue verwantskap met die data en bronsprekers het – en (3) die outoriteit/reputasie van die samesteller(s). Laasgenoemde hou ook verband met die vooropgestelde idees wat die gehoor van die skeppingsgeskiedenis van die samesteller(s) het, sowel as die verwagtinge van die genre.

Om die laasgenoemde punte te illustreer, gaan ek die praktykgeskiedenis van die verbatim toneelwerk van die Hoër Meisieskool Bloemhof kortliks ontleed.

2.3 Die praktykgeskiedenis van verbatim teater by die Hoër Meisieskool Bloemhof

Die Hoër Meisieskool Bloemhof het al twee keer vantevore verbatim teaterproduksies aangebied, met werke soos *vyf: ’n dokumentêr* (2015) en *Wag, ek kry gou my foon [en soos sulke goed]* (2017) wat onderskeidelik die wenner en naaswenner van die ATKV-

Tienertoneelkompetisie³ was. Dieselfde span wat *tot stof...* geskep het, is ook vir hierdie produksies verantwoordelik. Die pers⁴ het opgemerk dat *tot stof...* in die voetspore volg

...van vorige Bloemhof-produksies in die sin dat dit ook verbatim teater met ensemble-spel is. Soortgelyk aan vyf(2015) en *Wag, ek kry gou my foon [en soos sulke goed]* (2017) bestaan *tot stof | tot stilte* se teks uit opnames van gewone leerders – hoofsaaklik Bloemhoffers – wat oor gewone dinge wonder. (Van der Spuy 2018a)

Hierdie opmerking het 'n deurlopende tema ontbloot: dat die produksie 'n sogenaamde “waarheid” op die verhoog uitbeeld op 'n soortgelyke wyse as die vorige produksies. Die implikasie is dat *tot stof...* 'n soort opvolg in 'n verbatim trilogie sou wees. Die deurlopende terugvoer op die produksie het gevolglik hierdie narratief voortgesit wat bygedra het tot die siening dat hierdie produksie 'n egte weerspieëling van “waarheid” sou wees.

Dit is egter so dat *tot stof...* deur ander uitdagings in die gesig gestaar is as die vorige produksies. Waar die vorige produksies se skeppingsproses meestal bestaan het uit opnames van gesprekke in repetisies, asook onderhoude wat leerders met hul medeskoliere gevoer het, moes *tot stof...* noodgedwonge 'n ander proses en uitbeelding volg. Die noodsaak vir oorskakeling na 'n alternatiewe proses kan hoofsaaklik toegeskryf word aan drie faktore. Eerstens, die feit dat 'n nuwe groep spelers betrokke was wat grotendeels onervare was met die verbatim teksskeppingsproses. Net vier leerders was by die vorige verbatim produksies betrokke. Tweedens was die groep jonger as in vorige jare, omdat daar net twee matriekleerders oudisie afgelê het en daar vir die eerste keer graad 9-leerders by die produksie betrokke was. Laastens was die algehele teaterkundigheid van die leerders minder gevorderd as in vorige jare – net vier leerders in *tot stof...* was al vantevore op 'n verhoog, of was deel van 'n skeppingsproses. Die samestelling van die onderskeie groepe⁵ was soos volg:

Die data wys duidelik dat die groepsamestelling in *tot stof...* oorwegend jonger en minder ervare is. Die groepsamestelling kan potensieel 'n beduidende impak hê op sowel die gehalte van die ingesamelde teks as op die uiteindelijke produk. Hatton en Lovesy (2009:13) sê hieroor die volgende:

Each playbuilding process and product reflects the group's skills and knowledge of both drama and living at any given time. The more skilled the group in terms of drama knowledge, experience and expressive skills, the more polished the play they produce. This does not mean that the work of skilled students has necessarily more resonance, dramatic effect and significance than more inexperienced students. It simply means that the theatrical tools and expertise they have available to them differ and also that differences in age/stage and life experience will throw up different challenges for the teacher.

³ Hierdie kompetisie is 'n gewilde platform waar tienertoneelproduksies opgevoer word.

⁴ Ander bronne wat soortgelyke verklarings gemaak het, sluit in Benjamin (2018) en Van der Spuy (2018b).

⁵ Hierdie getalle sluit die leerders in wat aktief ingesamel en bygedra het, en dus nie net die uiteindelijke akteurs nie. In 2015 was een van insamelaars ook die verhoogbestuurder en het nie as akteur gedien nie. Daar was ook 'n graad 8-leerder wat later as speler betrokke geraak het, maar wat nie deel van die data-insamelingsproses was nie. In 2017 het daar geen leerders van die tegniese span teks bygedra nie omdat hulle eers later betrokke geraak het. Dit was ook die geval in 2018.

TABEL 1: Die indeling van leerders volgens jaargroep

Graadgroep	Getal leerders betrokke per jaar					
	<i>vyf: 'n dokumentêr (2015)</i>		<i>Wag, ek kry gou my foon [en soos sulke goed] (2017)</i>		<i>tot stof tot stilte – 'n paniekreaksie (2018)</i>	
	<i>Nuwe leerders</i>	<i>Voorheen betrokke</i>	<i>Nuwe leerders</i>	<i>Voorheen betrokke</i>	<i>Nuwe leerders</i>	<i>Voorheen betrokke</i>
Graad 9	0	0	0	0	5	0
Graad 10	1	0	6	0	8	0
Graad 11	0	5	1	3	0	2
Graad 12	0	6	2	3	0	2
TOTAAL	1	11	9	6	13	4
GROOTTOTAAL	12		15		17	

Martin (2006:11) se argument oor die problematiek rakende die egtheid van verbatim teaterteks is hier van belang. Sy vra:

Is documentary theatre just another form of propaganda, its own system of constructed half-truths for the sake of specific arguments? Typically its texts and performances are presented not just as a version of what happened but the version of what happened. The intention is to persuade spectators to understand specific events in particular ways?

Martin se argument is gemik op die gesproke teks van die uiteindelijke produksie. Ek wil argumenteer dat daar 'n manier is om rou data te verwerk sodat verwagtings van egtheid gebalanseer kan word met die uitdagings wat 'n produksie in die gesig kan staar. Dit vereis 'n tipe verwerking wat nié net redaksioneel is in terme van die gesproke woord nie, maar ook die visuele estetika van die produksie inspan. Daar moet gevolglik 'n geskikte teoretiese lens gevind word wat 'n gepaste rigting en visie aan 'n praktisyn kan bied wat 'n soortgelyke proses wil aanpak. Ek gaan voorstel dat deur gebruik te maak van 'n postdramatiese estetika, soos deur Lehmann (2006) uiteengesit, 'n praktisyn bemaagtig kan word om die rou data na verhoogbeelde te verwerk om sodoende die problematiese gesproke “egtheid” te vervang met 'n meer vloeibare visuele egtheid.

2.4 Visuele metafore as vloeibare “egtheid”

Veral in die verbatim teater kan 'n sogenaamde postdramatiese estetika aangewend word, aangesien 'n uitbeelding van die data wat op realisme steun, visueel moontlik ondoeltreffend kan wees. Hierdie postdramatiese estetika kom dikwels in die verbatim teaterpraktyk voor, as gevolg van kontemporêre estetiese tendense om weg te beweeg van 'n totaal realistiese uitbeelding van die spesifieke gegewe waar die data ingesamel is. In 'n realistiese visuele uitbeelding sal die verhooginkleding byvoorbeeld 'n klaskamer uitbeeld as die data in 'n klaskamer ingesamel is. Verder sal die verhoogplasing van die akteurs ook 'n lewensgetroue refleksie wees van waar die respondente hulle in die opnameproses bevind het. Garson en Gonzales (2015) argumenteer egter dat kontemporêre praktisyns ál hoe meer van hierdie estetika in die aanbieding wegbeweeg:

Documentary realism is arguably considered as the normative mode of presentation for verbatim theatre. Less often acknowledged, however, is an equally persistent strand of verbatim work in Britain that involves a move away from realism as the anchoring element in performance, a particularly rich resource of postmodernist aesthetic variants [...].

Hierdie postmoderne (of eerder postdramatiese) estetika doen weg met tradisionele narratiewe en teaterelemente, soos die mimetiese uitbeelding van karakter en aksie, om sodoende 'n teaterervaring te lewer waarin al die teaterelemente (klank, beelde, teks, en akteursinterpretasie) nie slegs mekaar illustreer en dupliseer nie, “but instead all maintain their own forces but act together, and where one does not just rely on the conventional hierarchy of means” (Goebbels, aangehaal in Lehmann 2006:86). Lehmann (2006:85) verduidelik dat

...postdramatic theatre is not *simply a new kind of text of staging* – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns [the] levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.

Jürs-Munby (2006:6) brei hierop uit en noem dat terwyl tradisionele dramatiese tekste van gehore verwag om die “predictable gaps” in 'n narratief in te vul, sulke “gapings” in betekenisoordrag juis gevier word in die postdramatiese estetika.

Verbatim teater, in sy voorstelling van realiteit, word goed deur dié estetika gedien omdat die gekose visuele “realiteit” meer vloeibaar is as 'n meer realistiese visuele of verbale voorstelling.⁶ 'n Visuele verwerking van die rou data laat 'n potensieel meer “egte” uitbeelding as die gesproke woord toe, omdat die gehoor aanvaar dat die beelde die waarheid *suggereer* eerder as *transkribeer*. Iets soos “waarheid” of “egtheid” word gevolglik nie deur die gesproke teks verkondig nie, maar word gegenereer in oorleg met die volledige visuele-ouditiewe ervaring. Die effek hiervan is 'n produksie “performed in-between mediality, supplying multiple perspectives, and foregrounding the making of meaning rather than obediently transmitting meaning” (Boenisch 2006:103).

3. VISUELE VERWERKINGS IN *TOT STOF* | *TOT STILTE* – 'N PANIEKREAKSIE

Ek gaan in hierdie afdeling gedeeltes van die produksie voorhou. Hiermee gaan ek aantoon dat visuele uitbeeldings van die gesproke data – gegewe die verskeie kontekstuele uitdagings met die skep van die produksie – 'n meer “egte” verwerking is van die rou data as die gesproke woord.

Die produksie se uitkomst is gedryf deur die volgende sentrale beginpunt wat in die eerste repetisie vasgestel is:

Om iets te aanbid, beteken dat jy iets daarvoor opoffer. Die grootste opoffering wat jy kan maak, is jou *tyd*, omdat dit 'n hoogs kosbare kommoditeit is. Gevolglik: dié dinge waaraan jy die meeste tyd spandeer, is ook dié dinge wat jy aanbid.

⁶ Ek het in 'n vorige artikel (Gerber 2019) aangevoer dat daar in die verbatim teater, veral in die skoolteatermilieu, verskeie redes is waarom 'n praktisyn eerder 'n sogenaamde nie-realistiese estetika sou kon aanwend wanneer 'n produksie met verbatim teks geskep word.

Om hierdie vertrekpunt op 'n praktiese manier te ondersoek, het die samestellers in oorleg met die leerders fiktiewe “gode” geskep wat hulle op gereelde basis “aanbid”. Die fiktiewe gode wat geskep is, sluit onder andere die volgende in:

- Die god van sosiale media
- Die god van tyd
- Die god van (akademiese) prestasie
- Die god van gehoorsaamheid
- Die god van gedreweheid
- Die god van wense, drome en die toekoms

Hierdie “gode” is as ankerpunte gebruik om gesprekke oor die dienooreenkomstige fasette van die leerders se alledaagse lewens te open. As voorbeeld: deur in die wiskundeklas op jou selfoon te speel, offer jy jou tyd op vir die god van sosiale media, in plaas van die god van akademiese prestasie. Hierdie het 'n handige ykpunt geword om die volledige omvang van 'n sosiologiese ervaring binne die konteks van die leerders se verwysingsraamwerk te omskryf. Daar is in totaal 51 uur data-insameling met die groep gedoen.

Dit het egter duidelik geword, ná 'n sekere aantal repetisies, dat alhoewel hierdie invalshoek interessante gesprekke tussen die leerders ontlok het, dit nie noodwendig toneelmatige gesproke teks tot gevolg gehad het nie. Soos die dramaturg Will Dunn (2009:177) dit stel, “[a]t its best, dialogue reveals who characters are rather than explains who they are”. Die meerderheid van die rou data het eerder manifesteer as 'n reeks opmerkings en opinies oor die betrokke onderwerpe, in plaas van persoonlike narratiewe wat die onderwerpe aanspreek.

Die verwerking van die rou data tot visuele uitbeelding, of 'n kombinasie van visuele uitbeeldings met tekstuele ondersteuning, is gevolglik noodgedwonge gedoen. Dit was dus nie 'n besluit wat aan die begin van die proses geneem is nie, maar eerder 'n noodgedwonge kreatiewe besluit wat geneem moes word. In die volgende afdeling gaan ek sekere tonele in die toneelstuk uitlig as voorbeelde hiervan.

Alle visuele verwerkings is deur die regisseurs gedoen. 'n Kombinasie van visuele ontwerp-elemente en fisieke teater is gebruik om die rou tekstuele data na verhoogbeelde te verwerk. In elk van die volgende gevallestudies sal daar verwys word na die spesifieke werkswyse en toneelmatige element wat gebruik is om die data te omskep.

3.1 Visuele verwerking 1: Die Skepping

Een van die metodes wat 'n samesteller kan gebruik om visuele metafore te genereer, is om die leerders aan te moedig om dit self te skep en dit as inspirasie te gebruik vir die uiteindelijke produksie. Daar is redelik vroeg in die proses besef (soos reeds genoem) dat die rou data wat tot op daardie stadium genereer is, nie noodwendig geskik is nie. Die besluit is toe geneem om die groep aan te moedig om die tematiek te benader op 'n ander wyse as deur middel van taal. Op 15 Februarie 2018 is papier en 'n reeks kleurpenne en -potlode aan die leerders verskaf met die volgende opdrag:⁷

⁷ Ek gaan volledigheidshalwe in die meerderheid gevalle die rou data so volledig moontlik aanhaal. Die rou data is direk getranskribeer van opnames wat van elke repetisie gemaak is. Lees- en skryftekens is bygevoeg om verstaanbaarheid te versterk. Waar daar Engelse woorde gebruik is, word dit in skuinsdruk geplaas; dit dui nie klem aan nie.

ANDRÉ: [...] As ek vir jou die woord “God” sê, wat is van die woorde wat vir jou na vore kom?

LEERDER 1: Helder.

LEERDER 2: *Idol*.

LEERDER 3: *Almagtig*.

LEERDER 4: *Saviour*.

LEERDER 5: Liefde.

LEERDER 6: *Strength*.

LEERDER 7: Drie-enig.

LEERDER 8: Kennis.

LEERDER 9: Wolk.

LEERDER 10: Lig.

LEERDER 11: Liefde.

LEERDER 12: Kruis.

LEERDER 13: Groot.

LEERDER 14: Skepper.

LEERDER 15: Laster.

[...]

ANDRÉ: As ek vir jou moet vra, in ’n paragraaf, wat die konsep ‘God’ vir jou verteenwoordig, sal dit vir jou maklik wees?

(*Nieverbale reaksie: nee.*)

Somtyds, met sulke idees, is ons taal baie beperk. Dit is asof ons taal in ewe maat nie breed genoeg of spesifiek genoeg is nie om presies ons bedoeling uit te druk nie. [...] Vat hierdie idee van “God” of ’n “godheid” of die “ewigheid”... en teken.

ANÉL: [Die doel is] nie om ’n letterlike prentjie te skets nie. [...] Jy kan met abstrakte, metaforiese, of ander beelde werk, maar vermy woorde.⁸

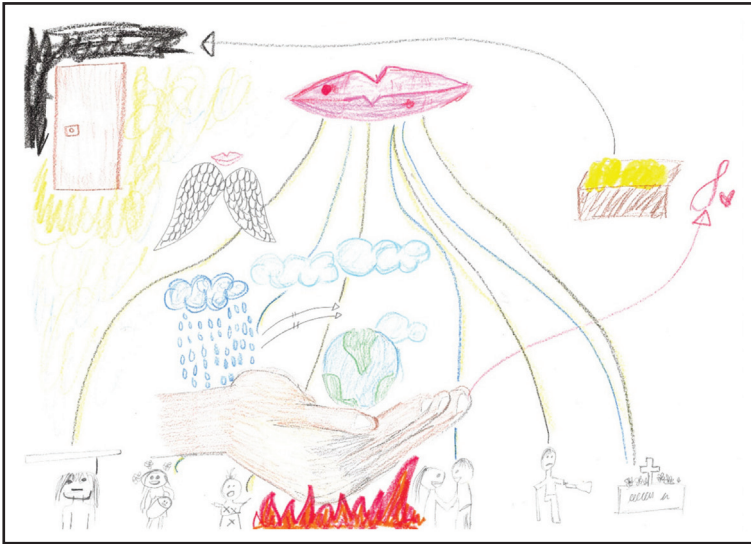
Die leerders het ’n reeks sketse op A3-plakkate geskep wat deur die regisseurs ondersoek is. Figuur 2 verteenwoordig een van dié sketse.

Hierdie tekening is gebruik as inspirasie om openingsverhoogbeelde te skep. Een van die mees prominente aspekte van die skets is die rooi mond. Die mond staan volgens die leerder in verwysing na Johannes 1:1-3, wat soos volg lui:

In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God, en die Woord was self God. Hy was reeds in die begin by God. Alles het deur Hom tot stand gekom: ja, nie ’n enkele ding wat bestaan, het sonder Hom tot stand gekom nie.

Daar is besluit om hierdie idee as impuls te gebruik om op die verhoog die komiese, dog nagmerrie-agtige konseptualisering van goddelikheid uit te druk. Die idee is gegenereer dat die hele toneelstuk – en gevolglik die hele verwysingswêreld van dié groep tieners – uit dié mond in wording gespreek moet word. Die samestellers het ook deur die loop van die skeppingsproses popkultuurverwysings wat die leerders gemaak het, opgeteken en ’n klankbaan geskep wat deur gedekonstrueerde klankfragmente uitgespeel is. Die mond is gemanipuleer

⁸ Die aanhalings uit die repetisies is direk getranskribeer vanaf opnames wat tussen 6 Februarie en 19 April 2018 deur die navorser gemaak is. Die name van die betrokke leerders is – waar nodig – verwyder.



Figuur 2: Graad 10-leerder se tekening oor haar konsep van “God” of “Goddelikheid”

om te lyk asof die klanke daaruit afkomstig is. Om die volledige omvang van die gelaagdheid van die popkultuurverwysings uit te druk, word die meerderheid van die bronklanke in tabel 2 uiteengesit.⁹ Die klanke is verkry vanuit musiek, televisie- of aanlyn media, en films wat deur die loop van die proses opgeduik het.

Lehmann (2006:91-93) se konsep van *musicalization* is op een vlak hier aangewend om die algehele omvang van popkultuurverwysings wat in repetisies gemaak is na die verhoog te verwerk. In plaas daarvan om die verwysings net op die verhoog verbaal te *lys* in die vorm van byvoorbeeld ’n monoloog, is hierdie metode as meer effektief beskou omdat dit op ’n komiese en bondige wyse die rou data na die verhoog oorgedra het. Soos Lehmann (2006:92) argumenteer, “[j]ust like the progression of actions, the musical level is no longer constructed in a linear fashion but rather, for instance, through simultaneous superimposition of sonic worlds”.

Op ’n tweede vlak word Lehmann (2006:93-94) se *visual dramaturgy* as skeppingstaktiek gebruik. Die visuele beeld wat met die klanke gepaardgegaan het, was ’n enorme mond wat oor die hele verhoog gestrek het (sien Figuur 3), wat ’n verwerking is van die oorspronklike gesprekke asook van die beeld wat die leerder geskets het.

Aangesien ’n verbatim realistiese verwerking van die leerders se gesprekke oor goddelikheid en popkultuurverwysings na die verhoog ondoeltreffend kon wees (weens toneelmatige, strukturele en tydsbeperkings), is die mond en die gepaardgaande toneel ’n tipe visuele en auditiewe snelskrif wat betekenis oproep wat verby die letterlike mond lê. Die verwagting by die gehoor is nie dat daar ’n letterlike mond in repetisies manifesteer het nie, maar eerder dat die mond tendense in die data-insamelingsproses verteenwoordig. Die uitbeelding omvat die leerders se ervarings wat hulle in die data-insamelingsproses uitgedruk het, maar is gevisualiseer vir doeleindes van toneelmatige trefkrag.

⁹ Die klankbaan van hierdie toneel is by Gerber (2018) beskikbaar.

TABEL 2: Popkultuurverwysings vasgevang as klankgrepe vir die openingstoneel

Musiek			
Kunstenaar / Komponis	Lied	Album	Jaar
One Direction	Best song ever	Midnight Memories	2013
Bastille, ft. HUMS	Tuning In	Other People's Heart-	
Contemporary Choir		ache Part 2	2012
EDEN	Superhero	Nooit Oud Raak Nie (Temalied van <i>Binne-</i> <i>landers</i>)	2014
Karen Zoid	Afrikaners is plesierig	Poles Apart	2001
Juanita du Plessis	Ska-Rumba	Juanita	1998
Lady Gaga	Swine	Artpop	2013
Lady Gaga	Partynauseous		2014
Mozart	Serenade Nr 13 in G- Majeur, K. 525, "Eine Kleine Nachtmusik": I. Allegro		1781
Soweto String Quartet	7de Laan se temalied		2000
Bowling for Soup	Today is going to be a great day	(Temalied van <i>Phineas and Ferb.</i>)	2007
Alfred Newman	Die 20th Century Fox Fanfare		1933
Alan Menken	Colours of the wind	<i>Pocahontas</i>	1995
Jack Lawrence, Sammy Fain	Once upon a dream	<i>Sleeping Beauty</i>	1959
Kristen Anderson-Lopez, Robert Lopez	Let it go	<i>Frozen</i>	2013
Alan Menken	Poor unfortunate souls	<i>The Little Mermaid</i>	1989
Televisie en aanlyn media			
Titel	Performer	Media-tipe	Notas
SABC 2 19:00 News Bulletin – 26 November 2012	Riaan Cruywagen	Televisie- uitsending	Cruywagen se laaste uitsending
<i>Noot vir Noot</i>	Johan Stemmet	Televisie- uitsending	Ikoniese uittreksels
<i>Phineas and Ferb</i>	Ashley Tisdale as <i>Candace Gertrude Flynn</i>	Televisie -uitsending	"Mom! Phineas and Ferb are making a title sequence!"
<i>How to Fix a Hole in the Wall</i>	Julia Anastasopoulos as <i>Suzelle DIY</i>	YouTube- video	Gepubliseer op 14 April 2015
Film			
Film	Aanhaling	Regisseur	Jaar
<i>Mean Girls</i>	"Oh my god, Karen, you can't just ask people why they're white." "... stop trying to make fetch happen."	Mark Waters	2004
<i>Psycho</i>	"...we are all in our private traps..."	Alfred Hitchcock	1960
<i>Call me by your name</i>	"...I could kiss you if I could..."	Luca Guadagnino	2017
<i>La La Land</i>	Verskeie	Damien Chazelle	2016



Figuur 3: Die visuele uitbeelding van die gesprek oor skepping

Aangesien die gehoor nie toegang het tot die rou data nie, is 'n vraag wat deur die gehoor geopper kan word wat die relatiewe getrouheid van die verwerking is in verhouding tot die bronteks. Die teatraliteit van die beeld is egter van só 'n aard dat daar eerder klem op die kunsmatigheid daarvan gevestig word. Die visuele verwerking poog nie om 'n letterlike uitbeelding van die verbatim rou data te wees nie, maar is eerder *in gesprek met* die rou data.

3.2 Visuele verwerking 2: Selfone en sosialemediaplatforms as kommunikasiekanale

Deur die loop van die skeppingsproses is daar ook ondersoek gedoen na die fiktiewe konsep van die “god van sosiale media” en hoe die leerders hul tyd op verskeie platforms soos WhatsApp en Instagram deurbring. Daar het redelik bruikbare dialoog hieruit ontstaan, en dié is vasgevang in tonele 2.1, 2.4 en 2.5 (Gerber 2018).

Van belang vir hierdie ondersoek is tonele 2.2 en 2.3 wat op twee vlakke met verwerking van die rou data omgegaan het. Op 22 Maart 2018 is die volgende gesprek oor sosiale media gevoer:

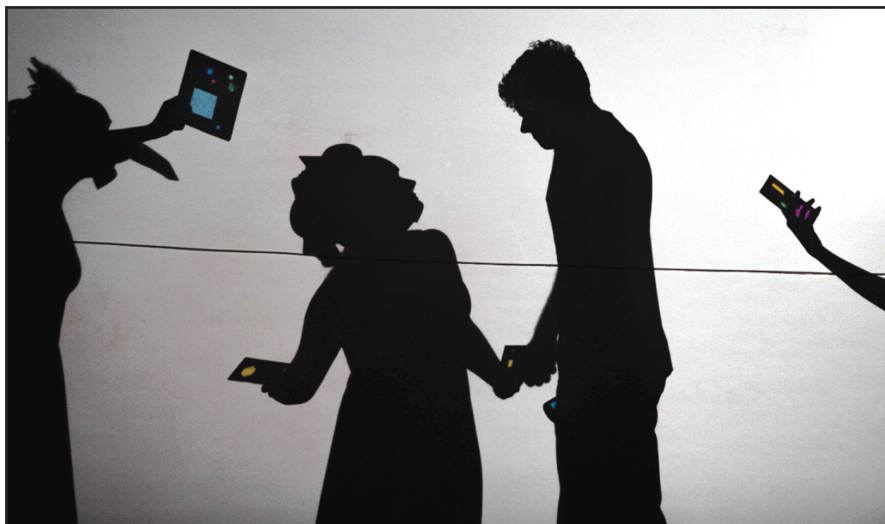
LEERDER 1: Wanneer ek aan *social* media dink, dink ek tikfoute, spelfoute en slegte *grammar*.

LEERDER 2: As ek aan *social* media dink, dink ek aan misverstande. As jy iets *post*, dalk 'n *emoji* of jy sê iets... jy bedoel dit dalk só, maar daai persoon kan jou nie in persoon sien nie, so hy weet nie hoe jy dit bedoel nie.

LEERDER 3: Elke keer as ek die woorde [sosiale media] sien, dink ek aan hierdie tannies met 'n *perm* wat oor hulle brille na hul fone kyk, met 'n flappie om die foon en wat dan met een vinger tik.

LEERDER 4: Die ding wat my die meeste irriteer van mense wat goed *post* op sosiale media, is hulle *post* 'n foto van hulself in 'n suggestiewe *pose*, maar dan het hulle 'n Jesus-*quote*, of 'n vers uit die Bybel.

Hierdie gesprek het nie verdere toneelmatige dialoog gegenereer nie en daar is toe besluit om 'n fiktiewe toneel te skryf wat die essensie van die gesprek, en ander soortgelyke gesprekke, vasvang. Hierdie toneel is duidelik fiktief aangebied deur die geselekteerde visuele voorstelling op die verhoog, soos uitgebeeld in Figuur 4.



Figuur 4: Die fiktiewe toneel wat uitgespeel is oor die skepping van die internet

Die hele verhoog is met 'n wit lap bedek met 'n ligbron aan die agterkant. Die akteurs het dan deur middel van skaduspeel 'n kort storie in die styl van 'n klassieke Griekse mite uitgebeeld. Om die gees van die gesprekke vas te vang, is die “gode” verbeel as wesens wat eksklusief toegang tot die internet gehad het. Een mens, Marina, gaan dan na die wêreld van die gode om ook internettoegang vir die mensdom te kry:

VERTELLER: In die Eerste Era het net die gode internet gehad. Hulle het heeldag in die weelderige sale van Florescuria, die hof van bloeisels, gesit en mekaar geWhatsApp en *unboxings* op YouTube gekyk. Die mensdom moes kommunikeer deur briewe in die kake van wilde honde te sit en te hoop vir die beste. Ná sy vir die hoeveelste keer gebyt is...

MARINA: Eina BLIKemmer!

VERTELLER: ...dink Marina, Heldin van die Mensdom, Jagter van die Ope Vlaktes, en Voorsitter van die Boekklub...

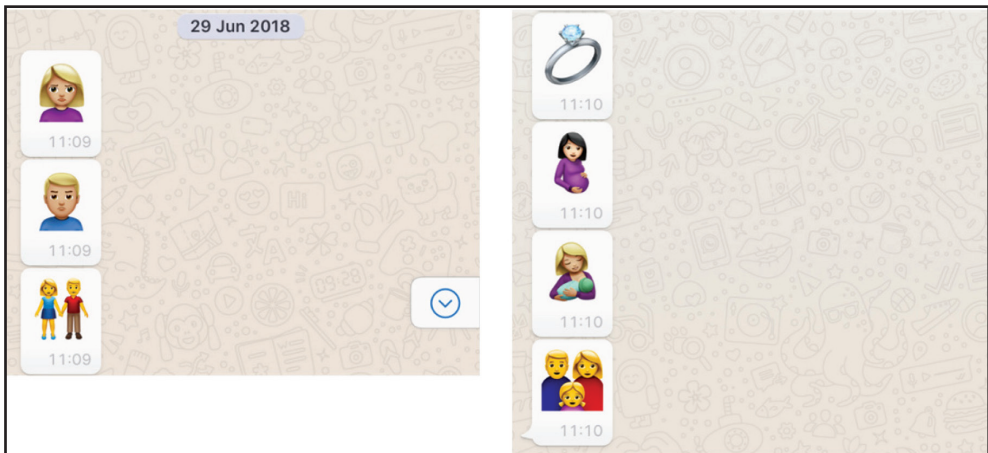
MARINA: Hoekom mag die gode teen die spoed van lig kommunikeer en ek moet nog steeds rookseine stuur en flippen Jetline toe stap. Genoeg is genoeg!

Die verwerking in hierdie geval is blatant fiktief en vestig aandag op homself deur visueel en tekstueel nie te poog om 'n lewensgetroue uitbeelding van die rou data te wees nie. Dit kan voorkom asof hierdie toneel die gees van verbatim teater as 'n vorm wat suiwer “egte” woorde op die verhoog plaas, teenstaan. Hoewel dit nie soseer verbatim is nie, is die aanbieding van

die toneel van só 'n aard dat dit eerder lyk asof dit kommentaar lewer, as om die rou data bloot te rapporteer. Op dié wyse kan verbatim data, deur dit visueel te verwerk na 'n blatante teatrale uitbeelding, 'n gehoor ook toegang gee tot die gesprekke wat in repetisies plaasgevind het. Daar kon argumentsonthalwe 'n ander metode wees om hierdie toneel aan te bied, maar die relatief beperkte omvang van die akteurs se toneelspelvermoëns (sien afdeling 2.3), het die regisseurs genoop om 'n toneel te skep wat deur professionele spelers vooraf opgeneem kon word. Die kunsmatigheid van die toneel is dus onderstreep deur die feit dat die dialoog in sy geheel op 'n klankbaan¹⁰ geplaas is, wat beteken dat enige lewendige gesproke dialoog steeds “verbatim” kon wees. Verder is die vooraf opgeneemde storie ook in die styl van 'n mite, of ontstaansgeskiedenis van die mensdom, wat die “egtheid” (of selfs dan kunsmatigheid) van die storie beklemtoon het, in kontras met die verbatim gedeeltes van die gesproke teks.

Die daaropvolgende toneel 2.3 is 'n verdere verwerking van die oorspronklike gesprek en ander verwante impulse. 'n Kerntema wat deur die gesprekke ondersoek is, is die dekonstruksie van taal en die tegnologies gedrewe maniere wat die tieners gebruik om met mekaar te kommunikeer.

Een van die leerders het genoem dat sy en haar vriende emosiekone gebruik om humoristiese stories vir mekaar op die slimfoontoep WhatsApp te vertel. Die samestellers het 'n skermgreep ontvang waarop een só 'n storie homself uitspeel; dit word voorgestel in Figuur 5. Enige identifiseerbare inligting is uit die skermgreep uitgesny.



Figuur 5: 'n Skermgreep van 'n WhatsApp-gesprek waar 'n storie deur emosiekone vertel word

Lehmann (2006:93) herinner mens daaraan dat die gesproke woord nie noodwendig die fokus van die toneelstuk hoef te wees nie. Hy voer aan dat

...within the paratactical, de-hierarchized use of signs postdramatic theatre establishes the possibility of dissolving the logocentric hierarchy and assigning the dominant role to elements other than dramatic logos and language.

¹⁰ Die klankbaan vir hierdie toneel, sowel as die hele toneelstuk, is beskikbaar by Gerber (2018).

Om hierdie rede is daar besluit om die tema van taaldekonstruksie ook aan te bied deur die gebruik van beelde wat verwysend tot emosiekone staan. Die gehoor is 'n reeks flitsende beelde gewys waar die akteurs die emosiekoon-narratief wat op die WhatsApp-gesprek plaasgevind het, uitbeeld. In die agtergrond is die ander spelers ook besig om emosiekone uit te beeld en dit staan reaksionêr tot die sentrale narratief. Die choreograaf (Anél Joubert) het die leerders versoek om op hul slimfone hul mees gebruikte emosiekone te identifiseer en fisieke maniere te ondersoek om elk uit te beeld. Hierdie bewegings is saamgestel in 'n kort sekvens wat die storie uitbeeld, soos voorgestel in Figuur 6.



Figuur 6: Drie van die beelde wat die WhatsApp-storie uitbeeld

Om die konteks van die beelde te versterk, het die komponis (David Wolfswinkel) 'n klankbaan gekomposeer uit die klanke van boodskappe wat op verskeie slimfoontoeps gestuur en ontvang word. Daar is 16 verskillende slimfoonkennisgewingsklanke gebruik om te verseker dat die verwysing na slimfone in die toneel duidelik is.

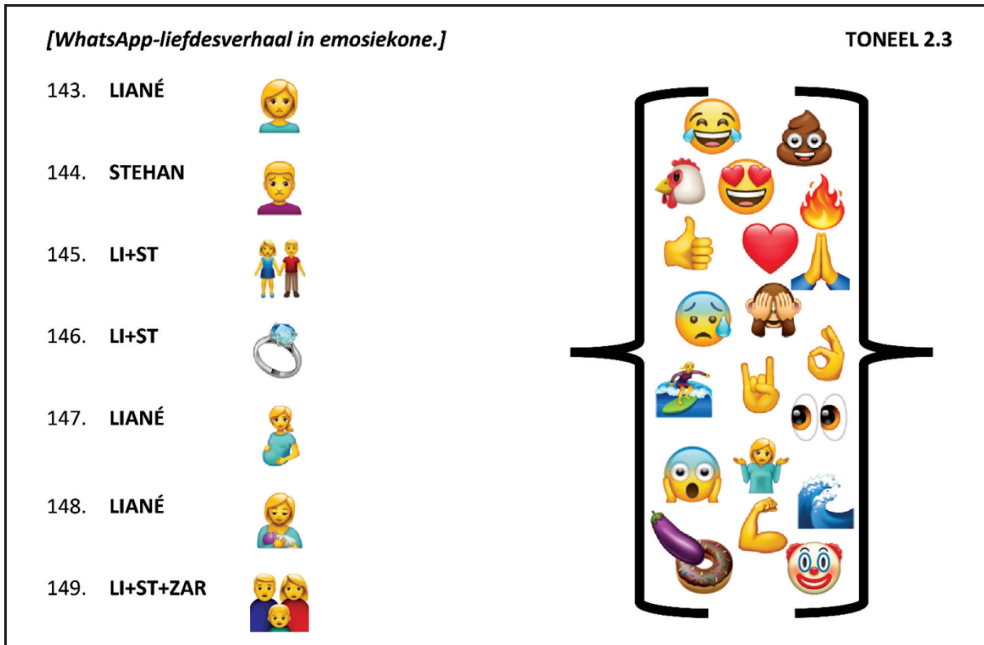
3.2.1 *Verwerking: Terug na geskrewe teks*

Op hierdie stadium van die skeppingsproses is 'n addisionele verwerkingsvraagstuk geopper: hoe gaan 'n praktisyn te werk om hierdie verhoogbeelde terug te verwerk na die geskrewe teks? Hierdie noodsaaklike stap is gemaak om onder andere die volgende redes:

1. Die klank- en beligtingsoperateurs het 'n geskrewe teks aangevra om 'n seinlys saam te stel (as gevolg van die beperkte intrektyd);
2. Die teks moes ingedien word vir die ATKV-Tienertoneelkompetisie om in aanmerking vir die Beste Nuutgeskrewe Teks-kategorie te kom;
3. Die produksiespan wou 'n geskrewe rekord van die produksie hê wat die visuele gees van sowel die oorspronklike data-insamelingsproses as die produksie in geheel vasvang.

Daar is besluit om so getrou moontlik te bly aan die gees van die oorspronklike se rou data deur die verhoogbeelde na die teks terug te verwerk deur dieselfde emosiekone te gebruik wat in die oorspronklike rou data was, maar dié keer is dit as dialooglyne ingedeel. Hierdie dialooglyne (soos uitgebeeld in Figuur 7) is dienooreenkomstig met die rou data (Figuur 5) en met die uiteindelijke visuele verwerking daarvan na die verhoog verwerk.

Om die emosiekone wat die akteurs in die proses ondersoek het en wat in die agtergrond uitgebeeld is ook vas te vang, is die gekose emosiekone in parentese op die teks aangedui. Die teks is op dié wyse ook 'n verbatim verwerking van die beelde wat op die verhoog uitgebeeld is. Veral in die voorlaaste toneel (Toneel 5.2 – die Droomsekwens), was hierdie benadering belangrik om die gees en inhoud van die visuele landskap vas te vang.



Figuur 7: Teksuittreksel oor emosiekone (Gerber 2018)

3.2.2 Visuele verwerking 3: Die Droomsekwens

Die voorlaaste toneel van *tot stof...* poog om die volledige inhoud, omvang en betekenis van die produksie en die skeppingsproses in sy totaliteit te dekonstrueer. Dit word bewerkstellig deur weg te doen met karakters, narratief of logiese betekenis deur eerder te fokus op flitsende beelde wat nie meer soseer betekenis oordra nie, maar eerder die gebrek aan inherente betekenis vier. Binne die verbatim teaterkonteks is hierdie toneel 'n verwerping van die realistiese uitbeelding van beelde en ook taal as 'n medium van betekenisoordrag. In hierdie finale deel van die produksie (en die teks) word enige verdere verwagtings van getrouheid totaal verwerp ten gunste van iets wat potensieel meer eg is: 'n viering van die struktuurloosheid van die verbatim teaterskeppingsproses. In effek is die illusie van logiese struktuur in hierdie toneel heeltemal opsy geplaas en die fokus is eerder op lukraakheid; iets wat argumentshalwe 'n meer akkurate weerspieëling van die proses en inhoud van die teks en algehele produksie is. Lehmann (2006:69) som die algehele estetiese begrip wat in hierdie toneel gebruik word, as volg op:

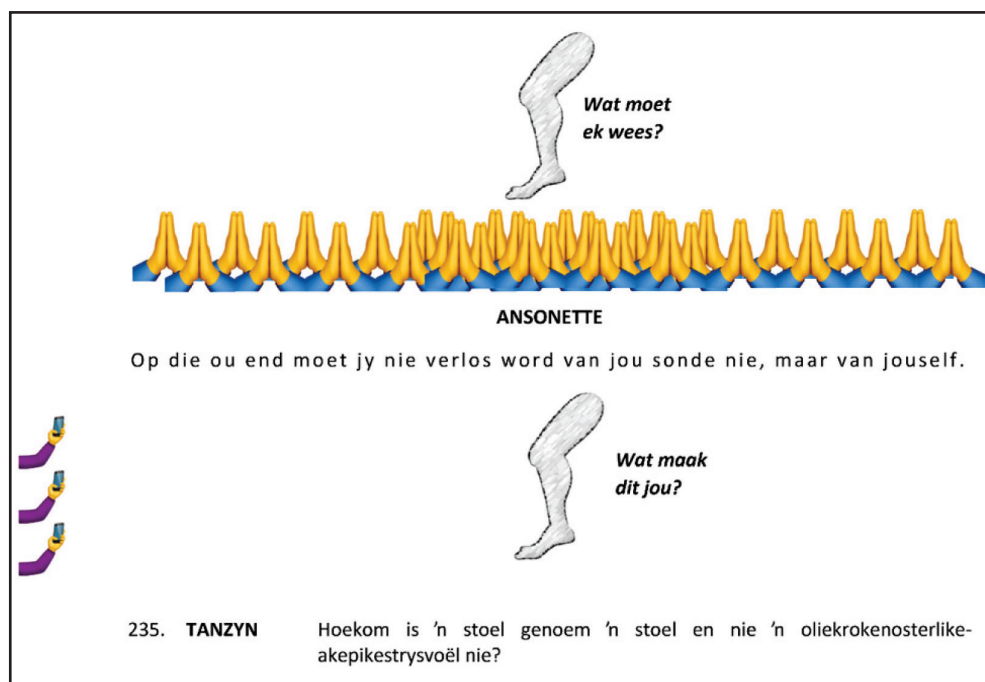
Effectively, the category appropriate to the new theatre is not action but *states*. Theatre here deliberately negates, or at least relegates to the background, the possibility of developing a narrative – a possibility that is after all peculiar to it as a time-based art.

Ek gaan as voorbeeld die proses uiteensit waarmee een van hierdie “toestande” geskep is. Die meeste toestande in hierdie toneel is op só 'n wyse gegeneer.

Op 8 Maart 2018, terwyl daar gesprek gevoer is oor die “god van wense, drome en die toekoms”, het een van die leerders die volgende storie oorgedra:

Ek *worry* oor hoe ek môremiddag saam met my oom in die kar gaan ry en hoe hy gaan aangaan oor die *cows* wat so mooi is. So, ons ry mos daai kant van Stellenbosch, so dan is daar *cows* in die velde, soos, die boere se *cows*, en dan is hy van, “Kyk na hierdie mooi *cows*. Hulle is so bruin en vet! Ek wil een koop.” En dan kom ons by ’n brug, daarso waar prostitute bly en, soos, besigheid doen. En dan is hy van, “Hierdie is nie ’n manier om geld te maak nie. Jy kan beter maniere kry om geld te maak.” Of hy sien nou hulle is nie daar nie, en dan is hy van, “Ai. Hulle is nou almal verkoop.” Dan dink ek, “Oom, dit is ’n Vrydag.”

Hierdie storie is gebruik as inspirasie om ’n beeld te skep van die god van wense, drome en die toekoms wat vervolgens as ’n prostituut in die kollektiewe verbeelding van die leerders voorgestel is: ’n figuur wat ontoereikende wense aan jou smous. Haar liggaam dien as metafoor van jou begeertes. In die geskrewe teks is die prostituut aangedui as ’n emosiekoon-been (♫). Die prostituut praat met die leerders en vra vir hulle vrae (wat in die klankbaan deur Marthinus Basson vertolk is), soos aangedui in Figuur 8.



Figuur 8: Teksuittreksel oor die “god van wense, drome en die toekoms” (Gerber 2018)

Op die verhoog is hierdie “toestand” uitgebeeld deur ’n winkelpop wat gesinchroniseerd saam met die klankbaan beweeg.



Figuur 9: Die “god van wense, drome en die toekoms” op die verhoog uitgebeeld

Hierdie verskillende elemente – die emosiekone, die figuur van die sekswerker en die konsep van die “god” – word saamgesmelt in die uiteindelijke produksie om ’n enkele oomblik (of “toestand”) vas te vang wat in gesprek verkeer met verskeie oorvleuelende fasette van die rou data. As verwerking is hierdie flitsende oomblikke nie noodwendig letterlike uitbeeldings van die rou data nie, maar eerder toestande of grepe wat op ’n gelaagde wyse verskeie komponente saamvat deur die sogenaamde oorvloed (of *plethora*) van tekens. Lehmann (2006:90) verduidelik dit soos volg:

The division of stage time into minimal sequences, quasi-filmic “takes”, already indirectly multiplies the data for perception, because, in terms of perception psychology, a mass of unconnected elements is estimated to be larger than the same number of elements arranged in a coherent order.



Figuur 10: Aanbiddingsrite aan die einde van die toneelstuk

Die gehoor ontvang die beelde dus nie as reële uitbeeldings van enkele oomblikke nie, maar eerder as flitse wat tegelykertyd verwerkings van die rou data is, sowel as 'n reeks inter- of buitetekstuele verwysings: verwysings terug na die aanvanklike teks (die rou data) en eksterne bronne (emosiekone en Bybelse verwysings) wat 'n invloed op die skeppingsproses gehad het. Hierdie toneel is, met ander woorde, 'n finale *smorgasbord* van beelde, kontekste, en data wat kulmineer in 'n aanbiddingsrite waar bronteks, proses en doelteks totaal gedekonstrueer word (soos uitgebeeld in Figuur 10) en enige "egtheid" bloot in die beelde gevind kan word.

4. SAMEVATTING

Binne verwerkingsteorie in teater word daar dikwels op die gesproke/geskrewe woord gefokus om die getrouheid van die verwerking te meet. 'n Vraag wat egter in hierdie artikel geopper word, is of daar maniere is om verwerking te bewerkstellig wat verby die logosentriese maatstaf van taal beweeg na die visuele landskap van 'n toneelstuk. Verwerkings van verbatim teks wat eksklusief fokus op die gesproke woord plaas, mis potensieel ander uitdrukkingsmoontlikhede. Hoewel daar uiteraard in die verbatim teater verwagtings van egtheid of lewensgetrouheid bestaan, is die maatstaf waarteen hierdie egtheid gemeet word, dikwels die gesproke dialoog. Die volledige visuele-ouditiewe landskap van die toneelstuk kan egter ook tot die verbatim toneelstuk bydra sonder dat die visuele uitbeelding 'n letterlike refleksie van die data hoef te wees.

Lehmann (2006) se konsepte kan in hierdie konteks vir 'n praktisyn handig te pas kom aangesien kwessies van "waarheid" alreeds in 'n kontemporêre postmoderne konteks bevraagteken word. Veral in 'n postdigitale wêreld (Alexenberg 2001:10), waar kwessies rakende die betroubaarheid van taal en kommunikasie gedestabiliseer is, is hierdie konsepte selfs meer bruikbaar. Die resultaat hiervan is verhoogbeelde wat "waarheid" *suggereer* in plaas van *uitspreek*; waar aansprake tot "egtheid" gedekonstrueer word. Die skepping van "waarheid" op die verhoog gebeur nie nét deur die gesproke woord en die interpretasie daarvan deur die akteurs nie, maar ook in oorleg met die gehoor wat hul eie "waarhede" na die produksie toe bring en daardeur 'n meer vloeibare interpretasie kan maak.

Dit is binne dié milieu wat daar bevraagteken moet word of verwerkings se relatiewe lewensgetrouheid enigsins 'n belangrike komponent van 'n verwerking se sogenaamde sukses is. Veral in verbatim teater waar die gehoor nie toegang tot die brontekste het nie, is hierdie vraag van belang. 'n Verdere vraag wat ontstaan is of 'n kyker/leser toegang tot die oorspronklike bronteks moet hê vir 'n verwerking om as 'n "verwerking" bestempel te word: is die implisiete, onuitgesproke verwagting van die gehoor dat hulle tog die bronteks teenoor die doelteks wil meet?

Die produksie se uitbeelding van verbatim data is nuut binne die raamwerk van Afrikaanse jeugteater. Op 'n praktiese vlak is hierdie produksie as 'n sukses beskou omdat dit nuwe metodes ondersoek om rou data na verhoogbeelde te verwerk. Deels as gevolg daarvan is *tot stof | tot stilte – 'n paniekreaksie* in 2018 as die wenner van die ATKV-Tienertoneelkompetisie aangewys.

BIBLIOGRAFIE

- Alexenberg, M. 2011. *The future of art in a postdigital age*. Bristol: Intellect.
 Benjamin, H. 2018. Bloemhof-meisies wen Tienertoneel. *Netwerk24*. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Teater/bloemhof-meisies-wen-tienertoneel-20181007> [1 Julie 2019].
 Boenisch, P.M. 2006. Aesthetic art to aesthetic act: Theatre, media, intermedial performance. In Kattenbelt,

- C. & Chapple, F. (eds). *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam: Rodopi, pp. 103-116.
- Denzin, N.K. 1997. *Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st century*. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Dunn, W. 2009. *The dramatic writer's companion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gerber, A.K. 2018. Tot Stof | Tot Stilte Tekst. *AKG.WORKS*. <http://akg.works/tot-stof-tot-stilte/> [30 September 2019].
- Gerber, A.K. 2019. Visual metaphor as tool to stage the “Unsayable” in the verbatim, youth theatre production *Wag, ek kry gou my foon* [en soos sulke goed]. *South African Theatre Journal*, 1-20. DOI: 10.1080/10137548.2019.1624604.
- Garson, C., Gonzalez, M. 2015. “What a carve up!” The eclectic aesthetics of postmodernism and the politics of diversity in some examples of contemporary verbatim theatre. *Études britanniques contemporaines*. <http://journals.openedition.org/ebc/2685> [15 September 2018].
- Hatton, C. & Lovesy, S. 2009. *Young at art: Classroom playbuilding in practice*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 2012. *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Jüres-Munby, K. 2006. Introduction. In Lehmann, H. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge, pp. 1-15.
- Lehmann, H. 2006. *Postdramatic theatre*. New York: Routledge.
- Martin, C. 2006. Bodies of evidence. *TDR (1988-)*. 50(3):8-15.
- Nel, A. 2019. Die verwerking van ’n jeugroman na ’n verhoogteks teen die agtergrond van kulturele en geografiese verplasings: ’n gevallestudie aan die hand van *Dis ek, Anna*. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.
- Norris, J. 2009. *Playbuilding as qualitative research*. New York: Routledge.
- Saldaña, J. 1999. Playwriting with data: Ethnographic performance texts. *Youth Theatre Journal*, 31(1):60-71.
- Saldaña, J. 2011. *Ethnotheatre: Research from page to stage*. California: Left Coast Press.
- Stam, R. 2000. Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In Naremore, J. (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 54-76.
- Van der Spuy, M. 2018a. Bloemhof laat weer stof staan. *Netwerk24*. <https://www.netwerk24.com/ZA/Eikestadnuus/Skole/bloemhof-laai-weer-stof-staan-20180912-2> [1 Julie 2019].
- Van der Spuy, M. 2018b. Bloemhof weer as wenner gekroon. *Netwerk24*. <https://www.netwerk24.com/ZA/Eikestadnuus/Skole/bloemhof-weer-as-wenner-gekreun-20181010-2> [1 Julie 2019].
- Weigler, W. 2001. *Strategies for playbuilding: Helping groups translate issues into theatre*. Portsmouth: Heinemann.