

**VERSET**

**IN DRAMAS DEUR DEON OPPERMAN:  
*Donkerland, Kruispad, Ons vir jou en Kaburu***

**REVOLT**

**IN PLAYS BY DEON OPPERMAN:  
*Donkerland, Kruispad, Ons vir jou en Kaburu***

deur

LEANA WELGEMOED

voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

**MAGISTER ARTIUM**

in die vak

**AFRIKAANS EN ALGEMENE LITERATUURWETENSKAP**

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA  
STUDIELEIER: PROF. J.L. COETSER

APRIL 2013

## Opsomming

Die verhandeling ondersoek die wyse waarop Deon Opperman die versetmotief in sy Afrikanerdramas uitbeeld en vernuwe om die veranderende sosiale omgewing te weerspieël. Hoofstuk 1 verskaf 'n oorsig oor verset as leefwyse en motief in die Afrikaanse drama. Hoofstuk 2 bied 'n teoretiese ondersoek van *The theatre of revolt* (Brustein 1991), 'n bespreking van begrippe soos *herskrywing*, *multikulturalisme*, *moderne diaspora* en *globalisasie* sowel as 'n kontekstuele studie van Deon Opperman se Afrikaanse oeuvre. Hoofstuk 3 (*Donkerland*) fokus op verset binne 'n postkoloniale herskrywing van die Afrikanergeskiedenis. Hoofstuk 4 (*Kruispad* en *Ons vir jou*) sentreer rondom sosiale verset binne 'n multikulturele omgewing, terwyl hoofstuk 5 *Kaburu* as weerkaatsende teks en die aktuele kwessie van die moderne diaspora as versetreaksie aanspreek. Die verhandeling kom tot die slotsom dat Opperman versetteater gebruik om kommentaar op aktuele probleme te lewer en om terselfdertyd 'n boodskap van transformasie oor te dra.

## Abstract

The dissertation examines how Deon Opperman portrays and regenerates the revolt motif in his Afrikaner dramas, in order to reflect the changing social environment. Chapter 1 provides an overview of revolt as lifestyle and as motif in Afrikaans drama. Chapter 2 offers a theoretical examination of *The theatre of revolt* (Brustein 1991), a discussion of concepts such as *rewriting*, *multiculturalism*, *modern diaspora* and *globalization*, as well as a contextual study of Deon Opperman's Afrikaans oeuvre. Chapter 3 (*Donkerland*) focuses on revolt within the postcolonial rewriting of Afrikaner history. Chapter 4 (*Kruispad* and *Ons vir jou*) deals with social revolt within a multicultural milieu, whereas chapter 5 discusses *Kaburu* as a reflecting text and addresses the issue of the modern diaspora as a reaction to political transition. The dissertation reaches the conclusion that Opperman is using South African theatre as a platform for revolt as well as for transformation.

### **Key terms:**

Afrikaner dramas; Globalization; Intratextuality; Motif of revolt; Postcolonial rewriting; Modern diaspora; Multiculturalism; Self vs. Other; Transformation of identities; Theatre of revolt.

**ERKENNING:**

Die beurs vir nagraadse studie deur UNISA word met waardering erken.

**DANKBETUIGINGS:**

Prof. J.L. Coetser: my hartlike dank en waardering vir sy opregte belangstelling, leiding, kennis, motivering en ure se geduld.

Deon Opperman: sy vriendelike bereidwilligheid om die ongepubliseerde tekste aan my beskikbaar te stel, asook brokkies interessante inligting – die stories ágter die dramas – wat hy bereid was om met my te deel, het elke tree van die maraton vergemaklik.

Laaste, maar die belangrikste: Die Gewer van alle goeie gawes.

Vir:

**Deon Opperman**

# INHOUDSOPGAWE

## Bladsynommer

### HOOFSTUK 1: AGTERGROND en VERANTWOORDING

1.1	Agtergrond	1
1.1.1	Die begrip, <i>Afrikaner</i> as sosiale konstruksie	7
1.1.2	Multikulturele dramas	11
1.1.3	Die Afrikanerdramas	12
1.2	Die navorsingsvraag	16
1.3	Hipoteses	17
	Hipotese 1	17
	Hipotese 2	18
	Hipotese 3	19
	Hipotese 4	19
	Hipotese 5	20
	Hipotese 6	21
	Hipotese 7	21
1.4	Teoretiese en kontekstuele raamwerk	22
1.5	Hoofstukindeling	26
1.6	Aktualiteit van hierdie studie	29
1.7	Beperkinge van hierdie studie	29

**HOOFSTUK 2:      TEORETIESE en KONTEKSTUELE AGTERGROND**

2.1	Inleiding	30
2.2	Versetteater	30
2.2.1	Agtergrondblik op versetteater	30
2.2.2	Brustein se navorsingsteorieë	33
2.3	Deon Opperman as dramaturg	37
2.3.1	Opperman se Afrikaanse dramas binne die sosiale konteks	40
2.3.2	<i>Multikulturalisme, herskrywing en moderne Afrikaanse diaspora</i> as teoretiese begrippe	50
2.3.3	Versetteater as teatrale kommunikasie-middel	53
2.4	Gevolgtrekking	53

**HOOFSTUK 3:               DONKERLAND (2004)**

3.1	Inleiding	56
3.2	Historiese agtergrond van <i>Donkerland</i>	57
3.3	<i>Donkerland</i> as versetteater	63
3.3.1	Messiaanse verset	66
3.3.2	Sosiale verset	75
3.3.3	Eksistensiële verset	84
3.4	<i>Donkerland</i> as multikulturele dramateks	87
3.5	Die boodskap van <i>Donkerland</i> as deel van die teatrale kommunikasieproses	90
3.6	Gevolgtrekking	92

<b>HOOFSTUK 4:</b>		<b><i>KRUISPAD (2008) en ONS VIR JOU (2008)</i></b>	
4.1	Inleiding		93
4.2	<i>Kruispad (2008b) en Ons vir jou (2008c): tydruimtelike agtergrond</i>		94
4.3	<i>Kruispad: sosiale verset binne 'n sosiale raamwerk</i>		95
4.3.1	Agtergrond		95
4.3.2	Sosiale verset gedramatiseer		97
4.3.3	Die Self versus die Ander		99
4.3.4	<i>Kruispad: persoonlike kruispaaie gedramatiseer</i>		103
4.4	<i>Ons vir jou (2008c)</i>		110
4.4.1	Agtergrond		110
4.4.2	<i>Ons vir jou as sosiale versetteater</i>		112
4.4.3	<i>Ons vir jou: medium vir teatrale kommunikasie</i>		115
4.4.4	Samevatting: <i>Ons vir jou</i>		119
4.5	Respek vir diversiteit		119
4.6	Eksistensiële verset		120
4.7	Slotsom		121
<b>HOOFSTUK 5:</b>		<b><i>KABURU (2008a)</i></b>	
5.1	Inleiding		124
5.2	Moderne Afrikanerdiaspora		126
5.2.1	Agtergrond		126
5.2.2	Moderne diaspora en die Afrikaanse letterkunde		129
5.3	<i>Kaburu as versetteater</i>		130
5.3.1	Sosiale versetteater		130
5.3.2	Eksistensiële verset		138



5.4	<i>Kaburu</i> : mikrokosmos binne die makrokosmos van Opperman se Afrikaanse dramas	140
5.4.1	Afrika as belangeruimte	142
5.4.2	Die Afrikaner en die geskiedenis as herhalende tema	145
5.5	Gevolgtrekking	150

## **HOOFSTUK 6: SLOTSOM**

6.1	Agtergrond	154
6.1.1	Agtergrondoorsig oor verset in Afrikaanse dramas	155
6.1.2	Teoretiese en kontekstuele agtergrondstudie	156
6.1.3	Verset as motief in die dramakuns van Deon Opperman	157
6.2	Doelstelling	159
6.3	Die teoretiese invalshoek	160
6.3.1	Versetteater	161
6.3.2	Opperman as versetdramaturg	161
6.4	Bespreking van hipoteses	164
6.4.1	Hipotese 1	164
6.4.2	Hipotese 2	166
6.4.3	Hipotese 3	169
6.4.4	Hipotese 4	170
6.4.5	Hipotese 5	171
6.4.6	Hipotese 6	174
6.4.7	Hipotese 7	175
6.4.8	Hipotese 8	177
6.5	Kontekstualisering van verset	178
6.6	Finale slotsom	179

## **BIBLIOGRAFIE**

181 – 190

## HOOFSTUK 1

### AGTERGROND en VERANTWOORDING

*The theatre of revolt is not a tragic theatre, but it teaches us how to be tragic men;  
And if comfort and happiness are not often found there, strength and courage are*  
(Brustein 1991:417).

#### 1.1 Agtergrond

Hierdie studie is gegrond op die aanname dat 'n letterkunde, en dus ook die Afrikaanse dramatiek, homself ten opsigte van 'n veranderlike samelewing oriënteer. Die wyse waarop Deon Opperman die motief van verset in sy Afrikaanse dramas - met Afrika as sosiale agtergrond - kontekstualiseer, vorm die fokuspunt van hierdie ondersoek.

Verset as lewenswyse of 'n lewensfilosofie het sedert die twintigste eeu baie toegeneem (Pienaar 1973:2). Volgens Pienaar (1973:10) was die gevoel van verset die resultaat van onsekerheid en vervalde waardes ná twee wêreldoorloë. Franse dramaturge soos Genet, Beckett en die filosoof, Sartre, het die versetmotief gebruik om aan die sinloosheid van die wêreld rondom hulle uiting te gee (Pienaar 1973:2). Die versetmotief het ook in die Afrikaanse dramatiek neerslag gevind en is steeds sigbaar, onder andere in die werk van die dramaturg, Deon Opperman. Kayser (Du Plooy 1992:326) beskryf die term *motief* as 'n "isoleerbare verhaaleenheid wat in verskillende werke kan voorkom, maar steeds dieselfde betekenis dra". Volgens hom (Kayser) is die kerneienskap die feit dat dit herhaaldelik in dieselfde óf in verskillende werke voorkom.

Ná die koms van demokrasie in 1994 het veranderinge in sosiopolitieke en ekonomiese omstandighede in Suid-Afrika groot ontnugtering vir baie Suid-Afrikaners ingehou. Deon Opperman gebruik hierdie gebeure - en reaksies op hierdie nuwe omgewing - as grondstof vir sy Afrikanerdramas. Laasgenoemde is dramas met 'n spesifieke perspektief op die Afrikaner as kultuurgroep. Dit is veral Opperman se uitbeelding van aktuele probleme wat die fokuspunt van die studie vorm en wat terselfdertyd die basis van die versetmotief vorm. Kayser (Du Plooy 1992:326) beskryf die term *motief* as 'n "isoleerbare verhaaleenheid wat in verskillende werke kan voorkom, maar steeds dieselfde betekenis dra". Volgens hom

(Kayser) is die kerneienskap die feit dat dit herhaaldelik in dieselfde óf in verskillende werke voorkom.

Die wyses waarop Opperman as dramaturg die versetmotief in sy dramas gebruik en hoe hy dit telkens vernuwe of aanpas om tred te hou met veranderende omstandighede op nasionale en selfs internasionale vlak, vorm die sentrale probleem van hierdie navorsingstuk.

Die hedendaagse era waarin globalisering en transnasionale denke 'n gegewe is, gee daartoe aanleiding dat faktore soos migrasie, asook sosiopolitieke en ekonomiese omwentelinge, deel van 'n letterkundige ondersoek behoort te vorm en volgens Meyer (2009:160) "eggo" letterkundige temas in Suid-Afrika ook die tendense van die internasionale literêre wêreld. Leon de Kock (2009:27) laat hom soos volg hieroor uit:

[...] national boundaries suddenly became superfluous in the wake of economic and technological flows uniting people within global networks. The Berlin Wall had come down, 'East' and 'West' were old news, apartheid had collapsed, and South Africa began to see beyond the cultural boycott.

N.P. van Wyk Louw waarsku reeds in 1939 in die bundel, *Lojale verset* teen kulturele stagnasie: "Die grootste gevaar vir die geestelike lewe is selfingenomenheid, en die lewe self is die rustelose, die mag wat ewig afbreek en vernuwe" (Louw 1939:107). In die bundel, *Vernuwing in die prosa* beklemtoon Louw (1961:81) die noodsaaklikheid van voortdurende vernuwing in die letterkunde en pleit vir die "die vernuwing deur die opkoms van 'n nuwe kyk op die wêreld en die mens ... 'n nuwe lewensopvatting, of -houding." Louw is verder 'n kampvegter vir protes (verset): "Opstand is net so noodsaaklik in 'n volk as getrouheid. Dit is nie eens gevaarlik dat 'n rebellie misluk nie; wat gevaarlik is, is dat 'n hele geslag sonder protes sal verbygaan" (Joubert 1988:83).

In die Afrikaanse letterkunde loop die vernuwing van die kanon - en protes as vername uitgangspunt - parallel met die koms van die Sestiger-beweging. Die era van die Sestigters word histories gekenmerk deur die verbrokkeling van koloniale magstrukture, asook konflik en verdeeldheid in Afrikanergeleedere. Strydliteratuur en betrokke letterkunde, ook bekend as *littérature engagée*, laat skrywers fokus op die "hier-en-nou van die sosiopolitieke

konteks waarin die skrywer hom bevind” en dit dui, volgens Brink (Roos 1998:77), op die “verhouding van die skrywer (of ideaal gesproke die *werk*) en Suid-Afrika; die werk van Afrika” en voel dat die “witman [sy plek] in sy vasteland en die aard van sy keuse [moet] formuleer” (oorspronklike beklemtoning). Hy (Brink 1977:5) voer verder aan dat die “skarnier tussen onmiddellike betrokkenheid by ‘n herkenbare buitewêreld en ‘n breë bemoeienis met *mens-wees* [...] die kenmerk van alle stryd-literatuur is” (oorspronklike beklemtoning).

Ná die demokratiese verkiesing in 1994 was die strugle verby. Hierdie verandering in sosiale relevansie moes noodwendig in die dramawêreld (as sosiale spieël) neerslag vind, soos dramaturg, Charles Fourie (1994:4) opmerk:

Skielik is daar nie meer [soos in die tagtigerjare] iets definitiefs om teen te protesteer nie, want [...] die klem [het verskuif] van politieke waardes na sosiale waardes en dit [is] asof almal onverwags betrap word met die droë bloed van die tagtigs aan hul hande.

Vir die letterkunde was dit bevrydend om buite die inperkende grense van die ‘nasionale’ te kon beweeg, soos De Kock (2009:27) opmerk: “In literary-cultural pursuits the desire was to step beyond the enclosure of the ‘national’, the cultural boycott hothouse, the ‘struggle’ terrain.”

Deon Opperman maak as universiteitstudent in 1984 sy debuut met die grensdrama, *Môre is ‘n lang dag*. Luwes en Van Jaarsveld (2006:389) som die drama soos volg op:

In hierdie eerste drama van Opperman word dit duidelik dat daar vir hierdie dramaturg geen absolute gegewe in die lewe bestaan nie. Die teks werk van begin tot einde met vraagstelling. *Môre is ‘n lang dag* handel nie oor oorlogshelde nie, maar oor [...] onbeantwoorde vrae oor oorlog, die doel van die lewe, geloof, die verlede, die toekoms en die dood.

Opperman bevestig bogenoemde wanneer hy in ‘n onderhoud met Daniela Liebenberg (1997:6) verklaar dat hy sy leuse in die lewe op woorde van Voltaire baseer: “Doubt is an unpleasant condition, certainty is an absurd one.”

Opperman se werk word gekenmerk deur ‘n terugkerende en “normdeurbrekende” tematiek (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389). Die betekenis van die terme *tematiek* en

*tema*, soos dit in hierdie studie gebruik word, kan as die hoof- of grondgedagte van die drama (of oeuvre) gesien word, terwyl die term *subtema* as 'n onderliggende en ondersteunende gedagte tot die grondgedagte gebruik word. 'n Vername tema wat in bogenoemde drama - en herhaaldelik by Opperman se volgende dramas - geïdentifiseer kan word, is 'n hekel aan en verset teen die misbruik van mag deur maghebbendes. Die dramas wat ná *Môre is 'n lang dag* volg, beide in Afrikaans en Engels, toon tematiese ooreenkomste, onder andere oor die relevansie van die lewe, die bevraagtekening van eksklusiewe waarhede soos geloof en die vraag na die sin van alles (Luwes & Van Jaarsveld 2006:388-392). In sy tweede drama, *Die teken* (1986) rig hy sy verset teen die dogmatiek van Calvinisme in die Afrikanergeloof, 'n tema wat onmiddellik baie kritiek uitlok:

Ek was 22 toe ek dit geskryf het en besig met finale eksamens van my 3de jaar van my B.A. by Rhodes. Toe skryf ek die drama gedurende my finale eksamens - daardie dae nog met pen op papier - en stuur dit so aan Pierre, wie se sekretaresse dit uitgetik het. Toe voer ons dit in 1985, gedurende my eerste jaar by SUKOVVS, op. Dit was inderdaad my eerste drama wat ek spesifiek in opdrag van 'n streeksraad geskryf het. Ek het vir SUKOVVS die regie waargeneem en dit het geopen op die hooffees by Grahamstad se Nasionale Kunstefees (enigste in die land in daardie jare), en was die eerste oorspronklike Afrikaanse drama ooit aangebied op die hooffees. Daarna het SUKOVVS dit in die Sterrewag aangebied. Dit het baie hoe-ha in Johannesburg veroorsaak, en die seisoen, was uitverkoop, met die gevolg dat ek in een jaar twee nuwe Afrikaanse dramas in die Markteater gehad het (Opperman 2011c).

Dramas soos *G.A.T., Whore, Ah-men!* en *From midnight to morning*, beeld die universele temas van geweld- en magsmisbruik, die psige van manwees en die rol van religie met gepaardgaande skuldgevoelens, “vreesloos” uit (Luwes & Van Jaarsveld 2006:391-392). Die politieke tragedie, *Stille nag*, word in 1989 en 1990 dwarsoor die land, selfs tot in Namibië opgevoer en gryp beide Afrikaanse en Engelse gehore aan: “*Stille Nag* is hugely absorbing theatre that knows no language barrier, a story as old as mankind that can be told again and again – and Opperman does it so well” (Pearce 1990:10). Die feit dat dit wyd oor taal- en kultuurgrense aanklank vind, onderstreep Opperman se vermoë om universele temas uit te beeld. Dit is teen dié tyd duidelik dat Opperman sy persoonlike verset teen aanvaarde waarhede uitbeeld en dat sy dramas tot herbesinning en bevraagtekening van bestaande waardestelsels lei.

Die rol van verset en 'n soeke na die waarheid kan nie in *Stille nag* misgekyk word nie. *Stille nag* bied geen antwoorde nie, maar die ontvanger word gedwing om te gaan dink oor “wat die waarheid” is en of die waarheid “net een of dalk twee kante het” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:395). Opperman se werkwyse sluit dus aan by Etienne van Heerden (1989:105) se siening van postmodernisme as literêre fenomeen: “[...] die tyd is verby dat skrywers en boekmense die luukse kon geniet van antwoorde. Ons sal seker, in ons leeftyd, in ons land, min ander dinge ken as die vraagteken”. Opperman (Liebenberg 2007:6) onderstreep bogenoemde siening wanneer hy sê dat ‘n dramaturg iemand is wat met ‘n “vraagteken na die wêreld en die samelewing” kyk.

As dramaturg gebruik hy sy eie worsteling met daardie dinge waarmee hy in die alledaagse lewe 'n probleem ervaar, as grondstof vir sy dramas (Kemp 2003:20). Sy persoonlike verset en partikuliere waarneming van alledaagse knelpunte word in sy dramas as relevante probleme, waarmee die man op straat kan identifiseer, gekontekstualiseer. Met *kontekstualisering* word aangetoon dat die dramas hulself ten opsigte van die sosiale werklikheid oriënteer (Coetser 1997:67). Met hierdie werkwyse slaag hy daarin om vol sale te trek, staande ovasies te kry en verskeie letterkundepryse (25 pryse en toekennings teen 2012) te ontvang, waaronder twee Hertzogpryse vir Drama (2006 vir die bundel, *Vyfmylpaal* en 2009 vir *Kaburu*). Ten spyte van vele toekennings kry hy as persoon, sy tematiek en ‘vreeslose’ uitsprake, baie kritiek van resensente, sowel as van mede-skrywers en aan die begin van sy kunstenaarsloopbaan staan hy as die *angry young man* van die Suid-Afrikaanse teater bekend (Luwes & Van Jaarsveld 2006:386). Oor sy benadering tot en siening van kuns, maak hy (Opperman 2011a) die volgende uitsprake:

Ek glo vas dat die kunste *moet* relevant wees, dat die kunste 'n poging tot kommunikasie is tussen kunstenaar en kyker. Ek skaar my dus by daardie kunstenaars wat die ivoortoring van selfbevrediging ten koste van kommunikasie – die *art pour l'art* skool van denke - verwerp. [...] 'n Relevante kunswerk, na my mening, spreek tot tydigse probleme van die tyd. Hierdie is belangrik en vorm inderdaad die kern van my eie benadering (oorspronklike kursivering).

Opperman (2011a) definieer relevante dramas deur na Shakespeare te verwys:

Hier kan ek dit nie beter stel as wat daardie uiters en ewig relevante dramaturg, Shakespeare, dit gestel het nie: “[...] the purpose of playing [...] both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.

Behalwe die invloed wat Shakespeare op Opperman se denkrigting as kunstenaar uitgeoefen het, moet die invloed van historiese figure soos Goethe en Goya nie misgekyk word nie. Volgens Goethe moet 'n kunstenaar die vermoë hê om knelpunte in die alledaagse lewe raak te sien en te openbaar (Luwes & Van Jaarsveld 2006:392). Die Spaanse skilder, Goya se vermoë om voortdurend vernuwend te werk te gaan, is vir Opperman 'n aansporing om nooit te stagneer nie (Badenhorst 1985:8). Opperman se oeuvre bewys dat hy voortdurend met verskillende genres, waaronder komedie, donker komedie, klug, historiese dramas, familiesages, musiekblyspele, televisiedramareekse en musiekpele, eksperimenteer. Hy stig ook in 1994 'n filmskool, AFDA wat so suksesvol groei dat drie rolprente van sy skool in 2000 by die grootste kort-rolprentfees in die wêreld vertoon is (Luwes & Van Jaarsveld 2006:396-397). In 2006 ontvang 'n AFDA-student die Oscar vir die beste studentefilm ter wêreld (Liebenberg 2007:6).

Ná die lokettreffer en pryswenner, *Stille nag*, vertrek hy in 1991 na Amerika waar hy verder studeer en die geleentheid kry om met 'n ander en wyer perspektief na Suid-Afrika en die probleme van sy geboorteland te kyk. Behalwe 'n dokumentêr oor die Kruger Nasionale Park, skryf hy in hierdie jare net Engelse dramas (Opperman 2012c). Met sy terugkeer in 1994 open die drama *Goya* by die Grahamstadse fees en tydens dié fees maak Opperman die volgende uittaling na aanleiding van die drama, *Faustus in Africa*: “Vir my is die verwerking vir die teaters van uitheemse dramas of romans 'n uiters positiewe proses” (Boekkooi 1995:46).

Ten spyte van bogenoemde uitspraak, speel die 'nasionale' steeds 'n groot rol in Opperman se werk. Sy Afrikaanse dramas vertoon 'n baie besondere perspektief op en bemoeienis met die Afrikaner as kultuurgroep binne Afrika. Hy sien homself as deel van hierdie kultuurgroep en skryf vanuit hierdie perspektief. Aangesien hierdie studie rondom Opperman se Afrikanerdramas, *Donkerland* (2004), *Kruispad* (2008b), *Ons vir jou* (2008c) en *Kaburu* (2008a) sentreer, is dit nodig om die term, *Afrikaner*, soos dit in hierdie studie

gebruik word, kortliks te omskryf. Die rede hiervoor lê in die omstredenheid rondom hierdie begrip.

### 1.1.1 Die begrip, *Afrikaner*, as sosiale konstruksie

Tydens 'n onderhoud met Derek Watts (M-Net 2008) oor die omstrede musiekspel, *Ons vir jou* wat in 2008 op die planke gebring is, laat Opperman hom soos volg oor Afrikanerskap uit:

I am proud of being an Afrikaner. I'm an Afrikaner playwright. And I understand that the word Afrikaner has basically been banned from the general lexicon of South Africa, you're not allowed to say the word anymore, you can say things like 'Afrikaanse', 'Afrikaanssprekend'. Well[,] you know my reaction to that is, it's rubbish. I'm an Afrikaner, that is where my heritage comes from, that's my roots.

Om die wortels van die begrip, *Afrikaner* na te gaan, is die boek, *Die Afrikaner* (Giliomee 2004) as vernaamste bron ingespan.

Giliomee (2004:19) toon aan dat 'n dronk sestienjarige Hendrik Biebouw in 1707 na homself as 'n "Afrikaner" verwys het en dat dit waarskynlik die eerste keer was wat hierdie naam geboekstaaf is. Teen die einde van daardie eeu het daar onder die burgers (soos die eerste boere aan die vestigingskolonie bekend gestaan het) die gevoel ontstaan dat "eerder as om 'n Hollander of 'n Fransman of 'n Duitser te wees hulle Afrikaners is" (Giliomee 2004:40). Stavorinus (Giliomee 2004:40), 'n besoeker aan die kolonie tydens hierdie tydperk, boekstaaf die volgende belangrike waarneming: "Although the first colonists here were composed of various nations, they are, by the operation of time, now so thoroughly blended together, that they are not to be distinguished from each other; even most of such as have been born in Europe, and who have resided here for some years, changed their national character for that of this country" (Giliomee 2004:40). Vroeg in die 1820's is die term gebruik vir "Europeërs wat aan die Kaap gebore is en wat Hollands of Afrikaans gepraat het" (Giliomee 2004:41).

In 1875 word die Genootskap van Regte Afrikaners (GRA) in die Paarl gestig en die GRA se doelwit was om die "Hollands- en Afrikaanssprekende wit mense te oorreed dat



Afrikaans 'n belangrike rol in hul nasionale bewussyn kan speel en om hulle self te beskou as 'n besondere gemeenskap met die naam Afrikaner" (Giliomee 2004:178). Volgens Keuris (2011:5) het die GRA 'n belangrike rol in die propagering van die ideologie van Afrikanernasionalisme gespeel en sy (Keuris) verwys na Davenport (1966:28) se omskrywing van die GRA se funksie ten opsigte van die vorming van 'n kultuurgroep:

Its members fastened on to the concept of the Afrikaner people as a culturally distinct element within the population of South Africa: a blending of Hollander, German and Huguenot for the most part, knit together by two centuries of common history into a national group fully identified with the South African soil and speaking a common language, Afrikaans.

In 1911 het genl. Hertzog gesê dat "Hollandssprekendes nie die enigste Afrikaners is nie en dat daar ook Afrikaners is wie se moedertaal Engels is" (Giliomee 2004:310). In 1948 het die Nasionale Party aan bewind gekom en Malan het verklaar dat Suid-Afrika weer aan die Afrikaners "behoort" en dat die party 'n "mandaat het om die samelewing op die apartheidspatroom te skoei" (Giliomee 2004:449). Ná jare van 'n apartheidsregering volg die magsoorgawe van die Nasionale Party aan die African National Congress in 1994 en, volgens Giliomee (2004:630), blyk dit dat Afrikaners op hierdie stadium 'n "taalgemeenskap is, eerder as 'n goed georganiseerde etniese groep". Dit word dus duidelik dat die begrip, *Afrikaner*, as sosiale konstruksie, deur die eeue verskillende betekenisse gehad het.

In hierdie studie sal die identiteit van die Self (Afrikaner) afhang van die tydruimtelike raam waarbinne die fiksionele werklikheid uitgebeeld word. Die Ander, soos dit in die studie na vore sal kom, word deur die Self as die vyand ervaar en, afhangend van die historiese periode, kan dit die inheemse volke, die Engelse koloniste en Britse koloniale owerheid, of selfs diegene in eie geledere wees wat 'andersdenkend' was, byvoorbeeld die verraaiers tydens die Anglo-Boereoorlog.

Na aanleiding van bostaande oor die ontstaan van die kultuurgroep, die Afrikaner, is die opsomming van Giliomee (2004:631) oor die Afrikaners as "[m]ense met wie geskiedenis gebeur het", vir hierdie studie van belang. Volgens Giliomee het die Kaapse koloniste van

die vroegste jare “aan hulle self en die taal wat hul gepraat het ’n naam gegee wat van die vasteland Afrika afgelei is. [...] Die Afrikaners het slawerny, verwoestende grensoorloë, ’n epiëse trek, ’n verpletterende militêre neerlaag, mensonterende armoede, apartheid, die korrupsie van mag en verguising oor magsmisbruik geken. [...] Geskiedenis het met die Afrikaners gebeur” (Giliomee 2004:631).

Die Afrikanerdramas van Opperman sluit direk by Giliomee (2004:633) se verwysing na die Afrikaner en sy geskiedenis aan: “Toe apartheid val, skryf Deon Opperman ’n drama wat die Afrikaners se geskiedenis deur ses geslagte uitbeeld, van die 1830’s tot die 1990’s, toe die nuwe regering die familieplaas opeis.” Die drama, *Donkerland* (2004), is die eerste van die Afrikanerdramas en word deur *Kaburu* (2008a), die televisiedramareeks *Kruispad* (2008b) en die musiekspel, *Ons vir jou* (2008c) opgevolg. In 2011 volg die televisiedramareeks, *Hartland* wat as ’n samevatting van die Afrikanerdramas, maar ook van die Afrikaanse oeuvre van Opperman gesien kan word.

Ná *Donkerland* word Opperman as ’n “Boere-basher” uitgekryt omdat hy nie skroom om die verlede op ’n ongeromantiseerde wyse te herskryf en voorheen versweë waarhede - die spreekwoordelike sondes van die vaders - oop te skryf nie (Fourie 1996:16-17). Hy verwoord sy verzet teen magsmisbruik deur die uitbeelding van die euwels van Afrikanernasionalisme, -identiteit, -geloof, patriargie, obsessie oor grondbesit, verhouding met en hantering van die Ander, asook die onvermoë om te verander en by nuwe omstandighede aan te pas (Luwes & Van Jaarsveld 2006:388). Opperman se kritiese uitsprake sluit direk aan by Louw (Joubert 1988:105-106) se siening oor volkskritiek, die noodsaaklikheid van protes en die opbou van ’n “nuwe beskawing” in Afrika:

Die groot kritiek ontstaan wanneer die kritikus hom nie buite nie, maar in die midde van die groep stel wat hy kritiseer [...].Kritiek is ’n nasie se gewete. [...] Daar moet kritici tussen ons gelos word [...] wat in al hul stryd teen die Afrikaner se euwels self in die eerste plek Afrikaners is; en hulle moet ons [...] laat opsteier totdat ons doen waarvoor ons hier in Afrika is: die opbou van ’n nuwe beskawing in ’n nuwe land.

Die studie van die Afrikanerdramas sal aantoon dat die boodskap wat Opperman deur middel van die teatrale kommunikasieproses oordra, baie nou saamhang met die “opbou

van 'n nuwe beskawing in 'n nuwe land" (Louw 1939:108) - in hierdie geval 'n nuwe multikulturele Suid-Afrika.

In genoemde dramas loop die gedagte van vernuwing hand aan hand met die de- en rekonstruksie van identiteite, waar identiteit as 'n sosiale konstruksie gesien word. In hierdie sin dui *dekonstruksie* op die afbreek of ontnem van gevestigde identiteite en *rekonstruksie* op die opbou of skep van 'n nuwe konstruksie. In *Donkerland* vind ons die dekonstruksie van die patriargale Afrikaneridentiteit, die dekonstruksie van die volksmoederideologie, maar ook die rekonstruksie van die biologiese swart Moeder Afrika-figuur (soos deur die Zoeloekarakter, Meidjie, uitgebeeld). Die kenmerke van die volksmoederfiguur binne die volksmoederideologie omvat die idee van vroue as moeders van die huis, die gesin en die Afrikanervolk (Vincent 1999:10). In *Kruispad* word 'n nuwe struktuur en die vennootskap (sintese) tussen die Self en die Ander as nuwe identiteit voorgestel, terwyl versoening tussen kulture - wat eerstens by individue berus - in *Ons vir jou* as voorbeeld vir 'n nuwe saambestaan gekommunikeer word. In *Kaburu* (2008a:64) kom Opperman met 'n nuwe voorgestelde identiteit, "Afrikaan" na vore wat, volgens De Jager en Van Niekerk (2010:24) "dui op die keuse van 'n nuwe identiteitsmerker om homself [Boetjan] te definieer". Dit is nie net 'n letterkundige konstruksie nie, maar word al hoe meer deur Afrikaanssprekendes gebruik, soos 'n brief deur 'n wynboer in die Sondagkoerant, *Rapport* aantoon: "Ek is 'n Afrikaan, nie as gevolg van my velkleur of deur my pa se lende nie. Ek is 'n Afrikaan, want ek het my oorgegee aan haar sjarne. Haar reuke, haar geure, haar koue Karooklip in die winter, haar snikhete Kalahari-somers, haar groen Boland en digte Zoeloeland. 'n Hoëveldse donderstorm en die grondreuk daarna" (Smit 2012:4). Uit bostaande is dit duidelik dat die term, *Afrikaan*, 'n nuwe sosiale konstruksie en ook identiteit uitbeeld wat die wit mense se posisie én verbondenheid aan die vasteland van Afrika (en nie net Suid-Afrika nie) met al sy kulture, beklemtoon (sien hoofstuk 5). Opperman sluit hier aan by Krueger (2010:191) se standpunt oor sinkretiese Suid-Afrikaanse teater in die postapartheidsera: "To work from 'the tradition of traditions' implies a respect for the idea of traditions, without valorizing any one specific tradition as superior to all others [...]."

### 1.1.2 Multikulturele dramas

Die toekomsvisie van die Afrikaner as deel van al die ander kulture in (Suid-)Afrika, word sedert 1994 deur groot onsekerheid gekenmerk. Sedert die koms van demokrasie is die Afrikaner sy bevoorregte posisie as politieke alleenheerser kwyt en die alledaagse bestaan moes skielik die Ander akkommodeer. Die droom van 'n reënboognasie in die nuwe Suid-Afrika het daartoe gelei dat verskillende kulture skielik op gelyke vlak teenoor mekaar te staan gekom en mekaar onafwendbaar begin beïnvloed het. Hierdie wedersydse beïnvloeding "in 'n interafhanklike, en gewoonlik ongelyke, verhouding tot mekaar", sluit direk aan by die begrip, *multikulturalisme*, soos Coetser (1997:68) dit definieer:

Dit is uit die omskrywing van die *Collins Concise Dictionary of the English Language* (1978, s.v. "multi-") duidelik dat die premorfeem "multi" gewoonlik die betekenis van *vele* of *baie* het. Wanneer "multi-" met die stam "-kultuur" kombineer, verleen dit aan die woord "multikultureel" die betekenis van *baie kulture* (oorspronklike kursivering).

Multikulturalisme loop hand aan hand met genoemde politieke veranderinge in Suid-Afrika. Laasgenoemde het tot 'n klemverskuiwing in die Afrikaanse letterkunde gelei en die politieke protes van die Sestigters is vervang deur 'n fokus op sosiale waardes. Laasgenoemde is die resultaat van 'n identiteitskrisis wat 'n kenmerk van die postapartheidsera in die Suid-Afrikaanse samelewing is. Volgens Coetser (1997:68) word hierdie klemverskuiwing ook in die Afrikaanse toneelkuns opgemerk - politieke protesteater moes plek maak vir nuwe sosio-kulturele verhoudings en dramas wat multikulturele eienskappe vertoon:

In die geval van 'n multikulturele drama impliseer dit dat 'n *structure of feeling* tot meer as een kultuur herlei kan word. Dit is belangrik om daarop te let dat die begrip *multikulturele drama* nie 'n deurmekaar klits van kulture veronderstel nie, maar eerder 'n nuwe struktuur impliseer waarvan die samestellende dele in 'n interafhanklike, en gewoonlik ongelyke, verhouding tot mekaar staan en mekaar dus ook beïnvloed (vgl. Bernheimer, 1995:9). Daarom is dit moontlik om *multikulturalisme* te beskryf as die resultaat van die deurbreek van 'n ander in persone se gewone bestaan (oorspronklike kursivering).

Opperman neem bogenoemde "ongelyke" verhoudings, met gepaardgaande spanning tussen kulture (die Self en die Ander), as 'n alledaagse werklikheid in die samelewing waar. Hy gebruik die Afrikaner se geskiedenis, sy onvermoë en onwilligheid (verset) om die

Ander te akkommodeer en die resultaat van die “deurbreek van ‘n Ander in persone se gewone bestaan” (Coetser 1997:68) as grondstof vir dramas soos *Donkerland*, *Kaburu Kruispad* en *Ons vir jou*. Luwes en Van Jaarsveld (2006:392) beaam dit soos volg: “Weer eens is dit duidelik dat Opperman die dramagenre by uitstek sien as ‘n platform waarop hy deurgaans kommentaar kan lewer op relevante kwessies wat hom pla, en wat hy nie skroom om in hul mees gestroopte vorm aan te bied nie.” As gevolg van die Afrikaner en sy geskiedenis as herhalende en sentrale tema, staan bogenoemde dramas ook as die Afrikanerdramas bekend (sien par. 1.1).

### 1.1.3 Die Afrikanerdramas

In 1995 word die epiese drama, *Donkerland* vir die eerste maal opgevoer. Met hierdie drama tree Opperman met die verlede in gesprek en beeld spilmomente van die Afrikanervolk se ontstaan binne die verloop van die geskiedenis, uit. Jackson (1996:12) som *Donkerland* soos volg op: “Vir die oorgrote deel van die drama is *Donkerland* ‘n speël wat opgehou word sodat die Afrikaner na homself kan kyk.”

Die historiese narratief in *Donkerland* word opgevolg deur die TV-dramareeks, *Kruispad* (2008b). Dit is veral die Afrikaner se verset teen veranderde omstandighede en sy stryd - of onvermoë - om in ‘n nuwe multikulturele samelewing aan te pas, wat die fokuspunt vorm.

Die gedagte aan die musiekspel, *Ons vir jou* (2008c), het tydens die vervaardiging van *Kruispad*, maar veral na die sukses van Bok van Blerk se liedjie oor De la Rey, ontstaan. Die gemoedstoestand van die Afrikaner, as reaksie op veranderinge in politieke, ekonomiese en sosiale omstandighede, het Opperman geïnspireer om ‘n drama te skryf wat hy gehoop het die Afrikaner met ‘n nuwe perspektief na die verlede, die huidige omstandighede en die toekoms sou laat kyk: “ONS VIR JOU se implisiete boodskap aan die hedendaagse Afrikaner is: As nasie is ons nie slegs ‘n nasie van skaamte en skuld nie, ons is ook ‘n nasie van eer en waardigheid; strek ons geskiedenis veel wyer en loop hy dieper as net Apartheid” (Opperman 2011a).

*Ons vir jou* is ‘n herskrywing van die traumatiese Anglo-Boereoorlog. Die persoonlike oorlogservaring van die legendariese Boeregeneraal, Koos de la Rey vorm die kern van

die musiekspel. Tog, net soos in *Donkerland* en *Kruispad*, staan die Boere en gebeure in wisselwerking met al die ander kulturele rolspelers, byvoorbeeld die Britse soldate, Engelse landsburgers en die inheemse bevolking. Die spanning tussen Boer en Brit (in hierdie geval die Ander), asook die spanning en konflik binne die Boeregeledere en – gesinne self, vorm die grondstof van hierdie herskrywing van die geskiedenis. In hierdie studie word met herskrywing ‘n herbesoek aan die verlede wat “tradisies bevraagteken en identiteite opnuut ontdek”, bedoel (Roos 2006:73). Verskeie tipes verset, soos dié tussen volke, kulture, individue en ook innerlike persoonlike verset, word uitgebeeld.

Historiese herskrywings loop hand aan hand met herinnering en die begrip van kollektiewe geheue. Bogenoemde drie dramas, *Donkerland*, *Kruispad* en *Ons vir jou*, kan as postkoloniale en postapartheid-herskrywings gelees word. Die rol wat verset deur die vormingsjare van Suid-Afrika gespeel het, kom duidelik in hierdie gesprekke met die verlede na vore. Herinneringstekste maak deel uit van ‘n kollektiewe geheue, of “memory”, wat Achille Mbembe (2008) as ‘n belangrike verantwoordelikheid bestempel:

What is ‘today’, and what are we today? [...] There is truly no memory, except in the body of commands and demands that the past not only transmits to us, but also requires us to contemplate. I suppose the past obliges us to reply in a responsible manner. So there is no memory except in the assignment of such a responsibility.

Soos Mbembe hierbo, voel Deon Opperman dat die verlede ‘n relevante boodskap vir oorlewing in die hede sowel as in die toekoms inhou: “‘Enige nasie, nes enige mens, wat nie onthou wie hy was nie, sal nie weet wie hy is nie, en kan nie droom oor wat hy nog kan wees nie.’ Om ‘n volk se verlede te ontken, is om sy toekoms te ontken” (Opperman 2011a).

Die postapartheidsera word gekenmerk deur groot spanning tussen die Self en die Ander, soos in *Kruispad* uitgebeeld word. Dit gee direk aanleiding tot ‘n verskynsel bekend as die moderne diaspora. In ‘n poging om die hoofkenmerke en aard van verskillende tipes diaspora te omskryf, gee Coetser (2010) die volgende beskrywing:

Kokot, Tölölyan en Alfonso (2004:4) sluit by bostaande interpretasie aan deur moderne diasporas te beskou as “processes of constructing and actively maintaining social fields across borders”. Hulle beskryf die aard van dié sosiale belange (“social fields”) op dieselfde

bladsy soos volg: “These social fields are composed of relationships linking the migrants into their communities of residence, as well as those connecting them to their homelands and/or other diasporic communities.”

Deon Opperman neem hierdie verskynsel in die alledaagse realiteite waar en verwerk dit tot die drama, *Kaburu* (2008a). Die fokus val op die uitwerking van die moderne diaspora op ’n tipiese Afrikanergesin. Volgens Coetser (2010) val die klem in *Kaburu* op die “voorstelling van sosiale belange binne ’n transnasionaal Afrikaanse gesin”. Die begrip, *transnasionalisme*, word deur Tölölyan (2007:652) beskryf as die “crossing of a national border by a nonstate entity”. Volgens hom (Tölölyan 2007:652) is ’n ‘entiteit’ enige van die volgende: “an individual, a family, a corporation, a nongovernmental organization, or indeed any other nonstate organization, be it a terrorist group or a social movement.”

Met *Kaburu* is Opperman weer eens in die kol met ’n relevante tema, soos Hauptfleisch (2008) in ’n resensie aantoon: “In hierdie geval is die sentrale kwessie die snelgroeiende Afrikaner-diaspora in die wêreld, en die menigte verskeurde Afrikaner-families wat as gevolg van die emigrasiepatrone voortaan moet leef met van hulle gesinslede oor al die kontinente versprei.” Opperman ontvang in 2009 die Hertzogprys vir *Kaburu*. Die vernuwing in die tematiek ten opsigte van vervaging van geografiese grense, kan ook in die lig van De Kock (2009:24-25) se uitsprake oor “newer writing” in die Suid-Afrikaanse letterkunde, gesien word:

‘Literature out of South Africa’ - writing emanating from the country and written after a decisive transnational rupture – had arisen in defiance of, or in a state of indifference to, the codes and conformities of the earlier historical-political emphases in the country’s corpus of writing. This newer writing was no longer necessarily held within the seam of intercultural convergence, no longer always seeking to flatten out the ridge of that seam yet leaving in its wake the mark of that suture.

Opperman kontekstualiseer nie net die vervaging van geografiese grense nie, maar herhalende tematiek en intratekstuele gesprekke tussen sy dramas kan ook as vervaging van ‘grense’ ervaar word. Hierdie letterkundige digtheid en - eenheid is ’n interessante studieveld op sigself. Soos reeds genoem, is die terugkerende tematiek in hierdie dramaturg se werk opvallend. *Kaburu* se teks bied ’n interessante weerkaatsing – in aansluiting by die grafiese beeld van ’n weerkaatsende boom op die buiteblad van *Kaburu*

– van al die bekende temas, motiewe en simbole van vorige dramas. Die begrip, *weerkaatsing* hou ook verband met die spieëlbeeld wat Brustein (1991:3-4) as metafoor vir (verset)teater gebruik. Dit is asof Opperman in *Kaburu* met sy hele Afrikaanse oeuvre in gesprek tree, tog binne 'n vernuwende fiksionele raam van moderne diaspora en transnasionale denke as aktuele temas.

Sy aanpasbaarheid en diversiteit is beslis een van sy talente. Opperman eksperimenteer met verskillende subgenres van die dramakuns en “vernuwende denkrigtings” (vergelyk Goya se invloed, par. 1.1) is 'n inherente deel van sy werk (Luwes & Van Jaarsveld 2006:392). In 'n onderhoud met Liebenberg (2007:6) verduidelik Opperman soos volg:

One of the greatest sources of competitive advantage in an industry is innovation. This basically translates into the old adage – always be one step ahead of the competition. One of the key drivers of innovation is a healthy disregard for convention and the prevailing way of doing things; and requires the willingness to take calculated risks.

Hy bedryf die kunste as 'n besigheid: “Ongeag in watter bedryf 'n mens is, basiese aspekte van finansiële bestuur is deurslaggewend vir sukses, tensy jy baie gelukkig is. Besigheid is op stuk van sake besigheid en of jy nou sousbone of 'n teaterstuk vervaardig, dis besigheid. [...] Kyk, dit word *show business* genoem” (oorspronklike kursivering, Lamprecht 2011:5). In *Kaburu* vergelyk die dramaturg die lewe met 'n besigheid. Hierdie metafoor kan na alle waarskynlikheid met Opperman as bekende sakeman verbind word.

Ten spyte van bogenoemde, weerspieël Opperman se dramas 'n voortdurende soeke na die sin van alles en sluit aan by wat Pienaar (1973:2) as 'n na-oorlogse lewensfilosofie beskou: “Daar word gesoek na 'n nuwe bestaansorde, 'n sinvolheid.” Met inagneming van al bogenoemde aspekte, kan daar tot die gevolgtrekking gekom word dat Opperman se werk duidelik by die versetteater van die twintigste eeu aansluit. As kunstenaar reflekteer hy die kenmerke van versetdramaturge, soos Brustein (1991:5, 8-9; oorspronklik 1962) dit in *The theatre of revolt*, definieer:



It is atop the broken hierarchies, discredited values, and collapsed institutions of traditional culture that the modern dramatist meditates his revolt (5).  
The modern dramatist is essentially a metaphysical rebel, not a practical revolutionary; whatever his personal political convictions, his art is the expression of a spiritual condition (8-9).

Deon Opperman se bydrae tot die Suid-Afrikaanse teater, sy talent as kunstenaar en sy kennis en ervaring as regisseur, kan nie geringgeskat word nie. In 'n akademiese sin is daar nog min oor Opperman geskryf en die onderwerp van verset in sy dramas is nog nie volledig aangespreek nie.

'n Onderzoek op die databasisse NEXUS, Sabinet en UNISA se databasis vir M- en D-studies het getoon dat daar nog nie 'n vollengte studie oor die onderwerp voltooi is nie. Daar is 'n voorlegging vir 'n M-verhandeling goedgekeur met die titel, Ras en nasie in Deon Opperman se *Donkerland* (1996) en *Kaburu* (2008). Daar is geen aanduiding dat die verhandeling afgehandel is nie. Die volledige profielstudie en bespreking van dramas tot 2004 deur Nico Luwes en Anthea Van Jaarsveld (*Perspektief & profiel* 2006: 386-400), ongepubliseerde tekste, 'n *Curriculum vitae*, asook agtergrondinligting wat Opperman aan my verskaf het, was die vernaamste bronne vir hierdie studie. Beide artikels van Keuris, Deon Opperman's *Donkerland: the rise and fall of Afrikaner nationalism* (2009), asook haar intreerede in 2011, "Theatre as a memory machine": *Magrita Prinslo* (1896) and *Donkerland* (1996) ondersoek belangrike temas, maar spreek nie die versetmotief in Opperman se drama(s) aan nie.

Bogenoemde het aangetoon dat 'n letterkundige studie van die wyse waarop Deon Opperman die teatrale kommunikasieproses gebruik om verset uit te beeld en terselfdertyd 'n belangrike gedagte ten opsigte van selfondersoek en nadenke oor die toekoms aan die ontvanger van sy dramas oor te dra, geregverdig is (sien aanhaling by titel van hoofstuk).

## **1.2 Navorsingsvraag**

In die vorige gedeelte is die gedagte ondersoek dat 'n letterkunde – en dus ook die Afrikaanse dramakuns – homself ten opsigte van 'n veranderende samelewing oriënteer.

Hieruit kan die volgende navorsingsvraag oor die Afrikaanse dramas van Deon Opperman afgelei word:

Op watter wyse word die motief van verzet in geselekteerde Opperman dramas, *Donkerland*, *Kruispad*, *Ons vir jou* en *Kaburu* uitgebeeld en vernuwe/aangepas om die veranderende samelewing?

Die vier gekose tekste beeld die verzetmotief op verskillende wyses, vanuit verskillende perspektiewe en binne verskillende tydruimtelike rame uit. Hierdie vier primêre tekste is deel van Opperman se nuutste werk, gevolglik bied dit die moontlikheid van aansluiting by toekomstige tekste en studies. Die ongepubliseerde tekste, *Kruispad* en *Ons vir jou* leen hulself tot navorsing wat nuut is omdat dit nog grootliks onontginde tekste is. Soos reeds in par. 1.1.3 genoem, het 'n literatuurondersoek getoon dat die onderwerp van hierdie studie nog nie deur iemand anders ondersoek of bestudeer is nie.

### 1.3 Hipoteses

Hipoteses verleen fokus aan 'n studie deur spesifieke aspekte van die studie af te baken. Deur middel van hipoteses kan daar dus bepaal word "what is true and what is false" (Kumar 2005:78). In direkte samehang met bogenoemde navorsingsvraag, kan die volgende hipoteses geformuleer word:

- Hipotese 1: Opperman se tekste kontekstualiseer verskillende tipes verzet wat verander en aanpas ooreenkomstig die veranderde sosiale omgewing.

Pienaar (1973:2) sien die begrip, *verzet* as 'n twintigste eeuse lewensfilosofie wat ontstaan het na die onsekerheid en ontnugtering van die twee wêreldoorloë (sien par. 1.1). Opperman sluit hierby aan wanneer hy in 'n gesprek met Liebenberg (2007:6) die volgende uitlating maak: "Ek dink om dramaturg te wees moet jou geaardheid as mens wees om met 'n vraagteken na die wêreld en die samelewing te kyk" (Liebenberg 2007:6). Aan Bettie Kemp (2003:20) erken hy die volgende: "Sien, 'n drama het altyd 'n *issue* wat jy met jouself het oor iets" (oorspronklike kursivering).

Luwes en Van Jaarsveld (2006:388) identifiseer verskeie onderwerpe waarteen Opperman in verzet kom en as dramaturg inspireer:

Kwessies soos die volgende figureer by hom en in sy werk:  
[...] sy ouers en wie hulle is; hyself, wie hy is en wie en wat hy wil wees; die euwels van apartheid en sensuur; die dogmatiek van die “Afrikanergeloof” as ’n geloof van skuldgevoel, gesetel in die Calvinisme; Afrikaneridentiteit; fanatisme. [...] Motiewe wat duidelik in sy tematiek na vore kom, is die konstante botsing met gesagsfigure [...] asook geweld en die misbruik van mag.

Die bespreking van die tekste sal ondersoek instel of Opperman aansluit by Brustein (1991:16) se drie tipes verzet (messiaanse, sosiale en eksistensiële verzet), of die drie tipes mekaar oorvleuel, watter tipe as die vernaamste tipe presenteer.

- Hipotese 2: Deon Opperman skryf relevante dramas.

Opperman (2011a) verduidelik bostaande stelling soos volg: “’n Relevante kunswerk, na my mening, spreek tot tydigse probleme van die tyd. Hierdie is belangrik en vorm inderdaad die kern van my eie benadering.” Omdat die publiek met aktuele probleme identifiseer, is die kommunikasieproses tussen hierdie dramaturg en die ontvanger gewoonlik uiters suksesvol. Oor die musiekspel, *Ons vir jou*, het Opperman (2011a) die volgende oor die sukses van aktuele temas gesê:

Hierdie is alles van die probleme van die Afrikaner se hedendaagse bestaan wat in ONS VIR JOU aangeraak is...en soos julle kan voel, is dit uiters relevante probleme ...so relevant dat selfs mense wat nie Afrikaners is nie, baie daarvoor te sê gehad het. En omdat hierdie probleme nie net emosioneel relevant is nie, maar ook in die toeganklike vorm van ’n musiekspel aangebied is, het dit groot gehore gelok, inderdaad, die speelvak het uitverkoop en bring ons die stuk in Junie en Julie vanjaar weer op die planke.

*Ons vir jou* is in 2012 vir die derde keer opgevoer. In aansluiting by bogenoemde gedagtes rondom aktuele temas, meen Coetser dat die drama, *Kaburu* ook die “aktualiteite van die dag” uitbeeld (Opperman 2008a:agterblad). Hierdie aktualiteite sluit die relevante onderwerp van die moderne diaspora binne die raam van transnasionisme in. In *Kruispad* gaan dit oor hoe “gewone mense in die radikaal veranderde omstandighede probeer oorleef en hoe hulle verandering verwelkom of teëstaan” (Roos 2008:28).

- Hipotese 3: Die erkende invloed van die historiese figure N.P. van Wyk Louw, Goethe, Goya en Shakespeare kan duidelik in Opperman se werk opgemerk word.

Kritiek en bevraagtekening van aanvaarde norme en waarhede is kenmerkend van Opperman se skryfwerk. Dit sluit direk aan by N.P. van Wyk Louw (1939:108) se idee van “volkskritiek”: “Kritiek is ‘n nasie se gewete. Hierdie groot kritiek is die veroordeling van ‘n mens self in die sondes van jou volk, dit is ‘n boetedoening en ‘n reiniging.” (Sien par. 1.4 oor Louw se invloed op Opperman.)

Opperman se inspirasie vir sy dramas spruit uit persoonlike kwessies of “*issues*” (oorspronklike kursivering, Kemp 2003:20) en gebeure in die alledaagse samelewing wat hom hinder. Dit kom ooreen met Goethe en Shakespeare se siening van ‘n ware kunstenaar, kuns en kritiek (sien par. 1.1). In ‘n onderhoud met Badenhorst (1985:8) sê Opperman dat hy die kunstenaar, Goya se voorbeeld “wil nastreef”, aangesien hy iemand is wie se se kuns “nooit vasgepen kon word nie”. Volgens Luwes en Van Jaarsveld (2006:388) vermy Opperman “joernalistieke en dokumentêre beperkinge wat sy werk moontlik kan etiketteer en vaspen binne ‘n spesifieke tydvak”. Hy eksperimenteer ook met verskeie subgenres van dramatiek en diversiteit is ‘n interessante kenmerk van sy oeuvre (sien par. 1.1).

- Hipotese 4: Die herskrywing van die geskiedenis in Opperman se dramas vind vanuit ‘n postkoloniale visie plaas.

Die geskiedenis word herskryf, maar vanuit ‘n kritiese agternaperspektief. Opperman se kritiese uitbeelding van die doen en late van die Afrikaner as kultuurgroep oor baie jare kan as bevraagtekening binne ‘n postkoloniale perspektief gelees word. Johann Botha (1996:15) skryf in sy resensie van *Donkerland*:

Die geskiedenis het die verkrampte, patriargale Afrikaner nou uiteindelik na sy moer gestuur. [...] Die blote omvang van die aandag wat Opperman gee aan daardie afskuwelikheid waarvan hy deel is – ‘n feilbare menslikheid – getuig paradoksaal, van intense liefde.

Die 'liefde' motiveer Opperman in 'n onderhoud met Magiel Fourie (1996:16-17): "As ek krities ingestel is teenoor die Afrikaner se geskiedenis, is my antwoord ja. Maar ek het ewe veel liefde en deernis vir die volk wat ek kritiseer." Hierdie "Boere-basher" (Fourie 1996:16) se doel was om "selfondersoek en identiteitsverwerwing" tydens die politieke veranderinge voor en na die koms van demokrasie aan te moedig (Luwes & Van Jaarsveld 2006:396). Hierdie ongeromantiseerde rekonstruksie van die verlede sluit direk aan by Mbembe (2008) se uitsprake oor postkoloniale herinnering:

As it is clearly shown by the example of South Africa on its emergence from apartheid, nothing can be reinvented unless one is capable of glancing backward and of looking forward, because of what began in blood, ends in blood, the changes of a new beginning are lessened by the haunting presence of the horrors of the past. [...] So I'd say that in contemporary South-Africa the question of memory is posed in terms of a painful past, but also a past full of hope, which all protagonists try to accept as a basis for creating a new and different future.

Die volgende hipotese vloei direk uit bostaande:

- Hipotese 5: Opperman gebruik die hede en verlede as grondstof vir besinning ten opsigte van 'n nuwe perspektief op die toekoms in Afrika.

Hierdie studie wil bewys dat Opperman deur middel van bevraagtekening, asook postkoloniale en multikulturele perspektiewe in sy dramas, die ontvanger aanspoor om die verlede en hede met 'n nuwe "binne-oog" (De Beer 1989:3) te beskou en, met die oog op 'n nuwe tipe bestaan in Afrika, ernstig oor die toekoms te gaan besin. Opperman probeer nie net om die ontvanger met ander oë na die verlede te laat kyk nie, maar ook om die probleme van menswees beter te begryp en op te los, soos hy (Opperman 2011a) die tema van die musiekspel, *Ons vir jou* verduidelik:

Enige nasie, nes enige mens, wat nie onthou wie hy was nie, sal nie weet wie hy is nie, en kan nie droom oor wat hy nog kan wees nie. [...] ten spyte van die oorweldigende oormag waarteen die Boere gedurende daardie oorlog baklei het, het ons tog as volk oorleef. Vandag is ons nie seker of ons sal nie. Tog is ons nog steeds hier ... so ons wonder ...

- Hipotese 6: Oppermandramas tree met mekaar in gesprek deur middel van terugkerende tematiek en intratekste.

Vir Luwes en Van Jaarsveld (2006:388-389) is die “tematiese ooreenkomste in Opperman se werk is ooglopend [...] en normdeurbrekend”, terwyl Coetser (2010) dit soos volg beskryf:

Soos in sommige van sy ander dramas, skep die dramaturg in *Kaburu* (2008) historiese ruimtes deur van intra- en intertekste gebruik te maak. Soos Hauptfleisch (2008) uitwys, is feitlik al sy gepubliseerde dramas by die skep van intratekstuele historiese ruimtes betrokke. In hierdie werke word, volgens Hauptfleisch (2008), “gefokus op die politieke teenstrydighede en botsende magte in ons land, en veral Opperman se spesifieke visie van die (byna mitiese) Afrikaner”.

Hauptfleisch (2008) meen dat Opperman nie net op een kernkwessie fokus nie, maar ook ander van die “bekende temas uit die Afrikanerliteratuur” betrek. Sy (Hauptfleisch 2008) uitspraak oor terugkerende temas, naamlik dat Opperman met *Kaburu* weer eens terugkeer na daardie “broeiende donkerte in sy kunstenaarpsige om dieselfde temas te ondersoek”, sluit direk aan by die volgende en laaste hipotese.

- Hipotese 7: Opperman se werk beweeg van die persoonlik/partikuliere na die algemene en uiteindelik na die universele.

Luwes en Van Jaarsveld (2006:388) maak die opmerking dat Opperman daarin slaag om nie “spesifiek of tydsgebonde te raak nie, naamlik deur sy werk telkens binne ‘n universele raamwerk te plaas wat dit steeds in die toekoms relevant sal maak”. Hierdie siening word deur die volgende uitsprake oor verskillende dramas ondersteun:

Die gegewe [in *Môre is 'n lang dag*] raak universeel wanneer die futilliteit van syn en die hopelose soeke na ‘die doel van dit alles’ gevind word in die blote gedagte dat môre bevryding sal bring. *Môre is 'n lang dag* handel nie oor oorlogshelde nie, maar oor mense wat gekonfronteer word met onbeantwoorde vrae oor oorlog, die doel van die lewe, geloof, die verlede, die toekoms en die dood (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389-390).

*Stille nag* is hugely absorbing theatre that knows no language barrier, a story as old as mankind that can be told again and again – and Opperman does it so well (Pearce 1990:10).

Dit [*Stille nag* 1989] is weer eens 'n bewys daarvan dat Opperman se tematiek universeel is, alle tye gehore aangryp en hulle laat dink en herbesin [...] (Luwes & Van Jaarsveld 2006:394).

In *Donkerland* ontgin Opperman die mens se sug na singewing (Luwes & Van Jaarsveld 2006:396).

Die mitologiese onderbou in *Donkerland* verhef die boosheid en goedheid van een volk se oorlewingstryd tot 'n universele waarheid oor die groeipyne van alle nasies (Luwes & Van Jaarsveld 2006:397).

Die bespreking van bogenoemde hipoteses in die volgende hoofstukke sal ondersoek instel of Deon Opperman, as dramaturg direk aansluit by Brustein (1991:417) se siening van en filosofie oor versetdramaturge, soos hy dit in sy boek, *The theatre of revolt* verduidelik:

It is, therefore, in the art of the modern dramatist that we must look for his affirmation and find our consolation, even when that art is relentless, inconsolable, bleak. [...] Terror and torment are too much with us today to make us choose to dwell upon them; but in our sometime capacity to face these feelings lies the hope for our spiritual regeneration.

Brustein (1991:417) het die volgende siening van versetteater:

The theatre of revolt is not a tragic theatre, but it teaches us how to be tragic men; and if comfort and happiness are not often found there, strength and courage are. [...] and it is towards this end that the great modern dramatist forged their revolt in enduring harmonious form.

#### **1.4 Teoretiese en kontekstuele raamwerk**

Die brandpunte van hierdie studie is reeds in die inleiding binne 'n breë kontekstuele raamwerk van die S.A. literatuurgeskiedenis geplaas.

### Teoretiese begrippe:

Dit word in vooruitsig gestel dat die volgende teoretiese begrippe en die vernaamste verwysingsbronne vir hierdie studie belangrik sal wees:

*Versetliteratuur* soos bespreek deur Brustein (1991), MacKenzie (2008), Pienaar (1973), Roos (1998).

*Multikulturele literatuur* soos bespreek deur Boskovic (1997), Chicago Cultural Studies Group (1994) en Coetser (1997) sal as vernaamste bronne gebruik word.

POSTKOLONIALE HERSKRYWING soos dit na vore kom uit menings van Burger (2002), Faasen (2009), Hutchison (1999) en Mbembe (2008).

*Moderne diaspora*: Die menings van Coetser (2008, 2009, 2010), Cohen(1999), Du Toit (2003), Tölölyan (2007) en Visser (2007) vorm die basis waarbinne hierdie begrip bespreek word.

*Globalisasie in letterkunde* volgens die perspektief van De Kock (2009).

*Sinkretisme en Transformasie* in die Suid-Afrikaanse teater soos deur Krueger (2010) bespreek word.

Deon Opperman-oeuvre: Coetser (2006a), Luwes en Van Jaarsveld (2006) en talle artikels, onderhoude, resensies deur verskeie persone soos in die bibliografie aangetoon, internetbronne en e-posse van Opperman.

### Kontekstuele raamwerk:

Drama is 'n kunsvorm wat deur die gemeenskap waarbinne dit ontstaan, beïnvloed word. Van Zyl (1979:99) beklemtoon dat “[d]ramatic performance refers to and is created by a social being supported by a society”. Die sosiale dimensie van die dramakuns moet dus altyd in gedagte gehou word wanneer hierdie genre bestudeer word. Drama- en teatersemiotici wat die dramatiese opvoering as 'n teatrale kommunikasieproses beskryf, glo dat suksesvolle kommunikasie “must depend on conventions, shared meanings and a common stock of social activity” (Van Zyl 1979:99). Die dramakuns moet altyd “teen die agtergrond van die groter sosiale opset van die gemeenskap waaruit dit ontstaan het”, gesien word en dramaturge is geneig om vanuit die perspektief van die gemeenskap waarvan hulle deel is, te skryf (Keuris 2003:56). Sosiopolitieke en ekonomiese omstandighede binne 'n gemeenskap dien in baie gevalle as voedingsbron vir dramas.



Om die dramas van Deon Opperman binne die konteks van die Afrikaanse teater te plaas, word hierna 'n kort oorsig oor Afrikaanse dramas sedert die twintigste eeu gegee.

In die vroeë twintigste eeu word die Afrikaanse teater gekenmerk deur historiese en volkskuns. N.P. van Wyk Louw is as letterkundige figuur vir hierdie studie van belang (sien par. 1.1; 1.3). As skrywer fokus hy op 'n volk in wording, spreek kritiek uit oor aktuele kwessies en fokus op die Afrikaner-in-wording, soos hy dit in bundels opstelle, *Lojale verzet* (1939), *Vernuwing in die prosa* (1961), *Berigte te velde* (1971), en *Gedagtes vir ons tyd* (1988) verwoord. Die historiese dramas, *Die dieper reg* (1938) en *Die pluimsaad waai ver* (1966) wat onderskeidelik deur Van Wyk Louw ter herdenking van die Groot Trek en die eerste vyf jaar na Republiekwording geskryf is, beeld sy sterk nasionalistiese en anti-imperialistiese gevoel uit. Volgens hom is die strewe na geestelike eenheid vir 'n volk - wat saam met ander groot magte wil groei en bestaan – van die uiterste belang. Sy kritiek teen apartheid klink hard en duidelik, want hy glo dat die voortbestaan van 'n volk alleen geregverdig kan word indien die “voortbestaan in geregtigheid” geskied (Joubert 1988:56).

N.P. van Wyk Louw openbaar reeds spore van 'n multikulturele sensitiwiteit in die drama, *Die pluimsaad waai ver*, soos afgelei kan word uit die mening van Lina Spies (2006), naamlik dat “Louw bewus nie Afrikaans-Engelse-verhoudings met die Republiekfees wou vertroebel nie”. Sy vrae en besinning oor ‘volkwees’ en ‘volkwording’, tesame met sy breër perspektief op historiese gebeure, sluit aan by postmoderne en postkoloniale literatuur. Sy waarneming van en kritiek teen aktuele probleme, sluit reeds voortydig aan by die betrokke literatuur van die Sestigters. Deur sy uitbeelding van menslikheid en weerloosheid by die karakters - ook die “hensoppers” wat by die Britse soldate aansluit - dra hy die gedagte van versoening tussen individue, kulture en volke uit (Spies 2006).

Deon Opperman erken onomwonde dat Louw se liberale nasionale lewensfilosofie, soos Olivier (1989:38) dit stel, 'n groot invloed op sy (Opperman) denkwyse en kuns uitgeoefen het: “Van Wyk Louw, ja baie beslis ... veral *Lojale verzet*” (Opperman 2009c). *Verset* as motief is algemeen in die Afrikaanse teater, soos die volgende sal aantoon.

Pieter Fourie, Hertzogpryswenner van 2003, skroom nie om met die drama, *Ek, Anna van Wyk* (1986) die negatiewe uitwerking van die patriargie in 'n wye konteks oop te skryf nie. Dekonstruksie van Afrikanernasionalisme, -identiteit, -geloof, patriargie en die volksmoederideologie vind in hierdie drama plaas. Deon Opperman se postkoloniale herskrywing van die geskiedenis in *Donkerland* (1996) bou voort op hierdie konstruksiemotiewe (de- sowel as rekonstruksies). Nog dramaturge wat die Suid-Afrikaanse werklikheid uitbeeld, is onder andere A.P. Brink wat met *Die jogger* (1997) die Hertzogprys in 2000 wen, Reza de Wet (1991) wat met *Nag, generaal* en *Diepe grond* die Suid-Afrikaanse werklikheid as 'n motief gebruik en Charles Fourie wat met *Papegaaivrou* (1996) die Anglo-Boereoorlog herskryf. Nico Luwes se drama, *Skroot* (2000) beeld die traumatiese gebeure van die Boereoorlog vanuit 'n postkoloniale perspektief uit. Die klem val op versoening tussen kulture - spesifiek tussen die Self en die Ander. *Skroot* is die voorloper van nog twee dramas oor die Anglo-Boereoorlog, naamlik *Feast of the uninvited* (2008) deur P.G. du Plessis en Deon Opperman se musiekspel, *Ons vir jou* (2008c). Al drie dramas bied 'n verrassende - en beslis nuwe - perspektief op die gebeure tydens die Boereoorlog, veral ten opsigte van die uitbeelding van die Afrikaner se psige. Dekonstruksie van die Afrikaner as mitiese heldefiguur is aan die orde van die dag. Die versoeningsgedagte tussen rolspelende kulture word die ingesteldheid van hierdie era.

Die tema van botsing en versoening tussen volke, kulture, selfs tussen families en gesinne, word deur Opperman in die televisiedramareeks, *Kruispad* (2008b), herhaal. Hierdie dramareeks bied 'n terugblik op die omstandighede rondom en direk ná die demokratiese verkiesing in 1994. Verset, wat die fokuspunt van hierdie studie vorm, is dikwels die resultaat van die wisselwerking tussen kulture waar daar 'n verskil in "mag" tussen die Self en die Ander bestaan (vergelyk Coetser 1997:68). Die botsing tussen kulture, die gepaardgaande spanning tussen die Self en die Ander en die onderlinge uitwerking wat die een kultuur op 'n ander uitoefen, staan sentraal tot die handelingsgebeure van die Afrikanerdramas van Opperman. Volgens Coetser (1997:68) is bogenoemde kenmerke van multikulturele dramas. Multikulturele interaksie maak deel uit van die era van globalisme en transnasionisme. Fisiese grense vervaag of verdwyn en gee aanleiding tot verhoogde skakeling tussen individue, kulture en volke. Soos in die agtergrondbespreking

gesien, word hierdie begrippe in die letterkunde - lokaal en internasionaal - aangetref. *Kaburu* (2008a) sluit by die moderne diaspora, 'n aktuele tema waarmee die meeste Afrikanergesinne kan identifiseer, aan. Hedendaagse dramatekste soos *Skrapnel* (Anker 2009) wat 'n radikale vernuwende perspektief op die dramakuns bied en as multinasionale en multikulturele teks binne die groter prentjie van globalisasie funksioneer, bou op hierdie tema voort.

Verset is nie 'n onbekende tema of motief binne die dramagenre nie en het, volgens Brustein (1991:5), reeds in die Middeleeue ontstaan. Brustein (1991:16) onderskei tussen drie hoofipes verset: messiaanse, sosiale en eksistensiële verset. Die voorkoms en kenmerke kan soms oorvleuelend wees, maar in die meeste gevalle kan een of meer as prominente tipe(s) onderskei word.

Met Brustein (1991) as agtergrondstudie kan daar in die Afrikaanse dramageskiedenis breedweg onderskei word tussen sosiale verset, soos reeds in die dramas van die twintiger- en dertigerjare - onder andere *Lenie* (1924) en *Ousus* (1934) van H.A. Fagan - uitgebeeld word, eksistensiële verset soos aangetref in die absurde drama, *Die rebellie van Lafras Verwey* (Barnard 1971) of politieke en sosiale verset soos in die drama, *Poppie – die drama* (Joubert & Kotze 1984). Die drama van Pieter Fourie, *Ek, Anna van Wyk* (1986) kan beslis as politieke, sosiale en eksistensiële versetteater gelees word. Hierdie studie berus op die ondersoek na die rol van verset in die dramakuns van Deon Opperman.

## **1.5 Hoofstukindeling**

Ek stel dit in die vooruitsig dat my studie uit die volgende hoofstukke sal bestaan:

**HOOFSTUK 1: Agtergrond en verantwoording**

**HOOFSTUK 2: Teoretiese en kontekstuele raamwerk**

Omdat die versetmotief die sentrale fokus van hierdie studie vorm, sal daar eerstens in hoofstuk 2 'n agtergrondoorsig van die ontstaan van verset as 'n lewensuitkyk, soos veral

deur Pienaar (1973) se navorsing aangetoon word, gegee word. Tweedens sal die navorsing en teorieë van Brustein se *The theatre of revolt* (1991; oorspronklik 1962) en MacKenzie se *The theatre of the real* (2008) as primêre teoretiese bronne vir versetteater en versetdramaturge bespreek word. Derdens sal Deon Opperman aan Brustein (1991) se kenmerke van versetdramaturge gemeet word en vierdens sal nagegaan word op watter wyse Opperman verset as motief vanaf sy eerste drama kontekstualiseer. Omdat Opperman die versetmotief telkens by die veranderlike werklikheid aanpas, sal daar 'n kort bespreking van die begrippe *postkoloniale herskrywing* van die geskiedenis, *multikulturalisme* en *moderne diasporas* (met gepaardgaande transnasionale en globalistiese denke wat die raamwerk vorm waarbinne die dramas gekontekstualiseer word) gegee word.

### **HOOFSTUK 3:     *Donkerland* (2004)**

Die navorsingsvraag vir hoofstuk drie hou verband met die wyse waarop die dramaturg 'n nuwe en kritiese blik op die geskiedenis van die Afrikaner as kultuurgroep, in wisselwerking met al die ander kulture en volke binne die kontinent - dit wil sê deur middel van 'n multikulturele perspektief - uitbeeld.

Die wyse waarop Opperman die versetmotief binne 'n raamwerk van postkoloniale herskrywing van die geskiedenis van 158 jaar oordra, sluit direk by die sentrale navorsingsvraag aan.

### **HOOFSTUK 4:     *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c)**

Die navorsingsvraag van hierdie hoofstuk stel hoofsaaklik belang in die wyses waarop twee belangrike historiese gebeurtenisse in die Afrikaner se geskiedenis op realistiese wyse herskryf word om die spanning tussen die Self en die Ander - met gepaardgaande verset - uit te beeld. Die term *realisties* word in hierdie studie gebruik deur te verwys na die werklikheid soos die kunstenaar dit sien en weergee.

Hoofstuk 4 sal by die sentrale navorsingsvraag aansluit deurdat daar nagegaan sal word oor hoe veranderde omstandighede mense voor kruispaaie te staan laat kom, hoe dit aanleiding tot verskillende wyses van verset by die karakters gee en die gevolge van besluite wat in sulke omstandighede geneem word.

## **HOOFSTUK 5:      *Kaburu* (2008a)**

Die navorsingsvrae wat by hoofstuk 5 na vore kom, is die volgende: Op watter verskillende wyses bied *Kaburu*, ten spyte van herhaling van temas en intratekstuele gesprekke, 'n vernuwende blik op aktuele begrippe soos *moderne diaspora*, *globalisasie* en *transnasionale denke* en hoe sluit dit by verset as motief aan?

Hierdie dramateks word veral ondersoek na aanleiding van Coetser (2010) se bespreking van verskillende variasies/tipes moderne diaspora. Die emosionele uitwerking van emigrasie, tipes verset wat aanleiding gee tot hierdie tendens en die wyses waarop gesinne hierdeur geraak word, word in hierdie drama van nader beskou. Hierdie drama vertoon ook 'n rekonstruksie van identiteite wat verband hou met die Afrikaner se verbondenheid aan Afrika, sowel as tekens van transnasionale denke.

*Kaburu* bied verder 'n interessante herhaling van vorige temas, motiewe en simbole wat ondersoek sal word.

Ter aansluiting by die sentrale navorsingsvraag, sal daar in hoofstuk 5 nagegaan word in watter mate spanning tussen die Self en die Ander - binne 'n multikulturele omgewing - aanleiding gee tot verskillende tipes verset, asook die verskuiwing van fisiese en emosionele grense binne die fenomeen van die moderne diaspora en globalisasie.

## **HOOFSTUK 6:      Slotsom**

Dit word in die vooruitsig gestel dat daar in die slothoofstuk 'n terugblik op bostaande hipoteses en die slotsom waartoe gekom is, gegee sal word.

Die raakpunte tussen Opperman se dramas en Krueger (2010:191) se siening oor die belang van sinkretisme in Suid-Afrikaanse teater, soos in die bespreking van die analitiese hoofstukke ondersoek sal word, sal uitgelig word.

## 1.6 Aktualiteit van hierdie studie

Daar is reeds in par. 1.1.3 aangetoon dat 'n literatuurondersoek daarop dui dat die onderwerp van hierdie studie nog nie ondersoek of bestudeer is nie, terwyl in par. 1.2 genoem is dat die twee ongepubliseerde dramas, *Kruispad* en *Ons vir jou* in 'n akademiese sin onontginde tekste is. Die aankondiging deur Deon Opperman (2012a) dat *Donkerland* verfilm word en, nadat dit in 2013 as 'n dramareeks oor KykNET uitgesaai is, hierdie drama, sowel as *Kruispad* en *Hartland* as die Afrikaner-trilogie verpak en op 'n digitale videoskyf (DVD) uitgereik sal word, toon aan dat die temas steeds aktueel en in aanvraag is. Hierdie videoskyf, tesame met die romanverwerking deur Kerneels Breytenbach van die televisiedramareeks, *Hartland* (2011b) wat so pas verskyn het as *Hartland – Deon Opperman* (Breytenbach 2012), asook met toekomstige verwerkings van *Donkerland* en *Kruispad* in vooruitsig, sal daartoe bydra dat hierdie dramas - en die geskiedenis wat daarin vervat word - vir baie mense toeganklik sal wees en ook vir die nageslag bewaar kan word. Laasgenoemde is 'n aspek wat Keuris (2011) as 'n probleem met betrekking tot ongepubliseerde dramatekste beskou. Oor *Donkerland* sê Opperman (2012d) die volgende: "Donkerland sal dan ook die enigste verhaal wees waarvan ek weet wat as verhoogdrama, televisiedramareeks en roman vertel is."

## 1.7 Beperkinge van hierdie studie

Deon Opperman is steeds 'n aktiewe dramaturg, sy drama-oeuvre van meer as 60 dramas (2012) is dus nog nie afgesluit nie. Daar is min navorsing en studies oor sy onlangse ongepubliseerde dramas (onder andere *Kruispad*, *Ons vir jou*, *My Sarie Marais*, *Shaka Zulu*, *Jock of the Bushveld*, *Tree aan*, *Lied van my hart*, *Hartland*, *Aantrekkingskrag*, *Getroud met rugby*). Hierdie beperkinge is oorkom deur artikels en resensies in die media, sowel as die bereidwilligheid van die dramaturg om agtergrondinligting te verskaf en vrae oor sy werk te beantwoord.

## HOOFSTUK 2

### TEORETIESE EN KONTEKSTUELE AGTERGROND

*It is atop the broken hierarchies, discredited values, and collapsed institutions of traditional culture that the modern dramatist meditates his revolt (Brustein 1991:5).*

#### 2.1 Inleiding

Die doel van hierdie hoofstuk is om die ontwikkelingsgang en teoretiese agtergrond van versetteater na te gaan. Eerstens word die navorsingsteorieë van die teaterkritikus, navorser en akademikus, Robert Brustein, as primêre teoretiese raamwerk oor versetteater bespreek en tweedens is 'n kort agtergrondstudie van die Afrikaanse dramas van Opperman nodig om die konteks waarbinne hy die versetmotief dramatiseer, in plek te stel. Omdat die rol en ontwikkelingsgang van verset in dramas van Deon Opperman die fokuspunt van hierdie studie vorm, is dit derdens belangrik om die tersaaklike sekondêre teoretiese begrippe soos *multikulturalisme*, *herskrywing* van die verlede en *moderne diaspora*, waarbinne Opperman die versetmotief kontekstualiseer, kortliks te omskryf.

Die bespreking sal die tersaaklike teoretiese raamwerk waarbinne die versetmotief in die Opperman dramas ondersoek word vorm en sluit dus direk by die navorsingsvraag oor verset as motief in Opperman se dramas aan.

#### 2.2 Versetteater

##### 2.2.1 Agtergrondblik op versetteater

Pienaar (1973:2) voer aan dat verset 'n wêreldverskynsel is en 'n onlosmaaklike deel van die moderne wêreld uitmaak. Volgens haar is dit 'n menslike reaksie op 'n verbrokkelde waardestelsel wat ná die verwoesting en chaos van twee wêreldoorloë in die samelewing ontstaan het. Dit sluit direk by die aanhaling van Brustein (1991:5) hierbo (sien by titel van hierdie hoofstuk) aan: "It is atop the broken hierarchies, discredited values, and collapsed institutions of traditional culture that the modern

dramatist meditates his revolt”, juis omdat die teater ‘n kunsvorm is wat deur die omringende sosiale gemeenskap waarbinne dit ontstaan, beïnvloed word. Versetteater kan dus as ‘n uitvloeisel van die komplekse omringende sosiale opset en sosiale sisteem gesien word. Van Zyl (1979:99) onderskryf hierdie stelling soos volg: “Dramatic performance refers to and is created by a social being supported by a society. [...] Performance is as complicated as society itself.” Teater sosio-semiotici sien die teateropvoering ook as ‘n kommunikasieproses tussen die dramaturg en die ontvanger, aangesien dramaturge as deel van ‘n bepaalde kulturele/sosiale groep, op spesifieke omstandighede binne die gemeenskap reageer (Keuris 2003:56). Hierdie reaksie - wat protes of verset mag insluit - lei tot toneelstukke wat gewoonlik vanuit die perspektief van ‘n besondere groep geskryf word en, aan die ander kant, op ‘n spesifieke wyse deur daardie groep ontvang word (Keuris 2003:56). Elam (2002) meen dat die sukses waarmee ‘n drama ontvang word, onder meer bepaal word deur die herkenbaarheid van dít wat voorgestel word, aangesien die “toeskouer die uitgebeelde fiksionele werklikheid steeds [...] teen die agtergrond van die sosiale werklikheid [sien]” (Keuris 2003:56). Van Zyl (1979:99) brei hierop uit deur aan te voer dat die opvoering as deel van ‘n kommunikasieproses “must depend on conventions, shared meanings and a common stock of social activity.”

Dit is alombekend dat dramas van Opperman met groot sukses – maar terselfdertyd met kritiek en omstredenheid – ontvang word. Die redes hiervoor kan toegeskryf word aan die relevansie van sy temas. Sy herhalende tematiek word gekenmerk deur die openbaarmaking van voorheen versweë waarhede en die vreeslose aanspreek van sensitiewe onderwerpe – met ander woorde, dáárdie aspekte in die samelewing waarteen hy in verset kom (Luwes & Van Jaarsveld 2006:388).

Om hierdie sentrale motief in die dramas van Opperman na te gaan, moet daar eers ‘n deeglike teoretiese studie oor versetteater gemaak word. Die teorieë van Robert Brustein, asook enkele aspekte van die navorsing deur MacKenzie (2008) oor die hedendaagse realistiese teaterkuns, is as toepaslike teoretiese bronne geïdentifiseer. Brustein se teorieë rondom versetteater is reeds in 1962 in die boek, *The theatre of*



*revolt* vir die eerste keer gepubliseer; tog is hy steeds 'n bekende naam in teaterkringe. Hy is hy op 2 Maart 2011 deur president Obama vir sy bydrae tot die ontwikkeling van Amerikaanse teater vereer: "President Barack Obama presented the national medal of arts to Robert Brustein, distinguished scholar in residence at Suffolk University, during a White House ceremony today, citing his contribution to the American theatre and to the development of theatre artists" (Business Wire 2011).

Volgens Brustein het versetteater 'n lang ontwikkelingsproses deurloop: "For while the theatre of revolt has immediate roots in nineteenth-century romanticism, it is, in a larger sense, the inevitable consequence of a long preparatory process which begins in the Middle Ages" (Brustein 1991:4-5). Die skakel tussen die tradisionele en die 'moderne' hedendaagse teater word soos volg deur hom (Brustein 1991:6) aangetoon: "If theatre of communion climaxes with a sense of spiritual disintegration, the theatre of revolt begins with this sense, inheriting from the Western tradition a continuity of decay in an advanced stage." Die tradisionele teater het vroeër as die *theatre of communion* bekend gestaan, was op spirituele eenheid gerig en op Aristoteles se teorie van *perepetia* gebaseer (vergelyk MacKenzie 2008:4). Die hedendaagse teater, aan die ander kant, word volgens hom (MacKenzie) gekenmerk deur die eksperimentele ingesteldheid van dramaturge, asook 'n klemverskuiwing na realiteite van die alledaagse werklikheid: "Realism is the first and most easily accessible, modern reaction against the well-made play" (MacKenzie 2008:5).

Die eksperimentele geaardheid van die hedendaagse teater het tot 'n aantal variasies van teaterstyle aanleiding gegee, soos MacKenzie aantoon: "A variety of theatre styles, including Realism, Symbolism, Naturalism, Expressionism, Theatre of Cruelty, Epic Theatre, and Poor Theatre, were developed and enjoyed differing levels of artistic and commercial success" (MacKenzie 2008:4). Na 'n volledige bespreking van die genoemde dramatiese eksperimente, kom MacKenzie (2008:7) tot die volgende - en vir hierdie studie die belangrikste - slotsom: "Each of modern theatre's experiments constitutes a revolt." In hierdie verband beskou MacKenzie (2008:7) die werk van Robert Brustein, *The theatre of revolt* (1991) as "excellent" en baseer sy studie oor

versetteater op Brustein se teorieë. Aangesien Brustein se drie tipes verset - messiaanse, sosiale en eksistensiële verset - ook in Deon Opperman se dramas onderskei kan word, is 'n bespreking van hierdie teorieë noodsaaklik.

### **2.2.2 Brustein se navorsingsteorieë**

Brustein se boek, *The theatre of revolt* (1991) ondersoek die teenwoordigheid van verset in 'moderne' hedendaagse teater: "By theatre of revolt, I mean the theatre of the great insurgent modern dramatists, where myths of rebellion are enacted before a dwindling number of spectators in a flux of vacancy, bafflement, and accident" (Brustein 1991:4). Alhoewel dramaturge soos Ibsen, Strindberg, Chekhov, Shaw, Brecht, O'Neil en Genet elk hul eie individuele styl uitleef, het hulle (volgens Brustein) één motief in gemeen:

Yet they share one thing in common which separates them from their predecessors and links them to each other. This is their attitude of revolt, an attitude which is the product of an essentially Romantic inheritance. [...] It is atop the broken hierarchies, discredited values, and collapsed institutions of traditional culture that the modern dramatist meditates his revolt (Brustein 1991:4-5).

Nog 'n belangrike kenmerk van die ontwikkelingsgang van die Westerse teater is die teenwoordigheid van en toename in skeptisisme:

The theatre of communion, in fact, reaches its historical climax with a premonitory glimpse into the disintegration of the traditional world order. The drama of the Western world, like the drama of the Greeks, describes a trajectory which arches from belief to uncertainty to unbelief, always developing in the direction of greater skepticism towards temporal and spiritual laws. [...]. A growing sense of futility and despair infects both Hellenistic culture and the culture of late Renaissance Europe, which is reflected in certain Naturalistic philosophies calling everything in doubt (Brustein 1991:5).

Bostaande sluit direk aan by Opperman se tematiek wat daarvoor bekend is dat dit "by uitstek universele waardestelsels [bevraagteken]" (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389).

Om die drie hoofteipes verset te verduidelik, gebruik Brustein (1991:3-4) die metaforiese beeld van 'n priester (dramaturg), 'n spieël (die teks/boodskap) en 'n skare mense (ontvangers). Hy (Brustein 1991:16) som dit soos volg op:

*Messianic revolt* occurs when the dramatist rebels against God and tries to take His place—the priest examines his image in the mirror. *Social revolt* occurs when the dramatist rebels against the conventions, morals, and values of the social organism—the priest turns the mirror on the audience. *Existential revolt* occurs when the dramatist rebels against the conditions of his existence—the priest turns the mirror on the void (oorspronklike kursivering).

Hierdie metafoor is direk op die Oppermandramas van toepassing aangesien sy dramas 'n spieëlbeeld van die alledaagse lewe, probleme, menslike reaksies daarop en sy verzet daarteen, uitbeeld. Die agtergrond, kenmerke en styl van elke hooftipe verzet (Brustein 1991:17-33) is vir hierdie studie belangrik en word vervolgens bespreek:

Messiaanse verzet (die priester kyk na sy eie spieëlbeeld, 16-22):

Die dramaturg rebelleer teen God, probeer om sy plek in te neem en sien homself as “destined to transform life into something more ordered than the meaningless botch he sees around him” (17). Ten spyte hiervan het ons ook hier met 'n tipe antiheld te make: “The hero's messianic doctrine is almost invariably rejected, and the hero himself never quite achieves divinity, for he is usually abandoned by the playwright by the end of the play” (20). Die fokuspunt is die dramaturg wat as 'n tipe profeet optree: “It is the newest testament of the author, who functions as an inspired seer, handing his enlightened revelation to a benighted world” (22). Die struktuur van die messiaanse versetdrama word gekenmerk deur sy epiese omvang, lengte, kort episodiese tonele en herhaaldelike veranderings aan die verhoogdekor. *Donkerland* (2004), die epiese verhaal van die Afrikanerboer se vestiging as kultuurgroep binne die kontinent van (Suid-)Afrika, kan as messiaanse versetteater gelees word (sien hoofstuk 3). Die Voortrekkers (sien hoofstuk 3) sien hulself as verhewe ten opsigte van al die ander rolspelende kulture binne Afrika en glo dat hulle 'n taak het om beskawing, ontwikkeling en orde in die heidense kontinent te bring. Beide *Donkerland* (2004) en die musiekspel, *Ons vir jou* (2008c) vertoon ook profetiese elemente wat tipies van messiaanse verzet is (sien hoofstuk 3 en 4).

Sosiale verzet (die priester draai die spieël na die skare sodat hulle met hul spieëlbeeld gekonfronteer word, 22-26):

Wanneer die dramaturg teen die sosiale konvensies en morele waardes rebelleer, word die kollig vanaf die skrywer na die gehoor verskuif. Die fokuspunt is die gemeenskap wat met relevante probleme van die alledaagse bestaan, worstel. Sosiale verzetdramas se karakters is gewone mense uit die gemeenskap, die struktuur is kompakt en goed georden, alledaagse spreektaal dien as dialoog, die heldefiguur is 'n gewone persoon en vroue word al hoe meer in sentrale rolle aangetref (Brustein 1991:25-26). Dit is interessant om te noem dat die grensdrama van Opperman, *G.A.T.* (sien par. 2.3 en 2.3.1) slegs met vroulike akteurs opgevoer is, soos die dramaturg self aantoon: “Het dit in 1987 geskep en opgevoer. [...] Dit was iets besonders gewees - eerste armie drama waarin al die rolle (wat almal mans was) deur vrouens gespeel is” (Opperman 2009a). Volgens Brustein glo hedendaagse sosiale verzetdramaturge in sosiale vooruitgang, maar is terselfdertyd bekommerd en skepties oor verskeie sosiale aspekte: “For while the bourgeois dramatist supported democracy (still a revolutionary creed), the modern social dramatist is more concerned with the degradations of the democratic dogma. [...] but he grows increasingly skeptical about the capacity for human perfectibility” (Brustein 1991:25).

Uit hierdie studie sal dit blyk dat sosiale verzet sentraal in die teaterkuns van Deon Opperman staan. Sy dramas is bekend vir die dekonstruksie van die Afrikaner as patriargale heerser én as messiaanse kultuurgroep. Sy karakters is gewone mense wat vasgevang is binne die alledaagse sosiale struktuur en gepaardgaande probleme. *Môre is 'n lang dag* (1986) is veral bekend vir die dialoog in gewone weermagtaal en die karakters wat in 'n ingeperkte ruimte, 'n tent, verkeer (sien par. 2.3.1). *Kruispad* (2008b) en *Kaburu* (2008a) beeld ook die alledaagse probleme van individue binne 'n spesifieke sosiopolitieke en ekonomiese era realisties uit (sien hoofstuk 4 en 5). In laasgenoemde twee dramas, sowel as in *Donkerland* (2004), vind ons vrouekarakters as spilfigure in die ontwikkeling en uitbeelding van die handelingsgebeure. Die meeste kom in opstand

teen patriargie en die volksmoederideologie. Dit lei tot konflik en maak 'n belangrike deel van die versetmotief uit (sien hoofstukke 3, 4 en 5).

Eksistensiële verset (die priester is alleen en fokus die spieël op niks/leë spasie, 26-32):

In hierdie tipe verset bevraagteken die dramaturg die sin van bestaan, ondersoek die metafisiese lewe van die mens en rebelleer daarteen:

[...] metaphysical rebellion . . . the movement by which man protests against his condition and against the whole creation.' [...] Alone in a terrifying emptiness, the central figure of existential drama is doomed, as it were, to a life of solitary confinement (Brustein 1991:26, 27).

'n Agtergrondstudie van Opperman se oeuvre tot 2011 (sien par. 2.3.1) het die vermoede laat ontstaan dat eksistensiële verset die vernaamste tipe verset in die werk van hierdie dramaturg mag wees. Sosiale probleme word uitgebeeld, maar die teenwoordigheid van 'n hopelose soeke na die doel van alles, speel as subteks 'n groot rol ter ondersteuning van die versetmotief. Aan die einde van die drama, *Donkerland* (2004:293) sit 'n moedelose en uitsiglose Arnold, die laaste van die De Witt-geslagte, sonder enige toekomsverwagting of ideale (sien hoofstuk 3). Dit strook met Brustein se waarneming van eksistensiële teater: "It is the revolt of the fatigued and the hopeless, reflecting – after the disintegration of idealist energies – exhaustion and disillusionment" (Brustein 1991:27). Dieselfde uitsigloosheid word by *Môre is 'n lang dag* (1986), *Kaburu* (2008a), *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c) aangetref (sien par. 2.3.3).

Bogenoemde drie hooftypes dramatiese verset kan alleen in tekste voorkom of mekaar oorvleuel, soos Brustein verduidelik: "[...] most of the dramatists in the modern theatre - can be classified as messianic, social, or existential rebels; some fall into one category, some into two, some into all three" (Brustein 1991:16).

Opperman verklaar openlik dat sy dramas geskoei word op persoonlike kwessies en dat verset as tema binne sy dramas 'n persoonlike reaksie op alledaagse probleme behels (Luwes & Van Jaarsveld 2006:399). Die Afrikanerdramas (sien hoofstuk 1) van Opperman, *Donkerland*, *Kruispad*, *Ons vir jou* en *Kaburu*, gaan in diepte ondersoek

word om bogenoemde stelling van Opperman te ondersoek, asook om te bepaal watter tipe(s) verset voorkom. As agtergrond en ter wille van kontinuïteit, gaan 'n paar van die Afrikaanse dramas van Opperman kortliks ondersoek word. Om te bepaal of hy aan Brustein se kriteria vir 'n versetdramaturg voldoen, is dit belangrik dat daar kortliks na hom as persoon - en verál as dramaturg - gekyk sal word.

### 2.3 Deon Opperman as dramaturg

Opperman staan bekend as die *angry young man* van die Suid-Afrikaanse teater en volgens Luwes en Van Jaarsveld (2006:387), “spat die vonke” waar hy teenwoordig is. Hy maak geen geheim daarvan dat hy sy tekste op persoonlike worstelinge baseer nie (Kemp 2003:20). Tog is dit ooglopend dat sy verset baie wyer uitkring as net die persoonlike en egosentriese. Hy is bekend as 'n vegter vir die belange van die Suid-Afrikaanse teater, dramaturge en akteurs, terwyl die burokrasie se optrede by kunstefeeste teenoor gevestigde kunstenaars “sy bloed behoorlik [laat] kook” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:386). As dramaturg kom hy in verset teen die misbruik van mag in alle fasette van die samelewing, het 'n obsessie met die oopskryf van verborge struikelblokke in die alledaagse lewe en glo dat die kunstenaar die vryheid moet hê om “vreesloos te skep” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389). Hy kan die sensuurklimaat in die tagtigerjare in Suid-Afrika nie verdra nie: “Dit is 1986 en die land is aan die brand en hier staan ons en stry of 'n karakter die een of ander woord kan gebruik” (Opperman 1989a:13). In 1989 bedank hy summier uit SUKOVS nadat hy sekere veranderinge in die dramas, *Die teken* (1986) en *Môre is 'n lang dag* (1986), moes aanbring. Hierdie eienskappe kom ooreen met Brustein (1991:9) se mening dat “every rebel dramatist is incensed by some aspect of this prosperous world”. In 2011 het die televisiereeks, *Hartland* (2011b) groot polemiek ontketen - waarop Opperman (2011d) die volgende uitlating gemaak het:

Ek vind myself in 'n kruisvuur van komplimente en veragting tussen HARTLAND, TREE AAN en wat ek op die dokkie GRENSOORLOG gesê het. Baie interessant. Was nog nooit so radikaal in die publieke oog en gesprek as hierdie jaar nie. Ek voel soos 'n buitestander tot my eie lewe terwyl mense my slegsê of opreg bedank - oor dieselfde inhoud. Vreemd.

Terwyl Opperman in 2012 met die verfilming van die televisiereeks, *Donkerland* besig was, voorsien hy weer eens heftige reaksies: “En ek vermoed dat reaksies, vir en teen, nog sterker gaan wees wanneer DONKERLAND volgende jaar gebeeldsend word” (Opperman 2012a). Volgens Brustein (1991:10) gebeur dit dikwels dat die “dramatist pays for his revolt by being rejected in turn.” In Opperman se geval, is hy onder andere ná die eerste speelvak van die drama, *Donkerland*, as ‘n “Boere-basher” (Fourie 1996:16, 17) gebrandmerk en voorheen ook as “Soutnek ‘kommunis” (Le Roux 1987:2).

In ‘n teatergesprek by Aardklop 2008 verduidelik Opperman (2011a) dat kuns ‘n poging tot kommunikasie tussen kunstenaar en ontvanger is (vergelyk Keuris, Van Zyl en Elam se uitsprake, par. 2.2.1):

Ek skaar my dus by daardie kunstenaars wat die ivoortoring van selfbevrediging ten koste van kommunikasie – die *art pour l’art* skool van denke - verwerp. Hier kan ek dit nie beter stel as wat daardie uiters en ewig relevante dramaturg, Shakespeare, dit gestel het nie: “... the purpose of playing ... both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.” Laat ek dit onderskraag: “to show ... the very age and body of the time his form and pressure.

Bogenoemde uitspraak sluit direk aan by die metaforiese spieël wat Brustein gebruik om versetteater te verduidelik: “Have a look at yourselves and see how bad and dreary your lives are” (Chekhov in Brustein 1991:9). Om die rol van die verskillende tipes verset in die vier gekose Afrikanerdramas na te gaan, is dit ook belangrik om die tematiek wat in sy dramas na vore kom, te identifiseer. Volgens Luwes en Van Jaarsveld (2006:388) is die “tematiese ooreenkomste in Opperman se werk ooglopend” en die temas altyd relevant: “Daar is ‘n gedurige behepthed met die openbaring van waarhede aangaande relevante resente sake.” Opperman (2008d) verduidelik soos volg:

As dramaturg het ek nog altyd twee vereistes gehad voor ek ‘n drama skryf. 1) Die tema en karakters moet vir my persoonlik relevant wees, en 2) dit moet ook, so ver ek kan bepaal, vir my teikengehoor relevant wees. [...] Ek onderskei nie tussen *Ons vir jou* en een van my vorige dramas soos *Boesman, my seun*, nie. Beide was/is na aan my hart, en beide buit temas uit wat ek glo vir die gehoor ook relevant is.

Opperman sien homself as 'n Afrikaner en skryf vanuit die perspektief van hierdie kultuurgroep. Dit sluit direk aan by Keuris (2003) en Van Zyl (1979) se uitsprake hierbo oor die sosiale dimensie van die teater, naamlik dat die sosiale omgewing die dramaturg - en andersom – beïnvloed (sien par. 2.2.1). Die feit dat Opperman tot hede (2012) ongeveer ses-en-sestig dramas geskryf het, verskeie pryse, onder andere die Eugène Marais-prys en twee Hertzogpryse vir Drama, verower het, vol sale trek en staande ovasies geniet, kan as die resultaat van suksesvolle kommunikasie tussen kunstenaar en ontvanger gesien word (Luwes & Van Jaarsveld 2006:386-400).

Die herhaling van temas in Opperman se dramas is ooglopend. Die oopskryf van voorheen versweë waarhede (*Donkerland*), botsing met gesagsfigure (*Die teken, Boesman, my seun*), die misbruik van mag en geweld (*Môre is 'n lang dag, G.A.T.*) en die bevraagtekening van “bestaande universele waardestelsels” (*Die teken, Stille nag, Hartland*), tesame met die opheffing van “bestaande teaterkonvensies” (*Donkerland, Kaburu*), resoneer deur die Opperman-oeuvre (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389). Die vier dramas wat bespreek gaan word (*Donkerland, Kruispad, Ons vir jou, Kaburu*) staan as die Afrikanerdramas bekend, met die Afrikaner as kultuurgroep (sien hoofstuk 1, par. 1.1.1) binne die kontinent van Afrika as die oorkoepelende tema. Deur middel van hierdie sentrale en herhalende tema, word die versetmotief telkens opdateer om by die omringende sosiale werklikheid aan te pas. Vanaf Deon Opperman se eerste eksperiment as dramaturg, naamlik die suksesvolle grensdrama, *Môre is 'n lang dag* (1986), tot die omstrede televisiereeks, *Hartland* (2011b), kan verset as belangrike rolspeler nie misgekyk word nie. Daar kan ook van die veronderstelling uitgegaan word dat verset as motief by die Oppermandramas vanaf die persoonlike na die algemene en uiteindelik, na die universele, uitgebou word. 'n Kort bespreking van Opperman se Afrikaanse oeuvre sal dit onderskryf.



### 2.3.1 Opperman se Afrikaanse dramas binne die sosiale konteks

Deon Opperman is in 1962 in Uitenhage gebore en word (as 'n aangename kind) in 'n tipiese Afrikanerhuis groot (Terblanche 2009). Volgens Luwes en Van Jaarsveld (2006:388) was sy pa die streng hoof van die gesin, terwyl sy ma sterk bande met die Nederduitse Gereformeerde Kerk gehandhaaf het. Hierdie patriargale en Calvinistiese omgewing was die grondstof vir die meeste van Opperman se dramas, temas en persoonlike verset, soos later aangetoon sal word (sien hoofstuk 3, 4 en 5).

Soos die meeste jong mans in die tagtigerjare was Opperman genoodsaak om militêre diensplig te doen en was hy betrokke by die grensoorlog wat tussen Namibië en Angola gewoed het. Die ervaringe wat hy hier opgedoen het, het tot twee grensdramas, *Môre is 'n lang dag* (1986) en *G.A.T* (1987), gelei. As finale jaar B.A.-student debuteer hy in 1984 met die uiters suksesvolle *Môre is 'n lang dag*, wat aan hom die AA Mutual Vita-toekennings as dramaturg, asook mees belowende akteur van die jaar 1985 besorg (Opperman 2012c). Hierdie drama kan as die aanvanklike wegspringplek vir al die volgende Afrikaanse dramas gesien word aangesien die temas wat hierin aangespreek word, herhaaldelik in die res van sy Afrikaanse oeuvre opduik. 'n Kort bespreking van *Môre is 'n lang dag* sal hierdie temas en motiewe aantoon:

Die fiksionele gebeure was uiters relevant aangesien die meeste Afrikanergesinne op daardie stadium geliefdes op die grens gehad het. Dit is 'n kort drama wat 'n tipiese Sondagaand in 'n weermagtent iewers op die grens uitbeeld. Die karakters bestaan uit vyf dienspligtiges, met ooglopende verskillende agtergronde, norme en waardes, saamgegooi in 'n kloustrofobiese ruimte. Konflik is aan die orde van die dag en die verskillende persoonlikhede word gou ontmasker. Die dialoog is vinnig, lewendig en in tipiese weermagtaal wat tot die gevoel van geloofwaardigheid en werklikheid bydra:

LAPPIES:      Wie het die musiek afgesit? (*Pouse. Geen antwoord.*) Ek  
                         sê, wie het verdomp my musiek afgesit?  
NEIL:            I did.  
LAPPIES:      Soutie, jy soek vir my. Dit sien ek.  
NEIL:            Jy het nie daarna geluister nie.

LAPPIES: Dit maak bokkerol verskil, dis my musiek.  
CHRISTO: Ag, Lappies, jy soek nou net weer kak vanaand. Loop, man.  
LAPPIES: Ek praat nie met jou nie (Opperman 2004:360).

Die onsamehangende gesprekke en handeling lei op die oog af na niks nie en die ontvanger kry die idee van sinloosheid en verveling. Die karakters verloor tred met tyd, dit wil sê die dag en datum, wat die indruk van 'n absurde drama mag skep. Dit ondersteun die tema van die sinneloosheid van oorlog en uiteindelik die lewe self, wat aansluit by die gedagte van eksistensiële verzet (sien par. 2.2.2). Die enigste datum van belang is die dag wanneer hulle huis toe kan gaan – om tred te hou met hoe lank hulle daar is, word die dae op 'n konkrete wyse afgetel:

NEIL: Hoekom tel jy nie die dae in jou kop nie?  
KOSIE: Want as ek daardie botteldop in die sak sit, dan weet ek nog 'n dag is verby. Ek kan dit sien, ek kan al daardie doppe sien. Elke dag wat verby is. Anders weet ek nie eens watse dag dit is nie.  
NEIL: It is easy, man. If you cannot buy a beer, then you know it is Sunday (2004:363).

Tog, te midde van die skynbare nuttelose gesprekke en konflik oor nietighede, kom brokkies verneme inligting na vore. Almal is gespanne na die dood van 'n makker, te wyte aan twee van die tent se inwoners wat geslaap het toe hul moes wagstaan. Dit lei tot die opbou van spanning en konflik tussen die betrokkenes. Hierdie handelingsgebeure is 'n realistiese voorstelling van tipiese omstandighede waarmee dienspligtiges van daardie era hulle kon identifiseer. Tog lê die kern van hierdie drama by die stryd van 'n enkeling binne 'n chaotiese samelewing. Die sin van die lewe word deur die volgende vrae gekontekstualiseer:

NEIL: Sometimes I wonder...I wonder why we are doing this.  
CHRISTO: Want as jy dit nie doen nie, vat hulle alles wat jy het. [...]  
NEIL: I do not mean this stupid bloody war, man, I mean people ... Living, man ... life. (2004:380).

Die karakter, Neil, is totaal ontnugter deur die lewe en ook deur God. Deur hierdie karakter se siniese uitsprake oor die lewe, godsdiens en God, dramatiseer Opperman godsdienstige (Calvinisme) sowel as sosiale en eksistensiële verzet:

CHRISTO: Hoekom skei sy nie?  
 NEIL: Do you think I have not told her that? She believes in the Bible, she believes that it would be a sin to get divorced. [...]  
 CHRISTO: Ek is seker God het nie bedoel dat sy ...  
 NEIL: Then why did He forbid divorce? Why was she taught that it is a sin? (2004:381).

Parallel met die klimaks van hierdie drama waar een van die skuldige dienspligtiges verklaar dat hy 'n skuldbekentenis aan die luitenant gemaak het, kry ons ook onverwags die hoogtepunt en die kern van die versetmotief:

NEIL: I hit him.  
 CHRISTO: Wat?  
 NEIL: Ek het hom geslaan.  
 CHRISTO: Wie?  
 NEIL: My pa. (*Stilte.*) You know what I think?  
 CHRISTO: Wat?  
 NEIL: The terrs are no problem. You just shoot them" (2004:392).

Hierdie woorde tree in gesprek met 'n latere drama, *Boesman, my seun* (2004), sowel as met die televisiedrama, *Hartland* (2011b) waar familieherkoms en familiebande (sien par. 2.3.1) as 'n persoonlike kwessie aangespreek word. 'n Reeks misverstande uit die verlede lei tot 'n klimaks en gepaardgaande konflik – met die uiteindelijke versoening tussen pa en seun.

Deur middel van die eerste vollengte drama, *Môre is 'n lang dag*, verwoord Opperman alreeds 'n universele vraag na singewing: dit word duidelik dat die eintlike probleem die lewe self is – 'n lewe waarbinne die mens aan sinlose geweld en die sinloosheid van bestaan uitgelewer is:

NEIL: That is the whole point. There is nothing to know. Nothing. A big round naught: a bottle cap. I sit around and wait for today to drag into tomorrow, and tomorrow into the next day. So many bottle caps. And then we die. Shame, said God (2004:386).

Hierdie opstand teen die sin van bestaan en negatiewe siening van God, word deur Deon Opperman in die dokumentêre reeks, *Grensoorlog* wat in 2008 oor KykNET gebeeldsend is, verduidelik. Hy vertel van die onmenslike behandeling en wrede

marteling van 'n terroris in 'n S.A. weermagbasis, hoe hy dit met die kapelaan gaan bespreek het en deur laasgenoemde weggestuur is met die opdrag om stil te bly en te gaan doen waarvoor hy daar is – naamlik om sy land te verdedig. Opperman verklaar dat hy net daar opgehou het om aan 'n God te glo (KykNET 2008b). In 'n televisie-onderhoud met Rian van Heerden (KykNET 2011a) verduidelik Opperman dat sy verset gerig is teen die kerk as organisasie en dat dit nie noodwendig korreleer met sy persoonlike metafisiese siening oor die begrip, *godheid* nie. Die voorval van die terroris wat in die weermagbasis onmenslik behandel is, het hy in die ongepubliseerde grensdrama, *G.A.T.* gedramatiseer: “[J]a, die ‘gat’ in GRENSOORLOG was inderdaad die gat van ‘GAT’”, was Opperman (2009a) se antwoord op 'n vraag of die twee met mekaar verband hou. Hierdie voorval speel 'n baie belangrike rol in die latere drama, *Hartland* wat in 2011 as dramareeks op KykNET gebeeldsend is. Daar is 'n toneel waar karakters na baie jare die basis en “gat” in Ovamboland besoek (Opperman 2011b:Episode 13:33). Daar kan dus afgelei word dat beide dramatekste protes aanteken teen die sinloosheid van oorlog en geweld, die misbruik van mag deur magsfigure en die feit dat die Afrikaner as kultuurgroep ook faal in hul aanspreeklikheid ten opsigte van menslikheid, ten spyte van hul Christelike kultuur - in wese dus ook sosiale, godsdienstige en politieke verset. In *Môre is 'n lang dag* kom laasgenoemde verset in die dialoog van Neil na vore:

NEIL: [...] You know, I thought I hated my old man, but my God, I have seen hate here that makes my hate look like love. These guys are not killing an enemy, they are killing kaffirs. Kicking wounded men and moering the locals ... (2004:386).

*Môre is 'n lang dag* is as opvoering baie suksesvol ontvang aangesien daar in 1984 min jong manne en families was wat nie deur die grensoorlog geraak is nie, soos Henriette Roos (1998:85) dit verduidelik: “Hierdie konflik, wat in toenemende mate tot feitlik 'n konvensionele oorlogsituasie ontwikkel het, het vir bykans twintig jaar lank byna elke faset van die Suid-Afrikaanse samelewing aangetas.”

Opperman skryf in 1984 'n tweede Afrikaanse drama, *Die teken* (1986). Hierdie drama was die eerste Afrikaanse drama wat op die hoofes van Grahamstad se Standard

Bank National Arts Festival in 1985 op die planke gebring is - met 'n opspraakwekkende tema: die bevraagtekening van – en dus protes teen – die dogmatisme van die Calvinistiese Afrikanergeloof. Dit sluit direk aan by wat hierbo in *Môre is 'n lang dag* na vore gekom het, naamlik die blinde aanvaarding en navolging van die Bybel ten koste van die boodskap van liefde – dit wil sê die hart van godsdiens - teenoor die medemens. Die drama konfronteer die ontvanger met die vraag hoe daar in die hedendaagse tyd opgetree sal word teenoor 'n jong meisie wat sou verklaar dat sy 'n tweede Messias verwag. Die agtergrondruimte is 'n Afrikanerhuis waar patriargale mag binne 'n Calvinistiese milieu die botoon voer. Blinde navolging van die letterlike en subjektiewe interpretasie van die Bybel lei tot die moord van die baba deur die dogter se pa. Die ma en selfs die dominee worstel met die vraag van hoe die Bybel kan en mag verstaan word – hulle twee is bereid om 'n nuwe perspektief te ondersoek:

- DOMINEE: [...] Die woord word so maklik net dit: woorde – waarvan die hart, die oorspronklike lewe, nie meer besef word nie. Dit is tog nie sonde om vrae te vra nie. Volgende Sondag klim ek die trappe na die kansel, Diederik, met nuwe oortuiging in die hart.
- DIEDERIK: Nuwe oortuiging of 'n nuwe geloof?
- DOMINEE: Die oortuiging dat álles moontlik is, deur God (Opperman 1986:61).

Die teaterganger wat met hierdie vreeslose oopskryf van 'n uiters sensitiewe onderwerp gekonfronteer word, word huis toe gestuur met 'n opdrag: om te gaan besin oor aanvaarde waardestelsels, dit wil sê daardie dinge wat net blindelings aanvaar word. In die geval van *Die teken* is dit die Bybel wat so maklik net “woorde” sonder 'n “hart” kan raak (Opperman 1986:61). Net soos in *Môre is 'n lang dag* en *Hartland*, worstel die dramateks hier met die klaarblyklike rigiede en hartelose God van die Bybelse voorskrifte, asook die liefdelose en onmenslike optrede van Christene. Hierdie teks groei tot 'n “pleidooi aan die adres van die ganse mensdom om die moontlikheid te oorweeg dat alles wat nog ooit geglo is, geen eksklusiewe waarheid behels nie” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:391). Behalwe die reeds genoemde twee Vita-toekennings vir die Afrikaanse dramaturg, asook die mees belowende Afrikaanse akteur van die jaar 1985, ontvang Opperman die Eugène Marais-prys vir 1986 vir *Môre is 'n lang dag* en *Die teken*.

Opperman (De Beer 1989:3) verklaar in 'n onderhoud dat hy deur middel van sy dramas die “binne-oog van die publiek – en spesifiek die Afrikaner – te open sodat hulle hulself kan leer ken”. Dit kom ooreen met Chekhov se seining (oor sy eie versetdramas): “All I wanted to say was ‘Have a look at yourselves and see how bad and dreary your lives are’” (Brustein 1991:9), sowel as met die siening van Shakespeare wat 'n groot invloed op Opperman se kuns gehad het (sien par. 2.3; Opperman 2011a). Hierdie soeke na die waarheid, ook met betrekking tot geloof, is een van die kenmerke die hedendaagse realistiese teater: “One consequence of the dramatist’s revolt is his estrangement from officialdom, and – since he rejects the conventional pieties – from the official culture” (Brustein 1991:9).

In 1989 skok hy gehore met die politieke drama, *Stille nag*. Hierdie drama verskyn te midde van 'n hoogs gespanne politieke era in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die openingsaand van *Stille nag* by Opperman se alma mater, die Rhodesteater in Grahamstad, word 'n persoonlike mylpaal wanneer 'n gehoor, totaal oorweldig, staande applous lewer. Die politieke tragedie, soos Marianne Thamm (1990:4) dit noem, is só 'n “slice of South African life” (Mann 1989:5), dat dit die gehoor na hul asem laat snak het (Grobler 1990:6). In hierdie drama gebruik Opperman die Afrikaner se politieke verdeeldheid as grondstof, ironies geplaas teen die tydruimtelike agtergrond van 'n Oukersaand wat universeel simbolies van liefde en vergewensgesindheid spreek. Hy plaas die versetmotief binne die raam van 'n sinnelose ideologiese stryd tussen familielede: “Dit gaan oor gesinsverhoudinge; oor verhoudinge tussen man en vrou, tussen broer en broer, tussen moeder en kind, vader en kind, tussen Afrikaner en Afrikaner; oor manlikheid en vroulikheid; oor praat en doen; menslikheid, seksuele verhoudings; en miskien bowenal oor Christelikheid” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:395). Die politieke twispunte is relevante en eietydse problematiek; maar die dieperliggende probleem is weer eens die herhaling van die universele tema van menslike opstand teen onreg, op watter wyse dit ook mag voorkom (Luwes & Van Jaarsveld 2006:394).

*Stille nag* is 'n verwoording van eksistensiële verset, geplaas binne die raam van sosiale protes teenoor tradisionele strukture en waardes van die Afrikaner wat tot

sekere optredes - en gepaardgaande noodlottige gevolge - lei. Die karakters het uiteenlopende persoonlikhede en politieke oortuigings. Dit is 'n drama wat elke ontvanger daarvan ten diepste tot herbesinning oor gegewe waardes skok en wat aansluit by Brustein (1991:10) se siening van 'n sosiale versetdramaturg:

No longer the spokesman for the audience, or its paid entertainer, the dramatist becomes its adversary, letting the spectators know, as Shaw lets them know in the preface to his earliest plays, that "my attacks are directed against themselves, not against my stage figures.

Net soos in die geval van *Môre is 'n lang dag* (en bykans in die meeste ander Afrikaanse dramas), lê die kern van hierdie drama verskuil binne die konflikbelaaide dialoog en lewendige handelingsgebeure. Parallel met die klimaks van die drama - waar die karakter, Daantjie per ongeluk noodlottig geskiet word – kry die ontvanger die boodskap: die ware sin van bestaan lê dieper as die geveg om politieke mag. Ironies genoeg, kan slegs die verstandelik gestremde karakter, Daantjie hierdie waarheid ("lig") sien:

DAANTJIE: Hulle hande is vol lig (Opperman 2004:352).

Die engel, die liggies en later die lig in die engel se hande, is simbolies van die mens se onvermoë om die essensie van die lewe raak te sien. Dit is 'n interteks met die Bybelse saligsprekinge in Matteus 5 vers 8 waar Jesus sê: "Geseënd is dié wat rein van hart is, want hulle sal God sien" (*Die Bybel* 1983).

Nog 'n herhalende tema in *Stille nag* is die misbruik van mag. Dit is veral die verbale en emosionele mishandeling van vroue en kinders wat oopgeskryf word. Die patriargale oorheersing en die vrou se verset daarteen, word in *Stille nag* soos volg verwoord (sien ook hoofstuk 3):

ADRIAAN: (met sy vinger in haar gesig.) Jy is my vrou. Ken jou plek.  
(Draai weg.)

ANTOINETTE: Fok jou, Adriaan van der Hoven! Ek is siek en sat daarvoor dat jy my soos een van jou kaffers behandel (2004:349).

Opperman is binne vyf jaar na sy eerste drama 'n bekende naam – en ook die berugte *angry young man* – in die Suid-Afrikaanse teaterbedryf (sien par. 2.3). Hy vertrek in 1991 met 'n beurs van die Stigting vir Kreatiewe Kunste oorsee en behaal in 1993 'n meestersgraad in film- en televisieregie by die Northwestern University in Chicago. Gedurende hierdie tyd reis hy na baie lande en die jare oorsee verruim sy perspektief op Suid-Afrika en die situasie in die land. Die gedagte van *Donkerland*, die epiese drama wat die geskiedenis van die Afrikaner in Afrika uitbeeld, begin tydens hierdie tydperk in sy kop vorm aanneem (vergelyk Luwes & Van Jaarsveld 2006:395; Opperman 2009b).

Na die voltooiing van sy studies keer hy terug met 'n drama oor die Spaanse kunstenaar, *Goya* (1994) vir wie hy 'n groot bewondering koester (sien hoofstuk 1) en grondstof vir die drama, *Donkerland* (2004). Laasgenoemde drama is gebaseer op navorsing wat hy in die universiteitsbiblioteek waar hy studeer het, gedoen het: “DONKERLAND wat ek [...] in Northwestern University in Chicago se ongelooflike Afrikana biblioteek begin navors het en geskryf het toe ek weer in S.A. aangekom het” (Opperman 2009b). Hierdie drama fokus op die wording en geskiedenis van die Afrikaner as 'n kultuurgroep, veral ten opsigte van die spreekwoordelike *sondes van die vaders* deur die eeue - en terselfdertyd spoor dit die ontvanger aan om sy lewensuitkyk op 'n voortbestaan binne Afrika (sien hoofstuk 3) in herooring te neem. Weer eens sluit dit aan by Brustein (1991:11) se siening oor versetdramaturge: “[...] the theatre audience represents a collective in miniature; but the dramatist wants to convert this collective in a 'chosen people' through the transforming power of his art.” Ook sluit hierdie drama van Opperman by Krueger (2010:6) wat die Suid-Afrikaanse teater as 'n “tool for transformation” in die postapartheidsera sien, aan.

Die omstandighede van die Afrikaner as maghebbende kultuurgroep in Suid-Afrika het intussen, ná die demokratiese verkiesing van 1994, 'n totale ommekeer ondergaan. Met Opperman se terugkeer vanaf oorsee staan hy midde in die magsoorgawe van die Afrikaner aan die African National Congress. Die drama - as letterkundige genre - moes homself ook ten opsigte van die veranderde sosiopolitieke en ekonomiese omgewing



oriënteer. Daarom meen Charles Fourie (1994:4) dat daar van dramaturge verwag sou word om ter wille van relevansie en die voortbestaan van die genre, “uiting te gee aan wat ons sien en voel”.

Na die verkiesing het die verskillende kulture in Suid-Afrika op ‘n ander magsbasis teenoor mekaar te staan gekom. Die daaglikse bestaan van die Afrikaner (die Self) is skielik op alle gebiede deur ander kulture in die land (die Ander) beïnvloed. Wanneer daar tekens van wedersydse beïnvloeding tussen verskillende kulture is, kom die begrip, *multikulturalisme* ter sprake. Daarom beskryf Coetser (1997:68) hierdie begrip “as die resultaat van die deurbreek van 'n ander in persone se gewone bestaan”.

Deon Opperman neem die spanning tussen die rolspelende kulture as ‘n belangrike tydige probleem en knelpunt waar. Hy sien hoe die Afrikaner sukkel en nie daartoe in staat of bereid is om aanpassings in hierdie nuwe multikulturele omgewing te maak nie. Hy voel dat hy deur middel van sy dramas ‘n spieël (sien par.2.2.2) voor die Afrikaner wil hou sodat hy homself kan sien en verstaan. Met *Donkerland* (2004) herskryf hy die geskiedenis van die Afrikaner, maar in komplekse wisselwerking met al die ander rolspelende kulture op die bodem van Afrika – die Self versus die Ander.

Laasgenoemde interaksie plaas die drama binne die raamwerk van ‘n multikulturele perspektief. Volgens Taylor (1994:97) word die “aard van verzet [...] in 'n hoë mate bepaal deur die eis dat die identiteit van self en ander van gelyke waarde moet wees”. Volgens Coetser (1997:69) is dit “egter 'n utopiese droom, want ongelyke magsverhoudinge [...] lei meestal tot sosiale ongelykheid tussen karakters en dus tot verzet”.

Identiteitsprobleme, ongelyke magsverhoudinge en sosiale ongelykhede lei by die Afrikaner tot individuele verzet teen aanpassing en oorlewing binne ‘n nuwe multikulturele omgewing. Hierdie sosiale knelpunte gee aanleiding tot die dramas, *Kaburu* (2008a), *Kruispad* (2008b) en indirek tot *Ons vir jou* (2008c).

Die dramas, *Magspel* (2004), *Whore/Hoer* (2000), die musiekblyspel, *Vere* (2001), die kabaret, *Kaalgestroop* (2002), *Boesman, my seun* (2004), asook verskeie Engelse produksies, kom in hierdie jare uit die pen van Deon Opperman. *Magspel*, *Boesman, my seun*, *Donkerland*, *Stille nag* en *Môre is 'n lang dag* is in die bundel, *Vyfmylpaal* (2004), opgeneem en verwerf die Hertzogprys vir Drama in 2006. *Magspel* beeld die herhalende tema van magsmisbruik deur maghebbers op 'n Shakespeariaanse wyse uit. *Boesman, my seun* beeld ook, soos in bykans al die Afrikaanse dramas, die kommunikasiegaping en verhoudingsprobleme tussen 'n pa en seun uit en toon 'n ooreenkoms met Opperman se persoonlike soeke na sy herkoms as aangenome seun. In 'n onderhoud met Bettie Kemp (2003:20) verduidelik Opperman hierdie herhalende tema soos volg: "Vir die eerste keer in my lewe, hier op een en veertig, het ek begin wonder oor my ouers. Wie is hulle." *Boesman my seun* tree in gesprek met *Stille nag* en later met die televisiereeks, *Hartland*, wat in 2011 gebeeldsind is.

Tot op hede het Opperman ongeveer ses-en-sestig teaterstukke die lig laat sien, verskeie toekennings ontvang en is steeds een van die mees produktiewe dramaturge in Suid-Afrika, soos Luwes en Van Jaarsveld (2006:387) dit opsom:

Sy sukses as dramaturg kan grootliks toegeskryf word aan die feit dat hy as akteur en bedrywige regisseur die binnewerkinge van die teater ken. Daarby ken hy veral die Afrikaanse toneelganger se smaak. Opperman skryf eerstens vir teater en die gehoor en steur hom nie veel aan resensies en kritici se uitsprake oor sy werk nie.

Bostaande bespreking toon aan dat die sosiale werklikheid 'n belangrike invloed op Opperman se dramas uitgeoefen het. Die teoretiese begrippe, *multikulturalisme*, *herskrywing* en *moderne Afrikaanse diaspora* vorm belangrike raamwerke waarbinne Opperman die versetmotief aanpas en uitbeeld. Om die volgende hoofstukke binne genoemde raamwerke te bespreek, word 'n paar navorsers se kerngedagtes oor hierdie begrippe as teoretiese agtergrond gebruik. 'n Kort bespreking is dus geregverdig.

### 2.3.2 *Multikulturalisme, herskrywing en moderne Afrikaanse diaspora as teoretiese begrippe*

Enkele gedagtes van Boskovic (1997), die Chicago Cultural Studies Group (1994) en Coetser (1997) sal gebruik word om die begrip, *multikulturalisme* te interpreteer. Soos in die inleiding van hierdie hoofstuk genoem, fokus Opperman in sy Afrikaanse dramas op die Afrikaner as kultuurgroep, maar deurgaans in wisselwerking met al die omringende en rolspelende kulture binne Afrika. Boskovic (1997:4-5) verstaan die begrip *multikulturalisme* as 'n "multiplicity of cultures" en meen dat hierdie begrip reeds tweeduisend jaar gelede ontstaan het. Volgens hom het dit ook baie met die konstruksie van identiteit, gepaardgaande gevestigde manier van leef en die ingesteldheid van die Self teenoor die Ander, te make. Die Chicago Cultural Studies Group (1994:115) het tot die volgende ooreenstemmende bevindings gekom: "[...] multiculturalism as a social movement gets its critical purchase because it seeks to challenge established norms, and to link together identity struggles with a common rhetoric of difference and resistance." Hierdie negatiewe houding teenoor *multikulturalisme* as 'n verskynsel, word deur Boskovic (1997:4) soos volg saamgevat:

In this context, *multiculturalism* is perceived as a threat – a threat to the already established world-order, where there is a sharp and clear-cut distinction between 'ourselves' [...] and 'others' (as everything that is foreign or alien, everything that could potentially undermine 'our' culture, tradition, life values, and everything that goes with it) (oorspronklike kursivering).

Met die koms van demokrasie in 1994 ervaar die meeste Afrikaners soortgelyke bedreigende emosies, want die "ou maghebber [het] die plek van die voorheen gemarginaliseerde *ander* op die periferie van veral politieke en kulturele mag ingeneem", soos Coetser (1997:66) dit in sy artikel oor multikulturele dramas verduidelik. Volgens hom (Coetser 1997:66, 69) word 'n "binêre opposisie van *self* en *ander*", ongelyke magsverhoudinge en die "deurbreking" van die Ander in die gewone alledaagse bestaan van die Self, binne die verskynsel, *multikulturalisme* opgesluit. Hierdie binêre opposisie (verset) kom in al vier dramas onder bespreking voor en kan direk met die versetmotief verbind word.

Sommige gedagtes van Burger (2002), Faasen (2009), Hutchison (1999), Mbembe (2008) en Roos (2006) rondom die begrip, *herskrywing* is direk van toepassing op die dramas van Opperman. Soos reeds genoem, staan die Suid-Afrikaanse geskiedenis sentraal tot die dramas wat bespreek gaan word. Dit is egter geen geïdealiseerde weergawe van die geskiedenis nie, maar “alternatiewe maniere van kyk na die verlede [om] ander moontlikhede vir die hede en die toekoms” oop te maak Burger (2002:114). Volgens Faasen plaas ‘n dramaturg wat die geskiedenis herskryf, die gebeure en karakters binne ‘n historiese konteks, maar “writes them to life according to his own creative and subjective version” (Faasen 2009:19). Hierdie uitsprake oor herinnering en herskrywing van die verlede, sluit direk by Deon Opperman se werkwyse aan. Hy herskryf die geskiedenis van die Afrikaner om eerstens die foute van die verlede oop te skryf, tweedens om die heldedade van die verlede (Anglo-Boereoorlog) soos ‘n spieël aan die Afrikaner voor te hou en derdens om die Afrikaner aan te moedig om met ander perspektiewe na die toekoms te kyk. Hierdie siening word deur Yvette Hutchison (Faasen 2009:8) onderskryf:

Memory and history are important because they define how we identify and understand ourselves, as individuals and as nations, in the present and thus in the future. [...] In this sense, how these memories are ‘constructed’ and ‘reconstructed’ is crucial to who we are.

Mbembe (2008), ‘n professor in geskiedenis, sluit by Hutchison aan deur die volgende oor postkoloniale herinnering te sê: “I say that in contemporary South Africa the question of memory is posed in terms of a painful past, but also a past full of hope, which all protagonists try to accept as a basis for creating a new and different future.”

Duisende Afrikaners wat nie vir ‘n onbekende toekoms in die nuwe Suid-Afrika kans gesien het nie, het besluit om die land te verlaat en so deel van die moderne Afrikaanse diaspora te word. Die menings van Coetser (2008, 2009, 2010), Cohen (1999), Du Toit (2003), Tölölyan (2007) en Visser (2007) vorm die basis waarbinne die begrip, *diaspora*, in *Kaburu* bespreek sal word. Du Toit (2003) fokus in sy artikel, “Boers, Afrikaners, and diasporas” op die eerste en tweede Afrikaanse diaspora. Volgens Du Toit (2003:17) het die eerste diaspora ná die beëindiging van die Anglo-Boereoorlog begin en hoofsaaklik

uit persone wat hul teen die aflegging van 'n eed van getrouheid aan die Britse owerheid verset het, bestaan. Van belang vir hierdie studie, is die groep Afrikaners wat verkies het om hulle in Kenia (voorheen Brits-Oos-Afrika) te vestig en wat as die Kaburu's bekend gestaan het (vergelyk Coetser 2008:178-179). Die tweede Afrikaanse diaspora het hoofsaaklik in 1993, voor die demokratiese verkiesing in 1994, 'n aanvang geneem en sedertdien het massas hoogs gekwalifiseerde mense Suid-Afrika verlaat (Du Toit 2003:33). In 'n referaat oor die begrip, *moderne Afrikaanse diaspora* maak Visser (2007:2) die volgende opmerking: "The present-day Afrikaner diaspora had its origin in South Africa's period of transition from apartheid to a democratic, non-racial society during the late 1980s and 1990s." Hy (Visser 2007:2, 7) voer die volgende as vernaamste redes aan:

In essence, the reasons for the domestic dimensions of the contemporary Afrikaner diaspora reverberate as a vote of no confidence in a South Africa under black majority rule (2).  
At the same time, the degradation of Afrikaner identity as an integral part of their group identity undermined their loyalty to their country and the African continent (7).

Emigrasie en die gepaardgaande sosiale gevolge, staan sentraal in die drama, *Kaburu*: "In *Kaburu* word die gehoor gekonfronteer met die gevolge van emosionele trauma wat met die aktualiteite van die dag skakel, soos emigrasie, die Angolese bosoerlog en kriminele geweld" (Coetser 2008). Coetser se navorsing oor hierdie tendens in dramatekste onderskei tussen drie variasies van die begrip, *diaspora*: die klassieke diaspora (byvoorbeeld die historiese Joodse verspreiding), die moderne diaspora waarbinne die verskynsel van *transnasionanisme* algemeen is en deur Tölölyan (2007:652) as "the crossing of a national border by a nonstate entity" beskryf word en derdens, die inwaartse diaspora. In laasgenoemde geval meen Cohen (1999:275) dat "transnational bonds no longer have to be cemented by migration or by exclusive territorial claims". Volgens hom (Cohen 1999:275) ontstaan hierdie variasie in die psige: "recreated through the mind, through cultural artifacts and through a shared imagination."

### 2.3.3 Versetteater as teatrale kommunikasiemiddel

Volgens Brustein (1991:417) vervul versetteater 'n belangrike funksie deurdat dit die ontvanger aanmoedig om, ten spyte van 'n chaotiese wêreld, dieper te kyk en te luister en gevestigde lewensingesteldhede te hersien: "The theatre of revolt is not a tragic theatre, but it teaches us how to be tragic men; and if comfort and happiness are not often found there, strength and courage are. [...] the redemption of the human spirit in a time when spirit is failing."

Die versetdramas van Opperman kommunikeer aan die ontvanger die belang van transformasie van denke, perspektiewe en identiteite ten opsigte van 'n nuwe bestaansorde binne 'n nuwe multikulturele omgewing. In aansluiting hierby meen Krueger (2010:118) dat die Suid-Afrikaanse postapartheidteater 'n belangrike rol ten opsigte van transformasie kan speel: "[...] plays that *produce*, rather than (re)discover, identity. This, I believe, is the sort of theatre which can be transformational" (oorspronklike beklemtoning).

## 2.4 Gevolgtrekking

In hierdie teoretiese hoofstuk is die ontwikkelingsgang van verset as rolspeler binne die hedendaagse teater ondersoek. Die navorsing van Brustein oor versetteater, *The theatre of revolt* (1991), is as die vernaamste teoretiese bron ingespan. MacKenzie se navorsing oor realistiese teater, *Theatre of the real* (2008), tesame met enkele bevindings of uitsprake in Pienaar se verhandeling, *Verset as tema in enkele jonger Afrikaanse dramas* (1973), is as bykomende bronne gebruik.

As agtergrond is aangetoon dat verset - as 'n lewenswyse of lewensingesteldheid - hoofsaaklik die natuurlike reaksie op vervalde waardes binne 'n chaotiese samelewing ná die twee wêreldoorloë van die twintigste eeu is (Pienaar 1973:2). Omdat teater en die sosiale omgewing nooit van mekaar geskei kan word nie, word hierdie menslike reaksie ook in die dramatiek aangetref. Alhoewel Brustein die ontstaan van verset binne die teater so ver as die Middeleeue terugvoer, sluit hy (Brustein 1991:5) tog later by

Pienaar (1973) aan: “It is atop the broken hierarchies, discredited values, and collapsed institutions of traditional culture that the modern dramatist meditates his revolt.”

Brustein (1991:16-33) se teorieë bepaal dat verset in drie hooftipes verdeel kan word:

- messiaanse verset (die mens as superheld wat volgens sy eie orde leef);
- sosiale verset (die mens in opstand teen die sosiale orde rondom hom);
- eksistensiële verset (die mens in opstand teen metafisiese bestaan).

Bostaande hooftipes kan alleen in tekste voorkom of mekaar oorvleuel (Brustein 1991:16).

Die oeuvre van Deon Opperman vanaf 1984 tot 2011 is kortliks onder die vergrootglas geplaas en daar is tot die gevolgtrekking gekom dat verset ‘n belangrike rol in sy dramakuns speel. Die Afrikanerdramas *Donkerland* (2004), *Kaburu* (2008a), *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c) kan al vier as versetteater gelees word. Die wyse waarop die versetmotief uitgebeeld en aangepas word, sowel as die hooftipes verset wat voorkom, sal in die volgende hoofstukke bespreek word.

Dit het ook duidelik geword dat Opperman kenmerke van ‘n versetdramaturg, soos Brustein (1991:8-16) dit uiteensit, toon. Uit die agtergrondstudie het dit geblyk dat Opperman die dramakuns as platform gebruik om kommentaar te lewer op relevante probleme wat hom as persoon pla, asook om die “binne-oog” van die Afrikaner as kultuurgroep te open sodat hul hulself kan leer ken en met insig besluite ten opsigte van die toekoms kan neem (De Beer 1989:3). In die proses ontsien hy geen heilige koeie nie en glo ‘n kunstenaar moet vreesloos skeep, terwyl sy protesterende persoonlikheid tot dramatekste lei waarbinne die waarheid rondom aktuele probleme en kwessies, sonder skroom, aangespreek word. Dit kom duidelik ooreen met wat Brustein (1991:416) sien as “an abiding, indestructible respect for the truth”. Volgens Brustein (1991:416) leef die kunstenaar in twee wêreldes, naamlik die realistiese wêreld rondom hom, maar ook in die verbeeldingswêreld waar hy ‘n visie skeep wat hy as *kuns*

verwoord. Tussen hierdie twee wêrelde ontstaan daar konflik: die konflik tussen die etiese en die estetiese van die wêreld en 'n konflik wat uiteindelik deur middel van die teks oorgedra word. Die versetdramaturg is dus geen politieke rewolusionêr nie, soos Brustein (1991:8-9) opmerk:

Dramatic art is not identical with reality, but rather proceeds along a parallel plane; and dramatic revolt, therefore, is always much more *total* than the programs of political agitators or social reformers. The modern dramatist is essentially a metaphysical rebel, not a practical revolutionary; whatever his personal political convictions, his art is the expression of a spiritual condition. For he is a militant of the ideal, [...] and his discontent extends to the very roots of existence. [...] The work of art itself becomes [...] a more imaginative reconstruction of a chaotic, disordered world.

Die kontekstuele agtergrondstudie het ook die vermoede laat ontstaan dat verskillende tipes verset in die Opperman-oeuvre aangetref word, maar dat eksistensiële verset, dit wil sê die metafisiese of universele vraag na die sin van menslike bestaan, 'n groot rol in sy Afrikaanse dramas speel. Al spreek Opperman kommentaar oor hedendaagse sosiale probleme uit, is die universele problematiek van die menslike kwesbaarheid in 'n chaotiese wêreld alomteenwoordig in sy werk. Bostaande vermoede sal getoets word wanneer die gekose dramas in die volgende drie hoofstukke ondersoek en bespreek word.

Om identifiseerbare temas in relevante dramas uit te beeld, plaas Deon Opperman die versetmotief telkens binne 'n nuwe en tydige fiksionele werklikheid, terwyl die begrippe, *multikulturalisme*, *herskrywings* van die geskiedenis en *moderne Afrikaanse diaspora* (met gepaardgaande denke oor *globalisme* en *transnasiona­lisme*) betrek word. Om 'n basis vir verdere bespreking daar te stel, is bogenoemde deur middel van 'n paar persone se sienings, navorsing en uitsprake omskryf.

Die volgende drie hoofstukke fokus op *Donkerland*, *Kruispad*, *Ons vir jou* en *Kaburu*.



## HOOFSTUK 3

### DONKERLAND (2004)

*Ek noem die plaas Donkerland – sodat ons nooit vergeet waar ons is nie*  
(Pieter de Witt in *Donkerland*, Opperman 2004:149).

#### 3.1 Inleiding

Die sentrale probleem van hierdie hoofstuk sentreer rondom die wyse waarop Opperman die versetmotief binne 'n raamwerk van herskrywing uitbeeld. Dit sluit direk aan by die sentrale vraag van hierdie studie wat ondersoek instel na die wyses waarop Opperman die dramagenre as platform gebruik om verset as sentrale motief binne dramatekste te kontekstualiseer. In hoofstuk 2 is die teoretiese raamwerk van versetteater volledig bespreek en die navorsing van Brustein, *The theatre of revolt* (1991) is as die vernaamste teoretiese bron aangetoon. Dit sal in hierdie hoofstuk duidelik na vore kom dat *Donkerland* nie 'n historiese drama is nie, maar 'n drama wat die mens en 'n volk se kwesbaarheid verwoord. Volgens Faasen (2009:19) plaas 'n dramaturg wat die verlede herskryf sy karakters binne 'n historiese milieu, maar die fiksionele werklikheid bly 'n kreatiewe en subjektiewe skepping van die skrywer.

*Donkerland* is vir die eerste keer in 1996 by die KKNK op Oudtshoorn opgevoer en die tien tonele beeld elk 'n sleutelmoment in 158 jaar van Suid-Afrikaanse geskiedenis uit. Die lotgevalle en gebeure rondom ses geslagte van een familie, die De Witts vorm die fiksionele wêreld van *Donkerland*. Hierdie epiese drama, die eerste van die sogenaamde Afrikanerdramas (sien hoofstuk 1), dien as die fundamentele basis of bron vir al die dramas wat hierna bespreek word. Die woorde van Pieter de Witt (sien aanhaling onder die opskrif van hierdie hoofstuk), die aartspatriarg in hierdie drama, resoneer deur al die volgende tekste en dien as belangrike subteks ten opsigte van die versetmotief in al die bespreekte dramas. Die paradoks tussen die name, De Witt en Donkerland, sowel as die grafiese voorstelling op die program en omslag van die eerste uitgawe van die drama (1996) - beide swart en net die titel, *Donkerland* in wit letters geskryf - ondersteun hierdie subteks, naamlik die wit mense in 'n donker kontinent (Afrika). *Donkerland* word in 2013 as 'n televisiereeks van 13 episodes op KykNET gebeeldsend (Opperman 2012a). Daaruit kan afgelei word dat die inhoud van dié drama

ná sestien jaar steeds relevant en in aanvraag is. Die volgende belangrike navorsingsvrae het uit bogenoemde ontstaan:

- Watter grondstof gebruik Opperman om die versetmotief te dramatiseer?
- Watter verskillende hoofipes verset kan in *Donkerland* geïdentifiseer word?
- Vertoon *Donkerland* kenmerke van 'n multikulturele drama?
- Watter belangrike temas en motiewe word aangetref?

Om die fiksionele werklikheid van *Donkerland* in perspektief te plaas, moet daar eerstens 'n kort blik op die historiese agtergrond van die Afrikaner tot 1838 (die datum waarop *Donkerland* se handelingsgebeure begin), asook Opperman se motivering ágter hierdie drama, verskaf word.

### **3.2 Historiese agtergrond van *Donkerland***

Oor die ontstaan van *Donkerland*, verduidelik die dramaturg soos volg:

*Donkerland*: Inderdaad, geskryf nadat ek Riaan Malan se *My traitor's heart* gelees het toe ek in 1991/92 in Los Angeles gebly het. Ek het *Donkerland* geskryf omdat daar in *My traitor's heart* 'n verwysing is na my familieplaas aan my pa se kant, "Darkest Afrika" in Noord Natal in Msinga - 'n ware verhaal wat regtig gebeur het. Die *issue* in daardie kort paragrafie in Malan se boek het my rede gegee om die navorsing (in Chicago) te doen wat uiteindelik *Donkerland* geword het (oorspronklike kursivering, Opperman 2009b).

Die fokuspunt van bostaande is die woord "familieplaas". In hierdie hoofstuk word die uitbeelding van die Afrikaner se beheptheid met grondbesit en die konflik wat deur die hele spektrum van die Suid-Afrikaanse geskiedenis as gevolg van hierdie obsessie met "n stukkie grond" gespruit het, soos dit in die drama, *Donkerland* na vore kom, ondersoek (Opperman 2004:150). Hierdie konflik is steeds 'n baie eietydse probleem in die nuwe Suid-Afrika en die vraag ontstaan waar en wanneer hierdie hunkering na grondbesit by die Afrikaner as groep, soos in die teks uitgebeeld word, ontstaan het. In hoofstuk 1 is die begrip, *Afrikaner*, as 'n sosiale konstruksie kortliks bespreek.

Volgens Giliomee (2004) se navorsing het grondbesit in Suid-Afrika vyf jaar na volkstigting (1652) 'n aanvang geneem. Die volkstigter, Jan van Riebeeck het in 1657

die eerste VOC-amptenare toegelaat om voltydse boere te word en het aan hulle “klein lappies grond van ongeveer 13 morges (omtrent 11 hektaar) toegeken” (Giliomee 2004:1). Volgens Giliomee (2004:4) was dit gou duidelik dat die Vryburgers (soos die eerste boere bekend gestaan het) hul boerdery wou uitbrei, veeboerdery bo gewasse verkies het en kort voor lank, vee as ruilmiddel ingespan het om grond van die Khoi-Khoi te bekom. In 1659, sewe jaar nadat Jan van Riebeeck voet aan wal gesit het, vind die eerste konflik tussen die “regmatige eienaar” (die Ander) en die “vreemde indringer” (die Self) plaas – ‘n konflik wat drie en ‘n halwe eeu later opgebou het tot die huidige krisis rakende grondhervorming en die oorhandiging van grond aan die “regmatige eienaar” (Giliomee 2004:4). In *Donkerland* word hierdie gebeure aan die einde soos volg gekontekstualiseer: “[...] die finale besluit, is dat Donkerland grond is wat onwettig in besit geneem is en dat dit aan die nageslag van die stamme wat oorspronklik hier was, terugbesorg moet word” (Opperman 2004:290).

Grondbesit het ‘n gevoel van vryheid by amptenare van die VOC laat posvat. Die stukkie grond wat in 1657 aan Vryburgers oorhandig is, het aan hulle ‘n beperkte mate van vryheid besorg, alhoewel hulle steeds onderdane van die Kompanjie was. Van Riebeeck het hulle as ‘n groep mense wat graag “hul eie base” wou wees en die gesag van die owerheid uitgedaag het, beskryf (Giliomee 2004:2). In 1714 is daar met die toekenning van leningsplase begin. Die grootte is bepaal deur ‘n perd ‘n halfuur lank in vier rigtings te laat stap, ‘n gebruik wat heel aan die begin van *Donkerland* ter sprake kom (vergelyk Giliomee 2004:21-22; Opperman 2004:142). Hierdie plase se grond kon aan die nageslag oorgedra word en dit was die begin van die “familieplaas” (sien die aanhaling van Opperman hierbo). Erfplasing was ‘n baie belangrike deel van die feodale stelsel waarmee hierdie familieplase bestuur is. Volgens Giliomee (2004:22) was hierdie stelsel die grondslag vir die kolonialisering van die binneland. Wanneer ‘n plaas oorbeweis was, het die boer of sy seuns dieper die binneland ingetrek en nuwe weivelde beset. Die landelike bestaansboerdery was ‘n leefwyse waarmee die koloniste baie tevrede was. Die volgende opmerking is in 1812 deur regters van die Rondgaande Hof gemaak:

All the young people, of which many of the houses are full, have no other prospect than the breeding of cattle and to obtain places ['plase'] for that purpose ... All look forward to becoming graziers, and no person forms for himself any other plan of livelihood (Giliomee 2004:25).

Nog 'n belangrike kenmerk was dat die koloniste volgens hul eie norme, waardes en wette geleef het en nie onder enige regering en voorskrifte wou staan nie. *Die Bybel* was hul riglyn en by die "burgers het die oortuiging ontwikkel dat God 'n verbond gesluit het met hulle as 'n bepaalde gemeenskap en hul afstammeling" (Giliomee 2004:33). Dit verduidelik die siening van die aartsvader, Pieter de Witt in die teks van *Donkerland*:

PIETER: Hierdie Boek het aan my oupa behoort, en ná hom aan my pa, en nou behoort dit aan my. As God met my wil praat, sal Hy hier (*beduie na die Bybel*) praat (Opperman 2004:148).

Godsdiens was vir die koloniste meer polities as 'n geloofsoortuiging - 'n manier waarop die Self hul van die Ander onderskei het. Hierdie sienswyse was ook nie net tot die Kaap beperk nie. Winthrop Jordan (Giliomee 2004:32) maak die volgende stelling ten opsigte van Amerika: "The concept embedded in the term *Christian* seems to have conveyed much of the idea and feeling of us against them: to be a Christian was to be civilized rather than barbarous."

In *Donkerland* verwoord die dramaturg dit soos volg:

PIETER: Dis juis wat ek sê. Hierdie barbare kan nie lees nie en jy praat nie hulle taal nie. Gaan jy daar instap en sê "Civilization!" en verwag dat hulle jou 'n pot bier gaan aanbied?! (Opperman 2004:140).

Teenstand of konflik oor grond (weiding) wat reeds in 1659 aan die uithoeke van die Kaap ondervind is, het vermeerder soos die veeboere dieper die binneland ingedring het. Die Khoi-Khoi en die Xhosa was ook veeboere en het dus dieselfde waarde aan vee, weivelde en water geheg. Die vryburgers het al verder getrek, in die Ander se gewone daaglikse bestaan (as veeboere) deurgebreek. Mededinging vir en konflik oor natuurlike hulpbronne was onvermydelik. Vanaf 1778 was daar groot onrus in die Oos-Kaap. Hierdie gebied is al hoe digter bewoon en die wit veeboere het die tradisionele en alledaagse lewe van die inheemse Xhosa bedreig. Die Xhosas se verset hierteen het tot

bloedige aanvalle op plase gelei. Dit, tesame met die vrystelling van slawe, regte aan die Khoi-Khoi, wette en ordinansies deur 'n Britse regering wat die komplekse aard van die probleme nie begryp het nie, het tot grootskaalse verset onder die boere aanleiding gegee (Giliomee 2004:108). Die koloniste het gevoel dat hulle (die Self) deur die nuwe Britse regering aan die Kaap (die Ander) polities gemarginaliseer was en vanaf 1820 was die Groot Trek hul reaksie hierop. Dit kom baie ooreen met die moderne Afrikaanse diaspora wat in hoofstuk 5 (*Kaburu*) die fokuspunt vorm.

Die Voortrekkers se houding teenoor die inheemse volke in die binneland was aanvanklik, volgens Giliomee (2004:121), nie daarop gerig om grond af te vat of om hulle uit te wis nie. Teen 1837 was daar ongeveer tweeduisend Voortrekkers in die binneland en was daar selfs sprake van 'n multikulturele ingesteldheid: "Swart mense was vir hulle mense met wie hulle op 'n manier moes saamleef. [...] Hulle het geweet dat hulle teen sommige stamme sou moet veg, maar hulle wou eintlik graag die swart mense as arbeiders gebruik of as bondgenote teen vyandige swart stamme" (Giliomee 2004:121). In *Donkerland* is die spesiale verhouding tussen die aartspatriarg, Pieter de Witt en sy Zoeloewerkers, Mehlokazulu, Meidjie en Bogani wat vir jare as arbeiders saam met die De Witt-geslagte op *Donkerland* gewoon het, 'n weerspieëling van bogenoemde multikulturele saambestaan. Tog het hierdie verhouding op 'n patriargale magsbasis berus. Die boer, as patriargale alleenheerser het nie geskroom om die reg in eie hande te neem nie: die voorval aan die begin van die teks van *Donkerland* waar Pieter de Witt 'n swart man summier doodskiet, is 'n voorbeeld van patriargale magsuitoefening (Opperman 2004:145). Pieter se verontskuldiging was die volgende: "n Leeu vra nie om vergifnis elke keer as hy 'n bok vang nie" (147). Hierdie karakter het homself as heerser ("leeu") teenoor alle Ander beskou. Hierdie tipe optrede kom ooreen met Brustein (1991:18,19) se messiaanse held: "The messianic hero, in short, is a superman, [...] – an outlaw, warring on society and seeking complete gratification beyond conventional laws. [...] he desires to build an order of his own" (sien par. 3.3.1).

Die Afrikaner se houding teenoor die Britse koloniale owerheid (die Ander) was een van minagting en onwilligheid om as gekoloniseerde onder die Britse regering te leef. In die teks van *Donkerland* word dit soos volg uitgebeeld:

PIETER: Moenie jou hier kom heilig hou nie. Ons weet maar alte goed hoe werk julle Engelse – [...] En as 'n man sy oë uitvee, sit hy sonder vryheid en sonder land (140).

In die binneland het konflik met die inheemse stamme tot groot ontberinge gelei, waarvan die moord op Retief en sy manne in 1838 en die slag van Bloedrivier die keerpunt was. Retief en Dingane sou op die noodlottige dag van 6 Februarie 1838 'n verdrag onderteken vir die oordrag van grond aan die Voortrekkers in Natal. Die Voortrekkers het Natal as die Bybelse beloofde land, die land Kanaän gesien. Eers nadat Dingane na die slag van Bloedrivier deur Potgieter en sy halfbroer Mpande verslaan is en Mpande as koning van die Zoeloes verklaar is, het die trekkers die Republiek van Natal gestig (Giliomee 2004:124). Dit is op hierdie stadium, kort ná die moord op Retief, dat die handelingsgebeure van *Donkerland* 'n aanvang neem:

PIETER: Ons gaan 'n republiek in die Noorde stig en ek gaan vir my 'n plaas aftree waar g'n "civilization" my kan pla nie (138).

Grondbesit, vryheid, konflik en verset speel dus van die vroegste jare 'n dominante rol in die Suid-Afrikaanse samelewing. Met 'n postkoloniale perspektief, of soos Roos (2006:73) dit verwoord, 'n "ontluistering van wat tradisioneel as die morele identiteit aanvaar is", kan daar dus gesê word dat die Afrikaner, as koloniseerder, wederregtelik grond vir homself toegeëien het en patriargale mag oor al sy ondergeskiktes, ook sy vrou en kinders, uitgeoefen het. Die plaas was 'n afgesonderde gemeenskap, het soos 'n feodale stelsel gefunksioneer (dit wil sê 'n klein bestaans ekonomie op sy eie) en was die Afrikanerboer se hele bestaan. Die eienaar (baas) se woord was wet en was letterlik op *Die Bybel* en Tien Gebooue gebaseer. Giliomee (2004:45) omskryf die ontstaan van hierdie tipe ingesteldheid soos volg: "Dit was 'n gemeenskap wat op spesiale regte en voorregte vir die burgers aangedring het sodat hulle hulle kon handhaaf. Hier het die ideologie van paternalisme wortelgeskiet, met die mite van 'n welwillende baas en nooit wat vir 'hul mense', veral die huisslawe, sorg en hulle amper soos eie kinders behandel,

maar wat hulle nooit kerk toe neem nie en straf as hulle te vrypostig raak.” Ter wille van ‘n plaas (grondbesit) was die boere deur die verloop van die Suid-Afrikaanse geskiedenis bereid om baie bloed te laat vloei. Die Anglo-Boereoorlog (sien hoofstuk 4) is ‘n bewys hiervan. Die volgende dialoog in *Donkerland* kan met bostaande bespreking verbind word:

PIETER: Grond, daarvoor sal ek my lewe aflê.  
HESTER: Waansin, as mens klaar weet jy gaan verloor.  
PIETER: Om Donkerland te verloor, is ‘n erger dood as ‘n koeël deur die hart (199).

Die teks van *Donkerland* toon ooreenkomste met die kenmerke wat Coetser (2006b) oor plaasdramas in Afrikaans uitlig. Hy (Coetser 2006b:20) spreek die mening uit dat dit moontlik is om ‘n korrelasie tussen plaasdramas en plaasromans in die Afrikaanse letterkunde te identifiseer en dat daar in plaasdramas “kodes [...] voorkom wat met die voorstelling van feodale en patriargale ruimtes (Van Coller, 1995:25-26) in hedendaagse plaasromans geassosieer kan word”. Van Coller (Coetser 2006b:22) sien die plaasruimte in die ouer plaasromans as ‘n “*singewende, idilliese, feodale, mitiese, onvervreembare, patriargale, historiese en religieuse ruimte*”, ‘n beskrywing wat met die plaas, *Donkerland* ooreenstem (oorspronklike kursivering).

In die bespreking van die teks van *Donkerland* wat hierna volg, sal die tersaaklikheid van bostaande historiese inligting na vore kom en ook deurgaans as verwysingsraamwerk dien.

*Donkerland* is ‘n konstruering van die Afrikanerboer se obsessie oor grond, asook die misbruik van mag met betrekking tot grondbesit. Hierdie aspek vorm die fokuspunt van die versetmotief in hierdie drama. Opperman herskryf die verlede met ‘n spesifieke doel. Deur middel van die teks gee die dramaturg ‘n ongeïdealiseerde blik op die *sondes van die vaders* deur die eeue om eerstens kommentaar oor die verlede te lewer en tweedens om transformasie ten opsigte van gevestigde identiteite en denke oor die toekoms voor te stel. Laasgenoemde is vir Krueger (2010:113-120) ‘n belangrike funksie van postapartheidsteater.

### 3.3 *Donkerland* as versetteater

Brustein (1991:9) sien 'n versetdramaturg as iemand wat verset tematiseer, met die versetkarakters identifiseer, maar hulle ook terselfdertyd, kritiseer. Volgens hom (Brustein 1991:9) vorm kuns wat so ontstaan, 'n rekonstruksie van die werklikheid: "The work of art itself becomes a subversive gesture – a more imaginative reconstruction of a chaotic, disordered world." Drama is 'n kunsvorm wat altyd teen die agtergrond van die groter sosiale ruimte en omstandighede binne die gemeenskap waaruit dit spruit, beoordeel moet word. Opperman skryf vanuit die perspektief van sy eie kultuurgroep, die Afrikaner. Sy kritiek (sien hoofstuk 1) strook met Louw (Joubert 1988:107) se opvatting dat "kritiek 'n volk se gewete is" en dat 'n volk sonder kritiek, verlore is. Opperman kom in verset teen die foute wat die Afrikaner gemaak het en skroom nie om dit in *Donkerland* oop te skryf nie – tot in so 'n mate dat hy daarna as 'n "Boere-basher" gebrandmerk is (Fourie 1996:16).

Terwyl Opperman in 1992 met sy meestersgraad in film- en televisieregie in Amerika besig was, kyk hy met 'n oorsese perspektief na Suid-Afrika. "Met my oë op SA wat in '91 amper aan die brand en op die drumpel van burgeroorlog was", sien Opperman (2009b) die Afrikaner voor een van die grootste sosiopolitieke krisisse sedert die Anglo-Boereoorlog te staan kom – 'n krisis wat Van Wyk Louw reeds in 1952 voorsien het. Volgens Louw sou daar vir die Afrikaners 'n 'n krisis van hierdie aard aanbreek wanneer 'n "groot deel van ons volk in die gevaar sou kom om te meen dat ons nie *in geregtigheid* met ons mede-volke in Suid-Afrika hoof saam te leef nie: sou kon meen dat *blote voortbestaan* die hoofsaak is, nie regverdig bestaan nie" (oorspronklike beklemtoning, Joubert 1988:52).

As erkende Afrikaner worstel Opperman met hierdie probleem en sien ook hierdie worsteling om voortbestaan as 'n ernstige knelpunt by die res van die kultuurgroep. Tydens sy verblyf in Amerika verwoord hy sy vertwyfeling in vier ongepubliseerde sonnette, "De Profundis": "Ek het dit een aand - op 22 September 1991 - geskryf toe ek in Los Angeles gewoon het - 'n Afrikaner in die buiteland met my oë op my



geboorteland. Hierdie gedig was die inspirasie vir DONKERLAND wat ek kort daarna in Northwestern Universiteit in Chicago se ongelooflike Afrikanabiblioteek begin navors het en geskryf het toe ek weer in SA aangekom het” (Opperman 2009b).

### **Sonnet 1**

Denemarke se Prins het my pyn geken -  
die twyfel tussen vergifnis en wraak,  
tussen verduur of opstaan vir die saak  
van my voorvaders wat die stryd wou wen,  
maar dood is voor hul kon, en in my hand  
hulle erfenis gestop het. Dit roep,  
met die primitiewe krag van die groep:  
“Jou tyd is hier! Kom, kêrel, kies jou kant,  
want tussen wal en wal is niemandsland.  
Kies links, kies regs, laat ons sien waar jy staan,  
daar in die middelgrond sal als vergaan  
tot dor gebeentes in droogriviersand”.  
O, waarheen nou? Hoe bloed met bloed versoen?  
Sê my, toeskouer jy, wat moet ek doen? (Opperman 2009b).

As dramaturg besluit Opperman om die Afrikaner ter wille van oorlewing in ‘n ‘donker’ land, met sy eie spieëlbeeld te konfronteer – die metaforiese spieël waarmee Brustein (1991:3-4) versetteater vergelyk - en met betrekking tot die toekoms, self te laat besluit “waarheen nou” (Opperman 2009b). Hy sien die Afrikaner ná die finale val van Afrikanernasionalisme en gepaardgaande verbrokkeling van die gevestigde, maar “onmenslike bestel” waarmee hy vir vyftig jaar as maghebber regeer het (Opperman 1996:3). Hy sien ook die Afrikaner wat nie kan of wil verander nie, wat blind is vir sy foute en homself blind staar teen sy filosofie waarvoor geen prys of opoffering vir mag, vryheid en grond te veel is nie. Juis as gevolg van hierdie prys wat Afrikaners as kultuurgroep telkens bereid is om te betaal, sien Opperman ‘n volk van wie uiteindelik niks gaan oorbly nie, soos hy dit in *Donkerland* verwoord: “‘n klein strepie silwer in die magtige wildernis [...] getuienis van ‘n klein strepie mensdom, verlore in die gras van Donkerland” (Opperman 2004:293). Opperman worstel met dieselfde vraag as N.P. van Wyk Louw in 1952: “Hoe kan ‘n klein volk lank bly voortbestaan, as hy iets haatliks en iets boos is vir die beste binne – of buite – hom?” (Joubert 1988:57).

Opperman verklaar in 'n onderhoud met Magiel Fourie (1996:16-17) dat hy ewe veel liefde en deernis vir hierdie kultuurgroep wat hy kritiseer, voel. As versetdramaturg gebruik hy die dramatiek nie net as platform vir verset nie, maar veral as 'n wyse om "strength and courage" aan sy ontvanger te kommunikeer (Brustein 1991:417). Die derde sonnet van "De Profundis" (Opperman 2009b) tree in gesprek met *Donkerland* en die metaforiese stok wat dwarsdeur die drama 'n rol speel. Laasgenoemde is 'n belangrike sleutel tot die verskuilde boodskap ten opsigte van transformasie van denke en identiteit (vergelyk Krueger 2010:113-120) wat hierdie drama oordra (sien par. 3.5) en word soos volg in die derde sonnet verwoord:

### **Sonnet 3**

Nee, my kind, nee, en nog duisendmaal nee!  
Staak nou die sirkelgang van koeël en lem,  
laat vaar die ou geskil, los die twis, tem  
die dier in jou bloed, voor hy jou vertrap  
in hierdie krygsdaad teen die broederskap;  
sy oerdomhand lê op die wiel, 'n rem  
teen liefde, teen insig, teen toekomshoop,  
daar skuil geen vrede in die koue loop  
van A.K., R.4., kerie of sambok,  
omhels, gou, daar is nog tyd, breek die stok."  
Die ander lag: "Omhels? Nog tyd? Jy's mal!  
Dis Afrika die. Hier praat bloed, dis al! (Opperman 2009b).

Die teks van *Donkerland* protesteer teen die gewoonte om alles met geweld, soos die norm van die verlede was, op te los. Die eerste handeling wat Pieter in die aanvangstoneel van hierdie drama uitvoer, beeld bogenoemde gewoonte uit: "Hy lig die kolf teen sy skouer, gereed om te vuur" (Opperman 2004:135). Dit is dus insiggewend dat die laaste erfgenaam van die plaas se reaksie die teenoorgestelde is: "Snaaks, ek het nie na my geweer gegryp nie. Ek het 'n rewolwer onder die kussing gehad. Dit sou maklik gewees het" (293). Dit wat die dramaturg hier uitbeeld, sluit aan by Krueger (2010:5) se voorstel dat die dramagenre ingespan moet word om transformasie van identiteite oor te dra: "I am particularly interested in those representations which not only depict transformation but which are also transformative. These are plays which do not simply seek to represent identities but to create them."

*Donkerland* as drama verskaf nie klinkklare antwoorde nie, maar stuur die ontvanger huis toe om te gaan besin oor wat die beste gaan wees: geweld (“Hier praat bloed, dis al!”) óf “omhels, gou, daar is nog tyd, breek die stok” (Opperman 2009b). Hierdie werkwyse kom ook ooreen met die epiese teater van Bertolt Brecht wat die “verstandelike vermoëns van sy toeskouers wil aanspreek” (Blumer 1992:100). *Donkerland* beeld die realiteit dat die Afrikaner ‘n klein kultuurgroepie – tussen baie ander kulture - binne ‘n groot ‘donker’ kontinent is, uit. Volgens Opperman is die Afrikaner sy eie grootste vyand: “tem / die dier in jou bloed voor hy jou vertrap” (Opperman 2009b).

In *Donkerland* word die hele siklus van versetteater, soos Brustein (1991:16) dit definieer, aangetref. Die hoofkarakter word as ‘n messiaanse superheld in sy eie oë voorgestel. Alhoewel nie in direkte konflik met God nie, ‘skep’ hy vir hom ‘n godsdiens wat by sy omstandighede pas en waarmee hy wil identifiseer. As Voortrekker, identifiseer Pieter de Witt met die volk Israel wat uit ballingskap trek en glo dat hy op pad is na ‘n beloofde land, die land Kanaän (Opperman 2004:132). As uitverkore volk en dus die maghebber, sien hy homself as superieur bo alle Ander, kom hy in konflik met enige persoon of omstandighede wat die sosiale orde wat hy skep, in gevaar stel (sosiale verset). As sterflike menslike wese, lei bogenoemde waan tot ontnugtering en dekonstruksie van identiteit en ideologieë – en die uiteindelijke “cry of anguish over the insufferable state of being human [...] against his condition and against the whole creation”, wat op eksistensiële verset dui (Brustein 1991:26). Die verskillende wyses waarop die dramaturg bogenoemde drie hooftipes verset in die teks van *Donkerland* kontekstualiseer, sal nou ondersoek word:

### **3.3.1 Messiaanse verset**

Die struktuur, bou en taal van die drama, asook die karakteruitbeelding van die protagonis (weerspieëling van die Afrikaner as kultuurgroep) toon ooreenkomste met die kenmerke van Brustein se messiaanse versetdrama:

### Die messiaanse struktuur van Donkerland:

“Naturally, the messianic drama is conceived on a grand scale. It is almost always very long, and sometimes – a result of the artist’s revolt against rules – almost unstageable, though it is obviously shaped by the hand of a dramatist” (Brustein 1991:21). Gemeet aan hierdie kenmerke, voldoen *Donkerland* bepaald aan die vereistes van ‘n messiaanse versetdrama. Louw Odendaal (1998:165) som die struktuur baie goed op:

Die reusagtig opgesette genealogiese drama, *Donkerland*, is vir die eerste keer in 1996 by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees opgevoer. Dit bestaan uit twee dele en die handelingsverloop strek oor 158 jaar (1838 tot 1996). Die karakterkonstellasie van meer as veertig personasies sluit ses geslagte van die De Witt-familie in. Daar is ses tonele in Deel Een (1838-1992) en vier in Deel Twee (1929-1996). ‘n Verteller, wat telkens deur ‘n ander speler vertolk word, bind die episodes met kort epiese interludes. Deel Een en Deel Twee speel in twee sessies.

Brustein (1991:21) verwys onder andere ook na die verbreking van konvensionele teaterkonvensies – veral omdat die dramaturg in opstand kom teen vasgestelde reëls van tradisionele teater. Luwes en Van Jaarsveld (2006:396) sien Opperman juis as ‘n dramaturg wat “voortdurend op vernuwende wyse [skep] en hom nie [laat] inbind deur geëkte teaterkonvensies nie”. Die lengte, “almost unstageable” soos (Brustein 1991:21) die struktuur van sommige messiaanse dramas beskryf, is een aspek wat ter sprake kom. Om so ‘n lang teaterstuk opvoerbaar en ‘teatervriendelik’ vir die ontvanger te maak, moet die dramaturg as “vakman” in beheer van sy kunswerk wees (Luwes & Van Jaarsveld 2006:393). Brustein (1991:21) sien so ‘n lang drama as “obviously shaped by the hand of a dramatist.” Deon Opperman, ‘n gesoute dramaturg met ‘n nagraadse kwalifikasie in regie, slaag as “sensitiewe regisseur” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:393) daarin om hierdie lang historiese drama in tien tonele op te deel, elk ‘n dramatiek in eie reg. ‘n Koor wat van tyd tot tyd in die agtergrond neurie, in Zoeloe sing of praat, skep ‘n grootse en misterieuse ‘donker’ Afrika-atmosfeer. Deur middel van ‘n vinnige tempo, baie dramatiese handeling en konflik, ‘n Verteller wat deur middel van ‘n agternaperspektief die storielyn laat vloei en die dramatiese spanning wat deurgaans opbou, het Opperman daarin geslaag om die teaterganger se aandag vir bykans vyf ure vas te vang. ‘n Etenspouse tussen die twee dele is tydens die eerste opvoering

aangebied, terwyl die drama later op twee agtereenvolgende aande aangebied is (Odendaal 1998:165).

Die verhoog word vir elke episode aangepas en dit vind ten aanskoue van die gehoor plaas. Die dekor is minimalisties en net genoeg om die speelruimte, byvoorbeeld 'n voorstoep van 'n plaashuis, te suggereer (163). Dit alles strook met Brustein (1991:21) se siening oor 'n epiese dramateks: "Such a work rarely enjoys a unified plot, but consists instead of short, episodic scenes with multiple set changes. As for its setting, it takes place either in the past [...] or some unlocalized time." Opperman tematiseer die geskiedenis en elke toneel (of episode) beeld 'n sleutelgebeurtenis uit. So word die afbakening van 'n plaas deur Pieter de Witt in Natal, die Anglo-Boereoorlog, Depressie en verstedeliking, die bloei en ondergang van Afrikanernasionalisme (met magsoorgawe tydens die demokratiese verkiesing van 1994) en die gevolglike kwessie rondom grondhervorming en die oorhandiging van die plaas aan die regmatige eienaars, in verskillende episodes gekonstrueer.

Volgens Brustein (1991:22) is die taal van die messiaanse drama altyd verhewe en profeties. In *Donkerland* speel taal 'n belangrike en veelsydige rol. Die rol van 'n Verteller word vernuftig ingespan om die ontvanger telkens binne die tydruimtelike posisie van die fiksionele wêreld te plaas. Aanhalings uit die Afrikaanse letterkunde en/of *Die Bybel* lui elke episode in en kan as verhewe en profeties gesien word. Keuris (2009:8) verduidelik soos volg:

Another important aspect that defines the Afrikaner self is the Afrikaans language (discussed by Giliomee 2003: 52-3, 372-9 & 2004: 25-58). This issue is directly highlighted in the play by the use of 14 references (mainly quotations from various well-known literary works as noted earlier) which often precede and thus introduce each of the ten scenes, as well as in the dialogue in which many references are made by various characters to the use and status of Afrikaans within the Afrikaner community.

In *Donkerland* word daar vyf tale in die teks aangetref – 'n aspek wat by die multikulturele kenmerke van die teks inskakel (sien par. 3.4).

*Donkerland* se tipografiese struktuur en taalgebruik stem dus tot 'n groot mate ooreen met dié van 'n messiaanse dramateks en opvoering. Ook word die karakters deur die dramaturg op so 'n wyse ingespan dat hulle aan sy persoonlike verset gestalte gee, soos Brustein (1991:21) dit verduidelik: [...] “the messianic dramatist employs his characters to enact his revolt and to embody his vision of salvation.” In *Donkerland* vorm die Afrikaner die protagonis en die karakterrolle kan as prototipes van hierdie kultuurgroep gesien word.

### Die protagonis, Pieter de Witt as messiaanse superheld

Brustein (1991:20) toon aan dat die dramaturg gewoonlik sterk bande met die protagonis van die messiaanse drama toon en dat hy gewoonlik 'n verlengstuk van die dramaturg is. Soos reeds in hoofstuk 1 aangetoon, sien Opperman homself as 'n Afrikaner, skryf vanuit hierdie perspektief en rig sy verset teen hierdie kultuurgroep: “at the same time that he identifies with his rebel characters, he repudiates them too” (Brustein 1991:14).

Net soos die eerste Vryburgers aan die suidpunt van Afrika (sien par. 3.2), toon Pieter de Witt - as prototipe van die Afrikaner - ook 'n houding van verset teenoor die regering (vergelyk Opperman 2004:140). As plaaseienaar kon hy leef soos dit hom goed pas, met geen amptelike wette wat hom inperk nie. Hierdie lewenstyl kom ooreen met sekere eienskappe van 'n messiaanse superheld: “[...] an outlaw, warring on society and seeking complete gratification beyond conventional laws” (Brustein 1991:18).

Soos reeds genoem, was grondbesit die spil van die karakters se bestaan en hulle het dit as hul reg beskou om die inheemse inwoners se informele weivelde af te baken en as eiendom te neem (Opperman 2004:142). Dit kom ooreen met Brustein (1991:21) se messiaanse karakters wat, volgens hom, ooreenkomste toon met Frye se mistieke held: “superior in *kind* both to other men and to the environment of other men” (oorspronklike kursivering). Aan die einde is die messiaanse superheld net 'n sterflike wese (Pieter, deel 1 en Arnold aan die einde van deel 2). Ontnugtering oor mislukte ideale is al wat

oorbly: “Despite the prominence of subjective ideas, the drama still remains a form of conflict – a clash between the ideal desires of the hero and the insurmountable obstacles of the real world” (Brustein 1991:21). In *Donkerland* word bostaande messiaanse karaktereienskappe soos volg gedramatiseer:

As alleenheerser:

As grondbesitter, wil hy sy eie baas wees, sy eie orde stig:

PIETER: Laat ek jou een ding sê, mister Roberts: Dis oor jou kastige “civilization” dat ek vandag sit waar ek sit; my voorvaders het klip vir klip en tak vir tak ‘n bestaan uit hierdie land gewurg, en toe kom julle Engelse en ewe skielik mag ‘n man nie meer ‘n boom sonder toestemming afkap nie, moet hy ‘n dekselse lisensie hê om te kan jag, sy naam op sy ossewa skryf as hy in die pad wil ry, om nie eens te praat van die Hottentotte wat soos wit mense behandel word en slawe wat vrygelaat word nie. [...] Dis hoekom my volk in hulle duisende trek, en dis hoekom ek sit waar ek sit. Ons is lank genoeg geterg (Opperman 2004:138).

Hy sien homself as alleenheerser oor sy stukkie grond, sy plaas. Aanvanklik toon die eerste boere geen nasietrots nie, hul baseer hul identiteit is op grondbesit:

HESTER: En hoekom sal Oupa die geweer vir ‘n verlore saak opneem?  
[...] Het Afrikanertrots intussen in die oubaas se bors vlam gevat?!

PIETER: Nee!

HESTER: Hoekom dan?

PIETER: Omdat hulle my plaas wil vat! Vir die rusie tussen nasies gee ek nie my lewe of my tyd nie. Nasies kom, nasies gaan, en as jy dit glo nie, gaan kyk na die geskiedenis. Grond! Grond! Dis al wat voortduur, bly bestaan. Afrikanertrots?! Waar daar trots is, is daar skaamte. Grond, daarvoor sal ek veg, my lewe aflê. [...]

PIETER: Om Donkerland te verloor, is ‘n erger dood as ‘n koeël deur die hart (199).

Hierdie woorde as amper profeties. In die dramatiese toneel waar Matyana, een van die plaaswerkers, ‘n geweer vanaf die Engelse bekom en dreig om Klein-Piet te skiet en so die plaas te bekom, laat Pieter hom soos volg geld:

PIETER: Los die gebabbel. Oor my dooie liggaam sal jy hierdie plaas vat. As jy wil skiet, skiet dan. [...] Toe ek wag (214).

Sy kleinseun se lewe is ondergeskik aan sy liefde vir sy plaas (grond).

As uitverkore volk en verhewe bo alle Ander:

Godsdiens het 'n politieke rol gespeel, die 'goeie' van naasteliefde was beslis nie die fokuspunt van hul godsdienssiening nie (sien par. 3.2). Met die ideologie dat hul as die uitverkore volk bo die Ander verhewe is, het die evangelie nie 'n groot rol gespeel nie. Die uitdra van die Christelike geloof is gesien as 'n wyse om hul persoonlike lewenswyse, norme, waardes as enigste orde te vestig:

PIETER: Wat soek jy hier in die bosveld? (136) [...]  
ROBERTS: Go forth and spread the good news (138). [...]  
PIETER: Jy vat 'n kans om soos 'n profeet hier tussen die kaffers rond te dwaal. Where are your gun?  
ROBERTS: I do not need a gun.  
PIETER: Dan is jy nog dommer as wat ek gedink het (137).

In teenstelling met Brustein (1991:18-19) wat aantoon dat karakters in versetdramas in direkte opstand teen God kom, het die karakters in *Donkerland* geglo dat hulle God aan hul kant het. Hulle het dus geglo dat hulle oor bonatuurlike vermoëns beskik om dinge na hul wil te manipuleer, soos Brustein (1991:17) verduidelik: “[...] conceiving the universe to be a projection of his own personality, which can be altered or manipulated through superhuman will.” Pieter de Witt, die karakter wat die rol van die eerste prototipe van die Afrikaner speel, spreek homself soos volg oor die moord op Retief uit: “As dit waar is, kan jy seker wees honderd Zoeloes sal val vir elke druppel wit bloed wat gestort is” (141). Die feit dat hulle die lewensruimte van die inheemse volke ingedring het, het geen skuldgevoel tot gevolg gehad nie, soos blyk uit 'n gesprek tussen Pieter en Roberts, die Engelse sendeling van die “London Missionary Society” (136):

PIETER: [...] Ek het niemand se land gesteel nie. My oupa het sy stuk grond met beeste en bokke gekoop. Wat het julle betaal? lewers oor die see besluit 'n Hollandse koning om hierdie land as “persent” aan jul koning te gee en nou is julle ewe skielik baas hier. [...] dit, en veel meer, is wat ons vir hierdie land betaal het. Wat het jy betaal? (141).

Soos in par. 3.2 aangetoon, was dit die gebruik by die VOC-leningsplase dat die grond te perd afgetree is en die grenshoeke met 'n stok afgebaken is. Die stuk grond was dan



bekend as die plaas en die boer het dit as sy besitting - sy reg – beskou. Die dramaturg konstrueer hierdie historiese gegewe in die volgende dialoog:

PIETER: Nou ja, as alles goed gaan, het ek teen middel Januarie my stok geplant. [...] My plaas ...  
ROBERTS: As far as I know the land north of here belongs to the Zulu.  
PIETER: Daar is genoeg vir almal.  
ROBERTS: They may be reluctant to part with it.  
PIETER: (*tik op sy geweer*). Dan sal ons hulle moet oortuig. [...]  
PIETER: G'n Zoeloe met 'n spies sal so baie die reg op 'n stukkie grond kan ontsê nie (139).

Op die plaas, Donkerland het die boer se patriargale mag gegeld. Die Ander - barbare in die oë van die boere - moes by hierdie nuwe orde wat geskep word, in- en aanpas, soos Brustein (1991:19) verduidelik: "As a malefactor, the messianic hero desires to kill God and destroy the old order; as a benefactor, he desires to build an order of his own." Op die plaas was die boer die sentrale magsfiguur (messiaanse heerser), het oor die lewe van sy 'onderdane', wat sy vrou, kinders en werkers ingesluit het, geheers en besluite geneem:

MAGRIET: Hoe weet jy dis 'n seun?  
PIETER: 'n Man kry wat hy nodig het.  
PIETER: (*kom orent, kyk na Meidjie, glimlag effens*). [...] Dis tyd dat ons vir jou 'n man kry. Ek het werkers vir die plaas nodig (153).

Pieter openbaar 'n sterk patriargale houding teenoor vroue. Aan Mehlokazulu, een van die Zoelowerkers gee hy die volgende opdrag in reaksie op sy skoondogter, Magdalene, se optrede: "Jy sit nie jou voet in daardie hoenderhok nie. Dis 'n vrou se werk. Sy sal haar wat verbeel om 'n man soos 'n meid hier te staan en rondjaag. Ek raak sommer dadelik die bliksem in. (*Vat die eier by Mehlokazulu en gooi dit dat dit doer trek.*) (169). Volgens Jacob het sy pa sy (Jacob) se vrou "slegter as 'n kaffermeid behandel", waarop Pieter die volgende antwoord: "Dis my plaas hierdie" (173-174).

Dit is baie interessant om op te merk dat Pieter tog, ten spyte van die baas/kneg verhouding op die plaas, die Zoeloes met menslikheid en respek behandel. Met verloop

van tyd erken hy dat die Voortrekkers die Zoeloes se grond afgeneem het, leer hy die Zoelowerkers se tradisies goed ken, kommunikeer hy met hulle in Zoeloe, eis hy dat hulle met waardigheid behandel moet word en besef hy dat hulle 'n bedreiging inhou:

PIETER: [...] Ek werk al veertig jaar saam met hulle en in daardie veertig jaar was daar nie 'n dag se moeilikheid nie, nie eens toe die Engelse hulle broers uitmekaar geskiet het nie. Hy is nou wel nie 'n wit mens nie, maar 'n Zoeloeman werk nie op die lande nie, nog minder met die dekselse hoenders, en laat hom nie van 'n vrou rondjaag nie. Hy was 'n kryger en hy is geregtig op respek. Dis genoeg dat hy nie meer sy land het nie; moenie hom sy waardigheid ook ontnem nie. Die dag as dit gebeur, is ons verlore. Hoor wat ek vir jou sê (174).

Dit is belangrik om daarop te let dat Pieter, as messiaanse held deur die jare meer gematig in sy lewensuitkyk geraak het – meer genaakbaar teenoor die inheemse kulture (die Ander). Hy besef ook die beperkte mag van die boere teenoor die magtige Britse Owerheid (die Ander):

SCHALK: [...] Ek hou ook nie van oorlog nie, Pa, maar party keer het 'n man geen keuse nie.

PIETER: Dit het vir my ook só gelyk toe ek jonk was. (*Pouse.*) Maar nou ja, julle moet maar gaan doen wat julle moet doen. Een ding het ek geleer: Elke geslag moet hulle teen dieselfde klip as dié wat voor hulle die pad geloop het, stamp (177).

Bogenoemde verwoord die dramaturg se waarneming en verset oor “die onvermoë van die mens om uit die verlede te leer” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:388).

Pieter besef dat die Zoeloes as arbeiders die plaas help opbou het en dat hulle mekaar in hierdie feodale stelsel waarmee die plaas funksioneer, wedersyds nodig het (soos Giliomee (2004:121) hierdie siening van die Voortrekkers verduidelik het):

PIETER: Sonder die heidene het hierdie plaas nie vandag gelyk soos hy lyk nie – 'n keiser sonder onderdane is keiser van niks nie (174).

Pieter beseef ook dat grond vir die oorspronklike inwoners van groot belang is. Daarom is hy bereid om vir Bongani deel van die plaas te skenk uit dankbaarheid wat hy vir sy kleinseun, Dirk, tydens 'n veldslag in die oorlog beteken het:

PIETER: As die oorlog verby is, kan jy vir jou 'n paar akker langs die rivier vat, 'n lappie aarde waar jy self kan boer (201).

### Die konflik tussen ideaal en werklikheid:

Die uiteindelijke ondergang van hierdie messiaanse held (Pieter en indirek die Afrikaner as kultuurgroep) strook met Brustein se bevinding dat die held aan die einde deur die dramaturg verlaat word en wat hy (Brustein 1991:21) as 'n "clash between ideal desires of the hero and the insurmountable obstacles of the real world" sien. Pieter, die eerste alleenheerser op die plaas *Donkerland*, was in direkte konflik/verset met enige Ander wat hom van sy grond wou beroof. Toe die Anglo-Boereoorlog uitbreek, was sy grond die enigste rede waarom hy die wapen sou opneem ("Omdat hulle my plaas wil vat!") en nie om die land as sulks te beskerm nie (2004:199). Die wysheid wat Pieter met die jare opgedoen het, het hom laat beseef dat ideale ook onbereikbaar mag wees en dat daar 'n Ander kan wees wat sterker as hy (die Self) mag wees:

PIETER: (*baie stil*). My seun, die Engelse kom altyd terug.  
JACOB: (*ook stil*). En ons sal hulle elke keer wegdryf, soveel keer as wat dit nodig is.  
PIETER: Dit gaan 'n dure prys vra.  
JACOB: G'n prys is te hoog vir 'n man se vryheid nie.  
PIETER: Onthou daardie woorde (176).

Die prys wás duur: Pieter se seun, Jacob, sneuwel, Pieter word deur die Engelse gevang en as 'n banneling oorsee gestuur, waar hy, ironies, op 'n vreemde bodem sterf en begrawe word. Dit was nie vir hom gegun om sy laaste rusplek op die stukkie grond – waarvoor hy sy en sy gesin se lewe sou opoffer – te kry nie. Die einde is 'n totale ontugtering (Brustein 1991:27): "but most messianic heroes ultimately face death and disillusionment". Laasgenoemde sluit direk aan by die laaste tipe verset, naamlik eksistensiële verset (sien par. 3.3.3). Daar kan tot die slotsom gekom word dat die

eerste deel van *Donkerland* duidelike tekens – die duidelikste van ál die bespreekte dramas - van 'n messiaanse versetdrama toon.

Ná die dood van Pieter (die aartspatriarg) beweeg die dramaturg in die teks oor na sosiale verset as die dominerende tipe verset. Die veranderlike sosiale omgewing en die realiteite van die werklike lewe is die basis waarop sosiale verset gegrond word. Ruimtelik word daar in deel 2 van die drama uitbeweeg vanaf die eng bestaansruimte van die plaas. Ná die Anglo-Boereoorlog word die stad en sy invloed deel van die sosiale sisteem van die Afrikaner en “[c]ompromise, adaptation, and survival become the order of the day” (Brustein 1991:24).

### **3.3.2 Sosiale verset**

In sosiale versetteater konsentreer die dramaturg op die mens binne sy sosiale sisteem: “[...] the social dramatist concentrates on man in society, in conflict with community, government, academy, church, or family” (Brustein 1991:22).

In deel 2 van *Donkerland* wentel die probleme rondom die sosiopolitieke en ekonomiese veranderinge in die gemeenskap waarvan die karakters deel uitmaak. Die lewe sentreer nie meer net rondom die stukkie grond of plaas nie: “The empires of messianic drama have been replaced by crowded, sweating towns; the sun is out of reach; and human possibilities are dwindling (Brustein 1991:23). Smuts (2004:19) som dit soos volg op:

So kry jy in die eerste deel van die drama 'n wit-superieure standpunt by die plaasboer in sy verhouding tot sy swart werkers, 'n uitgesproke anti-Engelse ingesteldheid en 'n afwysing van die stad as leefruimte vir die Afrikaner. Soos die drama vorder, word daar algaande ruimer gesigspunte na vore gebring deur lede van die familie wat hulle blootgestel het aan 'n groter fisieke én intellektuele wêreld as wat die bestaan op Donkerland aan hulle gebied het.

Brustein (1991:24) meen dat sosiale versetdrama 'n realistiese uitbeelding van die institusionele lewe van die man op straat is - met die dramaturg se hoofdoel om dit te kritiseer. In deel 2 word duidelike aspekte wat ooreenstem met Brustein se definisie van die voorstelling van 'n sosiale versetdrama, aangetref. Van hierdie aspekte is byvoorbeeld die uitbeelding van die Afrikaner as deel van 'n nuwe sosiale sisteem,

gedramatiseer deur die verskillende karakters wat as prototipes optree en in sosiale verzet teen die sosiale orde verkeer (verwys Brustein 1991:23-24), asook die dramaturg se vreeslose oopskryf van en kritiek teen voorheen versweë waarhede: “This degeneration of the hero is evident, in the social drama, in a moral, structural, and sexual sense” (Brustein 1991:26).

### Afrikaner as deel van ‘n nuwe sosiale sisteem:

Volgens Brustein is dit duidelik dat daar nie by die sosiale verzetdrama dieselfde betekenis aan die heldefiguur geheg word nie. Wat karakterisering vanaf deel 2 betref, is die dekonstruksie van die messiaanse superheld ‘n belangrike kenmerk. Vanaf die dood van die sterk protagonis, Pieter de Witt, funksioneer die nageslag as ‘n verlengstuk van hom. In die sosiale dramas van Chekhov (Brustein 1991:26) word die protagonis byvoorbeeld met ‘n groep mense vervang. Die De Witt-nageslag presenteer steeds as die prototipe van die Afrikaner, maar die gevoel word geskep dat die karakters as ‘n groep funksioneer omdat die verskillende karakterrolle baie vinnig op mekaar volg (sien byvoorbeeld die lys van karakters op bladsy 224 en 264 onderskeidelik). Dieselfde karakter vertolk ook ‘n verskeidenheid rolle in *Donkerland*, nog ‘n voorbeeld van die verbreking van teaterkonvensies (sien par. 3.3.1).

Die karakters se lewensruimte word in deel 1 beperk tot die vier hoeke van hul afgebakende plaas. Hulle het slegs uit hierdie feodale ruimte beweeg indien enige ander die plaas of grond van hulle wou wegneem. Daarsonder sou Pieter de Witt ondergaan, hy het geen ander lewe geken óf begeer nie (sien par. 3.2). Ná die ontdekking van die diamant- en goudvelde, het grond ‘n ander ekonomiese betekenis gekry. Die dramaturg konstrueer hierdie historiese gebeure soos volg:

JAKOB: [...] Nou bring hulle die gewere, want hulle soek die goud, die Afrikaner se goud, en ná die goud ons plase, ons grond, ons erfenis. En as hulle dit eers gevat het, dan is ons niks beter as die kaffers nie. Wit kaffers met Engelse base. Is dit wat Pa wil hê? (176).

Ná die Anglo-Boereoorlog was hul grond en plase verwoes en hulle die onderdane van die Britse koloniale owerheid - 'n Ander vir wie hul van die vroegste tyd net minagting gevoel het (sien par. 3.2). Die oorlog, die wreedhede rondom die afbrand van die plase en die konsentrasiekampe waar meer as ses-en-twintigduisend vroue en kinders gesterf het, was 'n bitter pil om te sluk. Hierdie messiaanse maghebber was met groot ontnugtering gekonfronteer. Hy kon nie meer daarop aanspraak maak dat hy die uitverkore volk – en dus onoorwinbaar met die hulp van God – was nie. Sy bestaan en identiteit, grond, was verwoes óf afgeneem. Hierdie gebeure word in *Donkerland* vanaf bladsy 211 tot 217 uitgebeeld.

Duisende Afrikaners moes na die stede trek om 'n bestaan te probeer maak. Die Verteller in die proloog tot deel 2, “Boompie by die pad” (221), word ingespan om die tydsprong vanaf die oorlog (1902) tot en met die realiteite rondom verstedeliking (1929) te oorbrug. Diegene wat nog die moed oorgehad het om die plase te herbou, het die stad as 'n euwel beskou en teen die gedagte van verstedeliking in verset gekom, soos in *Donkerland* se dialoog gekonstrueer word:

KLEIN PIET: Die stad is 'n gat wat die Engelse mynbase vir die kaffers gegrawe het en nou wil die Afrikaners ook daar gaan inneuk. Die goudmyne het reeds een van my seuns weggelek, ek gaan nie toelaat dat die myne nog een vat nie (226).

Dié wat nie langer wou boer nie, is net soos die verraaiers tydens die oorlog, as die Ander gesien:

KLEIN PIET: Die Afrikaners wat soos kaffers op die myne werk, jou broer inkluis, is nie meer Afrikaners nie. Hulle is osse wat die Engelse se goud uit die myne sleep (226). [...]  
Daar is net twee soorte Afrikaners, Dirk: patriotte en joiners. Jy moet self besluit waar jy staan (227).

Klein-Piet was dus steeds onder die invloed van die messiaanse superheld-ideologie. Sy woord was wet en diegene wat van hul verskil het, was onaanvaarbaar in hul oë – hulle was die Ander en gelykstaande aan die vyand.

Die era van bestaans ekonomie op plase was verby. Die naoorlogse generasie het ook nie dieselfde lewensuitkyk en liefde vir 'n stukkie grond, gedeel nie. Hulle was in verset teen die sukkelende lewenswyse op plase en volgens Coetser (2006b:33) toon sulke karakters 'n begeerte om "van hul plek en uit hul ruimte te ontvlug":

DIRK: Dit spyt my, Pa, maar dis hoe ek voel. Hierdie lewe is nie vir my nie. Ek soek iets anders, 'n ander plek, 'n ander wêreld (227).

Afrika as belangruimte, en die derde rolspeler in hierdie drama (saam met die Self en die Ander), tree op hierdie stadium direk na vore. 'n Afrika-bewuswording wat lank onderdruk was, ontwaak onder die inheemse swart bevolking:

SWART MAN: Vuka Afrika! Mayibuye iAfrika, (Afrika, staan op! Laat Afrika terugkom!) (229).

BONGANI: Daardie man, kleinbaas, hy maak nie moeilikheid nie. Hy praat net vir wat is reg. Orals in Natal, baas, en ander plekke ook. Ons mense hulle wil net hê wat is reg. Maar hulle weet nie hoe om te vra nie, dan kom daardie man en hy leer hulle hoe om te vra (237),

wat aansluit het by verset wat ook binne Afrikanergeleedere oor die doen en late van die verlede ontstaan het, soos die dramaturg in die teks aantoon:

DIRK: As ek kyk waar die wit man die land gebring het, Pa, weet ek nie of dit so 'n slegte ding sal wees nie (229).

Intussen was die meeste Afrikaners in armoede gedompel en soos hierbo genoem, was verstedeliking 'n manier om finansieel te oorleef. Die toestande waaronder baie in die stede moes werk, was haglik:

HENK: Wat wil Pa hoor? Dat dit swaar gaan in die stad, dat ons mense soos kaffers in krotjies lewe, twee, drie gesinne per kamer, dat kinders van die honger omkom en nie meer hulle ouers ken nie, dat die mans bloed hoes en die vrouens veertien uur op 'n dag soos meide werk? Ja, Pa, dis waar; maar daar is ook Afrikaners wat goed lewe, wat geld maak, wat ons nasie se vlam hoog laat brand (231).

'n Vlam van hoop en oorlewing was op hierdie tydstip baie nodig. Hierdie vlam het in die vorm van 'n nuwe ideologie, die Afrikanernasionalisme onder die verstedelike Afrikaner begin posvat:

HENK: Nie hierdie manne nie, Pa. Hulle is nasionaliste, suiwer Afrikaners. Maar hulle weet hoe die Engelse dink, hulle weet van stadslewe, van banke en unies. Ek sê vir Pa, ons het die oorlog verloor, maar ons gaan die vrede wen. Oor 'n paar jaar behoort hierdie hele land weer aan die Afrikaner, en nie half en half soos nou nie: helemaal, 'n Afrikanerrepubliek (235).

Die nuwe na-oorlogse generasie het beseft dat die sosiale omstandighede grootliks verander het en, ter wille van oorlewing op die vasteland van Afrika, 'n nuwe eenheidsgevoel onder hierdie generasie aangewakker moes word. Sosiale verzet teen onderdrukking (van die Britse koloniale owerheid), armoede, haglike omstandighede, en belangrik, teen die gebruike van die verlede, was aan die orde van die dag:

DIRK: Die tye verander, Pa, en as ons nie saam verander nie, sal ons vergaan. Dis hoekom ek stad toe wil gaan; dis waar ek 'n bydrae kan maak (235).

Brustein (1991:22) voorsien bogenoemde konflik in versetdramas: "[...] the social dramatist concentrates on man in society, in conflict with community, government, academy, church, or family."

Behalwe dat sommige van die nageslag van Pieter de Witt nie langer op die familiegrond wou bly om te boer nie, het hul sienswyse rondom die Ander ook drasties verander:

DIRK: Pa sê Pa sien die toekoms. Nou ja, ek sien dit ook. Het dit van kleins af al gesien. 'n Swart wolk soos 'n donderstorm in die somer, dit bou lank op, maar een ding is seker: Hoe langer dit neem, hoe groter die storm as dit eers losbars (239).

Bogenoemde het die realiteite van 'n veranderde sosiale sisteem ná die Anglo-Boereoorlog weerspieël. Vervolgens gaan daar aangetoon word hoe die dramaturg deur middel van verskillende karakters sosiale verzet dramatiseer.



Sosiale verset deur middel van karakters en dialoog gekontekstualiseer:

Volgens Brustein (1991:22) plaas 'n dramaturg wat sosiale verset in sy dramateks uitbeeld, die klem op 'n ondersoek na die identifisering van probleme binne die sosiale omgewing, "[...] with the patient taking the stage and the physician withdrawing behind the scenes." Die teks van *Donkerland* beeld verskeie aktuele probleme van daardie era uit. Die invloed wat Goethe, Shakespeare en Van Wyk Louw op Opperman se werk gehad het, kom hier baie duidelik na vore (sien hoofstuk 1), byvoorbeeld dat 'n kunstenaar veronderstel is om relevante probleme in die alledaagse lewe raak te sien en dit in die ope te bring. Dit sluit ook aan by Brustein (1991:9) se mening dat die teks van 'n versetdrama die vergestaltung van verset is: "The work of art itself becomes a subversive gesture." Daarom is hierdie tipe drama nie 'n oproep tot gewelddadige optrede deur die dramaturg nie.

In aansluiting by Brustein (1991:22) se bevinding dat die sosiale versetdramaturg sy karakters met die sosiale gemeenskap, regering, akademie, kerk en familie in konflik plaas, vind ons in die teks van *Donkerland* die volgende uitsprake deur karakters:

Klein-Piet verteenwoordig diegene wat hul verset het teen enige sosiale verandering wat tot die dekonstruksie van die messiaanse held, feodale leefstyl en verstedeliking aanleiding gegee het:

KLEIN-PIET: Daar is net een republiek waarop 'n mens kan staatmaak, seuns, en dis die stukkie aarde wat hy sy eie kan noem. Ons mense het oor die jare al hoeveel republieke gestig – [...] – en nog elke keer het hulle dit verloor. Op my plaas is ek die president, eerste minister, regter en net wat jy wil; ek sê vir g'n man "baas" nie en as ek my arm of my been verloor, Henk, dan weet ek ten minste die ding is in die stof van my eie lewe ingeplou en nie in die bankrekening van 'n donnerse Rooinek wat ek glad nie ken of met die oog gesien het nie (235).

Hierdie obsessie met grond het daartoe gelei dat Klein-Piet sy eie seun na sy dood gestuur het deur nie die waarheid aan die bode van die hof oor die dood van 'n swart man te vertel nie. Hy het die plaas wat volgens oorerwing na die werklike skuldige

(oudste) seun moes gaan, eerste gestel. In hierdie toneel kom dit na vore dat die plaas/grond selfs belangriker as 'n eie seun se lewe was (242-243). Wat Klein-Piet betref, was sy woorde in bostaande dialoog profeties: hy het sy lewe in 'n ongeluk verloor terwyl hy besig was om 'n dam op die plaas reg te maak (249). Saam met hom het Bongani, die getroue Zoelowerker en vriend van Pieter, ook sy lewe letterlik vir die grond gegee. Anders as Pieter is hulle in die grond van Donkerland begrawe.

Ouboet, die erfgenaam van *Donkerland* ná Klein-Piet se dood, verteenwoordig die Afrikaner wat as boer op die familieplaas aangebly het. In die plaasromans van die dertigerjare het skrywers soos C.M. van den Heever die boere as “verknog aan sy grond en amper deel van die grond”, uitgebeeld (Giliomee 2004:350-351). Hierdie boere het geweier om die plaas vir die stad te verruil “ondanks 'n nimmereindigende stryd teen droogte en natuurrampe” (Giliomee 2004:351). Hulle het hul identiteit by die nasionale beweging van Malan geskaar en geglo dat die Afrikaner weer as alleenheerser - verhewe bo die Ander - in die land kan regeer. Die dramaturg beeld hierdie siening soos volg in *Dokerland* uit:

OUBOET: [...] Pa het altyd gesê hy het gesien hoe die Afrikaner by Vereniging begrawe is. Dis jammer hy kon nie hier gewees het om te sien hoe die Afrikaner weer opstaan nie. Nou sal ons julle wys hoe word 'n land reggeruk. 'n Ferm hand, my broer, 'n ferm hand is al wat kortkom (251).

Die woorde van Ouboet hierbo verwys na die Nasionale Party wat in die dertigerjare ontstaan het en in 1948 'n volslae oorwinning behaal het. Die nasionale bewuswording was 'n poging om die Afrikaner as groep – verslae en verarm na die oorlog en in die dertigerjare in 'n knelgreep van droogte en depressie – weer 'n ideaal te gee om na te streef en voor te veg (Giliomee 2004:357). 'n Studie, *Kerk en stad*, wat in hierdie tyd verskyn het, skets die verstedelike Afrikaner op daardie stadium soos volg:

Sy armoede, knegskap en verleentheid om te werk, besiel hom met 'n gevoel van afhanklikheid en minderwaardigheid ... Onder die indruk dat hy onwelkom is, is sy houding dan ook teen hom; hy doen hom swak voor, hy is sku, kom met die hoed in die hand en mis die selfvertroue van die Engelse werksoeker. Hy geniet geen invloed en voorspraak van beter-gesteldes nie; sy volk is arm en ondergeskik aan die wêreldmag wat die Engelse arbeider steun. Hy word deur ander nasies geringgeskat en verag (Giliomee 2004:358).

Die ander seun, Dirk beeld die verzet van sommige van die verstedelike Afrikaners uit. Daar was diegene wat besef het dat die swart mense nie langer oorheersing deur 'n blanke minderheid gaan duld nie:

- OUBOET: Die Afrikaner is ook hier! Of jy en 'n honderdmiljoen kaffers dit nou wil of nie, die Afrikaner is ook hier!
- DIRK: Word wakker, Ouboet! Maak oop jou oë. As die regering doen wat hulle belowe het gaan doen, moet julle nou die skure vol kruit en koeëls begin pak want daar is 'n magdom kaffers daarbuite wat eendag gaan wakker word en sê: Genoeg! Tot hier toe en nie 'n tree verder nie (257).

Die inheemse volke se broeiende verzet teen jarelange oorheersing word in die teks deur die karakter, Zwide, uitgebeeld. Terwyl Ouboet en Dirk oor bogenoemde en oor Dirk se aandeel in die familieplaas redekawl, sing Zwedi 'n versetlied terwyl hy 'n hamer (simbolies van die opkomende kommunisme) in sy hand omhoog hou (260). Die karakter, Mariaan, beeld die vrou se opstand teen patriargale oorheersing uit:

- MARIAAN: In die eerste plek is jy nie pa nie en in die tweede plek is dit 1976, nie die veertigs en vyftigs toe Pa jonk was nie. Julle mansmense sal moet leer anders dink. Die swartes is nie die enigstes wat in opstand kom nie, ons vrouens is kort op hulle hakke (269).

Vrouens wat deur die jare as patriargale ondergeskikte behandel is (vergelyk Opperman 2004:169, 229, 233), begin om hul eie besluite te neem. Die karakter, Mariaan verklaar dat sy "meer" (270) uit die lewe wil hê as die rol van 'n geïdealiseerde volksmoeder:

- MARIAAN: Ouboet, die lewe is nie net brood bak en botter maak nie. Daar is ander goed, goed wat nie geëet of gemeet kan word nie (270).

Brustein (1991:22) noem dat sosiale verzet ook 'n protes teen die akademie insluit. Mariaan se pa, Piet-Jan weier dat sy na 'n universiteit gaan. Hy laat haar, onder protes, toe om op die plaas te bly en aan die Universiteit van Suid-Afrika te studeer. Haar pleidooi om voltyds na 'n universiteit te gaan, lok heftige reaksie en verzet uit:

- PIET-JAN: Dis te ver. En hier in Natal is net Engelse universiteite, broeikaste vir kommuniste, die einste soort wat agter al hierdie moeilikheid in plekke soos Soweto en KwaMashu en ander lokasies sit. Dis juis daardie nuwe gedagtes waarvan jy praat wat veroorsaak dat die kaffers al wat 'n skool is, afbrand. [...] Universiteit is buite die kwessie. Ons praat nie weer daarvoor nie (274).

Bostaande reflekteer maar net enkele karakters se versetreaksies. Vervolgens gaan daar gekyk word na die dramaturg se kommentaar op die foute wat in die verlede gemaak is, deur dit soos 'n spieël voor die ontvanger van dié drama te hou - of soos Chekov (Brustein 1991:9) dit stel, "Have a look at yourselves and see how bad and dreary your lives are."

Sosiale verset teen die sondes van die vaders in Donkerland gekontekstualiseer:

Opperman skroom nie om voorheen versweë waarhede en sensitiewe onderwerpe, byvoorbeeld die seksuele verkeer van wit manlike persone met die vroue van inheemse volke, die Afrikaner se skynheilige godsdiensoefening, asook die sinnelose geweld van die Angolese bosoerlog oop te skryf nie.

In die teks van *Donkerland* is die woorde van Ouboet dat daar geen "hoereerdery tussen wit mens en kaffer" moet plaasvind nie, baie ironies (251). Heel aan die begin van die drama red die aartspatriarg, Pieter, 'n Zoeloevrou van 'n Zoeloeman wat haar wou doodmaak. Pieter misbruik haar seksueel sonder om enigsins skuldig daarvoor te voel (148). Wanneer Arnold, ses geslagte later, vir onderhoud deur 'n Zoeloevrou gedagvaar word, kom dit op die lappe dat sy pa, Piet-Jan ook as jong seun met een van die werkers se dogters seksueel verkeer het (283-284). Die wit mense het die ideologie van apartheid aangehang, tog was daar baie vroue van ander kulture wat seksueel misbruik is om "behoefte" te bevredig (148). Basterkinders is misken en die vroue het vroeër geen wettige grond gehad om op te staan nie, soos in die toneel waar Arnold om onderhoud gedagvaar word:

ARNOLD: Ek kon myself nie keer nie, Pa...  
PIET-JAN: Skaam jou voor die Here.  
ARNOLD: Sy was 'n vrou...ek was 'n man...  
PIET-JAN: 'n Sonde voor Gods aangesig...  
ARNOLD: Wie is Pa om te praat?  
PIET-JAN: Wat sê jy?!  
ARNOLD: Pa het dit ook gedoen.  
PIET-JAN: Ek sal jou dooddonner, mannetjie.  
ARNOLD: [...] Nomthandazo se ouma het vir haar gesê toe Pa jonk was, jonger as ek, het Pa en Zwede se dogter ... (284).

Bostaande dialoog lewer ook kommentaar op die skynheilige godsdiensbeoefening van die karakters (en indirek teen die Afrikaner). Piet-Jan wil sy seun op *Die Bybel* laat sweer terwyl hy self aan dieselfde misdryf skuldig is. Die Angolese grensoorlog en die emosionele uitwerking daarvan op verskillende mense, word ook kortliks in die toneel waar die basterkind deur Frederick doodgeslaan word en laasgenoemde deur die polisie doodgeskiet is, aangespreek (286).

Die handelingsgebeure en karakteruitbeelding binne deel 2 van *Donkerland* voldoen dus aan die kenmerke van Brustein se sosiale verset: “As for the characters, the social drama puts contemporary society on the stage and draws its *dramatis personae* from the middle class. [...] Human stature shrinks to average height, and man’s surroundings close in” (Brustein 1991:23). Laasgenoemde opmerking oor die ruimtelike aspek, kom soos volg in die teks na vore:

Toe alles verby is, het baie van die werkers die plaas saam met Mtongana verlaat. Truida en Piet-Jan het in ‘n huis op Vryheid gaan woon, waarvandaan eers Piet-Jan en toe Truida teruggebring is om elkeen op hulle plek onder die wilgerboom weggeleë te word. Arnold het alleen op die plaas agtergebly, hy het nooit getrou nie (286).

Die val van die messiaanse superheld – moreel en seksueel – word duidelik uitgebeeld. Binne die fiksionele raamwerk van voortdurende sosiale veranderinge in politieke, kulturele en ekonomiese toestande oor 158 jaar, word die dekonstruksie van die Afrikaner - vanaf ‘n messiaanse heldefiguur tot ‘n uiteindelijke middelklas karakter en sterflike antiheld – uitgebeeld (Brustein 1991:26). Volgens Brustein lei sosiale verset teen die institusionele tipe leefwyse van die man op straat uiteindelik tot ‘n “cry of anguish over the insufferable state of being human”, laasgenoemde ‘n kenmerk van die derde hoof tipe verset - eksistensiële verset (Brustein 1991:26).

### **3.3.3 Eksistensiële verset**

Aan die einde van *Donkerland* vind ons die laaste erfgenaam, Arnold wat verslae, moedeloos en ontnugter na die Afrikaner se voortbestaan in Afrika kyk:

ARNOLD: Watter toekoms? Watse kans het ‘n paar druppels wit verf in ‘n hele emmer swart? (294),

wat in direkte kontras staan met die messiaanse superheld aan die begin, vol ideale vir 'n toekoms op die bodem van Afrika:

PIETER: Nou ja, as alles goed gaan, het ek teen middel Januarie my stok geplant. Ek kan al die plek sien: agter die huis 'n berg tot teenaan die hemele, onder 'n rivier breër as vyf waens agter mekaar, die beeste vet en gesond, die lande groen en ryp. Hulle sê die grond daar is so vrugbaar 'n man hoef dit net te kielie om iets te laat groei. My plaas... [...] G'n Zoeloe met 'n spies sal so baie die reg op 'n stukkie grond kan ontsê nie (139).

Die eeue lange konflik wat bostaande woorde tot gevolg gehad het, word in die volgende ervaring van Arnold saamgevat:

ARNOLD: [...] Kaffer en Boer wat mekaar aankyk oor driehonderd jaar se misverstand en verraad en verdriet. Al die eeue en die duisende lyke wat daarin begrawe lê, het versmelt en soos 'n bebloede planeet tussen ons kom hang (293).

Tipies eksistensiële verset, is hierdie karakter moedeloos, moeg en ontnugter:

ARNOLD: Maar terwyl ek daar sit, het ek besef as ek hom skiet, sal die volgende opstaan om sy plek te vat, en ná daardie een nog een, en nog een en nog een, tot die laaste koeël geklap het. Toe kyk ons mekaar maar net aan. (*Draai stadig na haar.*) Ek is moeg, Mariaan, ek is tot die dood toe moeg. (293).

Die onvermoë om tot enige sinvolle aksie oor te gaan, word uitgebeeld deurdat beide nie in staat is tot enige kommunikasie nie (292). Die optrede van Arnold wat nie soos Pieter aan die begin na sy geweer gryp nie (293, sien ook par. 3.3), is ook van belang. Volgens Brustein (1991:30), word hierdie onvermoë tot aksie gevolg deur 'n "kind of resignation - acceptance of waiting, patience, and ordeals", wat uiteindelik uitloop op 'n "state of Confucian calm and serenity". In die slottoneel kom Arnold uiteindelik tot nuwe insigte ten opsigte van die toekoms:

Ons ... ons is net tydelik hier. Die wiele van Afrika draai stadig, stadig, maar so seker soos die dood. En eendag ... eendag sal net 'n vervalle stapeltjie klippe oorbly; getuieis van 'n klein strepie mensdom, verlore in die gras van Donkerland (293).

Op hierdie tydstip besef Arnold (as prototipe van die Afrikaner) dat hy nie meer die sentrale rolspeler (messiaanse superheld) en heerser oor sy omgewing is nie, dat hy net 'n baie klein deeltjie van hierdie kontinent en die universele "mensdom" uitmaak - die sterflike mens in kontras met die ewigheid van die klippe (bodem) van Afrika. Jackson (1996:12) sien die einde van hierdie drama soos volg: "[...] daar [is] nie meer sprake van die geskiedenis van Afrikaners tussen ander mense nie. Dit word 'n gesamentlike geskiedenis. Of toekoms dan." *Donkerland* dra die gedagte oor dat Afrika 'n 'donker' land is en die uiteindelijke alleenheerser in die stryd tussen die Self en die Ander. Hierdie tema loop soos 'n draad deur al die ander Afrikanerdramas en dra by tot die van nuwe perspektiewe oor 'n toekoms in Afrika.

Bostaande gedagtes van Arnold en die slottoneel van *Donkerland* het baie Afrikaners woedend gehad, soos Luwes en Van Jaarsveld (2006:396) dit opsom: "Dat die stuk opspraak verwek het, is duidelik uit die reaksie van die gehore, wat gekonfronteer is met die volgende gegewe (in Opperman se eie woorde): [...]." Opperman (1996:3), verbaas oor hierdie reaksie, verduidelik soos volg:

My antwoord is altyd dieselfde. Toe ek deur Griekeland gereis het, het ek 'n landskap gesien besaai met honderde stapeltjies verbrokkelde klippe ... oorblyfsels van die Griekse ryk. Ek het dieselfde in Italië gesien ... weer eens oorblyfsels van die magtige Romeinse ryk; rykdomme wat by die duisend jaar lank bestaan het, wat oor amper die hele bekende Westerse wêreld vir eeue regeer het. En waar is hulle vandag? Verbrokkelde klippe. Die Afrikaner het maar vir 48 jaar regeer oor een klein hoekie van Suider-Afrika. Hoekom sou daar meer van die Afrikaner se handewerk oorbly as van die Grieke of die Romeine?

Bogenoemde sluit direk aan by die stelling in par. 3.1 dat *Donkerland* nie 'n historiese drama is nie, maar 'n drama wat die mens en 'n volk se verganklikheid uitbeeld. Dit ondersteun ook wat Brustein (1991:27, 32) oor die eksistensiële versetdramaturg sê:

The messianic dramatist makes his characters superhuman; the existential dramatist makes them subhuman. The one exaggerates the extent of human freedom; the other, of human bondage. [...] In this final phase of the modern drama [...] revolt finds its most pessimistic, contracted, and exhausted form.

Dit is dus duidelik dat eksistensiële verset deurgaans as 'n subteks teenwoordig is en as die vernaamste hoofteks verset in *Donkerland* funksioneer. Volgens Luwes en Van

Jaarsveld (2006:397) gaan dit tematies oor “veel meer as Afrikanerondergang; dit gaan oor menslike kwesbaarheid en ondergang wanneer die allesoorheersende drang na besit en die fanatiese regverdiging van dade ter wille van ‘n hoër waarde die mens stuk-stuk vernietig”. In *Donkerland* word die Afrikaner met sy eie spieëlbeeld gekonfronteer. Die bekende geskiedenis speel voor hom af, hy identifiseer met die kulturele norme en waardes, die doen en late van die karakters en sien voorheen versweë waarhede en sensitiewe sake in die ope. Hy word met die relevante werklikheid van die hede gekonfronteer en huis toe gestuur om ernstig te gaan besin oor watter keuse hy ten opsigte van die toekoms moet maak - ‘n toekoms binne ‘n multikulturele en demokratiese struktuur. Hierdie werkwyse sluit aan by Brecht (verwys Blumer 1992:100) se epiiese teater en Krueger (2010:113-120) se gedagtes rondom transformasie.

### 3.4 *Donkerland* as multikulturele dramateks

Die fiksionele werklikheid in *Donkerland* vertoon eienskappe van ‘n multikulturele drama. Die verset in *Donkerland* is hoofsaaklik die resultaat van konflik tussen die Self en die Ander, soos die Suid-Afrikaanse geskiedenis aantoon (sien par. 3.2). Coetser (1997:71), in ‘n voorlopige ondersoek na die kenmerke van multikulturele dramas, kom tot die volgende gevolgtrekking:

Op grond van bostaande bespreking kan kenmerke van die multikulturele drama voorlopig afgelei word. In ‘n multikulturele drama kom elemente van verset voor, het die karakters verskillende kulturele agtergronde, behou karakters hul kulturele identiteit, is daar ‘n poging van die karakters om oor kulturele grense met mekaar te kommunikeer, soms elkeen in sy eie taal [...].

Wanneer die gordyn vir die tweede toneel (by die aanvangstoneel is slegs die Verteller aan die woord) open, word die ontvanger onmiddellik met konflik tussen twee karakters van verskillende kultuurgroepe, in drie tale, begroet:

PIETER:        Veza ubuso bakho ukuba akuyenzi loo nto ndiya ku kubulala.  
                  (Wys jou gesig of ek maak jou dood.)  
ROBERTS:       (af). Don’t shoot.  
PIETER:        Staan nader, tot waar ek jou kan sien.  
ROBERTS:       Don’t shoot. I come in the name of God (135).



In hierdie eerste dialoog vind ons Xhosa, Engels en Afrikaans. Dit is belangrik om daarop te let dat Pieter in Xhosa praat voordat hy die persoon gesien het. Hy besef hy is in Afrika en verwag eerder 'n swart persoon as iemand van 'n ander kultuurgroep. In *Donkerland* word daar vyf tale in die teks aangetref. Opperman gebruik ook swart akteurs om sekere rolle te vertolk. Die voorloper van Afrikaans, naamlik Nederlands, word in die Bybelse aanhalings gebruik, asook by voorlesings in Nederlands uit *Die Bybel* (Opperman 2004:158). Pieter de Witt, die eerste eienaar van die plaas, Donkerland, het vanaf die Oos-Kaap getrek en kan Xhosa vlot praat (135). Hy leer ook Zoeloe praat, kommunikeer in hierdie taal met sy werkers (153) en wanneer Pieter se erfgenaam, Jakob, gebore word, is daar 'n koor wat in Zoeloe praat (163). Magriet, Pieter se vrou, dring daarop aan dat Meidjie Afrikaans ("Boeretaal") moet aanleer (154, 159). Anna, Pieter se kleindogter, kommunikeer in Engels met John, die Britse seun van die buurplaas (185-189). Deur middel van die aantal tale wat in hierdie drama aangetref word, verbreek Opperman nie net konvensionele teaterkonvensies nie, maar plaas hy ook die fiksionele werklikheid binne 'n multikulturele raam – op so 'n wyse erken hy die bestaan van ander kulture as rolspelers op die bodem van Afrika en dra dit aan die ontvanger oor.

Die titel, *Donkerland* dui op die donker kontinent van Afrika. Laasgenoemde verteenwoordig nie net die belangeruimte nie, maar is ook 'n belangrike rolspeler in die drama. Hierdie gedagte word deur 'n *Donkerland*-temalied ondersteun. 'n Koor wat die lied saggies neurie en ritmies in die agtergrond tydens sleutelmomente in Zoeloe fluister, skep 'n Afrika-atmosfeer: by die eerste erfgenaam van Donkerland se dramatiese geboorte (162-163), asook aan die einde waar die laaste erfgenaam, Arnold moedeloos en alleen sit nadat hy die erfplaas aan die oorspronklike inwoners moes teruggee. Hierdie Afrika-gevoel is dus deurgaans teenwoordig en soos heel aan die begin van hierdie hoofstuk genoem (verwys na aanhaling by titel van hierdie hoofstuk), moet ons "nooit vergeet waar ons is nie", dit wil sê die Afrikaner (die Self) moet deurgaans bewus wees dat hy deel is van ál die ander kulture in Afrika (149). N.P. van Wyk Louw (1939:31) het dit jare terug soos volg opgesom: "[...] aan die een kant die twee honderd miljoen swartes van Afrika en aan die ander kant die Engelse miljoene."

*Donkerland* open juis met die woorde van N.P. van Wyk Louw: “Die hele wording van ‘n klein volk is ‘n waagspel. Tussen groot magte moet hy opkom soos ‘n plantjie tussen die pote van die grootvee opkom” (Louw 1939:31; Opperman 2004:129).

Die komplekse verhouding deur die jare tussen Pieter en die Zoeloevrou, Meidjie wat hy aan die begin van die drama van ‘n gewisse dood red deur die man wat haar agtervolg dood te skiet (145-146), bevestig die aanname van Bernheimer (Coetser 1997:68) dat ‘n multikulturele verhouding daarop dui dat die Self en die Ander in ‘n “interafhanklike, en gewoonlik ongelyke, verhouding tot mekaar staan en mekaar dus ook beïnvloed”.

Deel 1 van *Donkerland* word afgesluit met die heengaan van Pieter tydens ballingskap en kort daarna Meidjie. Deur die hele drama wek die dramaturg die ontvanger se empatie met hierdie spesiale multikulturele verhouding:

VERTELLER: Vir twee en tagtig jaar het sy die lewe verduur, die droogtes, die oorloë, die kom en gaan van geslagte. Een keer – en eerste – het sy sy drif geken en nooit weer daarna nie, maar met daardie een keer is die band gesmee. En toe die oubaas nie meer daar was nie, toe was dit asof die lewe haar ook verlaat het. Drie weke later het Klein Piet en Bongani die graf aan die oewer van die Tugela naby die wilgerboom gegrawe en Meidjie, Meidjie van die Umzimkulu, weggelê. ‘n Paar tree van die ander grafte af (217).

Die feit dat Meidjie die voorreg het om in die grond van Afrika (Donkerland) begrawe te word en Pieter nie (par. 3.3.1), is simbolies van die wit mense wat nog nie werklik deel van hierdie multikulturele kontinent is nie: “Die grond waaroor hy dit gehad het, ontvang hom ten slotte nie” (Conradie 1997:32). Arnold, die vader van die basterkind, het alleen agtergebly en nooit getrou nie: “Die ondergang van die De Witt-dinastie is dus reeds biologies gepredestineer” (Smuts 2004:18). Volgens Smuts (2004:18) sou die wettige erfgenaam – die basterkind (285) – ook “simbolies ‘n voortsetting kon bring binne die nuwe politieke bedeling met die klem op nie[-]rassigheid wat in die jare negentig sou kom”. Die nuwe bedeling dui op die begin van ‘n nuwe multikulturele saamleefpatroon in Suid-Afrika, ‘n vooruitwysing van ‘n nuwe “way to live in this strange country”, soos Rian Malan in die inleiding van sy boek, *My traitor’s heart* (1990), verduidelik. Hierdie boek het Opperman gemotiveer om *Donkerland* te skryf (sien par. 3.2; Opperman 2009b).

### 3.5 Die boodskap van *Donkerland* as deel van die teatrale kommunikasieproses

Die vraag ontstaan of die kritiek wat Opperman deur middel van verskillende tipes verset in *Donkerland* uitbeeld, enige waarde vir die ontvanger inhou? Soos in par. 3.3 aangetoon, is kritiek waarskynlik nie die oorkoepelende doel van die drama nie, maar dis is moontlik die dramaturg se doel om die ontvanger aan te moedig om oor die verlede na te dink en ander moontlikhede ten opsigte van die toekoms te oorweeg. Die stok waarmee Pieter die plaas, Donkerland, afgetree het, speel vanaf die begin van die teks 'n groot simboliese rol. Die stok word simbolies van die *sondes van die vaders* – sondes van misbruik van mag en geweld:

OUBOET: Die stok, ja. Ek kan nie eens meer onthou of dit oupagrootjie of oorgrootjie was wat daardie stok in 1840 in die grond gekap het om Donkerland af te tree nie, maar wat ek weet, is dat hy en almal wat ná hom gekom het met bloed vir hierdie grond betaal het. En nou wil jy jou helfte aan my verkoop? Dis klaar betaal, broer! Ons het klaar betaal vir hierdie grond. En as jy nog wil hê...dè. (*Pluk sy mes uit en trek die lem oor die palm van sy linkerhand. Die bloed loop. Hy druk sy hand teen Dirk se wang. Hy neem sy hand weg. 'n Rooi bloedstreep lê teen Dirk se wang*) (257-258).

Die dramaturg se verset teen geweld word soos volg deur Klein-Piet verwoord: “Ons betaal nog steeds! Ses en twintigduisend vrouens en kinders was nie genoeg nie. Ses en twintigduisend grafte, maar nee, die gate word net groter en dieper en dit sal nie ophou voor ons hele volk begrawe lê nie!” (233). *Donkerland* konfronteer die ontvanger van die drama met hierdie harde waarheid.

In *Donkerland* word daar hoofsaaklik op die Afrikaner as kultuurgroep gefokus, maar die opbou van 'n ‘nuwe beskawing in Afrika’ sal nuwe insigte van die Self én die Ander vra. Ons sien dit in die woorde van Arnold, die laaste eienaar van Donkerland: “Kaffer en Boer wat mekaar aankyk oor driehonderd jaar se misverstand en verraad en verdriet” (292); maar ook in die woorde van die karakter, Zweli, in Opperman se televisiedramareeks, *Hartland*:

My mense het 'n gesegde: Ngakubona ngamehlo entiziyo - Ek sien jou met die oë van my hart. Dis wat twee mense vir mekaar sê as hulle mekaar regtig sien en verstaan. My Pa het altyd gesê dat die Afrikaner en die Zoeloe mekaar met die oë van hulle harte gesien het. Ons is dieselfde soort mense, het hy gesê. [...] Thabo Mbeki het altyd gepraat van die African Renaissance - wat vir my altyd so ironies was, want "renaissance" is 'n totale Europese begrip, maar hy het dit gebruik om na die heroplewing van Afrika-kultuur te verwys. Go figure. Maar miskien is dit wat coconuts doen...hulle gebruik die beste van wit Europa en die beste van swart Afrika, om 'n nuwe wêreld te bou. En dis wat ek met Elna en Boetjan gaan doen ... hierdie mense ... hierdie Afrikaners, wat ek lankal met die oë van my hart gesien het, en wie se Pa, my Pa, met die oë van sy hart gesien het. Ngakubona ngamehlo entiziyo (Opperman 2011b, Episode 9:46).

Om mekaar met die “oë van die hart” te kan sien, moet die aanvanklike siening van Pieter de Witt, prototipe van die Afrikaner, “dis Afrika dié, hier praat bloed, dis al” (Opperman 2004:140), radikaal verander. Die enigste moontlikheid vir ‘n vreedsame toekoms is dat geweld en bloedvergieting tussen kulture tot ‘n einde moet kom. Tydens sy navorsing oor die Zoeloe-kultuur het Opperman (2011e) op ‘n baie interessante ritueel tussen die Nguni- en Mambostamme afgekom. In sy boek, *My people* (1964), verwys Credo Mutwa, ‘n Zoeloesangoma na ‘n ou Afrikatradisie wat te veel bloedvergieting tussen stamme - ‘n stryd tot die dood - wou verhoed. Hierdie “elegante ritueel” soos Opperman (2011e) dit stel, het te make met die breek van die oorlogstok. Die ritueel word soos volg deur Mutwa (1964:60) verwoord:

I see you, o brother; may, as of now, the cloud of war vanish between you and me forever. May there no longer be strife of any sort between us. May peace be the torch to light us both on our way, and may the deeds of the past, though impossible to forget, be remembered without rancour. May, on the refuse that is the past with all its mistakes, the plant of a peaceful and enlightened future grow. May we, on the cinders of the past, build a new kraal of understanding, love and brotherhood between our tribes - a kraal that will stand for a thousand years as an example to future generations. Between us the tool of war has been broken and there is peace between us. Our tribes shall stand together and face the future side by side.

Volgens Opperman het die veranderinge wat kolonisasie op Afrika en al die kulture uitgeoefen het, hierdie “elegante ritueel” as tradisie laat verdwyn (Opperman 2011e). Die stok in *Donkerland* vorm dus ‘n belangrike subteks wat die versetmotief en verál die

gedagte van verandering en hersiening van 'n lewensuitkyk op saambestaan van verskillende kulture ondersteun.

### 3.6 Gevolgtrekking

Die bespreking van hierdie hoofstuk het aangetoon dat die dramaturg met *Donkerland* 'n spesifieke doel voor oë gehad het. Hy wou die Afrikaner daaraan herinner dat hy deel van 'n 'donker' multikulturele kontinent is: "Ek noem die plaas Donkerland – sodat ons nooit vergeet waar ons is nie" (149). *Donkerland* se teks lei die ontvanger tot selfkennis: die mooi, die spreekwoordelike *sondes*, die lyding en die geweldige offers wat die Afrikaner as rolspeler binne Afrika moes bring, word uitgebeeld, soos Kuharski (1997:53) dit stel: "It explores the suffering experienced by the Afrikaner but also the suffering he has caused."

Die bespreking van *Donkerland* as versetteater het aangetoon dat hierdie teks duidelike spore van Brustein (1991:16) se messiaanse, sosiale en eksistensiële verset toon. Aan die einde word die messiaanse superheld (die Self) van die begin, 'n karakter in eksistensiële verset: "[...] man crushed under the awful fatalism of history" (Brustein 1991:27). Tog, te midde van hierdie siklus wat die verskillende hooftipes verset in die drama gevolg het, word die gedagte van hoop vir die toekoms aan die ontvanger gekommunikeer en wel deur die woorde van die karakter, Mariaan: "[...] Iemand moes eerste ophou. [...] Dis nie net die einde nie, dis ook 'n begin" (292). In navolging van Brecht se epiese teater (Blumer 1992:101; hoofstuk 1), word die ontvanger met sy eie spieëlbeeld gekonfronteer en intellektueel aangespoor om 'n besluit oor die toekoms binne 'n multikulturele sosiale sisteem te gaan maak. Met Mariaan se woorde sluit Opperman ook aan by Krueger (2010:113-120) wat die teater as 'n uiters geskikte medium vir transformasie binne 'n postapartheidsera sien (sien hoofstuk 6, par. 6.5).

In die volgende dramas onder bespreking, *Kruispad* en *Ons vir jou*, val die klem op die verskillende reaksies en keuses van individue binne krisissituasies. Teen die einde van *Donkerland* staan die Afrikaner, wat voortbestaan betref, voor 'n *Kruispad* ...

## HOOFSTUK 4

### KRUISPAD (2008b) en ONS VIR JOU (2008c)

*Thus, while each of the rebel dramatists takes revolt as his central theme, he also criticizes revolt in the name of reality; at the same time that he identifies with his rebel characters, he repudiates them too (Brustein 1991:14).*

#### 4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk sal daar aangetoon word dat Opperman met bogenoemde twee dramas die versetmotief opdateer, maar ook manipuleer om twee kontrasterende versetmotiewe te dramatiseer, soos die aanhaling van Brustein hierbo by die titel aantoon. In hoofstuk 3 is daarop gewys dat die dramaturg die verlede herskryf om die Afrikaner as kultuurgroep te kritiseer, maar terselfdertyd met die doel om nuwe perspektiewe vir die hede en toekoms - op die vooraand van 'n nuwe politieke bestel - oor te dra. Die televisiereeks, *Kruispad*, verskaf 'n blik op die sosiale sisteem binne die eerste dertien jaar (1994-2007) van die nuwe politieke omgewing, ook bekend as die reënboognasie van Suid-Afrika. Die musiekspel, *Ons vir jou* is 'n herskrywing van gebeure tydens die Anglo-Boereoorlog, maar hierdie herbesoek aan die verlede fokus op die heldedade van 'n klein volk (die Self) teenoor die magtige Britse Ryk (die Ander). Beide dramas kan as versetdramas geles word en onderskeie versetmotiewe ondersteun die sentrale navorsingsprobleem wat ondersoek instel na die wyse waarop Deon Opperman versetteater gebruik om kommentaar te lewer op daardie dinge in die samelewing wat hom op 'n spesifieke tyd hinder. Die volgende navorsingsvrae oor bogenoemde twee dramas het na vore gekom en gaan vervolgens in hierdie hoofstuk bespreek word:

- Watter sosiale faktore het tot *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c) aanleiding gegee?
- Op watter wyse beeld Opperman die invloed van 'n nuwe multikulturele omgewing op die sosiale sisteem uit?
- Watter verband is daar tussen die drama, *Kruispad* en die musiekspel, *Ons vir jou*?
- Watter tipe verset speel 'n indirekte rol in *Ons vir jou*?
- Watter tipe verset speel die vernaamste rol in beide dramas?
- Watter perspektiewe oor multikulturele saamleefpatrone wil Opperman deur middel van *Kruispad* en *Ons vir jou* oordra?

Die suksesvolle ontvangs van *Kruispad* (wat in 2008 en weer in 2011 as 'n televisiedramareeks uitgesaai is) en *Ons vir jou* (laasgenoemde het in 2012 'n derde speelvak in die Staatsoperahuis voltooi), dui daarop dat die probleme wat uitgebeeld word, steeds herkenbaar en identifiseerbaar is – méér nog, dat die tema ná amper twee dekades van demokrasie, steeds relevant is. Die redes vir hierdie stelling sal tydens die bespreking van die tekste hierna duidelik na vore kom.

#### **4.2 *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c): tydruimtelike agtergrond**

In 1994 het die koms van demokrasie in Suid-Afrika met sosiopolitieke en ekonomiese veranderinge gepaard gegaan. Die Nasionale Party se magsoorgawe aan die African National Congress het, soos te wagte was, tot groot veranderinge in die sosiale omgewing gelei. As dramaturg is Deon Opperman sensitief vir die alledaagse probleme en struikelblokke in die gemeenskap waarbinne hy self leef. Hy gebruik die dramatiek as spreekbuis vir sy eie persoonlike protes teen knelpunte in die alledaagse bestaan – 'n aspek wat reeds in hoofstuk 1 as deel van die sentrale navorsingsprobleem geïdentifiseer is.

In *Kruispad* fokus Opperman weer op die Afrikaner, “but this time from a perspective which investigates how the Afrikaner is experiencing the ‘new’ South Africa” (Keuris 2009:14), terwyl *Ons vir jou* 'n oproep om identiteit en selfbehoud is, soos Keuris (2009:14) aantoon: “[...] how the Afrikaner identity can be retained or reinterpreted within a different dispensation.” Oor hierdie aspek lewer Krueger (2010:117) die volgende kritiek: “*Kaburu* (2007) is a more flagrant attempt at reinforcing a populist Afrikaaner (sic) identity.” Volgens Krueger (2010:116) lê die vooruitgang van Suid-Afrikaanse teater in “persistently forging new conceptions of identity, not in trying to reclaim a mythological identity”. Hy (Krueger 2010:116) voer aan dat dramas wat op een etniese groep fokus, “may reinforce the solidarity of an implied community, but which is also necessarily limiting because it is so exclusive”. Krueger (2010:119) meen verder dat die Suid-Afrikaanse teater in hierdie verband meer sinkreties behoort te

funksioneer: “Syncretism seems to present a preferable description of how South Africa identities can be constructed [...]”

### 4.3 *Kruispad*: sosiale verset binne ‘n sosiale raamwerk

#### 4.3.1 Agtergrond

Met hierdie drama kyk Opperman terug na ‘n belangrike gebeurtenis in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Hierdie drama is ‘n herskrywing van die sosiale werklikheid kort voor, tydens en direk na die demokratiese verkiesing. Ná ‘n onderhoud met Opperman, som Marietjie Roos (2008:1) die kern van *Kruispad* soos volg op: “Die verhaal speel tussen 1994 en 2007 af en fokus op die uitwerking wat die nuwe bedeling het op twee tipiese Afrikaanse gesinne se welvaart, sakebelange en hul vermoë om in die nuwe Suid-Afrika aan te pas of nie aan te pas nie.” Die sosiale raamwerk waarbinne die drama afspeel, funksioneer as ‘n belangeruimte en speel dus ‘n kardinale rol in die gebeure en reaksies van karakters, soos in hierdie hoofstuk duidelik na vore sal kom (sien ook die rol van ruimte in hoofstuk 3 en 5).

Na die vrywillige magsoorgawe aan die ANC, bevind die Afrikaner homself oornag binne ‘n nuwe multikulturele bestel wat totaal onbekend vir hierdie kultuurgroep is. Die gevolg was ‘n grootskaalse identiteitskrisis, gevolg deur ‘n algehele gevoel van magteloosheid, spanning tussen die Self en die Ander en verset teen magsdeling. Tydens bogenoemde onderhoud met Marietjie Roos (2008:1), verduidelik Opperman dat hierdie dramareeks nie oor politiek gaan nie, “maar eerder oor hoe gewone mense in radikaal veranderde omstandighede probeer oorleef en hoe hulle verandering verwelkom of teëstaan”. Hierdie sleutelgedagte oor die sosiale agtergrond van die drama sluit direk aan by Brustein se kenmerke van sosiale versetteater: “Compromise, adaptation, and survival become the order of the day, as man draws back from his boundaries and begins to tiptoe gingerly through his life” (Brustein 1991:24). Volgens Brustein (1991:23) is die “roar of the lion [...] drowned by the bleating of the lamb; *I want* and *I will* give way to *I accept*” (oorspronklike beklemtoning).



Die nuwe multikulturele struktuur waarbinne al die etniese groepe “in ‘n interafhanklike, en gewoonlik ongelyke, verhouding tot mekaar staan en mekaar dus ook beïnvloed”, was vir die Afrikaner as kultuurgroep baie moeilik om te aanvaar (Coetser 1997:68). Boskovic voer verder aan dat hierdie gevoel ‘n wêreldwye verskynsel is: “[r]ecent attempts at installing a tolerant, multiethnic and multicultural environment have failed dismally [Kosovo] – and the African continent provides further examples of the difficulties of accepting different others” (Boskovic 1997:1).

Die ongelykheid van identiteit tussen die Self en die Ander in Suid-Afrika, “waarvolgens die ou maghebbende die plek van die voorheen gemarginaliseerde *ander* op die periferie van veral politieke en kulturele mag ingeneem het”, gee weer aanleiding tot ongelykheid in sosiale magsverhoudinge (oorspronklike kursivering, Coetser 1997:66). Die uiteinde hiervan is spanning tussen individue en kultuurgroepe en gepaardgaande verset. Volgens Coetser (1997:69) is ‘n vorm van verset gewoonlik in literêre werke waar multikulturalisme ‘n rol speel, teenwoordig. Na aanleiding van gebeure in Joego-Slawië en die Balkanlande, kom Boskovic (1997:4) tot die volgende gevolgtrekking oor multikulturalisme:

In this context, *multiculturalism* is perceived as a threat – a treat to the already established world-order, where there is a sharp and clear-cut distinction between ‘ourselves’ (‘our’ culture, traditions, life values, and everything that goes with it) and ‘others’ (as everything that is foreign or alien, everything that could potentially undermine ‘our’ culture, tradition, life values, and everything that goes with it) (oorspronklike kursivering).

Volgens Boskovic is multikulturele wisselwerking ‘n baie ou en bekende begrip en voer aan dat “difficulties of accepting different others” ‘n hedendaagse verskynsel is: “The shock and horror as a reaction to ‘others’ is a relatively recent phenomenon” (Boskovic 1997:1, 5). Volgens Coetser (1997:68) kan die Ander gedefinieer word deur dit te kontrasteer met die Self, met ander woorde, die ‘eie identiteit’. Volgens Taylor (Coetser 1997:69) is die “eis dat die identiteit van *self* en *ander* van gelyke waarde moet wees”, presies waarop die ideologie van die nuwe reënboognasie gebou was (oorspronklike kursivering). Teen 2007 was dit vir baie duidelik dat dit slegs ‘n utopiese droom was. Steve Hofmeyr (Richie 2007:9), Afrikaanse sanger, spreek die mening uit dat, in plaas

daarvan dat Suid-Afrika “celebrate our diversity as a nation”, die Afrikaners as ‘n groep misken word en daarom gemarginaliseer voel. In dieselfde artikel oor Bok van Blerk se liedjie, “De la Rey”, gee Deon Opperman (Richie 2007:9) ‘n paar redes waarom die Afrikaner as kultuurgroep so voel: “[...] through an erosion of language rights hard won during years of *taalstryd*, eradication of national symbols with no overt political meaning; and economic disenfranchisement through black economic empowerment” (oorspronklike kursivering). Opperman (Richie 2007:9) vervolg verder: “[...] now that I’m free to be an Afrikaner without the baggage of the Nationalist [apartheid] government defining me, part of me is now denied.”

Gedurende hierdie tyd skryf Opperman die televisiedramareeks, *Kruispad* (opgevolg deur *Ons vir jou*) en dramatiseer ongelyke magsverhoudinge, sosiale ongelykheid en die impak hiervan op individue binne ‘n multikulturele gemeenskap. *Kruispad* is dus ‘n dramareeks waarin die dramaturg op sosiale verset fokus: “[...] the social dramatist concentrates on man in society, in conflict with community, government, academy, church, or family” (Brustein 1991:22). Die teks funksioneer as ‘n medium vir sosiale verset, soos Brustein (1991:24) dit verduidelik: “[...] but the social drama, the action itself is a form of rebellion, being an assault on the abuses of time.” Deur middel van die karakters se verset, verwoord die dramaturg sy protes teen sy eie kultuurgroep se onwilligheid om aanpassings ter wille van die groter prentjie van oorlewing op die kontinent van Afrika (as belangeruimte) te maak.

#### **4.3.2 Sosiale verset gedramatiseer**

In die drama, *Donkerland* (hoofstuk 3) is die De Witt-familie verteenwoordigend van die wit Afrikaner (as kultuurgroep) binne die ‘donker’ kontinent van Afrika (vergelyk Keuris 2009:1-14). In *Kruispad* trek Opperman die sirkel nouer na twee tipiese Afrikanergesinne en word daar intens gefokus op karakters se uiteenlopende reaksies op die nuwe sosiale omgewing.

Dit is reeds in hoofstuk 1 en 2 genoem dat Deon Opperman die probleme in die alledaagse lewe as grondstof vir sy dramas gebruik en dat sy teikenmark die gewone man op straat is. Daar was min Afrikaners wat nie in 'n mindere of meerdere mate deur die nuwe multikulturele struktuur geraak is nie. Volgens Opperman (Roos 2008:1) kom elke karakter in *Kruispad* te staan voor kruispaaie wat uit die “sosiaal-politieke omgewing van hierdie onstuimige jare ontstaan en kykers sien dan die gevolge van die keuse wat by elke kruispad gemaak word”.

Opperman (Roos 2008:2) verduidelik dat die titel drie betekenis inhou: “Ten eerste gaan dit oor die keuses wat die karakters maak, tweedens dui dit daarop dat elke huis en mens sy of haar kruis het en derdens beeld die verhaal uit hoe twee gesinne se lewenspaaie kruis.” Uit die volgende bespreking sal dit duidelik word dat daar verskeie ander konnotasies - met verset as uitgangspunt – aan die titel gekoppel kan word:

Die volgende faktore kom duidelik in die teks na vore: die probleem (verset) wat verskillende kulture, veral die Afrikaner ervaar om kulturele verskille te oorkom (“difficulties of accepting different others”, Boskovic 1997:1), onvermoë om as gemarginaliseerde ‘Ander’ - na jare van maghebbende Self - op die gebied van politieke en kulturele mag aan te pas, verlore identiteite aangesien die messiaanse superheld nou in sosiale ‘dekonstruksie’ verkeer (“the degeneration of the hero is evident, in the social drama, in a moral, structural, and sexual sense”, Brustein 1991:26), die onvermoë om ter wille van die toekoms ‘n multikulturele, transnasionale en groter globale lewensruimte te visualiseer en – ter wille van oorlewing – daarvolgens die nodige aanpassings te maak. Hierdie faktore het tot emosionele kruispaaie in die alledaagse bestaan gelei - met uiteenlopende verset as reaksie.

‘n Kort agtergrondbespreking oor die begrippe, *Self* en *Ander*, asook die wyse waarop Opperman dit in *Kruispad* as deel van die versetmotief kontekstualiseer, volg hierna.

### 4.3.3 Die Self versus die Ander

Keuris (2009:4), met verwysing na Praeg se studie, “Die self en ander” (1992), wys daarop dat die identiteit van die Afrikaner deur die jare gevorm is deur die “discovery of an ‘own’ history – one which the *self* can identify with and can believe in” (oorspronklike kursivering). Met ‘n eie geskiedenis (sien hoofstuk 3) en Afrikanernasionalisme as politieke raamwerk, vorm die Afrikaner ‘n etniese groep met ‘n eie taal en kultuur. ‘n Kort bespreking oor die begrip, *Afrikaner* is in hoofstuk 1 (par. 1.1.1) gedoen.

Diegene wat nie hierdie identiteit gedeel het nie, was as die Ander – of vyand – gesien, soos Keuris (2009:9) dit omskryf:

Between 1838 and 1996 the other can be said to be mainly defined as being the enemy of the Afrikaner. Depending on which historical period or event is being highlighted – either one of the African tribes or the British can be seen to be the Afrikaners’ main protagonist during a particular period (e.g. wars with the Xhosa/Zulus or the Anglo-Boer War).

Sosiale interaksie - “the difficulties of accepting different others” (Boskovic 1997:1) - presenteer as ‘n wêreldwye probleem. Vanaf die eerste jare van volkstigting in die Kaap, was daar nie net gedurige konflik tussen die nedersetters (die Self) en die inheemse volke (die Ander) aan die Suidpunt van Afrika nie, maar veral verzet teen die Engelse (ook die Ander) wat hul leefruimte binnegedring het (sien hoofstuk 3). Hierdie konflik het deur die geskiedenis voortgeduur:

The Afrikaners had initially simply formed an ethnic group (mainly determined by a shared white identity) which was affirmed through their common involvement and experience of conflict with the Africans in the interior. [...] When the British annexations threatened their rights and freedom as a nation, the Afrikaners came together as a *volk* to fight the enemy in their midst (Keuris 2009:4-5).

Onder die apartheidsregering was die Self die maghebber en bevoorregte en wou die “skeidslyn tussen ‘blanke’ en ‘nie blanke’ skerp trek, seks oor die skeidslyn heen verbied, aparte woongebiede skep, mense klassifiseer en die mag in wit hande hou” (Giliomee 2007:433). Tydens hierdie historiese tydperk het die Afrikaner Nasionaliste daaraan gewoon geraak om deur die heersende ekonomiese groei, ‘n gerieflike

middelklas bestaan - en sommige selfs 'n hoë lewenstyl - te handhaaf. Te midde hiervan, is die opstand en verset van die ander rolspelende kulture – veral die opkomende Afrika bewuswording - vir jare onderdruk (sien hoofstuk 3). In 'n artikel, *The rise and fall of Afrikaner Nationalism*, maak Keuris (2009:13) die volgende opmerking: “In a parallel movement, the decline of Afrikaner Nationalism in South Africa is juxtaposed by a concurrent rise of African Nationalism in this country.” Die vrylating van Mandela wat deur die eerste demokratiese verkiesing (1994) gevolg is, het 'n einde aan bogenoemde 'gerieflike lewe' van die Self gebring.

Die dramareeks, *Kruispad* begin op die vooraand van hierdie verkiesing - 'n dag toe daar nie net in Suid-Afrika nie, maar wêreldwyd geskiedenis gemaak is, soos die dramaturg dit aantoon:

VERTELLER: En in 1994 was dit juis die gesamentlike dade van miljoene gewone mense, sommige uit hoop ... [...] ... en ander uit vrees, wat 'n wêreld omskep het, en geskiedenis gemaak het, sonder dat hulle dit eers besef het (Opperman 2008b Episode 1:1-2).

Die teks beeld verskillende reaksies van mense op hierdie belangrike en geskiedkundige dag uit, onder andere die Self (wit mense) wat bang was vir konfrontasie. Hulle het vir 'n oorlogssituasie reggemaak deur kosvoorrade te stoor. Dit is belangrik om daarop te wys dat hier nie sprake van ammunisie is nie, maar kos en ander noodsaaklike items. Nadat die karakter, Andries die motorhuis vol voorrade gepak het, sê hy die volgende:

ANDRIES: Raait ... julle kan maar kom ... ek's reg (Episode 1:2).

Besigheidsmanne en sakelui wat van regeringskontrakte afhanklik was, was onseker:

FRIK: Ek gaan my nie laat vertel dat 'n ANC regering ewe skielik nie meer my maatskappy se vaardigheid en ervaring gaan nodig hê nie. Kom nou Albert, draad is draad en 'n heining is 'n heining, of jy nou die N.N.P. is of die A.N.C.

ALBERT: Al wat ek sê is dat die maatskappy het baie regeringskontrakte en niemand weet vir seker wat die nuwe beleid gaan wees as die ANC eers

aan bewind is nie ... en in die lig daarvan dink ek jou projeksies vir toekomstige omset is te optimisties.

FRIK: Ons het getekende kontrakte vir die volgende twee, drie jaar.

ALBERT: Kontrak is nie die papier werd waarop hy geskryf staan nie ... veral nie as die een party wat hom geteken het nie meer bestaan nie.

FRIK: Ek is miskien 'n optimis, Albert, maar jy's 'n blêddie pessimis (Episode 1:4).

En die Ander was vol hoop vir 'n nuwe toekoms in 'n *nuwe* Suid-Afrika:

NETTA: Mies ...ek wil net seker maak ... dit dag an die verkiesing...ek dink daar gaan baie lang “queues” wees ... ek sal moet af wees die hele dag.

SOPHIA: Ek het so verwag, ja. Die hele land gaan tot stilstand kom. Jy's seker opgewonde né?

NETTA: Nie vir my nie. Vir my kinders.

SOPHIA: Hoe kan jy dit sê? Na al hierdie jare het julle uiteindelik “one man, one vote” gekry.

NETTA: Al die mense daar by die “township” hulle dink hulle gaan 'n groot huis kry en 'n kar, maar ek weet voor ek stem is ek 'n “domestic worker” en na ek gestem het is ek nog steeds 'n domestic worker. Die nuwe Suid-Afrika gaan nie vir mense soos ek wees nie, dis vir ons kinders.

SOPHIA: Dis waar Netta, maar ten minste sal jy 'n domestic worker wees met 'n stem. En met daardie stem kom verantwoordelikheid en baie rekeninge – water, ligte, belasting. Dis iets wat baie van jou mense dalk nie besef nie (Episode 1:29).

Bogenoemde karakters verwoord elk hul houding teenoor die Ander. Daar is 'n duidelike teenwoordigheid van verset by elk van bogenoemde karakters. Andries is gereed vir werklike konfrontasie met die Ander, die “julle” waarvan hy praat. Frik verset hom teen ekonomiese aanpassing en vertrou dat hy dieselfde bevoorregte posisie in die sakewêreld – met staatskontrakte van die Ander - die ANC-regering – sal kan handhaaf. Albert kyk verder, besef en aanvaar dat magsoorgawe van een regering aan die ander met groot veranderinge gepaard sal gaan - onder andere magsdeling of bevoorregting deur die politieke party aan bewind (presies soos die Afrikaner gedoen ten tye van die Nasionale Party se bewind). Sophia praat van “jou mense” en haar verset is meer subtiel. Die feit dat die Ander nie voorheen tot huishoudelike uitgawes en belasting bygedra het nie, klink soos 'n meerderwaardige beskuldiging van haar kant. Sy neem nie in ag dat die meeste Ander onder die apartheidsregering nie “ligte, water” tot hul

beskikking gehad het nie (Episode 1:29). Netta het 'n nugter ingesteldheid teenoor die nuwe Suid-Afrika. Anders as die meeste van die Ander wat geglo het dat daar onmiddellike bevrediging van behoeftes (werk, huise, meer geld, ens.) sou wees, besef Netta dat alles nie oornag sal gebeur nie, maar dat die jeug die vrugte sal pluk.

'n Belangrike opvoeringsteken wat die baasskap van die werkgewer (die Self) beklemtoon, is die aanspreekvorm wat die swart vrou vir haar werkgewer gebruik, naamlik "Mies" (Episode 1:29). Die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* se verduideliking van die woord, "miesies" is dat dit die aanspreekvorm vir 'n blanke vrou is om "respek te betoon" (Labuschagne & Eksteen 2010, s.v. "miesies"). Die Afrikaner het deur die eeue hulself as die uitverkore volk, superieur bo alle Ander beskou (sien hoofstuk 3) en die inheemse volke van Afrika, die Ander, as barbare. Die Voortrekkers het geglo dat die lig van beskawing en geloof oor hierdie 'donkerte' van Afrika moet seëvier (Keuris 2009:5). Hierdie baas/kneg houding het deur die jare voortgeduur, soos ook hier in *Kruispad* uitgebeeld word. Opperman, as versetdramaturg hou duidelik hier die 'spieël' voor die Self, "to gaze at their images" (Brustein 1991:3-4).

Die meeste Afrikaners het glad nie die volle impak van gelyke regte vir almal en die verdeling van mag besef nie – die rede hiervoor was dat dit glad nie deel van hul verwysingsraamwerk was nie. Die onvermoë van die Self om by veranderde politieke en sosiale omstandighede, met ander woorde 'n gelyke leefwêreld saam met die Ander, aan te pas, gee aanleiding tot ontnugtering, verset, verlore identiteite, finansiële ondergang en totale moedeloosheid. Om aan te toon hoe Opperman dit dramatiseer, sal vyf karakters se *kruispad*, dit wil sê hul perspektief en reaksies op die veranderde sosiale werklikheid, kortliks uitgelig word. Die vyf karakters is Andries (staatsamptenaar), Frik (welvarende sakeman), Sophia (Frik se vrou), Henk en P.G. (wat die jeug – met uiteenlopende perspektiewe - verteenwoordig).

#### 4.3.4 Kruispad: persoonlike kruispaai gedramatiseer

##### Andries Landman:

Andries verteenwoordig die grootste persentasie van Afrikaners wat 'n middelklas voorstedelike lewe lei. Hy is 'n staatsamptenaar wat, soos duisende ander, voor die verkiesing besig was om kos bymekaar maak vir die fisiese konfrontasie (of oorlog) wat bykans almal ten tye van die verkiesing van 1994 verwag het. Die vreedsame verloop van die verkiesing laat hom ontspaan en hy weier die pakket (*golden handshake*) wat die meeste staatsamptenare aanvaar het (Episode 1:43-44). Hierdie 'gerustheid' wat Andries ervaar het, strook met wat Loammi Wolf (2007), spesialis in konstitusionele beplanning, in 'n artikel, "The rainbow blues of De la Rey", hieroor te sê gehad het:

It is understandable that after the many years of violence and coming very close to the edge of a civil war, South Africans needed the magic of the moment after the demise of apartheid – something almost utopian for a new beginning. The concept of the "rainbow nation" carried the message that the storm has passed and that the sun was shining again.

Groot was Andries se ontnugtering toe hy baie gou sy pos verloor omdat die "departement moet herstruktureer om in te pas by die nuwe regeringsbeleid" (Episode 2:5). Hy verval in 'n gees van pessimisme en sien regstellende aksie as "n kanker wat alles gaan raak" (Episode 2:50). Dit blyk later profetiese woorde te wees. Hy skep vir homself werk deur veiligheidshekke te maak, maar toe sy seun, Henk, 'n rewolusionêre alarmstelsel ontwikkel, kan hy glad nie aanvaar dat Henk dit met die hulp van 'n bruin man, student in die ingenieurswese is, doen nie. Toe Henk en Jason as vennote 'n besigheid saam begin, kom Andries in hewige verzet daarteen (Episode 4:4). Dit strook met Brustein (1991:22) wat opstand tussen familieledede ook as 'n kenmerk van sosiale verzet sien (sien par. 4.3). Andries se bitterheid en onwilligheid om die Ander se volle potensiaal as medevenoot binne die nuwe sosiale bestel te aanvaar, kom in die volgende dialoog na vore: "[...] wat in die res van die land aangaan is swart en bruin mense, met geen ervaring of vaardigheid, wat groot geld verdien terwyl hulle deur wit mense, wat *eintlik* die job doen, gedra moet word" (oorspronklike beklemtoning, Episode 4:4). Die ironie was dat dit juis die akademiese opleiding, kennis en aanleg van die bruin student, Janson was wat die deurslag vir die sukses van Henk se patent – en



hul latere suksesvolle besigheid - gegee het. Hier was dit 'n geval van die Self en die Ander wat hulself in 'n nuwe struktuur en in 'n interafhanklike verhouding tot mekaar bevind – tot voordeel van beide.

Na 'n tyd van erge depressie, alkoholgebruik, sosiale isolasie, ongelukkigheid, fisiese, verbale en emosionele mishandeling van sy vrou en kinders, word Andries met maagkanker gediagnoseer. Hierdie karakter se onvermoë om die nuwe sosiale werklikheid te aanvaar, lei tot sosiale verset - en uiteindelik tot die dood. Deur middel van hierdie karakter verwoord die dramaturg sy verset teen duisende Afrikaners wat dieselfde kortsigtige denkwysse as Andries gehandhaaf het - en steeds handhaaf.

Frik van den Berg:

Frik is 'n welvarende sakeman en som trots sy maatskappy vir Willie, 'n bruin besigheidsman en potensiële vennoot, soos volg op:

Maximus het met ander woorde twee hoof-arms: die draadspan eenhede wat reg oor die land werk. Ons span sekuriteitsheininge om regerings en semi-regerings instansies se geboue en ander stellings - dis nou die weermag, water, elektrisiteit, snelweë, wildtuine, vliegvelde, munisipale geboue: jy noem dit, ons doen dit. Ek het agt-en-twintig bakkies, sewe vragmotors, vyftien verskillende spanne wat of saam of afsonderlik werk - dis 'n groot onderneming, Meneer Jacobs (Episode 3:12).

Albert, Frik se finansiële raadgewer, het hom aangeraai om ter wille van ekonomiese volhoubaarheid en transformasie, hierdie bruin besigheidsman (die Ander), Willie Jacobs as vennoot te aanvaar: “Daar word nie meer regeringskontrakte toegeken aan maatskappye wat nie openlik en daadwerklik swart bemagtiging op direkteursvlak bevorder nie” (Episode 3:12). Frik wil niks van gelyke magsdeling in sy maatskappy weet nie en die volgende gesprek vind plaas:

WILLIE: En as jy nie kontrakte kan beding nie, val dit alles plat.  
FRIK: Presies.  
WILLIE: En bemagtiging steek jou dwars in die krop.  
FRIK: Jy som dit mooi op Meneer Jacobs.  
WILLIE: Jou dilemma is duidelik en ek stem saam met Meneer Geyser dat ek dalk net die regte antwoord kan wees. Maar dis jou besluit.  
FRIK: Ek wil 'n aanbod maak.  
WILLIE: Ek luister.

- FRIK: Ek is bereid om 'n 10% aandeel van die totale besigheid te verkoop teen Maximus se huidige markprys soos Albert dit daar op die boeke uitgewerk het. In ruil daarvoor word jy 'n nie-uitvoerende direkteur van die maatskappy belas met die taak om nuwe besigheidsontwikkeling te behartig. Buiten vir die dividende wat jy uit jou aandele verdien sal jy 'n kommissie van 10% van die kontrakwaarde ontvang vir alle kontrakte wat jy namens die maatskappy sluit.
- WILLIE: *(sug en kyk na Albert)*  
Jy weet ek gaan dit nie aanvaar nie, Meneer Geysers. Is ons almal besig om mekaar se tyd te mors? (Episode 3:12-13).

Albert is die karakter wat die groter toekomsbeeld kan visualiseer, terwyl Frik aan sy eie mag en besigheid vasklou – tipies van 'n messiaanse superheld (sien hoofstuk 3). Die familiebesigheid is vir hom 'n verlengstuk van - en net so kosbaar soos - die familieplaas (grond) wat deel van die identiteit van die Afrikaner deur die geskiedenis was (sien hoofstuk 3). Frik se finale (kortsigtige) besluit motiveer hy soos volg:

Albert ... ek lewer 'n kwaliteit produk: op tyd, volgens spesifikasie en sonder uitsondering. Dis iets wat hulle nie sommer elders in hierdie land gaan vind nie. En ek het niks teen niemand nie – intendeel, ek ondersteun bemagtiging en ek sal saamspeel solank dit sinvol gedoen word. Maar Maximus is 'n familiebesigheid met een baas, en so sal dit bly! (Episode 3:13).

Hy wil oppergesag oor sy familiebesigheid behou en beskou homself en die besigheid as superieur bo buitelanders wat hy as die Ander sien. Die feit dat Willie 'n bruin man is, plaas Frik se verset teen hom as gelykwaardige vennoot binne 'n multikulturele raam. 'n Vennootskap sal 'n deurbreking van, en 'n gepaardgaande beïnvloeding deur, die Ander inhou en Frik verset hom daarteen.

Die uiteinde van Frik se familiebesigheid was bankrotskap. Net soos Brustein (1991:21-22) se messiaanse superheld, is Frik deur die nuwe ekonomiese werklikheid ontugter:

Still, his superiority lies not so much in noble birth, physical prowess, or miraculous deeds as in certain lofty moral and spiritual qualities which raise him above the common run of men. [...] For, despite the touch of divinity about him, he is still mortal [...] most messianic heroes ultimately face death and disillusionment.

Die keuse wat hy gemaak het, was kortsigtig en verkeerd: “Sophia ... daar is nie ‘n dag wat verbygaan wat ek nie dink aan die keuses wat ek gemaak het nie ... en ek is jammer dat jy en FG die nagevolge van my keuses moet verduur ...” (Episode 8:12).

Soos die Bybelse figuur, Job verloor Frik al sy aardse besittings. Sy vrou, Sophia, gewoon aan ‘n rykmanslewe en oorsese vakansies, verlaat hom en gaan by haar ouers op die plaas woon. Hulle dwing haar om by die korporasie op die dorp te gaan werk, ‘n stap wat ‘n groot aanpassing van haar verg. Ook hierdie figuur kan as ‘n ontnugterde messiaanse superheld gesien word. Hierdie twee karakters se perspektiewe op die nuwe multikulturele sosiale omgewing, hul besluite en uiteindelijke gevolge, verwoord Opperman se verset teen die gebrek aan insig en aanpassing by die Afrikaner as kultuurgroep.

Anders as wat Brustein (1991:32) aantoon, laat Opperman as dramaturg nie vir Frik (as antiheld) in sy ontnugterde posisie agter nie. Hierdie karakter word deur die dramaturg ingespan om ‘n belangrike gedagte rondom die hersiening van gevestigde lewensuitkyke uit te dra (vergelyk Brustein 1991:417; Krueger 2010:118). Hy kry mettertyd insig in sy eie foute en besluit om dit reg te maak: “Hubris ... Die blindheid van die helde in die Griekse tragedies. Blindheid vir hulle eie foute. Dis wat mense tot ‘n val bring. Dis wat my tot ‘n val gebring het” (Episode 6:9). Hy hou op om teen verandering te protesteer (sosiale verset) en gebruik sy energie om nuwe uitdagings binne die multikulturele realiteit te soek:

FRIK: [...] maar toe tref dit my: alles het sy seisoen. In die lente stoot die bome blare uit, in die herfs val hulle weer na die grond, en in die winter staan die boom kaal. Maar al is hy kaal ...staan hy daar ...want hy weet die lente sal weer kom. Besigheid is ook so. Ek is wie ek is, Henk, en ek staan waar ek staan ... dis my winter ... en as die lente vir my weer kom ... sal dit my lente wees (Episode 6:35).

Frik se “lente” breek aan in die vorm van ‘n eiendomsbeleggingsmaatskappy, Mahodimo, (Sotho vir “Die plek van God”) (Episode 9:5). Hierdie karakter was ook maar op soek na ‘n stukkie paradys hier op aarde (sien eksistensiële verset, par. 4.6; hoofstuk 5). Vir Pieter de Witt in *Donkerland* (sien hoofstuk 3) was dit ‘n “Kanaän”

waarheen hy op pad was en waarvoor hy bereid was om sy lewe op te offer (Opperman 2004:149). Vir Frik in *Kruispad* was dit die volgende: “Ek sal in ‘n tent bly as ek moet, maar ek sit nou alles wat ek het in ‘n klein stukkie van die paradys” (Episode 9:5). As ‘n mens na die Sotho-naam van die plek kyk, het die woorde, “klein stukkie van die paradys”, ook ‘n bykomende betekenis, naamlik dat die ontwikkeling, soos die kontinent van Afrika, vir alle kulture ‘n tuiste – ‘n stukkie paradys – moet bied. Dit is nie net die Afrikaner wat ‘n eksklusiewe reg daarop het nie. Bogenoemde boommetafoor (sien aanhaling van Frik hierbo), sowel as die gedagte rondom “‘n stukkie paradys”, tree direk in gesprek met die al die Afrikanerdramas (veral met *Kaburu*), asook met die verzetmotief in die Oppermandramas, soos duidelik in hoofstuk 5 na vore sal kom.

Wanneer Andries en Frik vergelyk word, sien ons dat beide voor ‘n kruispad gekom het en keuses gemaak het – die vermoë om aan te pas en deel van die transformasieproses te wees - al dan nie - was lotsbepalend. Hierin lê die dramaturg se sosiale verzet en die uiteindelijke tema van transformasie opgesluit (sien par. 4.5).

Die volgende twee karakters, Henk en P.G. beeld die nuwe geslag Afrikaners uit – ‘n geslag wat voor groot uitdagings en persoonlike *kruispaaie* binne die reënboognasie te staan kom.

#### Henk:

Deur middel van hierdie karakter kommunikeer Opperman ‘n baie belangrike boodskap. Henk kom tot die volgende gevolgtrekking ten opsigte van die nuwe Suid-Afrika: “[...] al is daar nie ‘n oorlog met gewere en kanonne nie, gaan dit wel soos ‘n oorlog wees ... [...] en die enigste wapen wat ek gaan hê is wat ek met my kop kan doen (Episode 1:36). In aansluiting by Krueger (2010:183) se siening oor identiteitsvorming binne ‘n nuwe sinkretiese postapartheidteater, klink sy (Krueger) kritiek teen die verskuilde voorstelling van ‘n waardesisteem in dramas (soos byvoorbeeld in bostaande voorbeeld) hard en duidelik: “Scratch the surface and one invariably locates some or other suggestion as to how one should behave [...] they all, in some sense or another, rely on a value statement or a framing notion of the good.” Vir Krueger (2010:184) is die gebrek aan ‘n “clear value system” bevrydend: “[...] I would consider it to be liberating,

and possibly even necessary in a post-apartheid context since one of the great shifts which has occurred in South African literature is that it has moved away from what has been referred to as ‘judgemental’ texts.”

Henk (seun van Andries) weet sy ouers het nie die finansiële vermoë om hom universiteit toe te stuur nie; daarom leer hy hard en plaas sy hoop op ‘n beurs om hom as ‘n ingenieur te bekwaam. Die nuwe sosiale werklikheid sorg vir groot ontnugtering: “Jammer om jou te moet sê dinge het verander ... die beurs is ongelukkig nie meer beskikbaar nie ... [...] Dit was ‘n voorwaardelike toekenning en dinge het verander, Meneer Landman. Daar’s nuwe ... uhm ... vereistes en ... jy weet ... ek’s jammer (Episode 2:15). Die “vereistes” het beslis ‘n multikulturele konnotasie. Vir Henk sluit dit aan by wat Boskovic (1997:6) sien as ‘n “series of complex events that brought closure to the past, but without opening clear perspectives for the future”. Ten spyte hiervan, sluit hierdie karakter se keuse en optrede ná hierdie ontnugtering direk aan by wat Faasen (2009:133) oor herinnering en ‘n persoon se geskiedenis sê, naamlik dat “[m]emory mobilizes the experience of past time so that the experience of present time becomes understandable, and the expectation of future time is possible”:

HENK: Toe ek klein was, was my gunsteling storie toe Pa vertel het van hoe die Voortrekkers hulle ossewaens oor die Drakensberg gekry het. En ek weet mense maak deesdae grappies daaroor – “kaalvoet oor die berge” en alles – maar iets van daardie storie het my nog altyd bygebly ... hoe daar iets in ons mense is wat nie vir ‘n berg terugstaan nie ... al is hy hoe hoog. En die een ding wat ek van ‘n berg weet is as die pad wat jy oor hom gekies het onmoontlik raak, dan soek jy ‘n ander een ... want daar’s altyd ‘n pad oor ‘n berg. Jy moet dit net soek (Episode 2:27).

Henk begin om elektroniese ingenieurswese deur UNISA te studeer en kort voor lank sien hy ‘n geleentheid (ironies genoeg) in die toenemende misdaad binne die nuwe sosiopolitieke omgewing. Hy ontwerp ‘n unieke alarmstelsel, terwyl Jason, ‘n bruin magisterstudent in dieselfde rigting, die patent tegnies vervolmaak. Hulle word vennote en later suksesvolle sakemanne met oorsese kontrakte, dit wil sê hul visie strek verder as die plaaslike grense en probleme binne die land. Ten spyte van Krueger (2010:184) se kritiek oor die oordra van waardes (sien hierbo), beskryf hy tog karakters wat

“unquestionably ‘adaptive’ in their attempts to deal with the situations in which they find themselves” is, as innoverend (Krueger 2010:183).

Henk word teenoor Frik gejukstaponeer deurdat hy (Henk) bereid is om sy sakeplan met ‘n Ander wat sy gevorderde kennis in dieselfde veld na die tafel bring, te deel. ‘n Multikulturele verbintenis - met groot sukses vir beide partye - ontstaan. Dit sluit direk aan by Boskovic (1997:5) se uitspraak oor multikulturele sakebelange deur die eeue:

To go back to Toulmin’s Book, *multiculturalism* is definitively not something new. It was there long before the 16<sup>th</sup> century expansion of Western powers. It was certainly there two thousand years ago in the Mediterranean, when it was quite normal for every merchant (especially in the Levant) to speak four or five languages (oorspronklike kursivering).

#### P.G.:

Met hierdie karakter, die seun van die welvarende sakeman, Frik, word daar ‘n waarskuwing aan die jeug oorgedra. Anders as sy neef, Henk, ken hierdie bedorwe rykmanskind nie die waarde van geld nie, benut nie die voorreg om as student aan ‘n universiteit te studeer nie en soek allerhande kort en onwettige paaie na rykdom. Hy en Sophia (sy ma) is selfs bereid om vir Soois en Mart (hul ouers en grootouers) met geld te bedrieg. Vir beide karakters loop dit op ‘n skandalige einde uit (Episode 13).

#### Opsomming: dekonstruksie van identiteit:

Die karakters in *Kruispad* verwoord ook ‘n worsteling om identiteit. Die Chicago Cultural Studies Group (1991:115) verduidelik soos volg: “[...] multiculturalism as a social movement gets its critical purchase because it seeks to challenge established norms, and to link together identity struggles with a common rhetoric of difference and resistance.” Al die karakters bevind hulself binne ‘n totaal vreemde situasie – heeltemal in kontras met dit waaraan hulle gewoon was. Die Self se superieure identiteit teenoor alle Ander word in Andries se woorde weerspieël: “Hulle kan my land vat; hulle kan my werk vat, maar my trots vat hulle nie! En daar is nie genoeg geld in die reserwebank om dit ooit by my af te koop nie. Is dit wat jy wil hê? – ‘n man sonder sy siel? (Episode 2:26). Hierdie karakter se “siel” of identiteit wat hy te alle tye wou bewaar, het hom vorentoe geen geluk gebring nie: sy finansiële verknorsing, negatieweiteit en patriargale

houding teenoor sy vrou en kinders het van hom 'n tragiese antiheld gemaak wat ongelukkig en alleen sterf (Episode 13:47).

Daarteenoor besef Frik betyds dat sy identiteit op self waan gebaseer was:

Toe Koning Lear, kaalgestroop van alles, nakend en alleen in die storm gestaan het ... sonder koninkryk, sonder kroon, sonder vriend ... eers toe het hy besef dat dit nie die wispelturigheid van die gode was nie, maar sy eie verwaandheid ... wat hom so ver laat val het ... (Episode 9:1).

Die transformasieproses wat deel was van die sosiale werklikheid in hierdie postapartheidsera het duisende wit Suid-Afrikaners van hul gevestigde identiteit gestroop. Baie het pakkette (eenmalige afkoopbedrag) geneem (Episode 1:45-46), maar met die jare lange ekonomiese bevoorregting het hul nooit veel sakevernuf bekom nie. Bankrotskap en 'n nuwe armblankevraagstuk het hierop gevolg, met ander woorde toestande het baie ooreengekom met dié van die Afrikaner na die Anglo-Boereoorlog, droogte en die depressiejare van die 1930's (sien hoofstuk 3, par. 3.3.2). Groot getalle jeugdiges wat nie hul eie geleenthede probeer skep het nie, het die land tydelik of permanent verlaat. Die karakters, Izel en Willemien is in *Kruispad* voorbeelde hiervan (Episodes 5, 10; sien hoofstuk 5).

Die nuwe sosiale werklikheid en al die eise wat dit gestel het, het tot depressie, ontnugtering, moedeloosheid, vrae oor en soeke na identiteit gelei en uiteindelik aanleiding tot grootskaalse sosiale verset gegee - wat weer tot die moderne Afrikaanse diaspora gelei het (sien hoofstuk 5). In hierdie tyd het die liedjie "De la Rey", 'n opskudding regoor Suid-Afrika veroorsaak. Opperman, as kunstenaar en sakeman, reageer op hierdie sosiale onstuimigheid en skryf die musiekspel, *Ons vir jou* (2008c).

#### **4.4 *Ons vir jou* (2008c)**

##### **4.4.1 Agtergrond**

Die lirieke van Bok van Blerk se liedjie, "De la Rey" ('n legendariese generaal in die Boereoorlog), ontketen in 2007 emosiebelaaide reaksies landwyd en lei tot 'n heftige

politieke debat (Ritchie 2007:9). Kevin Ritchie (2007:9) van die *Sunday Independent* beskryf hierdie liedjie in 'n artikel, "A song that answers a deep sadness", soos volg: "A ballad about a Boer general has stirred hearts of Afrikaners, who, although no longer defined by National baggage, now find themselves increasingly marginalized." In reaksie op hierdie liedjie skryf Loammi Wolf (2007) die volgende oor die transformasieproses in die nuwe Suid-Afrika:

The storm that has broken loose about Bok van Blerk's rock song "De la Rey" might be an indication that the smoke is starting to come out of the South African volcano again, signifying that the transformation of society after the rainbow revolution was not all just magic. The scars of the past are still there and the process of transformation has definitely not been concluded.

Opperman (M-Net 2008), "tired of Afrikaners being depressed and that many of them have given up hope – as had the Boer soldiers under De la Rey", gryp die geleentheid aan om 'n musiekspel oor die Boereoorlog – met Koos de la Rey as protagonis – in die Staatsteater aan te bied en met groot koste te finansier:

*Ons vir Jou* is inderdaad 'n groot storie wat die impak van die Boereoorlog op die wording van die Afrikanervolk met deernis en passie uitbeeld. En alles wat nodig is vir 'n goeie Boereoorlog-storie is in die teks teenwoordig – die heldedade, die liefdesverhale, die slagvelde . . . Dit het begin met die liedjie "De la Rey", gesing deur Bok van Blerk. Nou is dit 'n musiekspel met 'n begroting van R4 miljoen (Opperman in Van Bart 2009).

Die reklameveldtog vir hierdie musiekspel lok groot belangstelling én negatiewe kommentaar uit, 'n kenmerk van die dramas van Opperman (sien hoofstuk 2):

Biljette met slagspreuke soos "Hoe oorleef 'n volk teen 'n oormag? Daar is net een keuse . . . veg of verdwyn" het lede van die publiek én die media op dolle verbeeldingsvlugte gejaag. Die polisie is onder meer gekontak, en op blogwerwe en gemeenskapsradio's is woeste debatte gevoer (Opperman in Van Bart 2009).

Opperman (2011a) se kommentaar op bogenoemde was die volgende:

[...] die besluit om so 'n musiekspel aan te bied, was omstrede. Die oomblik toe ons dit aangekondig het, was daar in verskeie media vurige debatte met stemme beide vir en teen 'n musiekspel oor die Boereoorlog. Gegewe die punte wat ek tot dusver gemaak het, is dit teen hierdie tyd duidelik dat toe ek sien hoe omstrede die musiekspel was, was ek uiters tevrede, want dit het dadelik vir my bevestig dat die onderwerp van die



musiekspel waarskynlik probleme van ons huidige bestaan in hom gebaar het wat nog steeds *uiters* relevant is vir baie mense. En probleme wat relevant is skep by uitstek *emosie*. Vandaar die vurige debatte rondom die stuk (oorspronklike beklemtoning).

Opperman (2011a) glo dat 'n volk se geskiedenis 'n belangrike rol in identiteitsvorming speel: "Enige nasie, nes enige mens, wat nie onthou wie hy was nie, sal nie weet wie hy is nie, en kan nie droom oor wat hy nog kan wees nie. Om 'n volk se verlede te ontken, is om sy toekoms te ontken." Dit sluit direk aan by Achille Mbembe (2008) se siening oor die belangrike rol wat herinnering in 'n volk se lewe speel: "There is, truly, no memory, except in the body of commands and demands that the past not only transmits to us but also requires us to contemplate." Met bogenoemde stem Krueger (2010:115) nie saam nie:

Certainly, a concrete idea of the past may provide one with a sense of stability, and yet, the problem with this is that it also implies a mythical past in which identity was once unified and whole, resulting in a permanent dissatisfaction with the present which can potentially spill over into resentment.

#### **4.4.2 *Ons vir jou as sosiale versetteater***

Opperman se herskrywing van die Boereoorlog sluit by Faasen (2009:19) aan wat verduidelik dat 'n dramaturg nie noodwendig daarop uit is om 'n historiese drama te skryf nie, maar dat die teks gewoonlik 'n fiksionele representasie van die historiese gebeure is. Volgens Faasen 2009:19) is die karakters in so 'n drama "firmly placed within a historical context, but the dramatist writes them to life according to his own creative and subjective version". Hayden White (Sutermeister 2004:4), 'n teoretikus oor historiografie, sê met reg dat literêre skrywers 'n alternatiewe boodskap het om uit te dra: "the historical past was the medium but not the message of the historical work." *Ons vir jou* (ook *Donkerland*) is dus die medium(s) waardeur Opperman as dramaturg gebeure in die verlede met 'n spesifieke doel voor oë herskryf het. Sy doel was om verset deur middel van die teatrale kommunikasieproses oor te dra.

Die versetmotief word vanuit die volgende invalshoeke bespreek.

Opperman, as dramaturg, protesteer teen die marginalisering van die Afrikaners binne die nuwe Suid-Afrika. In 'n onderhoud oor *Ons vir jou* tydens die televisiejoernaalprogram, Carte Blanche, maak hy die volgende stelling (M-Net 2008):

There is enormous nostalgia for remembering one's roots and history, and I have particular issue with the denial of a people's history. You know if it's true that the Afrikaner's history should now be completely eradicated from all the books because of apartheid then I don't see why we still remember the Germans' history because after all we know what they got up to in the Second World War.

Na die koms van demokrasie (1994) was die kunste in Suid-Afrika in 'n finansiële krisis gedompel. Staatstoelaes is ingeperk en staatsondersteunde teater het al hoe meer onder druk gekom om te Afrikaniseer. 'n Gebrek aan befondsing en verandering in sosiopolitieke omstandighede het krisisaftmetings in die teaterbedryf tot gevolg gehad en "soos in die meeste ander Westerse lande kan die uitvoerende kunste, waaronder teater, ook in Suid-Afrika nie sonder finansiële ondersteuning voortgaan nie" (Coetser 2006a:156). Volgens Coetser (2006a:155) was al hierdie faktore daarvoor verantwoordelik dat "spelers, dramaturge en impresario's alternatiewe opvoeringsruimtes gevind of geskep het".

Deon Opperman was van die min dramaturge wat voortgegaan het om in Afrikaans te skryf, maar hy het die kunste as 'n besigheid bedryf. Opperman (1989b:48-50) het hom terselfdertyd ten sterkste uitgespreek teen burokrate wat die kunste beheer en daartoe bygedra het dat die teaterbywoning van Afrikaanse opvoerings afgeneem het omdat stukke opgevoer is wat nie gehore getrek het nie (vergelyk Coetser 2006a:157). In teenstelling hiermee, fokus Opperman op relevante alledaagse probleme waarmee sy teikenmark (die gewone man op straat) kan identifiseer en in die proses trek sy dramas vol sale en verskaf hy werk aan akteurs (Luwes & Van Jaarsveld 2006:386-400). In 2007/8 was die genoemde sosiopolitieke probleme van die nuwe demokrasie in Suid-Afrika beslis grondstof vir sosiale versetteater, soos Brustein (1991:25) verduidelik: "For while the bourgeois dramatist supported democracy (still a revolutionary creed), the modern social dramatist is more concerned with the degradations of the democratic dogma."

Om op te som, is aspekte wat Opperman as versetdramaturg hinder onder andere die volgende: omgekeerde diskriminasie, openlike marginalisering van die Afrikanerkultuur, regstellende aksie wat nie net tydelik was nie, swart ekonomiese bemagtiging (SEB) wat voor die voet toegepas word, toename in werkloosheid en gewelddadige misdaad, waarvan plaasmoorde 'n groot deel uitmaak (Ritchie 2007:9; Opperman 2011a). Hierdie aktuele probleme gee aanleiding daartoe dat duisende landsburgers 'n heenkome in ander lande gaan soek en so deel van die moderne Suid-Afrikaanse diaspora word. Hierdie verskynsel word breedvoerig in hoofstuk 5 bespreek.

Opperman (2011a) motiveer sy besluit om 'n musiekspel oor die verlede – en spesifiek die Anglo-Boereoorlog - op die planke te bring, soos volg:

Die probleme van die Afrikaner se huidige menswees en bestaan in Suid-Afrika wat in *Ons vir Jou* vervat word kan in die volgende vergelykings tussen die Afrikaner in die tyd van die Boereoorlog en die Afrikaner van vandag deur middel van 'n paar konsepte wat Antjie Krog uiteen gelê het, en 'n paar wat ek self bygevoeg het, ontleed word:

- Gedurende die Boereoorlog was die Afrikanervolk min teen baie. Vandag voel dit ook so.
- Gedurende die Boereoorlog het die Afrikaner persoonlike berowing, ontneming en verlies ervaar, en vandag, met sy kapings, moord, geweld en misdaad, ervaar ons dit weer.
- Die Boereoorlog was, vir die Afrikaner, 'n ontewing, die wegneem van sy land en status, en vandag, met BEE en diskriminasie teen wit mense en veral die Afrikaanse taal, voel ons weer ontarf.

Met bogenoemde in gedagte, ontgin Deon Opperman die ander komponent van versetteater, te wete die oordra van 'n gedagte van hoop, soos uitgespel deur Brustein:

*Terror and torment are too much with us today to make us choose to dwell upon them; but in our sometime capacity to face these feelings lies the hope for our spiritual regeneration. [...] and if comfort and happiness are not often found there, strength and courage are. [...] and it is towards this end that the great modern dramatists forged their revolt in enduring harmonious form* (Brustein 1991:417).

#### 4.4.3 *Ons vir jou*: medium vir teatrale kommunikasie

Met hierdie musiekspel herskryf Opperman sekere gebeure tydens die oorlog tussen Boer en Brit - die Self in stryd met die Ander. Laasgenoemde dring nie net die Self se leefwêreld binne nie, maar wou sy kosbaarste besittings – grond en vryheid (sien hoofstuk 3) – van hom wegneem. Die dramaturg glo dat 'n herskrywing van 'n belangrike stuk Afrikaanse geskiedenis die Afrikaner daaraan sal herinner dat hy deel van 'n klein, maar gelouterde volk, is. *Ons vir jou* begin met die volgende woorde deur die Verteller, Siener van Rensburg:

Die ou mense vertel dat as jy yster tot die hardste metaal wil smee, jy dit in die vuur tot witwarm verhit ... en dan druk jy dit ... in bloed ... weer en weer. So ook is dit met 'n volk (Opperman 2008c:5).

De la Rey, 'n heldefiguur uit die verlede (en protagonis in die gewilde liedjie, “De la Rey”), word deur Opperman as protagonis ingespan om 'n boodskap van hoop uit te dra, soos die dramaturg self verduidelik:

*Ons Vir Jou* se implisiete boodskap aan die hedendaagse Afrikaner is: As nasie is ons nie slegs 'n nasie van skaamte en skuld nie, ons is ook 'n nasie van eer en waardigheid; strek ons geskiedenis veel wyer en loop hy dieper as net Apartheid; het ons as minderheid teen verskriklike gevaar oorleef en kan ons weer teen verskriklike gevaar oorleef; en herinner dit die mense wat dit gesien het dat al het ons na 1948 verskeie leiers gehad waarop ons vandag nie trots is nie, het ons in ons verlede edele leiers gehad en daardie eienskappe sit nog steeds in ons volk (Opperman 2011a).

Opperman wil met hierdie drama die Afrikaner daaraan herinner dat dié klein en jong kultuurgroep ook deel was van die opbou van 'n beskawing aan die suidpunt van Afrika – 'n proses wat nie vir die Self maklik verloop het nie en waartydens baie bloed gevloei het:

CRONJE: Maar dit is ook waar dat hulle op Majuba geleer het dat die Boerevolk, al is hy 'n klein volk, 'n jong volk, is hy 'n volk wat in die verlede teen Zoeloe en Brit en wilde dier, deur die genade van ons Hemelse Vader, 'n bastion van beskawing, 'n lig in die duister, met sy eie bloed en murg en geloof klip vir klip gebou het! (Opperman 2008c:6).

Uit die teks kom dit ook duidelik na vore dat die Engelse die Boere (soos die Afrikaners toe bekend was), as ongeletterde barbare gesien het wat deur 'n "bearded boorish beast" (pres. Kruger) gelei is (Opperman 2008c:12). In die teks kom dit na vore dat alhoewel die Boere nie altyd formele skoolopleiding gehad het nie, hulle tog gedugte teëstanders was:

METHUEN : But make no mistake: you will be facing a resolute force. They may be peasants, but they are hardened men, skilled marksmen, and can ride as well as you or I. They will not give up an inch without a fight ... but neither will we. You are soldiers of the greatest empire on earth. Do your duty ... for your country ... and your queen (2008c:52).

Die Boere was met hul rug teen die muur. Die vyand (Ander) was 'n oormag teen 'n handjie vol Boerevegters. Opperman wil die Afrikaner se trots laat herleef deur 'n kollektiewe verbintenis met die voorsate. Die volgende woorde van die karakter, De la Rey is 'n voorbeeld hiervan:

Seuns van die Boerevolk ... die Engelse lê voor julle met 'n mag van vyftienduisend man ... hier om slawe van die Boerevolk te maak. Ons mag dalk minder wees ... maar my raad aan hulle is hulle moes meer gebring het, baie meer. Vandag gaan die Britte leer dat elke treë wat hulle na Pretoria wil neem bedek sal word met hulle eie bloed ... want hier kom hulle te staan teen die trots van 'n Boerevolk ... manne wat veg vir vryheid, volk en vaderland (2008c:57).

Die Self het dus nie 'n keuse gehad nie – dit was "veg of verdwyn" soos die advertensieborde vir hierdie musiekspele uitgespel het (Van Bart 2009). In 2007 lyk dit vir Opperman asof die moedelose en identiteitlose Afrikaner binne die nuwe multikulturele Suid-Afrika ook voel asof die oormag van die ander kulture te groot is en dat dit nie moontlik is om 'n eie kultuur en identiteit na te streef nie. Die bemoedigende woorde van die karakter, generaal De la Rey sluit by die doel van hierdie musiekspele aan:

DE LA REY: Jy vra wie's ons Dawid ... ek sal jou sê. Dawid lê in jou hart. En in myne. (*Wys na die soldaat.*) En in syne ... en in die hart van elke man en vrou van die Afrikaner volk (2008c:56).

Deur middel van bogenoemde dialoog en dié wat daarna volg, probeer die dramaturg om die verlore Afrikaneridentiteit te laat herleef. Met hierdie drama wil Opperman

(Marais 2008:2) die Afrikaner se verlede soos 'n spieël voor hom hou om harte “van trots vir hulle helde wat hulle merk op ons verlede gemaak het”, te laat swel:

DE LA REY: Ons is te min?! Laat elke man wat nou so dink sy wapen neerlê en loop, want sonder julle, al is ons minder, is ons baie, baie meer ... en 'n honderd jaar van nou, as ons grafte lankal verdwyn het in die gras, sal ons nageslagte terugkyk en sê: Trots sal ons 'n handjie vol onthou, hulle was min maar hulle het tot die laaste man tot die bittereinde geveg en met God se genade die fondasie van ons volk neergelê ... gelê in die grond en klip van Afrika ... met hulle eie Afrikanerbloed (2008c:66-67).

Hierdie kan ook gesien word as 'n subtiele verwysing na die Afrikaners wat besluit het om die land te verlaat – én, vir diegene wat besluit het om te bly, 'n aanmoediging om deel te bly van die bodem van Afrika. Bogenoemde tree ook in gesprek met die einde van *Donkerland* (sien hoofstuk 3, par. 3.3.3). Die 'donker' kontinent Afrika funksioneer as 'n oorkoepelende belangeruimte in al die Afrikanerdramas. Daarom is die woorde van Siener van Rensburg in *Ons vir jou* oor Lord Milner wat verantwoordelik was vir die implementering van die *verskroeiende aarde*-beleid en konsentrasiekampe tydens hierdie oorlog, so insiggewend en ironies:

Jy maak 'n fout as jy Afrika onderskat. (*Wys na Milner.*) Daardie man ... daardie reus van 'n man ... mens so selfs kon sê daardie Goliat ... het 'n paar jaar later wel sy Dawid hier in Suid-Afrika gevind, nie in die klip van 'n slinger, of die loop van 'n roer, maar in die angel van 'n klein, klein tsetsevlieg (2008c:104).

Bostaande sluit direk aan by die karakter, Pieter de Witt (in *Donkerland*) se siening oor Afrika (sien hoofstuk 3):

PIETER: Dis 'n ongetemde land dié, swaer. Terwyl ons hier sit, word 'n lewenstryd in die donkerte gevoer. En ons is deel van daardie stryd, of ons nou wil of nie (Opperman 2004:141).

Volgens Brustein (1991:24) gebeur dit soms dat die versetdramaturg self binne die drama sy opwagting maak, “if only in disguise”, daarom kan die volgende woorde van die karakter, Siener van Rensburg as 'n moontlike boodskap van die dramaturg geïnterpreteer word:

Nou ja toe ... hoekom dié storie vertel? Enige nasie, net soos enige mens, wat nie onthou wie hy was nie, sal nie weet wie hy is nie, en kan nie droom oor wat hy nog kan wees nie. Maar dit is makliker om te kyk as wat dit is om te sien. Hulle noem my Siener van Rensburg ... ja ... ek sien ... maar elke mens ... elke volk ... elke land ... as hy versigtig kyk ... met die oë van sy siel ... sal hy dit sien - al lyk die toekoms hoe dood, hoe donker - 'n klein kool ... wat gloei in die wit as van sy verlede ... en al wat dit neem is 'n klein stukkie hardhout ... en 'n windjie van verandering ... Kyk, en jy sal sien hoe hoog brand daai vlamme (Opperman 2008c:104).

In teenstelling met al die ander Afrikanerdramas wat transformasie, aanpassing en die rekonstruksie van nuwe identiteite kommunikeer, is *Ons vir jou* daarop gemik om identiteite met behulp van kollektiewe geheue te hervestig - alhoewel hy tog hierbo praat van “'n windjie van verandering” wat nodig is. In die boek, *Experiments of freedom: explorations of identity in new South African drama* deur Anton Krueger (2010), kom 'n heel ander perspektief ten opsigte van postapartheidteater en die vestiging van identiteite na vore: “When considering ethnicities, I reflect on how identity in terms of an ethnic collective is most often premised on laws of exclusion and on the construction of what Benedict Anderson refers to as an ‘imagined community’” (Krueger 2010:6). Krueger (2010:4) stel eerder belang in die teenoorgestelde:

I am interested in examining representations of, and reactions to, the loss or lack of a clear unity of self. I am interested in perceptions of identity in crisis and would also like to question whether a perception of identity is unstable, uncertain, and lacking unity should necessarily result in psychic calamity, or whether this instability might turn out to be an indication of an inherently transformative ability which might be regarded as a sign of health. In my investigations into play texts I will certainly not be seeking to discover or invent a totalizing conception of the quintessential South African identity.

Daar is in hoofstuk 2 genoem dat 'n versetdramaturg in wese 'n metafisiese rebel is, “not a practical revolutionary; whatever his personal political convictions, his art is the expression of a spiritual condition. For he is a militant of the ideal [...]” (Brustein 1991:8-9). Met bostaande in gedagte, kan afgelei word dat dit die dramaturg se ideaal was dat sy kultuurgroep in geregtigheid en met wedersydse respek saam met al die ander kultuurgroepe in Afrika sal saamwoon (vergelyk Van Wyk Louw, Joubert 1988:52).

#### 4.4.4 Samevatting: *Ons vir jou*

Die relevansie van hierdie herskrywing van die Anglo-Boereoorlog word weerspieël deur die publiek se positiewe reaksie. Op publieke aanvraag, is die speelvak in 2008 verleng, die stuk is weer in 2009, asook in Junie 2012 in Bloemfontein én in Julie 2012 in die Staatsteater in Pretoria opgevoer.

Christine Marais (2008:12) vra die vraag waarom so 'n stuk oor die Boereoorlog nie al voorheen opgevoer is nie en beantwoord dan haar eie vraag soos volg: “Miskien was ons nie jare gelede al reg vir 'n stuk soos hierdie nie. Iets soet kan net waarlik waardeer word indien dit deur iets bitter voorafgegaan word.”

#### 4.5 Respek vir diversiteit

Die boodskap van wedersydse insig en respek vir die Ander se diversiteit loop hand aan hand met die versetmotief in al die Afrikanerdramas. Boskovic (1997:4) verduidelik die siening van diversiteit soos volg: “Diversity seen through ‘our’ eyes and ‘our’ perspective is also a diversity that fits ‘our own’ needs and interests. Others are primarily seen as *means* for achieving the desired ends” (oorspronklike beklemtoning). In *Kruispad* staan diegene wat bereid is om diversiteit te aanvaar en hulself oop te stel vir wedersydse interaksie met die Ander, in kontras met diegene wat nie bereid is om hul eie perspektiewe en vooroordele te laat vaar nie. Die goeie en voordelige vriendskap- en sakeverhouding tussen Henk en sy bruin vennoot, Jason beeld 'n “sintese van *self* en *ander*” uit (oorspronklike kursivering, Coetser 1997:80). In *Ons vir jou* staan die goeie gesindheid waarmee generaal De la Rey teenoor sy Britse teëstander, Methuen optree en die menslikheid waarmee hierdie Ander (of vyand) De la Rey se vrou behandel, in skerp teenstelling met die onmenslike optrede van Milner en sy *verskroei*de aarde-beleid.

Hiermee kommunikeer die dramaturg die gedagte dat wedersydse respek nie by 'n volk as sulks begin nie, maar dat die onus op elke individu wat met 'n Ander in aanraking kom, rus. Dit weerspieël die feit dat menslike optredes verskil – juis as gevolg van die



metafisiese innerlike van elke persoon. Hierdie metafisiese innerlike loop hand aan hand met Brustein (1991:26-32) se eksistensiële verset.

#### 4.6 Eksistensiële verset

‘n Tweede gedagte wat Opperman met hierdie twee dramas uitdra, is die uitbeelding van figuurlike kruispaai wat die metafisiese lewe van individue raak en aanleiding tot eksistensiële bevraagtekening en verset gee. Opperman (Roos 2008) verduidelik self dat die titel van *Kruispad* drie verskillende betekenisse het – een daarvan “dui [...] daarop dat elke huis en mens sy of haar kruis het” waarvan hy/sy nie kan ontsnap nie (sien par. 4.3). Dit is in al die vorige hoofstukke aangetoon dat eksistensiële verset in die bespreekte dramas ‘n verneme rol speel. Messiaanse en sosiale verset is ooglopende hoofteipes verset, maar die vraag na die sin van bestaan is in ‘n verskuilde vorm alomteenwoordig in die dramakuns van Deon Opperman.

*Kruispad* is op die oog af ‘n sosiale versetdrama, tog vind ons dat die Verteller (en van die karakters) ook met die onsekere verloop van die lewe worstel, want “[...] die pad vorentoe bly altyd ongekaart ... totdat jy homself geloop het. Eers dan sal jy weet ... al is dit dikwels te laat” (Episode 3:57-58). Die onvermydelikheid van die dood (sien hoofstuk 5 vir bespreking rondom die herhalende doodstema by Opperman) word reeds deur die karakter, Andries, uitgebeeld. Vir die res van die karakters wat ‘n stryd om oorlewing binne ‘n nuwe multikulturele omgewing stry, lig die Verteller aan die einde die futiliteit van die menslike stryd hier op aarde soos volg uit:

En dit was die einde van die storie ... wel, nie die einde nie ... want net in feëverhale het stories ‘n einde ... vir die res van ons ... gaan hulle maar aan ... tot die dag van ons dood ... en dan ... eers dan ... kan ons met sekerheid sê: fluit, fluit, my storie is uit (Episode 13:50).

Opperman trek dus die sirkel van sosiale verset nouer en dieper wanneer hy sê dat “elke huis en mens” ‘n persoonlike kruis het om te dra. Dit sluit aan by Brustein (1991:26) se gedagte oor “human bondage” – ‘n tipiese aanduiding van eksistensiële verset.

In *Ons vir jou* staan 'n volk ook voor 'n kruispad van “veg of verdwyn” (Van Bart 2009). Daar was geen keuse nie. Alhoewel Koos de la Rey openlik teen die oorlog gekant was en aan die begin heftig daarteen in verset gekom het, moes hy voor die druk van die groep swig:

IEMAND: Is jy bang?!

DE LA REY: Ja. Ek is bang. Bang dat die bloedlus wat in hierdie raadsaal opstoot julle blind maak. Bang dat julle nie sien nie dat 'n oorlog hierdie land kan en sal verswelg. Bang dat julle glo dat hierdie stryd wat julle nou met 'n koninkryk wil wil voer, 'n koninkryk wat sterker is as ooit vantevore, die bloed sal kos van my vrou en my kinders, en die vrou en kinders van van elke man in hierdie saal. Wie van julle sal daardie bloed op julle hande neem?

GROEP BROM.

KRUGER: As ek daardie bloed op my hande moet neem, dan is dit wat ek sal doen, want dit is inderdaad net 'n blinde man wat nie kan sien nie dat die Engelse, net soos met die Kaap 'n honderd jaar gelede, hier is om ons land te vat (Opperman 2008c:7-8).

#### 4.7 Slotsom

In hierdie hoofstuk wentel die bespreking rondom verset binne 'n multikulturele omgewing. *Kruispad* en *Ons vir jou* beeld gewone mense uit wat deur sosiale omstandighede voor 'n kruispad in hul lewe te staan kom en die gevolge van hul besluite moet dra. Op so 'n wyse word die versetmotief bygewerk om veranderde sosiale werklikhede uit te beeld. Laasgenoemde sluit direk aan by die sentrale navorsingsprobleem van hierdie studie.

Na die val van Afrikanernasionalisme was die Afrikaner nie die messiaanse superheld van vroeër nie en die “degeneration of the hero” 'n sosiale werklikheid (Brustein 1991:26). In *Kruispad* konsentreer Opperman nou op “the man in society, in conflict with community, government, academy, church, or family” en word die versetmotief aangepas om op die verval van die demokratiese dogma te fokus (Brustein 1991:22; 25). Die binêre opposisie tussen die Self en die Ander binne die nuwe multikulturele omgewing speel 'n kardinale rol in *Kruispad* en lei tot grootskaalse verset, soos deur die meeste karakters uitgebeeld word.

In *Kruispad* en *Ons vir jou* word die hede en verlede in 'n interessante jukstaposisie met mekaar geplaas. Dit sluit aan by wat Boskovic (1997:6) sien as “the end of history” – South African style – a series of complex events that brought closure to the past, but without opening clear perspectives for the future”. Die kompleksiteit van die reënboognasie-filosofie binne die nuwe Suid-Afrika kom duidelik in *Kruispad* na vore. Die Afrikaner is vasgevang in 'n identiteitsdilemma as gevolg van magsdeling binne 'n multikulturele samelewing. Al gebruik Opperman die geskiedenis in *Ons vir jou* as grondstof, is dit met al die bespreekte Afrikanerdramas die dramaturg se doel om die ontvanger in staat te stel om die hede beter te begryp en te verwerk en 'n nuwe tipe leefstyl in 'n postapartheidsera te oorweeg. Aangesien identiteit 'n sosiale konstruksie is, sluit Opperman aan by Krueger (2010:113) se siening oor die Suid-Afrikaanse teater in die postapartheidsera:

If South African theatre hopes to reflect a national consciousness it would do better to embrace unstable, uncertain, and insubstantial identifications, instead of seeking to represent identity as either a completed totality in terms of a particular national ethos, or in terms fortified by specific ethnic identifications.

In aansluiting by bostaande, meen Boskovic (1997:7) dat multikulturalisme soos volg gesien moet word: “[...] and see everything not as ‘the end of history’ – but as a *new history* – a history which will include narratives of different cultures and different traditions, all grouped together and all treated with equal respect” (oorspronklike kursivering). In *Donkerland*, *Kruispad* en *Ons vir jou* word die motief van wedersydse insig en respek op verskillende wyses – in samehang met die tydruimtelike omgewing - uitgebeeld. In *Kaburu* (sien hoofstuk 5) word dieselfde gedagte in die woorde van die karakter, Boetjan aangetref: “Ek het respek vir al die mense van my land en ek verwag dat hulle aan my dieselfde respek moet betoon” (Opperman 2008a:64). In die televisiedramareeks, *Hartland* (2011b) word die gedagte oorgedra dat diversiteit oorkom moet word deur mekaar met die “oë van die hart” aan te kyk (Opperman 2011b, Episode 9:46).

Bogenoemde is weer eens 'n bewys dat die werkwyse van Opperman deur herhalende temas, motiewe, simbole, beelde en boodskappe gekenmerk word. Hierdie tematiek loop soos 'n fyn draad deur sy Afrikaanse dramas en lei tot 'n hegte literêre eenheid.

Intratekstuele gesprekke en terugkerende temas binne 'n fiksionele raamwerk van die aktuele kwessie oor die moderne Afrikaanse diaspora, word in die volgende hoofstuk oor *Kaburu* (2008a), (Hertzogprys vir Drama in 2009), bespreek.

## HOOFSTUK 5

### KABURU (2008c)

*We will chase all the white settlers into the sea, but we will leave one white tribe in the South – Kaburu – because if you chase him, he will chase you back*  
(Aangehaal in Bouwer, 2007:3.)

#### 5.1 Inleiding

*Kaburu* (2008a), Opperman se vyftigste drama, funksioneer nie net as 'n speël vir die gehoor nie, maar presenteer ook as 'n weerkaatsende teks waarbinne die vernaamste temas, motiewe en simbole van al die bespreekte dramas saamgevat word. Daarom kan hierdie drama as 'n mikrokosmos binne die makrokosmos van Opperman se Afrikaanse oeuvre beskou word. In hierdie hoofstuk word die ondersoek na die kontekstualisering van verzet binne die Afrikanerdramas as sentrale navorsingsvraag, voortgesit - en ook afgesluit.

*Kaburu*, waarvoor Deon Opperman sy tweede Hertzogprys in 2009 gekry het (die eerste was in 2006 vir die bundel, *Vyfmylpaa!*), is in 2007 by die Aardklop Nasionale Kunstefees vir die eerste keer opgevoer. In hierdie drama staan die kwessie van emigrasie sentraal tot die diskoers rondom die moderne Afrikaanse diaspora. Laasgenoemde is die resultaat van 'n sosiale 'vlugreaksie' ná die koms van demokrasie in 1994. Volgens Rossouw (2007) "skets Opperman die wrede waarheid oor die toekoms van Afrikaners teen die agtergrond van geweldsmisdaad, die vergrype in die naam van swart ekonomiese bemagtiging, die herstel van historiese ongeregtigheid en die kriminalisering van Afrikaners se geskiedenis".

Die fiksionele ruimte van *Kaburu* beeld 'n postkoloniale én postapartheidomgewing en samelewing uit, soos Coetser (2010) dit beskryf: "In postcolonies some communities lose all or almost all of their political power, and consequently become economically, culturally and socially marginalized." Coetser (2010) gebruik selfs die term, post-postkolonialisme om letterkunde te beskryf wat handel oor (Suid-)Afrikaners wat nie meer in postapartheid Suid-Afrika woon nie. Volgens Rossouw (2007) lê een van

*Kaburu* se deugde daarin dat dit deur die “fenomenale dramatiese wisselwerking tussen die karakters daarin slaag om met die koestering van die klassieke Griekse tragiese bewussyn by die toeskouer simpatie vir elke karakter en sy of haar keuses te wek.” In sy resensie maak Coetser (2009:179) die volgende positiewe opmerking oor hierdie drama: “Opperman se *Kaburu* is gevolglik nie net ’n hoogs-opvoerbare stuk nie, maar ook ’n drama wat sy gehoor/leser op ’n besondere wyse met aktualiteite binne die wit Afrikaanse gemeenskap konfronteer.”

Behalwe die vernuwing van die versetmotief binne die teoretiese raamwerk van die moderne diaspora, vorm die interessante weerkaatsing van vorige temas, motiewe en simbole wat in *Kaburu* aangetref word, die tweede aspek waaraan daar in hierdie hoofstuk aandag gegee sal word.

Uit bostaande het die volgende navorsingsvrae ontstaan:

- Wat is die definisie van die begrip, *diaspora*, watter variasies word onderskei en op watter wyse vind dit in die letterkunde neerslag?
- Op watter wyse sluit die moderne Afrikaanse diaspora by die versetmotief van hierdie drama aan?
- Hoe word bogenoemde in *Kaburu* uitgebeeld en watter variasies van die moderne diaspora kan geïdentifiseer word?
- Watter herhalende temas en motiewe word in *Kaburu* aangetref, hoe skakel dit met die versetmotief en dus met die sentrale navorsingsvraag?
- Watter simboliek kan as subteks in die karakteruitbeelding van die ses karakters van *Kaburu* opgemerk word en op watter wyse kom verset hier ter sprake?

Die simboliek agter die karakters as stereotipes van vier verskillende geslagte, asook die manifestering van verset by elk, sal ondersoek word. Die boom dien as belangrike metafoer ten opsigte van die verskillende geslagte en speel ’n sentrale rol in die uitbeelding van die Afrikaner binne Afrika. Die vorige hoofstukke en Afrikaanse dramas sal as verwysings gebruik word, asook Brustein (1991) se navorsing oor versetteater.

Die diskoers oor emigrasie staan sentraal tot die versetmotief in *Kaburu* (2008a). Ter wille van agtergrondkennis is dit geregverdig om eers 'n kort bespreking oor die verskynsel van die moderne Afrikanerdiaspora aan te bied:

## **5.2 Moderne Afrikanerdiaspora**

### **5.2.1 Agtergrond**

Die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* (VAW) verklaar die betekenis van die woord, “diaspora”, as ‘n “[v]erstrooiing van die verspreide Jode na Babiloniese gevangeskap. Ook van Afrikaners (of ander volke) gesê wat hulle buitekant die landsgrense gevestig het” (Labuschagne & Eksteen 2010, s.v. “diaspora”). Hierdie hoofstuk stel belang in die tweede betekenis, naamlik die snel groeiende Afrikanerdiaspora sedert 1993 soos Hauptfleisch (2008) in sy resensie oor *Kaburu* verduidelik:

In hierdie geval is die sentrale kwessie die snel groeiende Afrikaner-diaspora in die wêreld, en die menigte verskeurde Afrikanerfamilies wat as gevolg van die emigrasiepatrone voortaan moet leef met van hulle gesinslede oor al die kontinente versprei.

In 'n referaat wat Visser (2007:2) in Moskou oor die Afrikanerdiaspora gelewer het, som hy hierdie politieke situasie soos volg op:

The present-day Afrikaner diaspora had its origin in South Africa's period of transition from apartheid to a democratic, non-racial society during the late 1980s and 1990s. After the negotiation process for a new South Africa between the white National Party government and the unbanned black liberation movements such as the African National Congress (ANC) commenced, newspapers began to report on growing numbers of white emigrants who were uneasy about the process of political transition.

Coetser (2010) onderskei tussen drie hoof variasies van diaspora, te wete klassieke diaspora, moderne diaspora en inwaartse diaspora. Die eerste variasie, klassieke diaspora, dui op die Joodse diaspora in die Ou Testamentiese tyd en Coetser (2010) verduidelik dit soos volg:

Die eerste verwysings na 'n klassieke diaspora kom in die *Septuaginta* voor, wat die Griekse vertaling van die Hebreeuse Ou Testament is en bedoel was vir die Griekssprekende Jode wat in Bybelse tye in Alexandrië (Egipte) gewoon het. In die *Septuaginta* verwys die woord “diaspora” na Jode wat in ballingskap buite Palestina woon.

Die tweede variasie, moderne diaspora, loop parallel met die begrip, *transnasionisme*. Tölölyan (2007:652) omskryf dit as die “crossing of a national border by a nonstate entity. [...] an individual, a family, a corporation, a nongovernmental organization, or indeed any other nonstate organization, be it a terrorist group or a social movement”. Kokot e.a. (2004:4) sluit by bostaande interpretasie aan deur moderne diasporas te beskryf as ‘n proses waar daar steeds sosiale bande oor grense heen behou word: “These social fields are composed of relationships linking the migrants into their communities of residence, as well as those connecting them to their homelands and/or other diasporic communities.” Al bogenoemde hou verband met die verskynsels van globalisasie en transnasionisme, soos Visser (2007:2) verduidelik: “Apart from discussing the core causes of this diaspora, it should also be mentioned that as a result of globalization most ethnic groups, including Afrikaners, are no longer restricted to specific geographical spaces.”

Die derde variasie, inwaartse diaspora, is ‘n interessante tipe. Cohen (1999:275) verbind dit met die menslike psige: “to some degree, be held together or re-created through the mind.” Tsagarousianou (2004:56) sien inwaartse diaspora as ‘n vorm van “mental migration”, terwyl Safran (2004:16) meen dat dit individue insluit “who belong to the category of ‘other’ not only because of their cultural ‘hybridity’ but for a variety of reasons”. Die begrip van tuisland en gasheerland vervaag hier en volgens Coetser (2010) is daar “nie sprake van ‘n werklike, fisiese gasheerland nie”. Visser (2007:2) brei hierop uit:

A second dimension of migration which some Afrikaners opted for was some form of inward, metaphysical migration - what Van Rooyen refers to as localized “pseudo emigration” and what Richard Ballard calls “semigration”. Apart from the trend of moving to safer, enclosed neighbourhoods with high walls and 24-hour armed patrols, or so-called “gated communities”, certain Afrikaners have resorted to a physical and psychological withdrawal from everyday life and a kind of self-induced emotional detachment from the realities of South Africa, where the outside world is simply shut-out.

In hoofstuk 4 is aangetoon dat die Afrikaner voor ‘n emosionele kruispad gekom het en keuses moes/moet maak om óf binne ‘n nuwe multikulturele omgewing aan te pas, óf



om die land te verlaat. Duisende Afrikaners het die besluit om hul vaderland te verruil vir ander lande en so deel van die transnasionale gemeenskap te word. Visser (2007:4) verskaf die volgende inligting oor emigrasie:

According to De Lange, 841 000 whites emigrated between 1995 and 2005 alone. The white exodus, once a trickle, has turned into a steady stream and has the potential to become a flood which may hold far-reaching consequences for the South African economy. Secondly, the present white exodus is predominantly an Afrikaner emigration. [...] And according to Statistics South Africa, the emigration figures of Afrikaners have actually surpassed those of English-speaking whites.

Volgens Visser (2007:3) word die besluit om te emigreer op positiewe en negatiewe aspekte baseer. Die positiewe aspekte word soos volg verduidelik:

Since the demise of apartheid and the end of the country's isolation and of travel restrictions, many South Africans migrated either temporarily or permanently to all corners of the earth in search of better material conditions such as lucrative job opportunities, transferable skills and career improvement possibilities. These are regarded as so-called "pull factors" of emigration.

Fludernik (2003:xiii) sluit by bostaande aan in haar mening oor hedendaagse wêreldwye diasporas: "The really different new diaspora [...] would therefore be motivated by professional considerations - the movement of individual professionals and their families to mostly anglophone industrial nations." Terselfdertyd waarsku Fludernik (2003:xxii) ook teen die negatiewe aspek van emigrasie:

Diaspora is not only a consequence of globalization; it is itself determined by the effects of globalization. Emigrating to another country no longer allows one to make a clean break with the past; on the contrary, one's ethnic affiliation with all its attendant responsibilities re-emerges - a ghost that has followed the emigrant and catches up with him after arrival.

Die vernaamste negatiewe faktor wat in Suid-Afrika tot emigrasie aanleiding gee, word soos volg deur Visser (2007:3-4) aangetoon:

'Push factors' in the decision to emigrate are often triggered by a critical negative experience – a so-called 'last straw' event - affecting the person, a spouse or children, a relative, or a close friend. [...] However, by far the most outstanding push factor and principal reason given by emigrants for leaving South Africa is rampant crime and violence.

Volgens Visser (2007:3) gee bogenoemde en verskeie ander sosiale en ekonomiese redes aanleiding tot 'n verskeidenheid van negatiewe emosies by die Afrikaner: "They experienced a sense of alienation and a feeling of political marginalization and exclusion, because majority democracy had undermined Afrikaner ethnic political power." Verset, as reaksie hierop, het tot die moderne Afrikanerdiaspora gelei – 'n sosiale aspek wat ook in die letterkunde aandag geniet.

### **5.2.2 Moderne diaspora en die Afrikaanse letterkunde**

Said (2002:174) sonder migrasie uit as dié faktor wat die afgelope paar dekades die belangrikste uitwerking op internasionale gemeenskappe uitgeoefen het. Die redes wat hy aanvoer is onder andere die gevolge van oorlog, droogte, kolonialisasie, dekolonialisasie, ekonomiese en politieke omwentelinge. Emigrasie is 'n tema wat oor die afgelope paar dekades internasionaal in die letterkunde aangetref word en wat weer eens bewys dat letterkunde direk by die groter sosiale samelewing waarbinne dit ontstaan, aansluit. Dit lei tot die gedagte van "globale plekloosheid", soos Meyer (2009:160) dit in 'n artikel oor ballingskapliteratuur beskryf: "Een van die temas wat in die jongste Afrikaanse prosa opval as 'n soort eggo van wat internasionaal op literêre wyse verwoord word, is die belewenis van 'n globale plekloosheid, uitgedruk met behulp van die metafore van marginalisering, ballingskap en vreemdheid." Merolla en Ponzanesi (2005:8) noem "dat letterkunde en kuns nie meer gerieflik binne die raamwerke van nasionale kanons pas nie, weens die globale verplasing van mense en kulture". Volgens Roos (2006:86), kan die "uitbeweeg van Afrikaanssprekendes na ruimtes buite Afrika", of soos sy dit stel, die "Afrikaanse diaspora", as 'n subteks in baie hedendaagse Afrikaanse prosa raakgelees word. Hieruit kan ons aflei dat dieselfde tendens in die ander Afrikaanse letterkundige genres sigbaar behoort te wees.

Die rede waarom hierdie begrip nog nie so wyd in die Afrikaanse letterkunde na vore gekom het nie, word deur Coetser (2010) toegeskryf aan die lang tydsverloop tussen die eerste Afrikanerdiaspora en die tweede Afrikanerdiaspora, soos deur Du Toit (2003) in sy artikel, "Boers, Afrikaners, and diasporas" verduidelik word. Die eerste diaspora het na die beëindiging van die Anglo-Boereoorlog begin en het hoofsaaklik uit persone

wat nie die eed van getrouheid aan die Britse owerheid wou aflê nie, bestaan. Die groep Afrikaners wat verkies het om hulle in Kenia (voorheen Brits-Oos-Afrika) te vestig, was as die Kaburu's bekend en is vir hierdie studie van belang (sien par. 5.3). Die tweede Afrikanerdiaspora het hoofsaaklik in 1993, vóór die demokratiese verkiesing in 1994, 'n aanvang geneem en sedertdien het massas hoogs gekwalifiseerde mense Suid-Afrika verlaat (Du Toit 2003:27, 33; Visser 2007:3-4).

Omdat hierdie studie eerstens in die versetmotief belangstel, moet daar vasgestel word op watter wyse bostaande bespreking van die Afrikanerdiaspora - binne die aktuele raamwerk van globalisme - met die motief van verset in *Kaburu* skakel.

### **5.3 *Kaburu* as versetteater**

Die titel van die drama verwys direk na die historiese Afrikanerdiaspora wat ná die Anglo-Boereoorlog plaasgevind het en 'n versetreaksie teen Britse koloniale oorheersing was (sien par. 5.2.1). In 'n resensie van *Kaburu* verduidelik Coetser (2009:178-179) die agtergrond van die titel:

Histories verwys die woord *Kaburu* na die Swahili-woord vir *boere*, dit wil sê persone wat na afloop van die Anglo-Boereoorlog uitgewyk het Kenia toe. Van hulle is gesê: "We will chase all the white settlers into the sea, but we will leave one white tribe in the South – Kaburu – because if you chase him, he will chase you. (Aangehaal in Bouwer 2007:3.)

#### **5.3.1 Sosiale versetteater**

Verskeie aspekte in die teks van *Kaburu* sluit direk aan by Brustein (1991:22) se teorieë oor sosiale versetteater. Laasgenoemde hou verband met Visser (2007:3-4) se opsomming van sommige aspekte wat baie Afrikaners negatief oor die nuwe Suid-Afrika laat voel het en dus tot verset- of 'vlugreaksies' gelei het:

[...] falling standards of education and health care, the Aids pandemic, endemic corruption and mismanagement in the public service, incompetence and the deterioration of government structures, affirmative action, unemployment or bleak job prospects, restrictive labour laws, loss of faith in the ANC-led government, high personal income tax, savings being eroded by inflation and an unstable currency, as perceived mainly by whites.

Die ses karakters (die sewende karakter, Neil is nie teenwoordig nie) in *Kaburu* verkeer almal in 'n staat van protes teen omstandighede in die nuwe Suid-Afrika:

Jan (Pa) protesteer teen sosiale veranderinge (byvoorbeeld plekname wat verander, Opperman 2008a:17), teen besitreg oor landsgrense heen (dit wil sê die gedagte van globalisasie en transnasionisme) (61) en teen die feit dat mens geen beheer oor die dood het nie (eksistensiële verset) (6). Die feit dat hy sy sake in orde kry omdat hy met sy eie verganklikheid gekonfronteer word, wys op 'n tipe inwaartse diaspora. Ouma is in opstand teen haar kleinkind wat die verlede verloën en haar geboorte grond verlaat (35), terwyl Elna deur haar man (Bertus) forseer word om haar land, taal, familie en erfposisie van die familiebesigheid, ter wille van sy (Bertus) persoonlike verset, prys te gee (63). Bertus se persoonlike lyding, smart en woede oor die wrede wyse waarop sy ouers vermoor is, beïnvloed sy siening oor sy verlede en hede, asook sy houding oor 'n toekoms in die nuwe Suid-Afrika (63-64). Hierdie traumatiese ervaring gee aanleiding tot intense verset en die drastiese besluit om te emigreer, met totale afstanddoening van kultuur en herkoms (moderne diaspora) (33-34). Rika (Ma) kom in verset teen die rol van 'n vrou (volksmoeder) om kinders vir 'n land te baar en dan sinloos te offer, asook die feit dat sy geen deel aan die opbou van die familiebesigheid gegun is nie (sosiale verset) (53-54). Haar grootste persoonlike verset is teen die groot 'offer' wat haar vaderland van haar gevra het, te wete die dood van haar liefling seun tydens die Angolese bosoerlog. Hierdie verset word geïntensiveer wanneer sy uitvind dat sy dood nie as 'n ware 'offer' gesien kan word nie, aangesien hy in 'n ongeluk en nie as 'n dapper soldaat op die slagveld dood is nie. Al bogenoemde gee aanleiding tot 'n gevoel van vervreemding teenoor haar vaderland, Suid-Afrika. Sy beplan om later na Frankryk te emigreer (inwaartse diaspora) (57). Boetjan worstel met die vraag oor wysheid en waarheid (47) en kom in opstand teen diegene wat hul herkoms vergeet. Hy weier om daagliks in vrees te leef en is bereid om vir sy besitreg as 'n inwoner van Afrika te veg as dit moet (64). Hy noem homself 'n "Afrikaan" en identifiseer met die "stam wat hulle in Afrika die naam Kaburu gegee het" (Opperman 2008a:64-65; Coetser 2009:178-179).

Die karakters in *Kaburu* verwoord baie negatiewe emosies en toon duidelike tekens van dekonstruksie van identiteite. Visser (2007:7) spreek hom soos volg hieroor uit:

These emotions include disillusionment, alienation, a sense of marginalization, detachment, feelings of exclusion, “dejection”, inward migration, a sense of powerlessness, and a loss of status and national identity in the post-1994 dispensation. To this could be added the apparent ideological drive and insensitivity among certain ANC functionaries to change and replace place names of particular significance in the Afrikaner cultural heritage without proper consultation or consensus.

Al die sekerhede waarop die Afrikaner vroeër sy identiteit (as maghebber) gebou het, het ná die demokratiese verkiesing verander (sien hoofstuk 4). Dit het aanleiding tot verwarring, moedeloosheid en, soos hierbo genoem, ‘n verlies van identiteit en lojaliteit gelei:

This uneasiness with the effects of the transformation from white minority rule to a black-controlled democratic state had a profound influence on the ethnic psyche of Afrikaners and on the discourse about the place of an Afrikaner identity in post-1994 South Africa. [...] At the same time, the degradation of Afrikaner identity as an integral part of their group identity undermined their loyalty to their country and the African continent (Visser 2007:7).

Die verlies van identiteit kan ook direk met die verzetmotief in *Kaburu* verbind word. As gevolg van al die naamsveranderinge, voel Jan soos ‘n “immigrant [wat] in jou eie land verdwaal het” (8). Rika kan haar nie meer met die volkslied verbind nie en voel geen lojaliteit teenoor haar land nie (54). Ouma, soos baie ouer mense, leef in en identifiseer met die verlede en haar Krugerrand is haar (simboliese) versekering dat sy deel van die land (“die plaas”) en die volk is (10). Sy gee haar Krugerrand, dit wil sê haar besitreg om in die land te bly, aan haar kleindogter wat nie gelukkig in Kanada woon nie: “Al kom jy nooit weer op hierdie plaas nie, sal jy altyd weet dat jy kan” (70). Elna, wat gedwonge in die buiteland moet bly, se verbintenis met die Afrikanerkultuur en taal word van haar weggeneem en sy voel asof sy en haar kind “lewend in vreemde grond begrawe word” (34). Bertus (haar man) het sy vertrouwe in sy Afrikaneridentiteit verloor, soos Elna verduidelik: “Wat ek eers later beseef het, is dat daardie drie mans nie net Bertus se ouers vermoor het nie, maar ook sy identiteit as Afrikaner, en as Suid-Afrikaner. Dit lê saam met sy ma en pa in hulle graf” (34). Jan, Rika, Elna en Bertus toon duidelike tekens van dekonstruksie van identiteite en verkeer terselfdertyd in ‘n staat van verzet.

By een karakter, Boetjan, is daar tekens van 'n rekonstruksie van identiteit – 'n nuwe identiteit met 'n wyer perspektief op verblyfreg in Afrika. As ons na Anton Krueger (2010) se siening oor identiteitsvorming in Suid-Afrikaanse dramas van die postapartheidsera kyk, blyk dit dat hy (Krueger 2010:5) so 'n transformasieproses van identiteite in Suid-Afrikaanse dramas as belangrik beskou: "I am particularly interested in those representations which not only depict transformation but which are also transformative."

Boetjan se perspektief staan direk teenoor die meeste ander karakters se sienings, veral dié van sy swaer, Bertus. Boetjan identifiseer met sy verlede en voorouers (64), asook met die wit stam wat in Kenia gewoon het, die Kaburu's (Coetser 2009:179) en sien homself – ten opsigte van die toekoms - as deel van Afrika. Dit is baie insiggewend (en vorm 'n belangrike deel van die gedagte van transformasie in dié drama, sien par. 5.5) dat hy homself nie 'n Afrikaner noem nie, maar 'n "Afrikaan". Vir hom het fisiese landsgrense reeds vervaag, sy toekomsvisie is inklusief, want hy vergeet nie dat hy in 'n 'donker' kontinent woon nie. Tog eien hy besitreg vir homself toe, want "[d]ie stof van hierdie land is in elke been van my lyf" (64). Krueger (2010:116) sluit hierby aan deur die volgende mening oor die gebruik van die woord, "Afrikaan" te lug: "Increasingly, English white South Africans are calling themselves "African" while some Afrikaaners (sic) are beginning to prefer the appellation 'Afrikaner', identifying with the continent more than the language." De Jager en Van Niekerk (2010:24) sluit by Krueger se mening aan:

[...] Boetjan se woordkeuse ("Afrikaan") dui op die keuse van 'n nuwe identiteitsmerker om homself te definieer. Hy is 'n 'boer' (64) maar ook 'n "Afrikaan" (64). Die drama se titel dien as 'n sametrekking van hierdie konsepte. Die Keniaanse vervorming van die woord "boer" beskryf in hierdie drama tegelykertyd die Afrikaner se posisie as afsonderlik van Afrika én deel van Afrika.

Tog, volgens De Jager en Van Niekerk (2010:24) moet die gebruik van hierdie woord in die lig van debatte oor "Afrikaan-wees" geïnterpreteer word: "Dit is nog lank nie in Suid-Afrika duidelik of dié term wel deur wit nakomelinge van Europese setlaars opgeëis mag word soos wat Boetjan dit op 'n redelik militante wyse doen nie." Hulle (De Jager & Van

Niekerk 2010:24) meen dat Boetjan se woorde, “[s]luk, boeties sluk, want ek is ‘n Afrikaan”, op ironiese wyse die “ons teenoor hulle’-mentaliteit, ‘n beskouing waar die huidige swart regering en swart mense in die algemeen ‘die Ander’ is”, beklemtoon.

Die karakter, Boetjan sit nie in sak en as oor die verlies van mag wat die nuwe Suid-Afrika vir die Afrikaner meegebring het nie, maar is bereid om - sou dit nodig wees - soos sy voorsate vir sy bestaansreg hier te veg:

En enige mens wat nie my bestaansreg kan aanvaar nie, of nie wil erken nie, sal ongelukkig op die harde manier moet leer wat dit beteken om die strydbyl teen my op te neem. Ek ken van vegter wees. [...] My lot is hier, of dit nou enige ander landgenoot pas of nie. Ek moet hulle verduur, hulle kan my verduur (64).

Boetjan protesteer teen diegene wat nie hul “voorvaders” en hul geskiedenis in ag neem nie en sê dat hy nie emigrasie oorweeg nie (64). Om hierdie rede sluit hierdie karakter direk aan by Ouma, wat die verlede en die vorige geslag simboliseer. Volgens haar kan ‘n boom nie verplant word nie en sal geen mens gelukkig op ‘n vreemde bodem kan wees (groeï) nie, want die boomwortels “praat met die grond waar hy groei, en terwyl hulle praat, verander hulle mekaar op ‘n manier wat net God kan verstaan” (35). Volgens haar hang identiteit saam met die land van geboorte en die taal wat gepraat word: “Nou ruk jy hom uit en druk sy wortels in vreemde grond en dan wonder jy hoekom hy vrek. [...] Want die wortels en die grond praat nie dieselfde taal nie” (35).

Teen die agtergrond van Krueger se bespreking oor die bepaling van nasionale identiteite, spreek hy (Krueger 2010:117) die volgende kritiek uit: “*Kaburu* (2007) is a more flagrant attempt at reinforcing a populist Afrikaner (sic) identity.” Hy (Krueger 2010:3-4) is van mening dat hierdie tipe siening van identiteit besig is om te verander: “Instead of seeing identity as the product of a history of stable traditions and communal beliefs, it is today often described in terms of the transgression of boundaries.”

Twee karakters, Ouma en Boetjan, is nie blind vir die negatiewe in hierdie land nie. Die volgende woorde van Boetjan is ‘n bewys hiervan: “[...] hierdie land is miskien hel, maar dit is ook die paradys” (61). In hierdie woorde lê die kontras tussen goed en sleg, of soos die karakter, Ouma na die paradysbeeld van die kennis van “goed en kwaad”

verwys (71). Hierdie twee karakters verteenwoordig diegene in die werklike sosiale omgewing wat bereid is om met al die negatiewe dinge saam te leef omdat daar ook goeie dinge teenwoordig is. Hulle kan die land steeds, soos die voorgeslagte van ouds (sien hoofstuk 3), as 'n "paradys" sien (71).

Dan is daar diegene wat hulself nie langer met die land en gebeure kan identifiseer nie. Hulle is oortuig dat dit beter is om die land te verlaat, omdat die kwaad, volgens Ouma, "makliker is om te onthou" (71). Die karakter, Bertus is 'n weerspieëling van hierdie groep aangesien sy ouers se dood 'n permanente letsel gelaat het (32-34). Hierdie karakter verwerp sy Afrikanerverlede, geskiedenis en identiteit, want hy onthou net die negatiewe: "As ek Afrikaans praat, sien ek Zoeloes in die nag, sien ek bloed en vere en kinders waarvan die koppe teen wawiele vergruis is; sien ek polisie met sambokke en mense wat soos koring afgemaai word" (69). Hy wil sy seun nie aan sy vrees dat die huidige geslag nou vir die *sondes van die vaders* moet boet, blootstel nie (69). Hy het ook afstand van sy land, taal en kultuur gedoen – en verwag dit van sy vrou en seun, Neil: "Ek sê dit weer – daar is geen manier dat ek my seun in hierdie land gaan grootmaak nie" (62). Bertus ervaar 'n gevoel van vervreemding teenoor sy land en kultuur en sy verset lei tot die besluit om te emigreer, soos Du Toit (2003:53-54) ook opmerk: "Crime and violence create fear and stress. When fear and stress outweigh positive feelings of security, the person will act." Bertus voel dat omgekeerde apartheid ("Apartheid deel 2") in die land heers en hy is oortuig dat die dae van die "wit man" in hierdie land getel is (64). Hy gebruik 'n beeld van 'n padder in 'n pot water wat nie agterkom dat die water rondom hom al hoe warmer gemaak word nie. Hy protesteer teen die volgende negatiewe aspekte: "Noem dit 'affirmative action, BEE, redressing the injustices of the past. Noem dit net wat julle wil maar hulle gaan nie ophou totdat hulle alles gevat het nie" (64). Sy verset teen die "hulle" dui op sy onwilligheid om toe te laat dat sy lewe verder deur die Ander beïnvloed word en verwoord op so 'n wyse die spanning tussen die Self en die Ander binne 'n nuwe multikulturele samelewing (sien hoofstuk 4; Visser 2007:2).



Volgens Luwes en Van Jaarsveld (2006:395) is dit tipies van Opperman as dramaturg om nie 'n spesifieke antwoord te dikteer nie. In *Kaburu* neem hy weer nie standpunt vir of téén emigrasie in nie, maar “[d]ie leser/kyker moet vir homself uitmaak of die waarheid net een of dalk twee kante het” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:395). Rossouw (2007) verwoord dit soos volg: “Die keuse is: óf jy emigreer en betaal die onmoontlike prys van die afsterwing van jou gemeenskap en jou land wat jou in die eerste plek mens maak, óf jy kies om hier te bly in die wete dat die dood soos 'n skaduwee met jou meereis – dood wat nie net uit misdaad voortspruit nie.”

Die versetreaksies wat in bogenoemde gedeelte bespreek is, kan met sosiopolitieke en ekonomiese aspekte verbind word en daarom kan *Kaburu* eerstens as sosiale versetteater (Brustein 1991:22-26) geïdentifiseer word:

Social, political and economic questions are aired in an atmosphere in impartiality; sociological and psychological insights grow common; scientific ideas begin to influence the dramatist, particularly Darwin's theory of heredity and environment (Brustein 1991:23).

Die volgende drie aspekte in die teks kan direk met Brustein se teorie oor sosiale versetteater verbind word:

Die eerste aspek vind ons in die monoloog van Bertus waar hy 'n wetenskaplike uitleg gee en waar hy Darwinisme as metafoor gebruik om aan te toon waarom hy die land verlaat en sy seun 'n beter toekoms gun:

Daarom sal ek nie terugkom nie, want terwyl daar wel ook mensemonsters bestaan waar ek nou woon, is daar baie, baie minder as hier. My seun is 'n soogdiertjie gebore uit sterrestof, en ek gaan hom die beste kans wat ek kan gee, om gedurende daardie een duisendste van 'n sekonde wat sy lewe is, tot beskaafde *Homo sapiens* te ontwikkel (oorspronklike kursivering, 2008a:20).

Die tweede aspek vind ons in die kompakte struktuur van *Kaburu* wat in direkte kontras met die lang en epiese *Donkerland* staan (sien hoofstuk 3): “The episodic play gives way to the three- and four-act structure; the drama loses its untidy flamboyance and becomes tight, compact, well-made” (Brustein 1991:22).

'n Derde aspek wat teoreties by Brustein (1991:22) se kenmerke van sosiale versetteater aansluit, is die vernuwende wyse waarop Opperman die versetmotief deur middel van monoloë oordra: "The emphasis of the drama shifts from radical cures to careful diagnoses, with the patient taking the stage and the physician withdrawing behind the scene." Deur middel van monoloë wat deur die karakters direk aan die gehoor gerig word, terwyl die ander karakters in "versteende posisies" (5) verkeer, word die illusie van die fiksionele wêreld verbreek. Hierdie is ook 'n deurbreking van die tradisionele konvensie dat die verhoog (fiksionele raam) en ouditorium (gehoor) van mekaar geskei is. Elam (2002:81) beskou dit as "metadramatic and metatheatrical functions ... since they bring attention to bear on the theatrical and dramatic realities in play, on the fictional status of the characters, on the very theatrical transaction (in soliciting the audience's indulgence, for instance)". Tydens hierdie genoemde monoloë deel al ses karakters belangrike innerlike emosies, sienings oor die lewe en dood, maar veral hul verset, direk met die gehoor.

Opsomming: Kaburu as sosiale versetteater.

Uit bostaande bespreking het dit duidelik geword dat die dramaturg weer eens die versetmotief aanpas deur die gevolge van emigrasie, verlore identiteite, globalisasie en transnasionisme as aktuele werklikhede uit te beeld. Temple Hauptfleisch (2008) verduidelik soos volg: "Met die huidige gepubliseerde drama keer Opperman weer eens terug na daardie broeiende donkerte in sy kunstenaarpsige om dieselfde temas te ondersoek, maar op datum gebring na die kwessies van 2007."

Hierdie "broeiende donkerte in sy kunstenaarpsige", asook die herhalende tematiek, hou verband met die dramaturg se bevrage-tekening van die sin van menslike bestaan - veral die soeke na 'n tuiste vir die menslike siel (vergelyk Luwes & Van Jaarsveld 2006:386-399). En dit is juis hierdie voortdurende soeke na antwoorde, of soos Opperman (Elahi 1989:6) dit self stel, "'n persoonlike dialoog tussen my en my muse, daai 'iets' waaruit ek glo jy as skrywer dinge distilleer", wat die Opperman-dramas met Brustein (1991:26-32) se teorie oor eksistensiële verset verbind.

### 5.3.2 Eksistensiële verzet

Volgens Brustein (1991:27) is hierdie tipe verzet kenmerkend van die “fatigued and the hopeless, reflecting – after the disintegration of idealist energies – exhaustion and disillusionment.”

Die drama, *Kaburu*, open met die volgende woorde deur die karakter, Jan: “Ons almal verloor ... op die ou end” (Opperman 2008a:5). Hierdie karakter is terminaal siek aan kanker en dit beïnvloed sy siening oor die lewe. As besigheidsman beskou hy die lewe in terme van bates en laste: “Want ‘n mens se lewe is ‘n balansstaat. [...] Dit wat jy het en dit wat jy skuld” (5). Die onafwendbaarheid van die dood word as deel van die sinloosheid van die lewe uitgebeeld, want, volgens Jan, word die “duisende dae van jou lewe [...] uitgekanselleer deur die enkele dag van jou dood” (6).

Die karakter, Bertus beskou die lewe vanuit ‘n koue en objektiewe wetenskaplike oog en verskaf die volgende eksistensiële feite volgens die Darwinistiese evolusieteorie:

As die hele ontwikkeling van lewe op Aarde [...] as die vier en twintig uur van ‘n enkele dag beskou word, dan verteenwoordig *Homo sapiens* se totale bestaan om en by die laaste twee en ‘n halwe sekondes van daardie dag, en die min of meer sewentig jaar van ‘n individuele mens se bestaan, verteenwoordig ongeveer een duisendste van ‘n sekonde (oorspronklike kursivering, 20).

Rika (Ma) se slotsom waartoe sy oor die wêreld en lewe kom, kan direk met eksistensiële verzet verbind word: “Ek lewe lank genoeg om te weet dat hoe die wêreld is en hoe jy wens dit was, altyd twee verskillende dinge is” (53). Haar dogter, Elna voel asof emigrasie haar van die lewe self beroof en sy “lewend in vreemde grond begrawe word” (34). Elna se sosiale protes (gedwonge gehoorsaamheid aan haar man) loop hand aan hand met haar uiteindelijke eksistensiële verzet omdat eersgenoemde haar hele menswees negatief beïnvloed. Ouma, met die wysheid van die ouderdom, verwoord die mens se eksistensiële soeke na ewige geluk: “Almal wil in die paradys wees, al is dit deur onreg en moord en doodslag. [...] ‘n Beloofde land waar ‘n mens, ná die verbanning van wat dit is om mens te wees, uiteindelik sy rus kan vind” (71). Sy verwoord ook ‘n waarheid rondom menslike stryd tussen die alomteenwoordige “goed

en kwaad” - binne ‘n volk en die mens se bestaan: “Dit is ‘n swaar ding om kennis te dra van goed en kwaad – as mens of as volk – maar in die Vader se wysheid het Hy ook verstaan dat g’n mens of volk slegs kennis van goed óf kwaad dra nie. Hy dra kennis van albei” (71). Die menslike protes teen daardie dinge waaraan hy niks kan doen nie, word deur Brustein (1991:26) verduidelik wanneer hy messiaanse verset met eksistensiële verset vergelyk: “The one exaggerates the extent of human freedom; the other, of human bondage.”

Boetjan, die karakter wat deurgaans ‘n positiewe ingesteldheid oor die land en die toekoms in Suid-Afrika uitbeeld, worstel ook met ‘n eksistensiële vraag: “Daar is waarheid en daar is wysheid. Die waarheid is nie altyd wys nie. Maar die wysheid ... En wanneer is dit wys om die waarheid te praat?” (47). Vir jare beskou sy ma hom as die oorsaak van sy broer, Francois se dood in die Angola-oorlog. Dit is ‘n onreg wat sy pa nie regstel nie, want die waarheid sou, volgens Pa, Ma se smart nog erger gemaak het. Pa motiveer die onreg teenoor Boetjan met die volgende redenasie: “In ‘n veldslag ... Was dit altyd waar? Ek twyfel, maar die moeders was waarskynlik deur dié wysheid getroos” (48).

Jan (Pa), die hoof van ‘n familiebesigheid, kan met Brustein se messiaanse held vergelyk word (sien hoofstuk 3). Tog, op die vooraand van sy vyf-en-sestigste verjaardag word hy met sy verganklikheid en naderende dood gekonfronteer. Sy laaste wens is dat “die beheer van die besigheid ná my dood in hierdie familie se hande sal bly” (58). Sy optrede sluit nou aan by Brustein (1991:22) se idee van ‘n messiaanse held wat met sy menslike feilbaarheid gekonfronteer word: “[...] despite the touch of divinity about him, he is still mortal. ([...] most messianic heroes ultimately face death and disillusionment).” Jan wil sy (patriargale) oppergesag en algehele beheer tot aan die einde uitoefen: “Moenie daar staan en vir my vertel hoe dit werk nie! My magtig! Dis my dood waarvan ons praat!”, waarop sy seun die volgende antwoord: “‘n Man se dood behoort nie net aan homself nie” (46). Die feit dat Jan, nadat die waarheid oor sy terminale siekte in die oopte gekom het, tog met die naderende dood kan spot – “Behalwe dat waar ek heen gaan, ek nie tasse nodig sal hê nie” (55); “Nouja, toe, as ek

nie nou eet nie, sal ek van die honger omkom” (72) - strook met Brustein (1991:31) se idee van ‘n eksistensiële versetfiguur:

If all the more vigorous forms of revolt have now become futile, the rebel can still express his outrage verbally. To the nothingness of life, he responds with the dry mock, even though this irony is sometimes expended on himself. Even in the act of accepting the absurd, in short, he is still caught in an act of negation.

Bogenoemde karakters se bespiegeling oor die twee kante van die waarheid, die gang van die lewe self, die mens se stryd tussen goed en kwaad, die kwesbaarheid van die lewe en die universele vraag na die sin van die lewe as sulks, is bewyse van eksistensiële verset wat as belangrike subteks in *Kaburu* geïdentifiseer kan word.

Al drie hooftypes verset is in *Kaburu* geïdentifiseer en kan met die versetmotief verbind word.

In *Kaburu* vorm die Afrikaner in (Suid-)Afrika, soos in al die vorige Afrikanerdramas aangetoon, weer die oorkoepelende tema. Die wyse waarop *Kaburu* as resonerende teks presenteer, vorm die tweede deel van hierdie bespreking.

#### **5.4 *Kaburu*: mikrokosmos binne die makrokosmos van Opperman se Afrikaanse dramas**

Wanneer hierdie drama teen die agtergrond van al die genoemde Afrikaanse dramas van Opperman (sien hoofstuk 1-4) verken word, kan die weerkaatsing van temas, subtemas, motiewe en simboliek nie misgekyk word nie. Daarom funksioneer *Kaburu*, soos in die eerste paragraaf van hierdie hoofstuk genoem, as ‘n mikrokosmos binne die makrokosmos van Opperman se dramas. De Jager en Van Niekerk (2010:26-27) ondersteun bogenoemde gedagte:

Aangesien al die voorafgaande temas ook in *Kaburu* tot uiting kom, kan daar gestel word dat hierdie drama ‘n sentrale posisie binne Opperman se oeuvre beklee, in dié sin dat dit fungeer as ‘n sametrekking van temas wat die dramaturg reeds in sy vorige dramas ontgin het.

Coetser (2009:178) is van mening dat die teks van 'n "parallelisme gebruik[maak] wat in die voorstellings op die buiteblad en die betekenis van die titel saamgetrek word". Die grafiese weerkaatsings van die titel én blaarloose boom op die omslag van die gepubliseerde teks, funksioneer as 'n belangrike sleutel tot al Opperman se Afrikanerdramas.

Wanneer 'n mens die grafiese beeld van die weerkaatsende boom as wegspringplek neem, kan dit gesien word as 'n metafoor vir die Afrikanergeslagte deur die eeue. Die weerkaatsende takke onder kan as wortels gesien word en verteenwoordig die verlede, die blaarloose takke die hede en die lug waarheen die takke reik, die toekoms.

Opperman verwoord dit in die dialoog van die karakter, Ouma:

Ek het oorleef omdat ek die bome waarvan ek die saad is, die bome wat voor my gestaan het waar ek nou staan, deur my wortels in my are opsuig. Hulle koers deur die takke van my hande en die grys blare op my kop. En wanneer ek praat, praat hulle saam, en praat ek 'n grondiger waarheid as iemand soos jy wat nie die wysheid van die geslagte in die grond waar jy staan kan praat nie, omdat jy hulle taal nie verstaan nie (36).

Die Afrikanergeskiedenis as tema word ook in *Kaburu* herhaal: "Terwyl die verteltyd beperk word tot hierdie sogenaamde 'aand van onthullings', span die vertelde tyd veel wyer en beslaan dit (soos *Donkerland*, 1996) die Afrikaner se hele geskiedenis" (De Jager & Van Niekerk 2010:17). Soos reeds aangetoon (sien par. 5.3.1), is dit duidelik dat die karakters en hul verskillende sienings van die (Suid-)Afrikaanse ruimte, die verlede (geskiedenis), hede (nuwe Suid-Afrika) en toekoms, die spil vorm waarom die dramatiese konflik in hierdie drama (én in al die Afrikanerdramas) wentel. Die verskillende diskoerse word "geaktiveer deur die verskillende karakters" te midde van die "teenwoordigheid van botsende menings en 'n inherente meerstemmigheid" (De Jager & Van Niekerk 2010:17). By die oorhandiging van die Hertzogprys vir Drama aan Opperman, verduidelik Ohloff dat dit in dié drama "'n sleutelgegewe [is] dat die personasies nie net tot verskillende geslagte behoort nie, maar ook tot verskillende generasies" (Ohloff 2009:1). Volgens hom (Ohloff 2009:1) dink en praat die karakters uit verskillende ervarings en huldig "uiteenlopende oortuigings en standpunte [...] oor verskeie kwessies rakende Afrikaneridentiteit". De Jager en Van Niekerk (2010:17)

meen dat dit in hierdie drama hoofsaaklik gaan om (Suid-)Afrika as die “sentrale ruimte waarbinne emigrasie asook die hede en verlede van Afrikaners [...] voorgestel word”.

Hulle (De Jager en Van Niekerk 2010:17) sien verder die Suid-Afrikaanse ruimte as ‘n “abstrakte” karakter wat “veral ’n antagonistiese rol beklee waarmee al die ‘konkrete’ karakters in een of ander mate in konflik verkeer”. Afrika is die belangeruimte waarbinne ‘n stryd om oorlewing van die vroegste jare gevoer word. Hierdie tema word nie net in *Kaburu* uitgebeeld nie, maar ook in al die voorafgaande dramas, soos reeds in hoofstuk 3 en 4 aangetoon is. Afrika, sowel as die Afrikanergeskiedenis, word nou as weerkaatsende tematiek bespreek.

#### **5.4.1 Afrika as belangeruimte**

*“Ek noem die plaas Donkerland, sodat ons nooit vergeet waar ons is nie”*  
(Opperman 2004:149).

Die aanvangstoneel (na die Proloog) van die eerste Afrikaner drama, *Donkerland*, lei die ruimtelike dimensie van al die ander Afrikaner dramas in met die aartsvader, Pieter de Witt wat in 1838 by ‘n vuurtjie en met sy geweer langs hom in die oop veld sit. Die agtergrondgeluide van krieke en jakkalse (sien toneelaanwysings, Opperman 2004:135) suggereer ‘n tipiese aand in Afrika. Die eerste dialoog vind in Xhosa plaas en Pieter de Witt se beskrywing van die ruimte in Afrikaans (“Boeretaal”, 159), “[d]is nie Israel nie, broer; dis Afrika dié; hier praat bloed, dis al”, aan ‘n Engelse sendeling, bevestig reeds die multikulturele dimensie van die ruimtelike omgewing (Opperman 2004:138).

Alhoewel Pieter op pad is om wederregtelik vir hom “’n stukkie grond” (139) in Zoeloeland af te baken, is hy ten volle bewus van die feit dat hy in ‘donker’ Afrika is, soos die aanhaling hierbo (par. 5.4.1) aantoon.

Hierdie woorde van Pieter de Witt kan eerstens as die sentrale stukrag agter die Afrikaner dramas, tweedens as die spilpunt van sy teatrale kommunikasie met die Afrikaner en derdens as die fokuspunt van die versetmotief gesien word. Uiteindelik omvat dit ‘n oorkoepelende gedagte van vernuwing en rekonstruksie van identiteite (Krueger 2010:6, 118) wat Opperman graag met hierdie dramas wil oordra.

Bogenoemde stellings ondersteun die sentrale navorsingsvraag oor die wyse waarop hierdie dramaturg verset in die Afrikanerdramas uitbeeld en tydruimtelik aanpas.

Die Afrikaner se “verknogtheid aan die grond” (De Jager & Van Niekerk 2010:20) en “identifisering [...] met besitreg” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:396) word in *Kaburu* deur die karakter, Ouma, wat die verlede simboliseer, verwoord. Sy maak die stelling dat sy die plaas van haar oorlede man met ‘n Krugerrand wil terugkoop en so haar besitreg hier in (Suid-)Afrika sal uitoefen. Sy glo ook dat sy die Krugerrand aan haar kleindogter kan gee sodat sy hierdie besitreg van haar ouma kan erf. Die bespreking van die Afrikaner se geskiedenis in hoofstuk 3 het aangetoon dat ‘n ‘stukkie grond’ vanaf die tyd van die eerste vryburgers ‘n verteenwoordiging van vryheid was. Volgens Taylor (Krueger 2010:9) is hierdie behoefte aan vryheid steeds ‘n universele kenmerk van die moderne wêreld, “a good which supersedes all others”. Krueger (2010:9) sien die bevryding van die individu as ‘n “modern myth” wat reeds tot baie konflik gelei het: “It seems that the last centuries have been infused by perpetual struggles for freedom.”

Hierdie konflik staan ook sentraal tot die versetmotief in die Afrikanerdramas onder bespreking. In *Donkerland* verklaar die karakter, Pieter de Witt sy gehegtheid aan die plaas soos volg: “Grond, daarvoor sal ek veg, my lewe aflê. [...] Om Donkerland te verloor, is ‘n erger dood as ‘n koeël deur die hart” (Opperman 2004:199). Hierdie gedagte word deur De la Rey in *Ons vir jou* herhaal wanneer hy sê dat “hierdie plaas, my vrou, my kinders ... hierdie plaas, soos elke Boer se plaas ... is ons Jerusalem” (Opperman 2008c:28). President Kruger tree in die musiekspel, *Ons vir jou* in gesprek met Pieter de Witt (*Donkerland*) en Boetjan (*Kaburu*, 61) wanneer hy (pres. Kruger) Afrika as ‘n “wildernis” beskryf, maar ook as die Afrikaner se “Kanaän” waarvoor hy bereid is om tot die uiterste toe te veg:

PRES. KRUGER: Laas toe hulle dit gedoen het, het ons mense soos die Israeliete, hulle sakke gepak en die wildernis ingestap om hulle eie Kanaän te vestig. Jy vra of ek bloed op my hande sal neem? Vir hierdie, ons Kanaän, sê ek: tot hier toe en nie verder nie! Sê ek: ja ek sal daardie bloed op my hande neem, want hierdie is die land wat die Here my God aan my gegee het en as jy my vra: my bloed of my land? Dan bloei ek nou. Sal jy? (Opperman 2008c:8).



In *Kaburu* sê Ouma dat almal “in die paradys [wil] wees, al is dit deur onreg en moord en doodslag” (Opperman 2008a:71). Met die volgende woorde tree sy in gesprek met wat die karakter, pres. Kruger hierbo in *Ons vir jou* sê: “As jy al die bloed moes meet wat deur die eeue heen daaroor gestort is, sal dit waarskynlik meer wees as die waters van die see. En hulle baklei met goeie rede, want die paradys is nie net ‘n plek nie, dis ‘n plek van melk en heuning” (Opperman 2008a:71).

Tot en met die koms van die demokrasie in 1994 was bogenoemde die gevoel wat by die meeste Afrikaners ten opsigte van (Suid-)Afrika as leef- en belangeruimte geheers het. Teen die jaar 2007 het verskeie aspekte (vergelyk Visser 2007), soos onder andere deur die karakter, Bertus in *Kaburu* uitgespel word (64), daartoe aanleiding gegee dat duisende Afrikaners deel van die Afrikanerdiaspora geword het. Vir baie Afrikaners was Suid-Afrika nie meer die beloofde land, die land van melk en heuning, die Kanaän of die paradys soos vir die voorgeslagte nie. Die metaforiese blaarloze boom op die buiteblad van *Kaburu* en in die teks kan verbind word met Bertus se opmerking oor emigrasie wanneer hy sê dat ‘n mens “nie soos ‘n blaar in die wind van land tot land [kan] waai nie” (66).

Die uitbeelding van die reeds versplinterde Afrikaanse gesin in *Kaburu* – en as gevolg van ‘n familiebyeenkoms byeen in ‘n enkele vertrek binne ‘n sekuriteitskompleks – staan in direkte kontras met die groot oop ruimte wat Pieter de Witt in 1838 aan die begin van *Donkerland* omring het (sien hierbo). Hierdie inperking in ‘n nouer ruimte is ‘n simboliese uitbeelding van die sosiopolitieke, kulturele en ekonomiese marginalisering van die Afrikaner binne die nuwe Suid-Afrikaanse werklikheid en sluit aan by Brustein se siening van sosiale versetteater: “[h]uman stature shrinks to average while man’s surroundings close in” (Brustein 1991:23).

In die drama, *Kaburu*, plaas Opperman verskillende perspektiewe oor wat dit behels om in hierdie ruimte te bly, op die tafel. Weer eens, soos met al die vorige dramas aangetoon, stuur hy die ontvanger huis toe om self te gaan nadink: “Daar is geen geforseerde ‘gelukkige’ oplossings nie en die oop einde sorg dat die vrae bly voortleef

in die leser se gemoed” (Meyer 2008:8). Soos ook in die vorige hoofstukke genoem, sluit dit aan by ‘n kenmerk van Brecht (Blumer 1992:100) se epiëse teater:

Die *epiese teater* stel hom dit ten doel dat die toeskouer sosiale kritiek moet uitoefen op die gebeurtenisse wat op die verhoog voorgestel word; dit wil hom laat insien dat dit noodsaaklik is dat die wêreld verander word en dat dit inderdaad veranderbaar is. Dit wil hom in so ‘n mate betrokke laat raak dat hy aan hierdie verandering deelneem (oorspronklike kursivering).

Vervolgens gaan daar gekyk word hoe die Afrikaner as kultuurgroep - binne bogenoemde belangeruimte - in *Kaburu* weerspieël word. Net soos die ses geslagte van die De Witt-familie in *Donkerland* verteenwoordigend of simbolies van die Afrikaner gesien kan word (sien hoofstuk 3), weerkaats die ses karakters (vier geslagte) van *Kaburu* ook verskillende aspekte rondom Afrikaneridentiteit – en kry dus ook simboliese waarde.

#### **5.4.2 Die Afrikaner en die geskiedenis as herhalende tema**

*Memory and history are important because they define how we identify and understand ourselves, as individuals and as nations, in the present and thus in the future. This is true of individuals and nations. In this sense, how these ‘memories’ are constructed and reconstructed is crucial to who we are* (Hutchison 1999:10).

Krueger (2010:6) bevraagteken bostaande gedagte:

[...] I would like to keep under consideration the question of what it means to have a fixed, and firmly grounded sense of identity (which might provide one with a sense of rootedness and belonging) and to contrast this with a more flexible identity (which might allow one to be more open to change, but which also runs the risk of becoming inchoate).

Alhoewel dit mag voorkom asof Opperman die verlede gebruik om ‘n spesifieke kollektiewe identiteit te hervestig (soos byvoorbeeld met *Ons vir jou*), bewys hierdie studie deurgaans dat Opperman juis die teater inspan om nuwe perspektiewe ten opsigte van die Self te kommunikeer – ‘n Self wat hom/haarself oopstel vir verandering en aanpassing binne ‘n nuwe postapartheidsera. Dit sluit direk by Krueger (2010:6) se mening oor die funksie van Suid-Afrikaanse teater met betrekking tot identiteitsvorming aan:

After examining a range of different ways of constructing identities, the study concludes with the paradoxical thesis that it may be more beneficial in the post-apartheid context to favour processes which relinquish identities instead of those which attempt to consolidate them.

Soos in par. 5.4 genoem, kan die boombeeld in die teks en op die buiteblad van *Kaburu* as metafoor vir die Afrikanergeslagte deur die eeue gesien word. In *Kaburu* word vier geslagte uitgebeeld. Elke karakter simboliseer een van hierdie geslagte en deur die doen en late van karakters protesteer die teks van hierdie drama teen verskeie aspekte van Afrikanerskap. Die dramaturg tree dus in gesprek met sy hele Afrikaanse oeuvre en skep ook nuwe perspektiewe vir die toekoms. Hierdie weerkwaatsende tematiek sluit die misbruik van mag (patriargie, besitreg, konflik, Angolese bosoerlog), Afrikanergeloof en die dekonstruksie van Afrikaneridentiteite in.

Met *Kaburu* as wegspringplek kan aangevoer word dat Ouma die verlede met 'n koloniale en patriargale perspektief uitbeeld. Sy verteenwoordig die volksmoeders van ouds en glo dat 'n vrou onderdanig aan haar man moet wees, want “[d]is hoe dit in my dae was” (63). Soos reeds in par. 5.4 aangetoon, kry Ouma haar wysheid van die “geslagte in die grond” (36) en kan sy met 'n “grondiger waarheid” as die jonger generasies praat. Met hierdie karakter tree Opperman in gesprek met die skrywer, N.P. van Wyk Louw. Louw het in 1952 in 'n skriftelike debat oor “Verlede en hede” die volgende gesê: “[...] ek kan nie vandag se probleme oplos sonder om gebruik te maak van wat ek gister of 'n week gelede of tien jaar gelede geleer het nie. [...] Dit is in die voer van hierdie debat dat die hede se wysheid lê” (Joubert 1988:95). In Ouma se monoloog (70-72) word al die genoemde beelde oor die beloofde land, die paradys, die oorloë en bloed wat reeds vir die land gevloei het, asook die *sondes van die vaders* (soos in al die voorafgaande dramas aangetref word) saamgevat en tot 'n hoogtepunt gevoer. Ouma sien konflik as 'n wêreldverskynsel en koppel dit aan wêreldoorloë in die verlede en hede. Op so 'n wyse plaas sy dit binne 'n wyer en globale perspektief: “Almal” is op soek na 'n metaforiese paradys of rusplek vir die siel en sal onophoudelik hier op aarde daarvoor “baklei” (71). Die teks dra die gedagte uit dat konflik oor grond en vryheid nie net in Afrika voorkom nie, maar 'n universele probleem is - 'n gedagte wat ook deur Krueger (2010:9) onderstreep word (sien par. 5.4.1).

Die feit dat alles aan die einde van die teks bloot aanvaar word deur dit aan “geloof” en “genade” te koppel en dat al die konflik boonop met ‘n tafelgebed afgesluit word (71-72), is ‘n aspek wat die “argetipiese Afrikaner se godsdiens, gebaseer op die streng Calvinisme” weerspieël (Luwes & Van Jaarsveld, 2006:390-391). Dit stem ooreen met die godsdiensbeleving en -siening van die vorige geslagte, soos deur Ouma verteenwoordig word. Volgens Meyer (2008:8) gee die drama hier geen “alternatief” vir die Christelike geloof nie en sou sy (Meyer) graag ‘n bevraagtekening hiervan by een van die karakters wou sien. In antwoord op hierdie kritiek, kan Brustein (1991:23) se siening dat versetdramaturge “permits the action to speak for itself”, ‘n moontlike antwoord bied. Die dogmatiek van die Afrikanergeloof en “die onwilligheid van baie Afrikaners om godsdienstige voorskrifte en waardes te bevraagteken”, is juis een van bekendste aspekte waarteen die dramaturg hier en by die ander Afrikaner dramas (veral in *Die teken*) protesteer (Luwes & Van Jaarsveld 2006:391; sien hoofstuk 1 en 2).

Jan en Rika is simbolies van die huidige maar ouer Afrikanergeslag en kyk vanuit ‘n postkoloniale, postnasionale - en postapartheidperspektief na die omringende veranderde werklikheid. Jan is simbolies van ‘n geslag Afrikaners wat onder die Nasionale Party alle mag en beheer gehad het. Op die vooraand van sy verjaardag en met sy naderende dood in die vooruitsig, is die gedagte en moontlikhede wat ‘n besigheid oor landsgrense heen bied, steeds vir hom vreemd en onaanvaarbaar: “Die beheer kan nie in die buiteland lê nie” (61). Deur hierdie eng uitkyk en sy patriargale houding teenoor sy vrou en dogter, het hy in die verlede (en ook nou in die hede) hulle van deelname aan die familiebesigheid ontnem. Jan tree hier in gesprek met die laaste erfgenaam in *Donkerland* wat reeds sy familieplaas verloor het (Opperman 2004:293). Jan se naderende dood is ook simbolies van die einde van ‘n Afrikanergeslag wie se perspektief nog vasklou aan die verlede en nie by ‘n nuwe multikulturele en transnasionale toekoms wil aanpas nie.

Rika simboliseer die geslag vroue wat nie openlik teen patriargie rebelleer nie, maar tog ontevrede is met die rol wat aan die vrou toegeken word (ou volksmoederideologie). Sy verteenwoordig al die moeders wat seuns deur die eeue vir die volk moes baar en weer

- ter wille van volk en vaderland - verloor het. Rika tree in gesprek met al die patriargaal-onderdrukte vroue in die Afrikanerdramas. In *Kruispad* is Mariana die onderdrukte vrou wat enduit by Andries, wat haar fisies en emosioneel mishandel, staan. Sy het geen ander keuse nie: “Terwyl ek leef ... of jy nou jou tasse pak of nie ... sal jy nooit van my ontslae wees nie. ‘Tot die dood ons skei’, Mariana, ‘Tot die dood ons skei’” (Opperman 2008b, Episode 11:8).

Elna, Bertus en Boetjan verteenwoordig die jonger derde geslag wat binne die nuwe multikulturele Suid-Afrika en binne die era van transnasiona­lisme en globalisasie hul lewensbestaan en besluite moet maak.

Elna rebelleer teen haar man en haar pa se patriargale ingesteldheid: “Maar nee, ek is ‘n vrou [...] En as my man sê ‘nee’, dan moet ek sê ‘ja en amen’ (63). Met hierdie woorde tree sy met die karakter, Mariana hierbo (*Kruispad*) en ook met Mariaan (*Donkerland*) in gesprek: “Julle mansmense sal moet leer anders dink. Die swartes is nie die enigstes wat in opstand kom nie, ons vrouens is kort op hulle hakke” (Opperman 2004:269). Dit is ook opmerklik dat selfs die karaktername in die Afrikanerdramas ooreenkomste toon.

Bertus verteenwoordig die duisende Afrikaners wat deur verskeie negatiewe faktore gedwonge voel om deel van die moderne Afrikanerdiaspora te word. Die feit dat hy sy hele herkoms en identiteit verwerp, dui simbolies op Afrikaners in ander lande wat mettertyd deur ander kultuurgroepe geassimileer word, soos Du Toit (2003:53) se navorsing aantoon: “As this process of being different becomes harder to maintain, when the boundaries become so porous that identity cannot be maintained, identity (both self-concept and ascribed) fades.”

Die afwesige karakter, Neil wat reeds oor die landsgrense woonagtig is en deel uitmaak van ‘n toekomstige Afrikanergeslag, het geen aandeel aan sy emigrasie gehad nie aangesien die besluit vir hom deur sy pa geneem is. Hy is reeds deel van die nuwe gasheerland, besig om die taal aan te leer en verteenwoordig ‘n post-postkoloniale

leefwyse (Coetser 2010). Neil kan ook met die boommetafoor verbind word, veral in die lig van Du Toit (2003:54) se verduideliking oor hierdie proses van diaspora: “Die proto-Indo-Europese oorsprong van diaspora bevat altyd die trikonsonantale **spr** wat aanvullend tot die vokale wat ‘**spore**, **sperm**, **sprei** en **versprei**’ funksioneer. Dit verteenwoordig ‘n snel maar natuurlike proses waarin sade gestrooi word – weg van die ouerliggaam.”

Boetjan kom in hewige botsing met Bertus (Neil se pa) oor sy besluit rakende Neil: “Ek weet genoeg om te weet dat jou seun eendag sal opstaan en sy herkoms kom soek juis omdat jy hom dit laat ontken het” (68-69). Hierdie aspek is ook in die televisiedramareeks, *Hartland* (2011b) verder gevoer en daar is aangetoon dat Neil wel later terugkeer en verkies om in Suid-Afrika te studeer.

In *Kaburu* skep Opperman die karakter, Boetjan wat ‘n positiewe uitkyk op die nuwe Suid-Afrikaanse werklikheid het, weet dat dit sy “lot” is om hier in Afrika te bly, sy siening oor identiteit aanpas en sodoende as rolmodel vir diegene wat nie emigrasie as ‘n opsie oorweeg nie, optree (64):

- Boetjan besef dat ‘n multikulturele leefwyse die enigste opsie vir oorlewing in hierdie ruimte is: “My lot is hier, of dit nou enige ander landgenoot pas of nie” (64);
- hy aanvaar dat wedersydse respek ten opsigte van die Ander ‘n lewenswyse moet wees: “Ek het respek vir al die mense van my land en ek verwag dat hulle aan my dieselfde respek moet betoon” (64);
- maar hy is ook bereid om vir sy “bestaansreg” in hierdie land te veg (64).
- Boetjan se karakter toon veggees, maar dit is ironies aangesien Opperman juis teen militante optrede protesteer - nie net in *Donkerland* (sien gevolgtrekking, hoofstuk 3) nie, maar dwarsdeur sy Afrikaanse oeuvre.

In aansluiting by die vierde punt hierbo, speel die Angolese bosoerlog ‘n belangrike rol in die Afrikanerdramas. Vanaf Opperman se eerste drama, die grensdrama *Môre is ‘n*

*lang dag* (1986), skryf hy oor hierdie kwessie wat verband hou met die misbruik van mag en die sinloosheid van oorlog (sien hoofstuk 1 en 2). Hierdie tema word in *G.A.T.* (1987) verder gevoer, kom in *Donkerland* (2004) na vore met die tragiese gebeure rondom die karakter, Frederik wat so deur sy broer se vertellinge oor die grensoorlog meegevoer was, dat hy die basterkind (laaste wettige erfgenaam van die plaas) ontvoer het, met die geweerkolf doodgeslaan het en later deur die polisie doodgeskiet is (Opperman 2004:285-286). Die dramaturg se protes teen die invloed van dié oorlog op baie jong soldate word in die televisiereeks, *Hartland* (2011b) uitgebeeld en finaal tot sluiting gebring met 'n herbesoek aan Angola (Opperman 2011b, Episode 13:32-33).

Boetjan weerspieël ook perspektiewe van karakters soos Frik van den Berg en Henk Landman van *Kruispad*. Al drie karakters beeld aanpasbaarheid binne die nuwe relevansie ná die koms van demokrasie in 1994 uit en is bereid om nuwe geleenthede binne 'n onbekende multikulturele samelewing te soek. Die boom as metafoor kom ook in *Kruispad* (2008b) voor en weerspieël 'n gesindheid van verandering soos deur die karakter, Frik verwoord word: "[...] alles het sy seisoen. In die lente stoot die bome blare uit, in die herfs val hulle weer na die grond, en in die winter staan die boom kaal. Maar al is hy kaal ... staan hy daar ... want hy weet die lente sal weer kom (Opperman 2008b, Episode 6:34).

Met bogenoemde bespreking is daar bewys dat *Kaburu* (2008a) as 'n weerkaatsende teks ten opsigte van die Afrikaanse oeuvre van Opperman gelees kan word.

## **5.5 Gevolgtrekking**

In *Kaburu* sentreer die versetmotief rondom die relevante probleem van die moderne Afrikaner diaspora. Op die oog af is dit 'n kompakte drama waar 'n gesin op die vooraand van 'n verjaardag bymekaar kom en waar ses karakters hul siening en ervaring van emigrasie, gebeure in die verlede en verskillende sienings oor die hede en toekoms met mekaar deel. Die bespreking van *Kaburu* het aangetoon dat hierdie strominge binne gesinsverband direk tot konflik en verset by die verskillende karakters

lei, soos Visser (2007:5) oor die verskynsel van diaspora verduidelik: “While one side questioned the loyalty and patriotism of those who were leaving, the other side pointed to the socio-political conditions that caused people to leave the country.”

Al die karakters toon ooreenkomste met Brustein se sosiale verset (Brustein 1991:24). Tog is daar tot die gevolgtrekking gekom dat eksistensiële verset weer eens ‘n groot rol in hierdie drama speel. Die beelde van die boom en besigheid dien as metafore en beeld die universele problematiek rondom die kom en gaan van geslagte, asook die kortstondigheid van menslike bestaan uit. Hierdie beelde word later uitgebrei om ook na ‘n volk se bestaansreg en ondergang te verwys (71). Die herhalende doodstema – wat ook in al die voorafgaande dramas voorkom (*Donkerland*: Pieter de Witt, Meidjie, die basterkind; *Kruispad*: Andries; *Ons vir jou*: De la Rey se seun; *Kaburu*: Pa) - is opvallend en sluit direk by eksistensiële verset aan.

Die slotsom waartoe die karakter, Jan aan die begin van die drama kom, naamlik dat almal “op die ou end [verloor]” en dat die mens die “lewe slegs verloor omdat jy dit gehad het” (6), sluit direk aan by die einde van die teks waar Ouma dieselfde oor ‘n volk te sê het: “Maar net soos dit gaan met ‘n mens en sy lewe, so kan ‘n volk ook net vergaan omdat hy sy bestaan gehad het. Ons almal verloor ... op die ou end. Maar intussen ... wen ons ook. Wat ‘n besigheid” (71). Hierdie twee ooreenstemmende uitsprake bind die drama tot ‘n geheel, lei tot ‘n goeie sluiting en onderstreep die literêre digtheid van Opperman se Afrikanerdramas.

Bogenoemde stelling is bewys deur aan te toon hoe die herhalende tematiek in *Kaburu* weerkaatsend ten opsigte van al die vorige Afrikaanse dramas optree. Die Afrikaner, sy geskiedenis, die relevante probleme van die hede, asook ‘n blik op die toekoms binne Afrika, resoneer as sentrale en oorkoepelende tema. Dit het duidelik geword dat Afrika nie net as belangeruimte optree nie, maar vanaf *Donkerland* as ‘n sentrale rolspeler, selfs ‘n hoofkarakter, in al die dramas figureer en – belangrik vir hierdie studie – is dit opmerklik dat die meeste karakters in voortdurende konflik met hierdie omringende leefruimte verkeer. Volgens Rossouw (2007) herinner Opperman ons aan die volgende:



[...] dié van ons wat kies om hier te bly, moet weet dat as hulle nie deur die bewussyn van die dood verswelg wil word nie, dan moet hulle die lewe allereers in mekaar as gemeenskap opsoek, wat op sy beurt moet oorfloei na 'n Suid-Afrika wat 'n gemeenskap van gemeenskappe is.

So nie, is die Midde-Ooste, waaroor die ouma dit in *Kaburu* se slotmonoloog het, ook Suid-Afrika se voorland: dat die onvermoë om harmonie in die paradys te skep, daardie wêrelddeel oplaas tot 'n barre en steeds oorloggeteisterde woestyn omskep het.

In hierdie woorde lê 'n groot uitdaging, want die geskiedenis van die Afrikaner dui op die teenoorgestelde soos Rossouw (2007) met reg waarsku:

Maar sentraal in *Kaburu* – wat nie soseer vir Afrikaners oor hul toekoms wil kies nie, maar eerder die verskillende toekoms aan ons wys – staan die vraag na die drama van om in 'n gemeenskap met 'n gelade geskiedenis te leef, te midde van 'n land wat nog nooit verenig was nie.

Daar is getoon dat die vier geslagte in hierdie drama simbolies is van die koloniale voorgeslagte, die ouer apartheid- en postapartheidgeslag, die jonger postapartheidgeslag wat binne 'n multikulturele en nuwe Suid-Afrika grootword en vierdens, 'n transnasionale en selfs post-postkolonialegeslag vir wie die vervaging van grense (transnasionale) en globalisme reeds 'n werklikheid geword het. Die feit dat die titel ook as 'n weerkaatsing op die buiteblad aangetoon word, kan moontlik aansluit by die siening van Conradie (1997:32) in 'n resensie oor *Donkerland*: “In 'n letterlike sin ontaard die Afrikaner nie hier nie. Hy herhaal soos alle ander volkere sy aard(e).”

Die bespreking van *Kaburu* het verder getoon dat hierdie drama (as deel van die Afrikanerdramas van Opperman) nuwe insigte en wyer perspektiewe wat oor fisiese en emosionele grense strek, aan die ontvanger kommunikeer. Dit sluit by Krueger (2010:4) se mening oor die rol van die dramagenre in 'n postapartheidsera aan: “[...] drama is uniquely suited to represent, as well as to effect, transformations of identity.”

Weer word geen duidelike antwoord of vaste mening oor emigrasie aan die ontvanger gedikteer nie, soos Rossouw (2007) in sy resensie opmerk: “Niemand kan ná *Kaburu* 'n mede-Afrikaner wat soos Bertus kies om te emigreer – of, soos Gert Vlok Nel sing, ‘so ver as moontlik van Afrikaans te gaan woon’ – uitkryt of van verraad beskuldig nie.”

Opperman se dramas bevorder bevraagtekening oor dit wat relevante, maar ook universele waarhede is en wat nie (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389).

Die uiteindelijke slotsom is dat bostaande bespreking nog net aan die spits van die spreekwoordelike ysberg van *Kaburu*, as veelvlakkige teks, raak. In die televisiedramareeks, *Hartland* (2011b) word bostaande (en vele ander) weerkaatsende temas, motiewe, beelde en simboliek verder ontwikkel en uiteindelik tot sluiting gebring. *Hartland* werp veral meer lig op sekere aspekte van die versetmotief binne *Kaburu* en spreek verskeie persoonlike kwessies van die dramaturg, soos uitgebeeld vanaf die eerste Afrikaanse drama, *Môre is 'n lang dag* (1986) tot en met *Kaburu* (2008a), aan.

Om die bespreking rondom verset as weerkaatsende motief binne die Afrikanerdramas van Opperman af te sluit, is die woorde van Rossouw (2007) toepaslik:

As daar nou een Afrikaanse dramaturg is wat oor die jare sy geloofsbriewe verdien het, [...] is dit Opperman. Reeds in die 1980's het hy met werke soos *Môre is 'n lang dag* en *Stille nag* hom as 'n suiwer spieël vir ons mense, ook in hul donkerste dekade, kom aanmeld.

## HOOFSTUK 6

### SLOTSOM

*All art is protest ... at the very least against the human condition*  
(Opperman 2012b).

Die doel met hierdie studie was om die teenwoordigheid van verset as motief in geselekteerde dramas van die dramaturg, Deon Opperman, na te gaan.

#### 6.1 Agtergrond

Die motivering vir hierdie studie kan soos volg opgesom word:

- die sukses wat Opperman telkens met omstrede dramas by die gewone man op straat behaal;
- sy produktiewe, innoverende en ondersoekende skryfwyse;
- die twee Hertzogpryse vir Drama (2006 en 2009) en verskeie ander toekennings wat aan hom toegeken is, en
- die leemte in navorsing oor die dramas en werkwyse van hierdie produktiewe dramaturg.

As student is ek veral geïnteresseerd in die wyse waarop Deon Opperman die teatrale kommunikasieproses manipuleer deur die ontvanger eerstens met 'n relevante fiksionele werklikheid te konfronteer en dan met meer vrae as antwoorde huis toe te stuur. Die opmerking van Luwes en Van Jaarsveld (2006:398) in hierdie verband was ook 'n vername prikkel:

Die stukke bevestig dat Opperman 'n dramaturg is wat gehore met 'n skynbaar sensasionele titel vang, maar hulle dan dikwels onkant betrap met filosofiese inhoude en innoverende aanbiedingswyses, sodat hulle – of hulle met die strekking daarvan saamstem of nie – met waardering huis toe keer.

Dit het geblyk dat die fiksionele werklikheid van die dramas wat bestudeer is, 'n sterk sosiale inslag toon en grootliks steun op “konvensies en sosiale praktyke van die gemeenskap waaruit dit ontstaan en vir wie die opvoering geskep is”, soos Keuris (2003:15) oor die sosiale dimensie van teater verduidelik. Volgens Opperman (Kemp

2003:20) is sy dramas altyd gebaseer op 'n kwessie (*issue*) wat hy met homself oor aktuele sake het. Vanaf sy debuut as dramaturg in 1984 was dit duidelik dat Opperman kommentaar op aktuele kwessies lewer, knelpunte in die alledaagse leefwêreld openlik aanspreek en koppe stamp met kritici, instansies en diegene wat nie die belange van die Suid-Afrikaanse teater bevorder nie. As jong dramaturg staan hy as die *angry young man* van die Suid-Afrikaanse teater bekend (Luwes & Van Jaarsveld 2006:386). Vanaf die staanspoor was dit duidelik dat verset deel van hierdie dramaturg se persoonlikheid is en ook uiting in sy kuns vind.

### 6.1.1 Agtergrondoorsig oor verset in Afrikaanse dramas

Dit is algemeen bekend dat sosiopolitieke en ekonomiese omstandighede binne 'n gemeenskap in baie gevalle as voedingsbron vir dramas dien. Om in staat te wees om die dramas van Deon Opperman teen die agtergrond van die breë Afrikaanse letterkundige geskiedenis te plaas, was 'n kort oorsig oor die voorkoms van verset in die Afrikaanse letterkunde noodsaaklik. Die eertydse letterkundige figuur, N.P. van Wyk Louw is vir hierdie studie van belang aangesien sy bundels opstelle, veral *Lojale verset* (1939), 'n groot rol in Opperman se perspektief op kuns, die kulturele groeikrag van 'n volk en volkskritiek, gespeel het (Opperman 2009c). Die historiese dramas, *Die dieper reg* (1938) en *Die pluimsaad waai ver* (1966) beeld Louw se sterk nasionalistiese en anti-imperialistiese gevoel uit. Tog klink Louw (Joubert 1988:56) se kritiek teen apartheid hard en duidelik, want hy glo dat die voortbestaan van 'n volk alleen geregverdig kan word indien die "*voortbestaan in geregtigheid*" geskied (oorspronklike beklemtoning). Louw se waarneming van en kritiek teen aktuele probleme, sluit reeds voortydig aan by die betrokke literatuur van die Sestigters.

Die koms van die Sestiger-beweging het hand aan hand met vernuwing van die kanon geloop en word histories gekenmerk deur die verbrokkeling van koloniale magstrukture, asook konflik en verdeeldheid in Afrikanergeledere. Hierdie era is bekend vir stryd-literatuur en betrokke letterkunde, ook bekend as *littérature engagée*. Volgens Roos (1996:55) was "verset, konflik en stryd deel van dié literêre vernuwing". Met die

koms van demokrasie en die val van Afrikanernasionalisme in 1994 was die struggle verby en het die klem van “politieke waardes na sosiale waardes” (Fourie 1994:4) verskuif en dit was bevrydend om, soos De Kock (2009:27) dit verwoord het, “to step beyond the enclosure of the ‘national’, the cultural boycott hothouse, the ‘struggle’ terrain.” Opperman debuteer as jong dramaturg in 1984 met die aktuele grensdrama, *Môre is ‘n lang dag* (1986), gevolg deur *Die teken* (1987) – beide dramas spreek van verzet en bevraagtekening van “bestaande waardes met interpretatiewe opsies aan die leser” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:391).

Die sentrale navorsingsvraag van die studie sentreer rondom die begrip *verzet* soos dit binne die sosiale raamwerke van multikulturalisme, moderne diaspora, transnasionale en globalisasie gekontekstualiseer is. ‘n Kort agtergrondstudie van hierdie raamwerke het as basis vir die bestudering van die gekose dramas van Opperman gedien.

### **6.1.2 Teoretiese en kontekstuele agtergrondstudie**

Pienaar (1973:2) se studie oor verzet in jongere dramas toon aan dat verzet as ‘n lewenswyse gedurende die twintigste eeu, net ná die twee wêreldoorloë, “op alle lewensterreine, asook op die gebied van die letterkunde” drasties toegeneem het. Brustein se *The theatre of revolt* (1991) het ‘n breë teoretiese basis verskaf wat die eienskappe van ‘n verzetdramaturg, versetteater en drie verskillende hoofteipes verzet – messiaanse, sosiale en eksistensiële verzet – definieer en verduidelik. Volgens Brustein (1991:5) is verzet nie ‘n onbekende tema of motief binne die dramagenre nie en het reeds in die Middeleeue ontstaan.

Met Brustein (1991) as agtergrondstudie was dit duidelik dat daar reeds vanaf die vroeë twintigste eeu in die Afrikaanse dramageskiedenis tussen sosiale verzet, soos uitgebeeld in onder andere *Lenie* (1924) en *Ousus* (1934) van H.A. Fagan, eksistensiële verzet soos aangetref in die absurde drama, *Die rebellie van Lafras Verwey* (Barnard 1971), of politieke en sosiale verzet soos in die drama, *Poppie – die*

*drama* (Joubert & Kotze 1984) onderskei kan word. *Ek, Anna van Wyk* (Fourie 1986) kan beslis as politieke, sosiale en eksistensiële versetteater gelees word.

Verset wat die fokuspunt van hierdie studie vorm, is dikwels die resultaat van die wisselwerking tussen kulture waar daar 'n verskil in mag tussen die Self en die Ander bestaan. Volgens Coetser (1991:65-82) is die botsing tussen kulture, gepaardgaande spanning tussen die Self en die Ander en die onderlinge uitwerking wat die een kultuur op 'n ander uitoefen, kenmerke van multikulturele dramas, onder andere '*n Koffer in die kas* (1992) van Jeanne Goosen. Die studie sal toon dat die Oppermandramas, *Donkerland* (2004), *Kaburu* (2008a), *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c) ook as multikulturele dramas gelees kan word.

Multikulturele skakeling tussen individue, volke en kulture maak deel uit van die era van globalisme en transnasionale en hierdie verskynsels word in die letterkunde - lokaal en internasionaal - aangetref. Opperman se *Kaburu* (2008a) sluit by die moderne diaspora aan. Die moderne dramateks, *Skrapnel* (Anker 2009) wat as 'n multinasionale en multikulturele teks binne die groter prentjie van globalisasie gelees kan word, bied in geheel 'n nuwe blik op die Afrikaanse teater.

Die teoretiese en kontekstuele agtergrondstudie oor die begrip, *verset* het die nodige basis gevorm vir 'n studie oor verset as motief in die Oppermandramas.

### **6.1.3 Verset as motief in die dramakuns van Deon Opperman**

Die sentrale navorsingsvraag van hierdie studie het ondersoek ingestel na die rol van verset in die dramakuns van Deon Opperman.

Om die versetmotief by Opperman na te gaan, is daar in hoofstuk 2 'n kort agtergrondstudie oor Opperman se Afrikaanse dramas vanaf 1984 tot 2011 gedoen. Hierdie studie het getoon dat Opperman die dramatiek gebruik om kommentaar op aktuele werklikhede te lewer. Verset is as 'n vernamese motief geïdentifiseer en die

herhaling van temas is as 'n opvallende kenmerk van sy werkwyse aangetoon. Ter afbakening van 'n studieterrein is daar besluit om op die Afrikanerdramas, *Donkerland* (2004), *Kaburu* (2008a), *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c) te fokus. Die Afrikaner (as kultuurgroep) en sy geskiedenis binne Afrika (as belangeruimte) is as die sentrale en oorkoepelende tema van hierdie dramas geïdentifiseer. Bykomende subtemas is onder andere die herskrywing van Afrikaner se geskiedenis (herkonstruksie vanuit 'n postkoloniale oogpunt), altyd in wisselwerking met alle ander rolspelende kulture in Afrika (multikulturalisme), asook die voorkoms van die Afrikanerdiaspora binne die nuwe Suid-Afrika wat direk aansluit by globalisasie en transnasionisme.

As gevolg van bogenoemde bemoeienis met die Afrikaner as kultuurgroep, was dit nodig om die term, *Afrikaner* soos dit deur Opperman in sy dramas gebruik word, te omskryf. In hoofstuk 1 (par. 1.1.1) is die ontstaan van hierdie begrip in die Suid-Afrikaanse geskiedenis aangetoon en daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die *Afrikaner* as sosiale konstruksie deur die eeue verskillende betekenis gehad het. Die identiteit van die Self in die Afrikanerdramas van Opperman loop parallel met die identiteit van die Afrikaner soos uitgebeeld op 'n bepaalde tydstip in die geskiedenis, terwyl die Ander hoofsaaklik as die 'vyand' gedefinieer kan word. Uit die bespreking het dit duidelik geword dat die inheemse bevolking, die Engelse koloniste, die Britse koloniale owerheid, of selfs andersdenkendes in eie Afrikanergeleedere, as die Ander gesien is (Keuris 2009:9-13).

Daar is telkens bewys gelewer dat Opperman verskeie vorme van protes en opstand binne bogenoemde raamwerke uitbeeld. In aansluiting by Brustein (1991:416-417) is daar tot die slotsom gekom dat protes nie die enigste doel van Opperman se versetteater is nie. By elke drama is aangetoon dat Opperman juis versetteater soos 'n spieël inspan om knelpunte uit te beeld, maar om ook terselfdertyd gedagtes van vernuwing en transformasie aan sy teikenmark, die Afrikaner as kultuurgroep te kommunikeer. Opperman sluit in baie opsigte aan by Krueger (2010:113-120) se interpretasie van nuwe identiteitsvorming in 'n postapartheidera deur middel van die Suid-Afrikaanse teater.

Die kort oorsig oor die rol van verset in die breë Afrikaanse letterkunde, die teoretiese en kontekstuele agtergrondstudie van die begrip, *verset*, asook 'n studie van die Afrikaanse dramas van Opperman vanaf 1984 tot 2011, het tot die volgende sentrale probleemvraag aanleiding gegee:

Op watter wyse word die motief van verset binne geselekteerde Opperman dramas, *Donkerland*, *Kruispad*, *Ons vir jou* en *Kaburu* uitgebeeld en vernuwe/aangepas om die veranderende samelewing uit te beeld?

Bogenoemde probleemstelling het die volgende kritiese vrae laat ontstaan:

- Watter tipes verset word aangetref?
- Wat en wie motiveer Opperman as dramaturg?
- Wat het as grondstof vir die Afrikaner dramas gedien en deur watter subtemas, motiewe en simboliek word dit ondersteun?
- Speel herhalende tematiek en intratekste enige rol in die Afrikaanse oeuvre van Opperman? Indien wel, hoe skakel dit met verset as motief?
- Kan daar aanvaar word dat Opperman se kuns vanaf die persoonlike en partikuliere uiteindelik na universele bevraagtekening beweeg?

Dit was belangrik om die eerste vier kritiese vrae te ondersoek, aangesien die beantwoording daarvan die basis van die laaste vraag oor universele temas sou vorm. Die mening van Luwes en Van Jaarsveld (2006:389) dat die Opperman tematiek normdeurbrekend is, “want dit bevraagteken by uitstek bestaande universele waardestelsels [en] groei uit ‘n pleidooi tot herbesinning oor dit wat is en dit wat wás”, moes verantwoord word.

## 6.2 Doelstelling

Ten spyte van die feit dat Opperman se dramas oor die algemeen vol sale trek of kykergetalle oortref, gaan dit meestal met kritiek en omstredenheid gepaard. Vanaf die eerste drama, *Môre is 'n lang dag* (1986) tot die televisiereeks, *Hartland* (2011b) is dit duidelik dat Opperman nie skroom om waarhede “vreesloos” aan te spreek of om sy gehoor te skok nie, soos Luwes en Van Jaarsveld (2006:391) opmerk:



Of die waarheid die onthulling van die doellose grensoorlog (*Môre is 'n lang dag*), die wreedheid van oorlog en verontmensliking van 'n terroris deur middel van martelmetodes iewers in Angola (*G.A.T.*), die dogmatisme van die Afrikaner se geloof (*Die teken*), die psige van (Afrikaner)mans wat na ontkleevertonings gaan kyk (*Whore*), of die rol van religie, wat hy beskou as 'n hel van skuldgevoelens waaruit ontsnap moet word (*From midnight to morning*) is, maak nie saak nie – Opperman spreek dit vreesloos aan.

Behalwe die naam, “*angry young man*” van die Suid-Afrikaanse teater, word Opperman ook bestempel as “‘arrogant’, ‘hardekwas’, ‘ontoeganklik’ en ‘ongeskik’” (Luwes & Van Jaarsveld 2006:386; 396). Ná die eerste Afrikaner drama, *Donkerland* (2004) word hy selfs as ‘n “Boere-basher” gesien (Fourie 1996:16). Sy verweer was: “As ek krities ingestel is teenoor die Afrikaner se geskiedenis, is my antwoord ja. Maar ek het ewe veel liefde en deernis vir die volk wat ek kritiseer” (Fourie 1996:16-17).

Die doelstelling van hierdie studie was om bogenoemde stellings aan die hand van die gekose Afrikaner dramas te ondersoek, met die fokus op verset as motief. ‘n Studie van die ongepubliseerde dramas, *Kruispad* (2008b) en *Ons vir jou* (2008c) - wat nog grootliks in letterkundige sin onontginde dramas is – sal ook ‘n leemte ten opsigte van die oeuvre van Opperman aanvul. Terselfdertyd is daar gepoog om ‘n blik op hierdie aktiewe, suksesvolle en tog omstrede dramaturg se kwessies (*issues*) en “broeiende donkerte van sy kunstenaarpsige” (Hauptfleisch 2008) te kry om op so ‘n wyse sy dramas so suiwer as moontlik te interpreteer.

### **6.3 Die teoretiese invalshoek**

Robert Brustein se boek oor versetteater, *The theatre of revolt* (1991; oorspronklik 1962) is as primêre teoretiese raamwerk gebruik. Brustein se teorieë oor versetteater, versetdramaturge en hoofipes verset is in hoofstuk 2 bespreek.

### 6.3.1 Versetteater

Daar aangetoon dat hierdie tipe teater reeds sy ontstaan in die Middeleeue gehad het (Brustein 1991:4) en vanaf die tradisionele *theatre of communion*, wat op spirituele eenheid en vaste struktuur gegrond was, na die meer eksperimentele en realistiese moderne teater beweeg het (MacKenzie 2008:4).

Brustein (1991:5) definieer sy siening van versetteater soos volg: “By theatre of revolt, I mean the theatre of the great insurgent modern dramatists, where myths of rebellion are enacted before a dwindling number of spectators in a flux of vacancy, bafflement, and accident.” Volgens hom (Brustein:4, 5), het hierdie versetdramaturge één gemeenskaplike motief:

Yet they share one thing in common which separates them from their predecessors and links them to each other. This is their attitude of revolt, an attitude which is the product of an essentially Romantic inheritance. [...] It is atop the broken hierarchies, discredited values, and collapsed institutions of traditional culture that the modern dramatist meditates his revolt.

Volgens Brustein word die ontwikkelingsgang van die Westerse teater deur groeiende skeptisisme gekenmerk. Hierdie studie het aangetoon dat skeptisisme of bevraagtekening die essensie van Deon Opperman se tematiek uitmaak en dat daar verskeie ooreenkomste tussen Opperman se kuns en Brustein (1991) se kriteria vir ‘n versetdramaturg bestaan.

### 6.3.2 Opperman as ‘n versetdramaturg

Gemeet aan Brustein se teorieë en kenmerke van ‘n versetdramaturg, het dit uit die studie duidelik geword dat Opperman die volgende ooreenkomste toon:

- Skeptisisme:  
Dit is bekend is dat Opperman “by uitstek bestaande universele waardestelsels bevraagteken”, “dat daar vir hierdie dramaturg geen absolute gegewe in die lewe bestaan nie”, “min [...] as absolute gegewe aangebied

[word]”, terwyl die “bevraagtekening van bestaande waardes met interpretatiewe opsies aan die leser”, kenmerkend van sy styl is (Luwes & Van Jaarsveld 2006:389; 391).

- Respek vir die waarheid:

Daar is aangetoon dat Opperman die dramakuns as platform gebruik om sy eie persoonlike protes te verwoord, kommentaar te lewer oor knelpunte of struikelblokke wat hy as alledaagse probleme waarneem en in die openbaarmaking van voorheen versweë waarhede glo. Volgens Brustein (1991:416) het die versetdramaturg “an abiding, indestructible respect for the truth (he holds this even when he no longer believes the truth is attainable)”.

- Relevante kuns:

In aansluiting by die metaforiese spieël waarmee Brustein (1991:3-4) versetteater uitbeeld, is dit by Opperman ‘n selfopgelegde taak om die “binne-oog” van die Afrikaner as kultuurgroep te open sodat hul kan sien en verstaan wie en wat hul is (De Beer 1989:3). Opperman (2011a) spreek homself soos volg hieroor uit: “Ek glo vas dat die kunste *moet* relevant wees, dat die kunste ‘n poging tot kommunikasie is tussen kunstenaar en kyker” (oorspronklike beklemtoning).

- Kontekstualisering van verset:

Daar is herhaaldelik aangetoon dat Opperman sy persoonlike protes binne die raamwerk van verskeie tipes verset uitbeeld. Die teks is die medium waardeur hy verset kommunikeer. Brustein (1991:8-9) toon aan dat ‘n versetdramaturg nie ‘n politieke agitator is nie:

The modern dramatist is essentially a metaphysical rebel, not a practical revolutionary; whatever his personal political convictions, his art is the expression of a spiritual condition. [...] The work of art itself becomes [...] a more imaginative reconstruction of a chaotic, disordered world.

- Versetteater as teatrale kommunikasieproses gebruik om gedagtes van hoop, vernuwing en transformasie oor te dra:  
Alhoewel Opperman waarhede oopskryf, met 'n kritiese ingesteldheid na die verlede en die *sondes van die vaders* kyk, deur middel van eksistensiële verzet met universele vrae en waarhede worstel, dra hierdie dramaturg in elke drama ook 'n gedagte van hoop oor. Brustein (1991:417) verduidelik hierdie aspek van versetteater soos volg: “[...] and if comfort and happiness are not often found there, strength and courage are.” In navolging van die epiese teater van die Duitse dramaturg, Bertolt Brecht (Blumer 1992:100), spoor Opperman die ontvanger (intellektueel) aan om self antwoorde vir aktuele probleme te gaan soek. Hy kommunikeer ook vernuwing en transformasie van denke en identiteite wat, volgens Krueger (2010:117-118) 'n verneme funksie van dramas in die postapartheidsera behoort te wees: “These are plays that, *produce*, rather than (re)discover, identity” (oorspronklike beklemtoning).

Daar is ook aangetoon dat Brustein drie hooftipes verzet in die werk van versetdramaturge onderskei: “The process is difficult and complicated, since their direction varies with each dramatist. But, in general, we can distinguish three main highways into which the avenues run. [...] I have called these categories of revolt *messianic, social, existential*” (oorspronklike kursivering, Brustein 1991:16).

Nadat Brustein se teorieë oor versetdramaturge en versetteater bestudeer is, is hierdie teoretiese invalshoek op die dramas van Opperman toegepas. Daar is ook in hoofstuk 2 'n kort beskrywing van sekondêre teoretiese begrippe, byvoorbeeld *postkoloniale herskrywing, multikulturalisme* en die *moderne diaspora* - met inbegrip van *transnasiona­lisme* en *globalisasie* – gegee.

In hoofstuk 1 is die volgende hipoteses gestel. 'n Bespreking van hierdie hipoteses – soos dit deur die studie na vore gekom het – volg hierna.

## 6.4 Bespreking van hipoteses

### 6.4.1 Hipotese 1: Opperman se dramas kontekstualiseer verskillende tipes verset wat verander en aanpas ooreenkomstig die veranderende sosiale omgewing.

'n Kort opsomming van die drie hooftipes verset en die wyse waarop dit in die dramas uitgebeeld word, volg.

Messiaanse verset: Die messiaanse superheld sien die heelal as 'n "projection of his own personality, which can be altered or manipulated through superhuman will, he imagines himself [...] destined to transform life into something more ordered than the meaningless botch he sees around him" (Brustein 1991:17). Aan die einde presenteer hierdie karakter uiteindelik as 'n ontnugterde antiheld: "The hero's messianic doctrine is almost invariably rejected, and the hero himself never quite achieves divinity, for he is usually abandoned by the playwright by the end of the play" (Brustein 1991:20). Die struktuur van die messiaanse versetdrama word deur sy epiiese omvang, lengte, kort episodiese tonele en herhaaldelike veranderings aan die verhoogdekor gekenmerk.

Hoofstuk 3 het aangetoon dat die eerste deel van *Donkerland* (2004) sterk strukturele ooreenkomste met bogenoemde tipe versetteater toon, terwyl die protagonis, Pieter de Witt, as tipiese messiaanse superheld optree ("superior in *kind* both to other men and to the environment of other men" (oorspronklike beklemtoning, Brustein 1991:21). Beide *Donkerland* (2004) en die musiekspel, *Ons vir jou* (2008c) vertoon ook profetiese elemente wat, volgens Brustein (1991:22) 'n eienskap van messiaanse verset is: "For the messianic drama is informed by a powerful prophetic quality." Die vooruitwysing na die uiteindelige ondergang van die Afrikaner as kultuurgroep in *Donkerland* (Opperman 2004:293) en die profesieë van die karakter, Siener van Rensburg in *Ons vir jou* (Opperman 2008c:5; 104), sluit hierby aan.

Sosiale verset: In hierdie tipe teater word daar teen die sosiale konvensies en morele waardes van die samelewing gerebelleer, terwyl die dramaturg op die algemene publiek en hul alledaagse probleme konsentreer. In teenstelling met die messiaanse

versetdrama, is sosiale versetdramas se struktuur kompak en goed georden, die karakters is gewone mense uit die gemeenskap, terwyl alledaagse spreektaal as dialoog aangetref word (Brustein 1991:22, 26).

Sosiale verset staan sentraal in Deon Opperman se teaterkuns. Sy dramas is bekend vir die dekonstruksie van die Afrikaner as superheld en as messiaanse magsfiguur. Sy karakters is mense wat vasgevang is binne die alledaagse sosiale struktuur en gepaardgaande probleme. Die fiksionele werklikheid in die tweede deel van *Donkerland* (2004), sowel as in *Kruispad* (2008b), *Ons vir jou* (2008c) en *Kaburu* (2008a), is verteenwoordigend van wat met die meeste Afrikanergesinne, binne 'n spesifieke tydruimtelike raam, gebeur.

#### Eksistensiële verset:

In hierdie tipe verset kom die dramaturg (en karakters wat hy skep) in opstand teen die chaotiese en skrikwekkende heelal waarbinne hy as geïsoleerde enkeling bestaan. Die dramaturg bevraagteken die sin van bestaan, ondersoek die metafisiese lewe van die mens, rebelleer daarteen en sy “discontent extends to the very roots of existence” (Brustein 1991:9). Daar is tot die slotsom gekom dat eksistensiële verset beslis as die vernaamste tipe verset in die werk van Opperman geïdentifiseer kan word. ‘Tydige’ probleme (sosiale verset) word uitgebeeld, maar die teenwoordigheid van bevraagtekening (skeptisisme) lei altyd na universele vrae oor die sin van alles. Die volgende voorbeelde uit die tekste ondersteun bogenoemde tipe verset:

- In *Donkerland* word die uiteindelijke verdwyning van die Afrikaner as kultuurgroep gesuggereer: “[...] ons is net tydelik hier. Die wiele van Afrika draai stadig, stadig, maar so seker soos die dood. [...] ééndag sal net ‘n vervalde stapeltjie klippe oorbly; getuienis van ‘n klein strepie mensdom, verlore in die gras van Donkerland” (Opperman 2004:293).
- In *Kruispad* sluit die Verteller die storie met die volgende woorde af: “[...] want net in feëverhale het stories ‘n einde ... vir die res van ons ...gaan hulle maar

- aan ... tot die dag van ons dood ... en dan ... eers dan ... kan ons met sekerheid sê: fluit, fluit, my storie is uit” (Opperman 2008b:Episode 13:50).
- Jan sê in *Kaburu*: “Die duisende dae van jou lewe word uitgekanselleer deur die enkele dag van jou dood. Ons almal verloor op die ou end. Dis die las van bestaan” (Opperman 2008a:6).

As dramaturg sien Opperman (2011a) die teater en kuns as ‘n wyse tot kommunikasie: “Die rede hoekom sekere teaterstukke groot gehore lok en ander nie, is omdat teaterstukke wat groot gehore lok, relevant is. Ek glo vas die kunste *moet* relevant wees, dat die kunste ‘n poging tot kommunikasie is tussen kunstenaar en kyker” (oorspronklike beklemtoning).

Hierdie stelling het tot die volgende hipotese oor die relevansie van Opperman dramas gelei.

#### **6.4.2 Hipotese 2: Opperman lewer relevante dramas**

*“[...] wat presies beteken ‘relevant’? ‘n Relevante kunswerk, na my mening, spreek tot tydige probleme van die tyd. Hierdie is belangrik en vorm inderdaad die kern van my eie benadering (Opperman 2011a).*

Relevante dramas wat deur die publiek verstaan word en waarmee hul kan identifiseer, is dramas wat teen die agtergrond van die sosiale werklikheid gesien en geïnterpreteer kan word. Opperman se Afrikaner dramas sluit direk aan by Keuris (2003:56) se aanname dat “spesifieke omstandighede van ‘n bepaalde gemeenskap [...] dikwels aanleiding tot spesifieke toneelstukke [gee]”. Verset as motief in die Afrikaner dramas is binne die raamwerke van herskrywing, multikulturalisme, postkoloniale perspektiewe, die moderne diaspora, transnasionale en globalisasie uitgebeeld om, soos Opperman (2011a) dit self stel, “deur die kuns die vorm en tyd waarbinne die kunswerk geskep word, uit te beeld”.

Die herskrywing van die Afrikaner se geskiedenis vanuit ‘n postkoloniale perspektief (sien hoofstuk 3), beeld ‘n kritiese en ongeromantiseerde prentjie uit. Laasgenoemde

sluit by Kuharsky (1997:53) se stelling oor *Donkerland* (2004) aan: “The play is not a romantic Afrikaner history but a sharp, incisive investigation into the trials and tribulations of a family ... It explores the suffering experienced by the Afrikaner but also the suffering he has caused.” Die bespreking van hoofstuk 3 het aangetoon dat die versetmotief in hierdie drama daarop gemik was om, op die vooraand van groot politieke veranderinge rondom die koms van demokrasie in 1994, die *sondes van die vaders* aan die ontvanger uit te beeld. Die doel van hierdie versetdrama was om perspektiewe op die verlede en hede te verander en op so ’n wyse vernuwing en transformasie - as leefstyl binne ’n nuwe multikulturele sosiale omgewing - as enigste manier van oorlewing binne hierdie kontinent oor te dra. In aansluiting hierby is Krueger (2010:5) ’n voorstander van dramas wat “not simply seek to represent identities but to create them, plays which not only read culture but write it.”

Die televisiedramareeks, *Kruispad* wat in 2008 (en weer in 2011) gebeeldsend is, toon karakters wat met aanpassingsprobleme binne bogenoemde multikulturele sosiale omgewing worstel. Opperman (2011a) beskryf hierdie werkwyse soos volg: “As dramaturg gee ek my karakters probleme om mee te worstel wat beide my instink en my eie marknavorsing my rede gee om te glo probleme is wat die mense in my teikengehoor ook mee worstel – d.w.s relevant is.” Die sosiopolitieke en ekonomiese veranderinge het tot groot aanpassings vir die Afrikaner gelei en die onvermoë om vernuwend te dink of by die veranderde sosiale omgewing aan te pas, is as relevante knelpunte uitgebeeld. Die motivering agter hierdie drama sluit weer eens aan by die gedagte van transformasie soos Krueger (2010:116) voorstel: “[...] but I believe that the vigour of South African literature in general (and theatre in particular) lies in persistently forging new conceptions of identity, not in trying to reclaim a mythological identity.”

In teenstelling met bogenoemde fokus Opperman juis in die musiekspel, *Ons vir jou* (2008c) op die rekonstruksie van ’n kollektiewe identiteit deur die verlede te gebruik om die moedlose en depressiewe Afrikaner, soos in *Kruispad* (2008b) uitgebeeld, weer met moed na die hede en toekoms te laat kyk. Opperman (2001a) verduidelik self:



*Ons vir Jou* se implisiete boodskap aan die hedendaagse Afrikaner is: As nasie is ons nie slegs 'n nasie van skaamte en skuld nie, ons is ook 'n nasie van eer en waardigheid; strek ons geskiedenis veel wyer en loop hy dieper as net Apartheid. [...] Op die ou end bring *Ons Vir Jou* 'n boodskap van hoop en waardigheid in 'n tyd waarin een van die Afrikaner se grootste probleme 'n diep gevoel van hopeloosheid en waardeloosheid is.

Saam hiermee word ook 'n tweede gedagte van wedersydse respek oor kultuurgrense heen, soos deur die karakters van generaal De la Rey (die Self) en Methuen (die Ander) uitgebeeld word, oorgedra. Op so 'n wyse kommunikeer Opperman weer nuwe perspektiewe ten opsigte van die Ander – en stel voor dat die beginpunt van 'n veranderde denkwysie by die individu self berus. Opperman (2011a) voel dat hierdie musiekspel in 2008 (en selfs met die derde speelvak in 2012) steeds eietydse probleme uitbeeld: “Hierdie is alles van die probleme van die Afrikaner se hedendaagse bestaan wat in *Ons Vir Jou* aangeraak is [...] - so relevant dat selfs mense wat nie Afrikaners is nie, baie daarvoor te sê gehad het.”

Net soos die geval met *Ons vir jou* (2008c) sluit die toneelstuk, *Kaburu* (2008a) ook direk by die televisiereeks, *Kruispad* (2008b) aan. Diegene wat om verskeie redes, soos in hoofstuk 5 aangetoon is (Visser 2007:3-4), nie meer kans gesien het vir die eise van menswees en bestaan in die nuwe Suid-Afrika nie, het die land verlaat en aanleiding tot die moderne Afrikanerdiaspora gegee. Emigrasie raak byna elke Afrikanergesin en staan sentraal tot die versetmotief in *Kaburu*, soos Meyer (2008) aantoon:

In hierdie drama word die leser gekonfronteer met hedendaagse kwessies in Suid-Afrika, veral die onderwerp van emigrasie staan op die voorgrond, maar ook vroeë oor besitreg en nasionalisme. Dis 'n naturalistiese *slice of life* van 'n hedendaagse Afrikanerfamilie wat versplinter het, maar op die vooraand van die patriarg se verjaardag bymekaarkom vir 'n aand van onthullings” (oorspronklike kursivering).

In hierdie drama verskaf Opperman 'n nuwe identiteitsmerker deur die gebruik van die woord, “Afrikaan” en bevestig sodoende die wit mense se verbintenis aan die vasteland van Afrika (De Jager & Van Niekerk 2010:24).

Die rede waarom Opperman so sterk oor aktuele temas in sy kuns voel, is om sy teikenmark te help om “relevante probleme van die menslike bestaan beter te verstaan eerder as om antwoorde te gee” (Opperman 2011a). Opperman sien Shakespeare as

die “uiters en ewig relevante dramaturg” en erken so sy bewondering vir hierdie kunstenaar (Opperman 2011a). Die invloed van nog ander historiese figure is deurgaans in die bespreking genoem, soos die volgende hipotese sal aantoon.

#### **6.4.3 Hipotese 3: Die invloed van die historiese figure soos Shakespeare, Goethe, Goya en N.P. van Wyk Louw kan duidelik in Opperman se werk opgemerk word.**

Behalwe Shakespeare (sien par. 6.4.2) is dit ook opmerklik dat Opperman met soveel genres as waarmee hy kan, eksperimenteer. Luwes en Van Jaarsveld (2006:392) maak die volgende opmerking hieroor: “In sy diverse oeuvre is vernuwende denkrigtings telkens te bespeur.” Hier kan die invloed van die Spaanse kunstenaar, Goya wat bekend was vir volgehoue vernuwing in sy kuns en die feit dat hy “nooit vasgepen kon word nie”, opgemerk word (Luwes & Van Jaarsveld 2006:392). Opperman het ‘n groot bewondering vir Goya gehad en het selfs ‘n drama, *Goya* (1994), oor die lewe van hierdie skilder geskryf (Luwes & Van Jaarsveld 2006:395). Die Afrikanerdramas is ‘n goeie voorbeeld van Opperman se innoverende en eksperimentele werkwyse:

- *Donkerland* is ‘n epiese toneelstuk van vyf ure lank,
- *Kaburu*, daarteenoor, ‘n kort en kompakte eenbedryf.
- *Kruispad* word as ‘n televisiedramareeks van dertien episodes uitgesaai – as gevolg van die ekonomiese omstandighede en die toenemende misdaad wat dit gevaarlik maak om saans uit te gaan, het Opperman as innoverende dramaturg en sakeman hom tot die televisie-medium gewend en op so ‘n wyse na die ‘voorhuis’ van sy teikenmark beweeg (KykNET:2008a).
- Vanaf die televisie as medium, beweeg Opperman weer na die staatsteater waar hy *Ons vir jou* as ‘n musiekspel op die planke bring.

Die Duitse kunstenaar, Goethe se filosofie was dat ‘n kunstenaar oor die vermoë moet beskik om alledaagse probleme raak te sien en daaroor te skryf. Daar is deurgaans aangetoon dat Opperman (Kemp 2003:20) die skryf van ‘n drama sien as ‘n *issue* wat hy met iets in die alledaagse lewe het. Met betrekking tot sy siening oor wat ‘ware’ kuns behels, haal Opperman (2011a) vir Goethe aan: “It matters a great deal whether you

seek the particular to illustrate a general truth, or whether, in the precise observation of the particular, the general is discovered. The former is mere allegory, and the latter the nature of true art.” Hierdie siening word later as nog ‘n hipotese bespreek (sien par. 6.4.8).

Soos reeds in par. 6.1.1 genoem, is die Afrikaanse letterkundige, N.P. van Wyk Louw se siening oor die wording en bestaansreg van ‘n volk, spesifiek die Afrikaner as kultuurgroep, duidelik in die werkwyse en as intertekste in die dramas van Opperman sigbaar. Die wordingsgeskiedenis van die Afrikaner wat in *Donkerland* as fiksionele werklikheid herskryf is, word in die teks met die woorde van Louw (Joubert 1988:100; Opperman 2004:129) geopen: “Die hele wording van ‘n klein volk is ‘n waagspel. Tussen die grootmagte moet hy opkom soos ‘n plantjie tussen die pote van die grootvee opkom. Elke oomblik kan hy vertrap word.” Volgens Louw (Joubert 1988:105) is kritiek ‘n “nasie se gewete”. Die dramaturg sluit ook *Donkerland* af met ‘n verskuilde waarskuwing wat Louw reeds in 1952 as belangrik beskou het. Louw (Joubert 1988:106) het aangevoer dat die Afrikaner in Afrika vir één doel is, naamlik “die opbou van ‘n nuwe beskawing in ‘n nuwe land” – in die huidige era verwys dit na ‘n nuwe multikulturele saambestaan in Afrika. Die studie het duidelik getoon dat hierdie gedagte deur al die Afrikanerdramas eggo en dat dit nie net ‘n belangrike deel van die versetmotief uitmaak nie, maar ook ten nouste saamhang met ‘n nuwe ingesteldheid ten opsigte van die toekoms. Die kritiese blik waarmee Opperman na die Afrikaner en sy geskiedenis kyk, is as ‘n ongeromantiseerde postkoloniale perspektief geïdentifiseer, soos in die volgende hipotese aangetoon sal word.

#### **6.4.4 Hipotese 4: Herskrywing vind plaas vanuit ‘n postkoloniale visie.**

Die bespreking van die vier Afrikanerdramas het aangetoon dat die herskrywing van die Afrikaner se geskiedenis vanaf 1838 tot ongeveer 2007, óf die primêre grondstof vorm (*Donkerland*, 2004, *Kruispad*, 2008b en *Ons vir jou*, 2008c), óf as ‘n herhalende subtema teenwoordig is (*Kaburu*, 2008a).

Dit was duidelik dat herskrywings vanuit 'n kritiese agternaperspektief geskied het. Verskeie voorbeelde van dekonstruksie van die Afrikaner as (Brustein se) messiaanse superheld (magsfiguur, patriarg, uitverkore volk) en gevestigde Afrikaneridentiteite, het tydens die bespreking na vore gekom. In hoofstuk 3 was die oopskryf van voorheen versweë waarhede op kritiese selfondersoek gemik. Die motivering agter hierdie postkoloniale herskrywings kan moontlik in die lig van Mbembe (2008) se siening oor postkoloniale herinnering beskou word: "So I'd say that in contemporary South-Africa the question of memory is posed in terms of a painful past, but also a past full of hope, which all protagonists try to accept as a basis for creating a new and different future." Hierdie uitspraak het direk tot die volgende hipotese gelei.

#### **6.4.5 Hipotese 5: Opperman gebruik die hede en verlede as grondstof tot besinning ten opsigte van 'n toekoms in Afrika.**

Dit het veral in hoofstuk 3 (*Donkerland*) na vore gekom dat Opperman die Afrikaner met die verlede konfronteer sodat hy die hede beter kan verstaan en sodoende by die transformasieproses binne 'n nuwe multikulturele omgewing betrokke kan raak. Die historikus, Fransjan Pretorius (Van der Walt 2012:3) het bykans 'n eeu later die volgende aansluitende opmerking oor die rol van geskiedenis gemaak: "[...] dit is nie wat jy met die geskiedenis kan maak nie, maar wat geskiedenis met jǒu maak – hy vorm jou tot 'n meer begripvolle landsburger." Hierdie aspek ondersteun die versetmotief deur indirek kommentaar te lewer teen diegene wat nie binne die tydruimtelike raam van 1996 (einde van *Donkerland*) met 'n wyer of multikulturele visie na die toekoms wil kyk nie. Neels Jackson (1996:12) het bostaande soos volg bevestig: "Want vir diegene wat wil, hoef Suid-Afrika nie 'n donker land te wees nie. Dit kan ook 'n reënboogland word. Dit hang van elkeen self af wat hy daarvan gaan maak."

In hoofstukke 4 en 5 is aangetoon dat Opperman die gebeure rondom en ná die demokratiese verkiesing (1994) tot ongeveer 2007 as tydruimtelike raam vir die toneelstuk, *Kaburu* (2008a), sowel as vir die televisiedramareeks, *Kruispad* (2008b) gebruik. Opperman beeld die sosiale omgewing tydens hierdie tydperk op 'n uiters realistiese en herkenbare wyse uit. Die sentrale fokus val steeds op die Afrikaner, "but

this time from a perspective which investigates how the Afrikaner is experiencing the 'new' South Africa – and how the Afrikaner identity can be retained within a different dispensation” (Keuris 2009:14). Daar is aangetoon dat Opperman tydens die skryf van *Kruispad* die gevoel van moedeloosheid, gebrek aan selfvertroue en identiteitloosheid wat by die Afrikaner as kultuurgroep posgevat het, waargeneem het en homself teen Afrikanervervreemding begin uitspreek het (Rossouw 2007:6). Visser (2007:3) verduidelik hierdie gevoel wat onder die Afrikaners geheers het soos volg: “They experienced a sense of alienation and a feeling of political marginalization and exclusion, because majority democracy had undermined Afrikaner ethnic political power.”

Opperman het besluit om weer die verlede - en wel gebeure rondom die Anglo-Boereoorlog - as grondstof te gebruik, maar hierdie keer was die hoofdoel nie 'n kritiese blik nie (alhoewel dit nie uitgesluit was by die uitbeelding van verskillende sienings van rolspelers oor toetrede tot die vernietigende oorlog – wat aan volkselfmoord gegrens het - nie). Met die herskrywing van gebeure tydens hierdie traumatiese oorlog wou hy die Afrikaner aan die heldedade van die Boerevolk in benouende omstandighede herinner (Opperman 2011a).

In *Kruispad* (2008b) beeld Opperman die Afrikaner voor 'n kruispad uit. 'n Besluit moes geneem word om óf in 'n nuwe multikulturele omgewing aan te pas en te oorleef, óf hom/haarself daarteen te verset en te emigreer, dit wil sê deel van 'n transnasionale gemeenskap te word. *Kaburu* (2008a) spreek die relevante probleem rondom die moderne Afrikanerdiaspora aan. In hoofstuk 5 is aangetoon dat die moderne Afrikanerdiaspora die resultaat van 'n versetreaksie teen verskeie sosiale, politieke en ekonomiese faktore is (vergelyk Visser 2007; Du Toit 2003). Na aanleiding van Coetser (2010) se artikel oor moderne diaspora en variasies van diasporas, is daar in die bespreking van *Kaburu* getoon dat Bertus, Elna en Neil as transnasionale gesin en deel van die moderne diaspora uitgebeeld word. Rika dissosieer haarself met haar vaderland, ervaar 'n gevoel van vervreemding en toon kenmerke van 'n inwaartse diaspora. Jan, wat sy sake in orde kry omdat hy die dood as werklikheid in die oë staar,

is ook besig met 'n inwaartse diaspora. Boetjan, wat homself met 'n Kaburu (Coetser 2009:178-179) van ouds identifiseer, kan met die historiese eerste Afrikanerdiaspora verbind word. Ouma leef in die verlede en kan haarself glad nie met emigrasie assosieer nie. Eie aan die werkwyse van Opperman, neem hy nie standpunt vór of téén emigrasie in nie, maar beeld die werklikhede en verskillende sienings daarvoor binne 'n tipiese Afrikaanse gesin uit. Die bespreking van *Kaburu* het aangetoon dat Opperman deur middel van die karakter, Boetjan 'n rolmodel skep vir diegene wat besluit om in die land te bly. Hierdie karakter verskuif emosionele en fisiese grense en sien homself as 'n "Kaburu" en 'n "Afrikaan" – dit wil sê 'n "boer" binne Afrika (Opperman 2008a:64, 65; De Jager & Van Niekerk 2010:24). Boetjan se perspektief op die hede, en veral ten opsigte van die toekoms, is inklusief ten opsigte van ál die ander rolspelende kulture – maar met sekere voorwaardes soos wedersydse "respek" (Opperman 2008a:64). Op 'n ironiese wyse tree Boetjan hier in gesprek met die aartspatriarg van *Donkerland*, Pieter de Witt: ten spyte van die feit dat hy as messiaanse superheld oor sy plaas as feodale stelsel geregeer het, het hy die Zoeloes as nasie, as krygers en as werkers, gerespekteer (Opperman 2004:175; sien hoofstuk 3).

Soos herhaaldelik genoem, fokus Opperman nie net op die verlede nie, maar juis op die toekoms van die Afrikaner binne die kontinent van Afrika. Opperman beeld 'n toekoms uit waarbinne multikulturele samesyn (die Self en die Ander), nuwe perspektiewe, sowel as 'n hersiening van leefstyl deel van die alledaagse leefwêreld sal moet wees. Volgens die teks van *Kaburu* is 'n wyer perspektief, waarbinne aktuele wêreldverskynsels soos transnasionisme en globalisasie as werklikhede aanvaar en tot individuele voordeel aangewend kan word, vir oorlewing binne Afrika noodsaaklik.

Die bespreking van die dramas het aangetoon dat spanning en ongelyke magsverhoudinge tussen die Self en die Ander deur die eeue tot konflik en vernet geleidelik het. Dit kan met multikulturalisme verbind word en die volgende hipotese sal aantoon dat daar genoeg bewyse bestaan dat die dramas onder bespreking wel multikulturele eienskappe vertoon.

#### 6.4.6 Hipotese 6: Die Afrikanerdramas vertoon multikulturele eienskappe.

Die konflik wat deur die geskiedenis tussen verskillende kulture voorgekom het, was 'n vername rolspeler by die versetmotief in al die dramas. Volgens Coetser (1997:66) het die postapartheidera aanleiding tot 'n identiteitskrisis gegee en die wyse waarop dramaturge hierop gereageer het, het daartoe gelei dat sommige dramas vorme van multikulturalisme vertoon. In hoofstuk 3 is aangetoon dat die Afrikaner (die Self) gewoon was om die leefwêreld van die inheemse volke (die Ander) binne te dring en te beheer. Dit het uit hoofstuk 4 duidelik geword dat die teenoorgestelde binne 'n nuwe en demokratiese Suid-Afrika geld, aangesien die Afrikaner byna oornag gedwing is om hul eksklusiewe leefwêreld en daaglikse bestaan op 'n gelyke basis met ander kultuurgroepe te deel.

Die teks van *Kruispad* toon aan dat die Afrikaner se onvermoë - ook in baie gevalle hul onwilligheid - om hul leefwêreld op gelyke vlak met die Ander te deel en/of met nuwe perspektiewe na 'n veranderde werklikheid te kyk, tot multikulturele spanning en grootskaalse sosiale verset gelei het. Die teks verwoord dus die dramaturg se verset teen diegene wat hulself teen aanpassing en verandering blind staar. In hoofstuk 4 is ook aangetoon dat Opperman in *Kruispad* (2008b) karakters skep wat bereid is om oor kultuurgrense te beweeg om binne 'n nuwe en suksesvolle interafhanklike verhouding met die Ander te staan, of soos Coetser (1997:80) dit stel, “'n sintese van self en ander”. Dit sluit direk aan by Krueger (2010:113) se voorstel vir 'n nasionale Suid-Afrikaanse teater in die postapartheidera: “[...] South Africa is a nation composed of others, a nation of many nationalities. I will be arguing that reverting to these ethnic nationalities hinders processes of transformation.” Daarom spreek Krueger (2010:117) hom negatief uit oor *Kaburu* (2008a) wat, volgens hom, ten doel het om 'n algemeen-aanvaarbare kollektiewe Afrikaneridentiteit (“populist Afrikaaner (sic) identity”) te hervestig deur die woord “Afrikaan” as “nuwe identiteitsmerker” (De Jager & Van Niekerk 2010:20) te gebruik. De Jager en Van Niekerk (2010:20) se interpretasie van hierdie identiteit is in teenstelling met Krueger hierbo, aangesien hulle meen dat dit 'n “verbondenheid met Afrika suggereer wat verder strek as 'n eng gedefinieerde Afrikanernasionalisme”. Tog, soos in hoofstuk 5 getoon, sien hulle (De Jager & Van

Niekerk 2010:24) hierdie identiteitsmerker as 'n "ons teenoor hulle'-mentaliteit" en moet dit in die lig van debatte wat gevoer word oor die gebruik van hierdie woord deur "nakomelinge van Europese setlaars", gesien word.

Hoofstukke 3-5 het bewys gelewer dat Opperman die spanning tussen die Self en die Ander, ongelyke magstrukture en gepaardgaande verset wat met multikulturalisme gepaard gaan, op verskillende wyses herhaaldelik in sy dramas verwoord.

Terugkerende tematiek en motiewe soos hierdie is 'n kenmerk van Opperman se oeuvre soos die volgende hipotese aantoon.

#### **6.4.7 Hipotese 7: Die Opperman dramas tree met mekaar in gesprek deur middel van terugkerende tematiek, simboliek en intratekste.**

Hoofstuk 5 het bewys dat die intratekstuele gesprekke en herhaling van temas, motiewe en tipes verset, die Afrikaner dramas tot 'n hegte literêre eenheid saambind. Die Afrikaner - binne Afrika as belangeruimte – is as die oorkoepelende tema geïdentifiseer, terwyl herhalende temas soos die misbruik van mag, onregmatige besitreg, identiteit, patriargale denke, geloof en oopskryf van die *sondes van die vaders*, deur al die dramas uitgebou word tot 'n besondere kritiese visie rondom die Afrikaner as kultuurgroep. Dit het duidelik na vore gekom dat die karakters en hul verskillende sienings van die ruimte, die verlede, hede en toekoms, die spil vorm waarom die dramatiese konflik in al die Afrikaner dramas wentel.

Daar is aangedui dat al die karakters in *Kaburu* (as resonerende teks ten opsigte van die ander Afrikaner dramas) op een of ander wyse in konflik met die ruimte verkeer. Daarom sien De Jager en Van Niekerk (2010:17) die Suid-Afrikaanse ruimte in *Kaburu* as 'n "abstrakte" karakter wat "veral 'n antagonistiese rol beklee waarmee al die 'konkrete' karakters in een of ander mate in konflik verkeer", asook 'n "sentrale ruimte waarbinne emigrasie asook die hede en verlede van Afrikaners" voorgestel word.

Hierdie studie het aangetoon dat Afrika die belangeruimte vorm waarbinne 'n stryd om oorlewing vanaf die vroegste jare gevoer word (sien hoofstuk 3). Vanaf *Donkerland*



(2004) fokus Opperman (2004:149) op een belangrike aspek, te wete dat die Afrikaner as kultuurgroep nooit moet “vergeet” waar hy woon nie. Hiermee dra die dramaturg die belangrike gedagte oor dat die Afrikaner as ‘n kultuurgroep in ‘n ‘donker’ land woon, dat wit mense willens en wetens besitreg van grond binne hierdie kontinent vir hulself toegeëien het en dat baie onreg teenoor die inheemse volke gepleeg is. Aan die ander kant wys hy ook dat daar baie bloed - wat aan volksselfmoord gegrens het - vir grond en vryheid in en vir hierdie land geoffer is, soos uitgebeeld in *Ons vir jou* (2008c) (Kuharsky 1997:53). Opperman plaas met die drama, *Kaburu* verskillende perspektiewe oor wat dit behels om in hierdie ruimte te bly, op die tafel – vir die gehoor om op intellektuele wyse self daarvoor te gaan besluit.

Wat die simboliek in die Afrikanerdramas betref, is daar ook in hoofstuk 5 tot die gevolgtrekking gekom dat die boombeeld in die teks én op die buiteblad van *Kaburu*, as metafoor vir die Afrikanergeslagte deur die verlede (wortels), hede (stam en takke) en toekoms (takke wat no bo reik), gesien kan word. Hierdie boom staan sentraal tot die versetmotief in *Kaburu*, maar tree in gesprek met al die bespreekte dramas. Ouma, as tipiese volksmoeder, beeld die verlede, die gepaardgaande wysheid en die koloniale geslag uit. Pa verteenwoordig die huidige ouerwordende geslag wat met ‘n postkoloniale, apartheids- en postapartheidperspektief na die omringende werklikheid kyk. Net soos Ouma, is sy naderende dood simbolies van hierdie geslag Afrikaners wat aan die uitsterf is. Ma staan tussen die tradisionele rol van ‘n volksmoeder en ‘n moderne bevryde vrou, terwyl Elna die jonger geslag Afrikanervroue, wat patriargie en die rol as volksmoeder verwerp, simboliseer. Bertus, as jong Afrikanerman binne die realiteite van ‘n multikulturele omgewing, besluit om sy identiteit prys te gee, deel van die moderne Afrikanerdiaspora te word en ‘n transnasionale leefwyse te aanvaar. Boetjan huldig ‘n kontrasterende perspektief, sien homself as deel van die nuwe sosiale werklikheid en toekoms in (Suid-)Afrika en is bereid om sy identiteit aan te pas (transformasie) tot ‘n “Afrikaan” (Opperman 2008:64). Neil simboliseer die jeug wat reeds transnasionaal grootword, deel vorm van ‘n post-postkoloniale leefwyse (Coetser 2010) en vinnig besig is om sy Afrikanerkultuur te ‘verloor’ (Du Toit 2003:54).

Terugskouend kan gesê word dat verset as motief 'n belangrike herhalende en saambindende faktor in die Afrikanerdramas is. Hierdie motief saam met terugkerende temas lei tot die konnotatiewe digtheid van elke drama en bind uiteindelik die Afrikanerdramas tot 'n literêre eenheid saam. Of dit van die omvattende en steeds groeiende Opperman-oeuvre gesê kan word, sal op die huidige oomblik (2012) 'n studie van ongeveer 66 dramas behels. Opperman (Kemp 2003:20) beskryf die dryfveer agter sy dramas soos volg: "Sien, 'n drama het altyd 'n *issue* wat jy met jouself het oor iets. Om daaroor te skryf, help. Agterna kan jy sê: Daar! Nou het ek dit gesê. Maar die *issue* gaan nie weg nie." Hierdie voortdurende soeke na antwoorde, dui op eksistensiële verset.

Eksistensiële verset as die vernaamste hooftepe aangetoon. Vanaf Opperman se eerste drama, *Môre is 'n lang dag* (1986) was dit duidelik dat Opperman met groter probleme worstel as net die alledaagse, soos Luwes en Van Jaarveld (2006:390) oor bogenoemde drama skryf: "Die gegewe raak universeel wanneer die futiliteit van syn en die hopelose soeke na 'die doel van alles' gevind word in die blote gedagte dat môre bevryding sal bring." Die volgende hipotese het uit bogenoemde gevloei.

#### **6.4.8 Hipotese 8: Opperman se werk beweeg van die persoonlik/partikuliere na die algemene en uiteindelik na die universele.**

Opperman (2011a) glo dat kuns universeel moet wees: "Groot kuns, glo ek vas, slaag daarin om beide 'particular' en 'general' (d.w.s. universeel) te wees ... tydig *en* tydloos. Dit werk met 'n tydige probleem op so 'n manier dat dit vir generasies daarna nog steeds tydig bly" (oorspronklike beklemtoning). Opperman verwys hierbo na die invloed van Goethe (sien par. 6.4.3) op sy denkwyse.

Dit het in hoofstukke 3 tot 5 na vore gekom dat die ontvanger telkens met universele vrae, waarhede en besinning oor die doel van die lewe self gekonfronteer word. In hoofstuk 3 (*Donkerland*) is dit die "slakspoortjie" oor die vervalde stapel klippe wat op 'n uitsiglose perspektief ten opsigte van die Afrikaner as kultuurgroep - wat uiteindelik sal verdwyn – dui (Opperman 2004:293). Opperman (1996:3) verduidelik die slottoneel

soos volg: “Die Afrikaner het maar vir 48 jaar regeer oor een klein hoekie van Suider-Afrika. Hoekom sou daar meer van die Afrikaner se handewerk oorbly as van die Grieke of Romeine?” Hier kry ons te doen met die universele worsteling oor die tydelikheid en futiliteit van die lewe. Dit sluit direk aan by Brustein (1991:27) se opmerking oor die dramaturg, Georg Buchner: “[...] the ancestor of modern existential drama – who, after a short period as a radical messianic rebel, becomes convinced that human action is futile and writes of man crushed under the awful fatalism of history.” Ook Conradie (1997:32) sluit direk hierby aan as hy die einde van *Donkerland* beskryf as “ruïnes van grafte na voorafgaande grootheidswaan”. Hy (Conradie 1997:32) filosofeer tereg verder en verwys ook na N.P. van Wyk Louw:

Dog die intellektualisering as sou die dood triomfeer, is beperkend, want in *Donkerland* gaan dit oor veel meer as net Afrikaner-ongeluk. Die waarneming of berusting wat die rede bied, te wete dat die dood die groot gelykmaker is in Afrika, is tentatief. Die donkerland van die psige – wat herinner aan Van Wyk Louw se “ek is jou wese se ondergrond” – onderneem die rede van alle sekerheid. In ’n letterlike sin dus ontaard die Afrikaner nie hier nie. Hy herhaal soos alle ander volkere sy aard(e).

Bostaande bespreking het die hipoteses wat in hoofstuk 1 gestel is, beantwoord.

## **6.5 Kontekstualisering van verset**

Met verwysing na die sentrale navorsingsvraag (sien par. 6.1), het dit met die bespreking van die hipoteses duidelik geword dat spesifieke omstandighede in die samelewing aanleiding tot spesifieke dramas van Opperman gegee het. Daar is aangetoon hoe hierdie dramaturg verskillende hoofteipes verset uitbeeld, aanpas en innoverend optree om veranderlike sosiopolitieke en ekonomiese omstandighede as tydruimtelike raam te weerspieël, soos Smuts (2004:19) verduidelik: “Opperman slaag egter daarin om die politieke standpunte van sy karakters getrou te hou aan dié wat jy binne die gegewe tydperk redelikerwys kan verwag van persone binne die betrokke situasie, gegee hul persoonlike agtergrond.”

Die navorser het tot die volgende gevolgtrekking gekom:

Opperman se eie verzet, eksistensiële, sosiaal en politieke, tesame met sy waarneming van verzet/protes/konflik in die alledaagse leefwêreld en in die wisselwerking tussen kulture, word tot dramas met aktuele temas verwerk. Terselfdertyd gebruik hy versetteater as 'n medium om deur middel van teatrale kommunikasie transformasie van perspektiewe en identiteite binne 'n nuwe sosiopolitieke omgewing oor te dra.

'n Goeie voorbeeld van bostaande wat na vore gekom het, is die vredesereemonie tussen die Nguni- en Mambovolk wat in hoofstuk 3 bespreek is en wat met die stoksimbool in *Donkerland* (2004) verbind is. Uit hierdie kollektiewe en tradisionele stukkie Afrikawysheid, haal die dramaturg (1997:4) 'n boodskap vir die toekoms in hierdie 'donker' kontinent:

Mag ons op die as van die verlede 'n nuwe kraal van wedersydse begrip, liefde en broederskap tussen ons mense bou, 'n kraal wat vir duisend jaar sal staan as voorbeeld vir toekomstige geslagte. Tussen ons is wapens van oorlog gebreek. Ons volke sal saam staan en sy aan sy die toekoms tegemoetgaan.

Volgens Opperman (1997:4) moet bogenoemde aan die mure van die Voortrekkermonument uitgekrap word.

Om so 'n nuwe 'nasionale' identiteit te vestig, kan die dramagenre volgens Krueger (2010:5) 'n belangrike rolspeler in 'n postapartheid Suid-Afrika wees aangesien 'n terugbeweeg na etniese nasionalistiese temas (Krueger 2010:113) die proses van transformasie vertraag - selfs verhinder.

Dis moontlik dat Opperman 'n soortgelyke idee gehad het met die skryf en opvoering van *Donkerland* in 1996. Die verskeidenheid tale, swart akteurs en die Zoeloesangers wat deurgaans die *Donkerland*-temalied neurie of in koorstemme in Zoeloe praat, skep 'n gevoel van diversiteit (sien hoofstuk 3).

## 6.6 Finale slotsom

Na die voltooiing van hierdie studie is dit duidelik dat die verzetmotief nie net 'n baie belangrike komponent van die dramaturg, Deon Opperman, se Afrikanerdramas uitmaak nie, maar die spilpunt van sy dramatiek vorm.

Die Afrikanerdramas is in 2011 opgevolg deur die (weer eens) omstrede (Opperman 2011d) televisiedramareeks, *Hartland* (2011b). Al bogenoemde temas, asook verskeie ander – veral persoonlike kwessies van die dramaturg – wat nie in hierdie studie aangeraak is nie, word in *Hartland* oopgeskryf, deurgeworstel en tot sluiting gebring. Hierdie drama kan beslis - nog meer as in die geval van *Kaburu* - as 'n sentrale drama binne die Afrikaanse oeuve van Opperman gesien word.

Die bespreekte dramas is steeds gewild en in aanvraag, dit wil sê, relevant. *Donkerland* word, sewentien jaar nadat dit vir die eerste keer in 1996 opgevoer is, as 'n televisiedramareeks verfilm om in 2013 oor KykNET gebeeldsend te word. Daarna sal hierdie epiese drama, saam met *Kruispad* en *Hartland*, as die Afrikaner-trilogie verpak en op digitale videoskyf (DVD) uitgereik word (Opperman 2012a). Met hierdie videoskyf en die romanverwerking van die televisiedramareeks, *Hartland* wat so pas verskyn het as *Hartland – Deon Opperman* (Breytenbach 2012), asook toekomstige verwerkings van *Donkerland* en *Kruispad* in vooruitsig, sal die geskiedenis van die Afrikaner soos uitgebeeld deur Deon Opperman vrylik beskikbaar wees en ook vir die nageslag bewaar kan word (Opperman 2012d). Laasgenoemde is 'n probleem waaroor Keuris (2011:19) haar soos volg uitspreek:

We should preserve our theatrical heritage more easily as in the past. It is no longer necessary to depend on literary records only – as was the case 100 years ago. We should be preserving our drama and theatrical productions by means of a visual and an audio medium.

Om hierdie studie oor die versetmotief in Deon Opperman se dramas af te sluit, stel ek die dramaturg self aan die woord:

*All art is protest...at the very least against the human condition*  
(Opperman 2012b).

## BIBLIOGRAFIE

- Anker, W. 2009. Skrapnel. (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Antonissen, R. 1998. Perspektief op die Afrikaanse drama. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief & profiel*, deel 1. Pretoria: Van Schaik, 118-139.
- Badenhorst, R. 1985. Jong dramaturg glo in verskeidenheid. *Oosterlig*, 17 Desember:8.
- Barnard, C. 1996. *Die rebellie van Lafras Verwey*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bernheimer, C. 1995. Introduction: the anxieties of comparison. In: Bernheimer, C. (ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1-17.
- Blumer, A.N.G. 1992. Epiese teater. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM, 100-101.
- Boekkooi, P. 1995. Faustus in Afrika. *Die Suid-Afrikaan*, 26 Oktober:46.
- Boskovic, A. 1997. Multiculturalism and the end of history. Lecture at the Dom Omladine Beograd, Belgrade, 26 February. <http://www.gape.org/sasa/multiculturalism.htm> (accessed 6 June 2011).
- Botha, J. 1996. In wese eensydig, werk die drama met jou (Afrikaanse) gal. *Die Burger*, 3 April:15.
- Bouwer, A. 2007. *Kaburu* tas na ou wonde. *Beeld*, 28 September:3.
- Breytenbach, K. 2012. *Hartland – Deon Opperman*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, A.P. 1973. Op soek na Afrika. *Standpunte*, 27(2):1-9.
- Brink, A.P. 1977. Betrokkenheid: skrywer en literatuur in die strydperk. Referaat gelewer voor die Oos-Kaapse Werkgemeenskap van die Suid-Afrikaanse Akademie, 4 Oktober.
- Brink, A.P. 1997. *Die jogger*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brustein, R. 1991. *The theatre of revolt: an approach to the modern drama*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Burger, W. 2002. Eendag was daar ... (of was daar nie?). Stories: onthulling, verdoeseling of moontlikheid? *Stilet*, 9(2):100-117.

- Business Wire. 2011. Obama honors Robert Brustein for “Development of theatre and theatre artists”. 2 March. <http://www.businesswire.com/news/home/20110302006801/en/Obama-Honors-Robert-Brustein-%E2%80%9CDevelopment-Theater-Theater> (accessed 5 May 2011).
- Chicago Cultural Studies Group. 1994. Critical multiculturalism. In: Goldberg, D.T. (ed.) *Multiculturalism: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 115-139.
- Coetser, J.L. 1997. Multikulturele dramas? ‘n Voorlopige ondersoek. *Literator*, 18(1):65-82.
- Coetser, J.L. 2006a. Van millennium tot millennium: Afrikaanse drama en teater circa 1990 tot circa 2003. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief & profiel, deel 3*. Pretoria: Van Schaik, 149-189.
- Coetser, J.L. 2006b. Plaasdramas in Afrikaans: ‘n verkenning. *Stilet*, 18(1):20-38.
- Coetser, J.L. 2008. “‘n Besondere drama”. In: Opperman, D. *Kaburu*. Pretoria: Protea, agterblad.
- Coetser, J.L. 2009. Diaspora en aktualiteit in drama. *Kaburu*, Deon Opperman. *Literator*, 30(2):177-179.
- Coetser, J.L. 2010. Aspekte van diaspora in drie Afrikaanse dramatekste na 2004. *LitNet Akademies*, 7(1). [http://www.litnet.co.za/gci-bin/giga.cgi?bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=84179&cat\\_id=201](http://www.litnet.co.za/gci-bin/giga.cgi?bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=84179&cat_id=201) (toegang 20 Maart 2010).
- Cohen, R. 1999. Diasporas and the nation-state: from victims to challengers. In: Vertovec, S. & Cohen, R. (eds.) *Migration, diasporas and transnationalism*. Cheltenham: Edward Elgar, 266-279.
- Conradie, P. 1997. Ruïnes van grafte. *Insig*, Junie:32.
- Davenport, T.R.H. 1966. *The Afrikaner Bond: the history of a South African political party, 1880-1911*. Cape Town: Oxford University Press.
- De Beer, D. 1989. ‘Stille nag’ blends entertainment with message. *Pretoria News*, 17 November:3.
- De Jager, S. & Van Niekerk, J. 2010. Die representasie van Afrikaneridentiteit in Deon Opperman se *Kaburu* (2008). *Stilet*, 22(1):15-29.

- De Kock, L. 2009. Judging new 'South African' fiction in the transnational moment. *Current Writing* 21(1/2):24-58.  
<http://www.leondekock.co.za/wp-content/uploads/judgingthenewfiction.pdf> (accessed 12 January 2010).
- De Wet, R. 1991. *Vrystaat-trilogie*. Pretoria: HAUM.
- Die Bybel*. 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Du Plessis, P.G. 2008. Feast of the uninvited. (Unpublished manuscript.)
- Du Plooy, H. 1992. Motief. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM, 326-328.
- Du Toit, B.M. 2003. Boers, Afrikaners, and diasporas. *Historia*, 48(1):15-54.
- Elahi, N. 1989. Opperman kry sy idees van die engele. *Die Burger*, 17 November:6.
- Elam, K. 2002. *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.
- Faasen, C. 2009. Theatre as alternative historical narrative. A study of three plays: *Ubu and the Truth Commission, Copenhagen and Ghetto*. Unpublished M.A. dissertation, University of Stellenbosch.
- Fagan, H.A. 1924. *Lenie*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Fagan, H.A. 1934. *Die ouderling en ander toneelstukke*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Fludernik, M. 2003. The diasporic imaginary: postcolonial reconfigurations in the context of multiculturalism. In: Fludernik, M. (ed.) *Diaspora and multiculturalism: common traditions and new developments*. Amsterdam – New York: Rodopi, xi-xxxviii.
- Fourie, C.J. 1994. Toneel in gesiglose era: droë bloed van tagtig kleef nog aan die kunste. *Die Burger*, 30 Julie:4.
- Fourie, C. 2001. Die papegaaivrou. (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Fourie, M. 1996. *Donkerland* se omstrede Boere-basher. *Keur*, 23 Augustus:16-17.
- Fourie, P. 2003. *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: Protea.
- Giliomee, H. 2003. The rise and fall of Afrikaner women. Talk given at lunch hosted by editor of *Cape Times* literary lunch and by Fine Music Radio, 2 August, Spier Estate, Stellenbosch. <http://www.oulitnet.co.za/seminarroom/afwomen.asp> (accessed 14 November 2012).



- Giliomee, H. 2004. *Die Afrikaners: 'n biografie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Goosen, J. 1992. *Drie eenakters: Kombuis-Blues/Kopstukke/'n Koffer in die kas*. Pretoria: HAUM.
- Grobler, H. 1990. Drama slaan jou asem weg. *Tempo*, 22 Februarie:6.
- Hauptfleisch, T. 2008. *Kaburu: 'n drama vir die verhoog*. *LitNet Resensies*. [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=57931&cat\\_id=722](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=57931&cat_id=722) (toegang 19 Desember 2008).
- Hutchison, Y. 1999. "Memory is a weapon": the uses of history and myth in selected post-1960 Kenyan, Nigerian and South African plays. Unpublished Ph.D. thesis, University of Stellenbosch.
- Jackson, N. 1996. Donkerland? of reënboogland? *Beeld*, 3 Augustus:12.
- Joubert, E. & Kotze, S. 1984. *Poppie - Die drama*. (Skooluitgawe.) Kaapstad: Tafelberg.
- Joubert, P.A. (samest.) 1988. *Gedagtes vir ons tyd: uit die prosa van N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kemp, B. 2003. Opperman: dromer met verstand. *Taalgenoot*, November/Desember:20.
- Keuris, M. 2003. *Gevorderde dramateorie: enigste studiegids vir THL822-3*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Keuris, M. 2009. Deon Opperman's *Donkerland*: the rise and fall of Afrikaner nationalism. *Acta Academica*, 3:1-15.
- Keuris, M. 2011. "Theatre as a memory machine": *Magrita Prinslo* (1896) and *Donkerland* (1996). Inaugural lecture delivered to the University of South Africa, Pretoria, 1 November.
- Kotot, W.; Tölölyan, K. & Alfonso, C. 2004. Introduction. In: Kokot, W.; Tölölyan, K. & Alfonso, C. (eds.) *Diaspora, identity and religion: new directions in theory and research*. London: Routledge, 1-8.
- Krueger, A. 2006. Onderhoud met Deon Opperman: Deon Opperman gaan aan. *LitNet Teater*. [http://www.oulitnet.co.za/teater/opperman\\_krueger.asp](http://www.oulitnet.co.za/teater/opperman_krueger.asp) (toegang 23 Desember 2008).
- Krueger, A. 2010. *Experiments in freedom: explorations of identity in new South African drama*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

- Kuharsky, A.J. 1997. Performance review: Standard Bank National Arts Festival. *Theatre Journal*, 70(1):53-81.
- Kumar, R. 2005. *Research methodology: a step-by-step guide for beginners*. London: SAGE.
- KykNET: Ontbytsake. 2008a. Dawie Roodt praat met Deon Opperman oor Kruispad. TV-beeldsending, 19 Julie.
- KykNET: Grensoorlog. 2008b. Dokumentêre TV-beeldsending. 6 Julie tot 28 Desember.
- KykNET: Rian. 2011a. Rian van Heerden praat met Deon Opperman. TV-beeldsending, 14 April.
- KykNET: Kwêla. 2011b. Coenie de Villiers praat met Deon Opperman. TV-beeldsending, 8 Junie.
- Labuschagne, F.J. & Eksteen, L.C. (reds.) 2010. S.v. "diaspora". *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Negende hersiene uitgawe. Kaapstad: Pharos.
- Labuschagne, F.J. & Eksteen, L.C. (reds.) 2010. S.v. "miesies". *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Negende hersiene uitgawe. Kaapstad: Pharos.
- Lamprecht, I. 2011. Die kuns om kuns te verkoop en geld te maak: Oppersakeman weet hoe. *Rapport: Sake24*, 19 Junie:5.
- Le Roux, A. 1987. Soutnek 'kommunis'. *Beeld*, 17 Augustus:2.
- Liebenberg, D. 2007. Onderhoud met Deon Opperman. Storielyn: Deon Opperman in oop gesprek. Dramaturg is met 'n vraagteken in die hart gebore en droom sonder ophou. *Volksblad*, 2 Julie:6.
- Louw, N.P.v.W. 1939. *Lojale verset*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Louw, N.P.v.W. 1961. *Vernuwing in die prosa*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P.v.W. 1971. *Berigte te velde*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Louw, N.P.v.W. 1972. *Die pluimsaad waai ver*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Luwes, N. 2000. Skroot: 'n historiese oorlogsdrama (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Luwes, N. & Van Jaarsveld, A. 2006. Deon Opperman (1962-). In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief & profiel*, deel 3. Pretoria: Van Schaik, 386-400.

- MacKenzie, G.M. 2008. *The theatre of the real*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Malan, R. 1990. *My traitor's heart*. New York: Grove Press.
- Mann, B. 1989. Balanced look at S.A. life. *Evening Post*, 13 July:5.
- Marais, C. 2008. *Ons vir jou*: 2008 triomf uit 1902 se tragedie. *Afrikaner*, 9 Oktober:12.
- Mbembe, A. 2008. Interview by Olivier Mongin, Nathalie Lempereur and Jean-Louis Schlegel, translated by John Fletcher. What is postcolonial thinking? *Eurozine*. <http://www.eurozine.com/articles/2008-01-09-mbembe-en.html> (accessed 22 June 2010).
- Merolla, D. & Ponzanesi, S. 2005. Introduction: migrations in a historical perspective. In: Merolla, D. & Ponzanesi (eds.) *Migrant cartographies: new cultural and literary spaces in post-colonial Europe*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1-45
- Meyer, A. 2008. Drama kyk na S.A.: emigrasie, besitreg en nasionalisme is voorop. *Volksblad*, 28 Julie:8.
- Meyer, S. 2009. Ver van die huis, maar naby die grond: die rol van die natuur ten opsigte van krisishantering in die vreemde in *Stiltetyd* (Marita van der Vyver) en *Sabbatsreis* (Annelie Botes). *Stilet*, 21(2):160-182.
- M-Net: Carte Blanche. 2008. Derek Watts praat met Deon Opperman oor die musiekspel, *Ons vir jou*. TV-beeldsending, 16 April. <http://www.mnet.co.za/Mnet/Shows/carteblanche/Story.asp?Id=3570> (toegang 11 Desember 2008).
- Mutwa, C.V. 1964. *My people*. Johannesburg: Blue Crane Books.
- Odendaal, L. 1998. Die Afrikaanse drama sedert 1978. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief & profiel*, deel 1. Pretoria: Van Schaik, 150-215.
- Ohlhoff, C.H.F. 2009. Deon Opperman: Hertzogprys vir Drama. Huldigingswoord vir Deon Opperman. Bekroningsprogram van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Bloemfontein, 27 Junie. *SAWEEK*, Pretoria:12.
- Olivier, G. 1989. Die daad binne die geskiedenis: N.P. van Wyk Louw en Afrikanernasionalisme. *Die Suid-Afrikaan*, 24(Desember):38.
- Opperman, D. 1986. *Môre is 'n lang dag en Die teken*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D. 1989a. Arms gedruk met ooms en tannies by SUKOV'S. *Volksblad*, 29 April:13.

- Opperman, D. 1989b. Brugbouers van die gode. *Insig*, Junie:48-50.
- Opperman, D. 1996. Kopstukke: 'n Verbrokkelde stapeltjie klippe sal bly. *Beeld*, 27 Augustus:3.
- Opperman, D. 1997. Kopstukke: wysheid vir 'n geknelde land. *Beeld*, 20 Mei:4.
- Opperman, D. 2004. *Vyfmylpaal*. Pretoria: Protea.
- Opperman, D. 2008a. *Kaburu*. Pretoria: Protea.
- Opperman, D. 2008b. Kruispad (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Opperman, D. 2008c. Ons vir jou (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Opperman, D. 2008d. Van Opperman aan Brolloks. *LitNet Menings*.  
[http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=37273&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=37273&cause_id=1270) (toegang 26 April 2008).
- Opperman, D. 2009a. G.A.T. E-pos aan L. Welgemoed, 4 November.
- Opperman, D. 2009b. Donkerland: ontstaan van die drama. E-pos aan L. Welgemoed, 19 November.
- Opperman, D. 2009c. N.P. van Wyk Louw: Lojale verset. E-pos aan L. Welgemoed, 19 November.
- Opperman, D. 2009d. Donkerland en vier sonnette. E-pos aan L. Welgemoed, 12 Desember.
- Opperman, D. 2011a. Verhoogstuk oor Afrikaner-verlede, gewild oor relevansie, hoop. <http://maroelamedia.co.za/blog/author/deonopperman/> (toegang 27 Februarie 2012).
- Opperman, D. 2011b. Hartland (Ongepubliseerde manuskrip.)
- Opperman, D. 2011c. Die teken. E-pos aan L. Welgemoed, 10 Januarie.
- Opperman, D. 2011d. Hartland. E-pos aan L. Welgemoed, 20 Augustus.
- Opperman, D. 2011e. Donkerland (Mutwa: Afrika ritueel). E-pos aan L. Welgemoed, 31 Augustus.
- Opperman, D. 2012a. Afrikaner-trilogie / Donkerland. E-pos aan L. Welgemoed, 30 April.
- Opperman, D. 2012b. "All art is protest". E-pos aan L. Welgemoed, 8 Junie.

Opperman, D. 2012c. Curriculum Vitae: Deon Opperman (Ongepubliseerde dokument.)  
Opperman, D. 2012d. Hartland as roman, Donkerland en Die skepping. E-pos aan L. Welgemoed, 22 November.

Pearce, G. 1990. Absorbing, draining theatre. *The Natal Mercury*, 12 December:10.

Pienaar, E.A. 1973. Verset as tema in enkele jongere Afrikaanse dramas. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.

Retief, H. 2000. Basta verskoning vra vir Eurosentriese teater. *Rapport*, 7 Mei:5.

Ritchie, K. 2007. A song that answers a deep sadness. *Sunday Independent*, 18 February:9.

Roos, H. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief & profiel*, deel 1. Pretoria: Van Schaik, 21-117.

Roos, H. 2006. Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief & profiel*, deel 3. Pretoria: Van Schaik, 43-104.

Roos, M. 2008. Nuwe drama op KykNET. Opperman kyk na oorlewing in SA. *Rapport: Tydskrif*, 3 Julie:28-29.  
<http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2008/07/03/RT/28,29/kruispad.html>  
(toegang 24 September 2011).

Rossouw, J. 2007. Suiwer spieël van ons toekoms. *Beeld*, 28 September.  
<http://www.beeld.com/In-Diepte/Nuus/By-Suiwer-spieel-van-ons-toekoms-20100617>  
(toegang 15 Oktober 2012).

Safran, W. 2004. Deconstructing and comparing diasporas. In: Kokot, W.; Tölölyan, K. & Alfonso, C. (eds.) *Diaspora, identity and religion: new directions in theory and research*. London: Routledge, 9-29.

Said, E.W. 2002. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press.

Smit, J. 2012. Dit is die laaste strooi, mnr. Zuma. *Rapport*, 17 November.  
<http://www.rapport.co.za/Suid-Afrika/Nuus/Dit-is-die-laaste-strooi-mnr-Zuma-20121117>  
(toegang 17 November 2012).

Smuts, J.P. 2004. Dramakroniek. Deon Opperman en enkele ander dramaturge van die jare negentig. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 44/1:15-19.

Spies, L. 2006. Van Wyk Louw – opvatting oor tradisie en helde.  
<http://www.teo.co.za/wmview.php?ArtID=384> (toegang 29 Oktober 2008).

- Sutermeister, P. 2004. Hayden White, history as narrative: a constructive approach to historiography. Graduate Institute of International Studies, Geneva.  
<http://www.grin.com/en/e-book/109135/hayden-white-history-as-narrative-a-constructive-approach-to-historiography#inside> (accessed 4 July 2009).
- Taylor, C. 1994. The politics of recognition. In: Goldberg, D.T. (ed.) *Multiculturalism: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 75-106.
- Terblanche, E. 2009. Deon Opperman (1962- ). *LitNet Opvoeding*.  
[http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=70729](http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=70729) (toegang 16 November 2009).
- Thamm, M. 1990. Powerful political tragedy. *The Cape Times*, 9 April:4.
- Tölölyan, K. 2007. The contemporary discourse of diaspora studies. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 27(3):647-655.
- Tsagarousianou, R. 2004. Rethinking the concept of diaspora: mobility, connectivity and communication in a globalised world. *Westminster Papers in Communication and Culture*, 1(1):52-66.
- Van Bart, M. 2009. 'Ons vir jou' in eeu oue tradisie. *Die Burger: By*, 31 Augustus.  
<http://www.dieburger.com/By/Nuus/Ons-vir-Jou-in-eeu-oue-tradisie-20090731>  
 (toegang 24 September 2011).
- Van Coller, H.P. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet*, 7(2): 22-31.
- Van Coller, H.P. (red.) 1998. *Perspektief & profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. deel 1. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, H.P. (red.) 2006. *Perspektief & profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. deel 3. Pretoria: Van Schaik.
- Van der Walt, S. 2012. Fransjohan Pretorius. Niemand kan die geskiedenis vir net homself eis. *Die Burger: By*, 7 Julie:3.
- Van Heerden, E. 1989. Traangas as emosie: oor die skrywer, die boek en die uitgewer in eietydse Suid-Afrika. *Tydskrif vir Letterkunde*, 26(4):102-105.
- Van Zyl, J. 1979. Towards a socio-semiotic performance. *Semiotic Scene*, 3(2):99-111.
- Vincent, L. 1999. A cake of soap: the volksmoeder ideology and Afrikaner women's campaign for the vote. *The International Journal of African Historical Studies*, 32(1):1-17.

Visser, W. 2007. Post-hegemonic Afrikanerdom and diaspora. Redefining Afrikaner identity in post-apartheid South-Africa. Paper presented at the international conference, "Pax Africana: The continent and the diaspora in search of identity", Russian Academy of Sciences and Moscow State University, 12-14 September.  
<http://sun025.sun.ac.za/portal/page/portal/Arts/Departemente1/geskiedenis/docs/moskoureferaat.pdf> (accessed 10 June 2011).

Wolf, L. 2007. The rainbow blues of "De la Rey". *LitNet Opinion*. [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=12944&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=12944&cause_id=1270) (accessed 11 December 2008).