

Die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente ná 2002

R Marais-Botha

 **orcid.org/0000-0002-3293-257X**

Proefskrif voorgelê ter nakoming van die graad Philosophiae
Doctor in Afrikaans en Nederlands aan die Noordwes-
Universiteit

Promotor: Prof M P Human

Gradeplegtigheid: Julie 2021

Studentenommer: 13089277

DANKBETUIGING

Hiermee spreek ek graag my hartlike dank en waardering uit aan die volgende, waarsonder hierdie verhandeling nie moontlik sou wees nie:

My promotor professor Thys Human vir sy leiding, raad en geduld met al die (soms middernagtlike) stembodskappe wat ons gewissel het.

My mentor, professor Adelé Nel, wat reeds toe ek 'n eerstejaarstudent was, die koers van my toekoms ingrypend beïnvloed het met haar verstommende kennis en interessante lesings.

Doktor la Esterhuizen, wat 'n voorreg om hier aan die einde te staan saam met iemand wat ook aan die begin van my reis daar was.

My man, Wikus, dankie dat jy nog altyd my stil-kalm anker was wanneer dit voel of storms om my woed en dat jy my grootste ondersteuner is in alles wat ek aanpak. C.J. Langenhoven se woorde is steeds na al hierdie jare waar: "Deur twee dinge is my lewe vir my leefbaar gemaak; die liefde wat ek gegee het, en die liefde wat ek gekry het."

My ouers: wie ek is en wat ek bereik het, is te danke aan julle en dankie sal nooit genoeg wees nie! Ma, dankie dat Ma 'n liefde vir woorde by my gekweek het. Sou Ma ooit kon raai dat *Goue fluit my storie is uit* eintlik die begin van my storie was? Pa, dankie dat Pa my nog altyd geleer het om daad by die woord te voeg en sodoende selfstandig en prakties te wees. Dankie vir julle oneindigende bemoediging en al julle liefde!

My broer, Jean, dankie vir jou ondersteuning en dat jy my bladsy-vir-bladsy, later paragraaf-vir-paragraaf en uiteindelik woord-vir-woord gemotiveer het.

Laastens aan my Skepper en die Een wat hierdie studie moontlik gemaak het: dankie vir die geskenk van woorde en die vermoë om hierdie studie te voltooi – alle eer kom U toe.

ABSTRACT

Keywords: War, Anglo–Boer War, representation, stage division, literary trends, novels, films, transhistorical phenomena, characterisation, trauma, rape, survival, myths, identity.

Approximately one hundred and twenty years after the end of Anglo–Boer War, it would seem that this particular war remains a popular and inspiring subject in Afrikaans literature. This study investigates the way in which the Anglo–Boer War is represented in Afrikaans novels and films after its centenary in 2002. The relationship between historiography and fiction in films and novels is investigated. The key concepts foregrounded by this study, and which are based on a literature review, include *historiography*, *representation*, *ideology*, *myth*, *mythologising*, *demythologising* and *borders*.

Existing studies that entail the representation of the Anglo–Boer War in Afrikaans novels and films, respectively, are reviewed. The stages of the depiction of the war that Swanepoel (1998) identifies in his article 'Waarheid en Versoening: Representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899–1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie' (*Truth and Reconciliation: Representations of the South African war in Afrikaans, English and Dutch fiction*) serve as the central point of departure of this study, and this study also engages with this stage division throughout.

The summary, reception, cover and title of the chosen novels, namely *Fees van die ongenooïdes* (P.G. du Plessis); *Sirkusboere* (Sonja Loots); *Kamphoe* (Francois Smith); and *Brandwaterkom* (Alexander Strachan), as well as the films *Verraaiers* and *Modder en bloed* are discussed and possible central themes are tentatively identified. Then, the literary trends and dominant themes of each of the texts are investigated in depth. The identified themes and trends of this analysis are subsequently used to indicate relationships between the texts and to highlight the similarities and differences with regards to Swanepoel's stages (1998). The themes and trends are also used to identify and name a possible transition into a new stage in the representation of the Anglo–Boer War in current literature.

Based on the study of the chosen texts, it would appear that, indeed, there exist sufficient differences between the characteristics of Swanepoel's stages (1998) and the characteristics that can be found in current texts. These characteristics include the following (among others):

- an increase in the use of the war as metaphor;
- a shift in emphasis from the collective to the individual;
- a new perspective of victimhood;

- the complexity of the human psyche;
- general blurring of borders;
- balanced depiction of history;
- double perspectives and storylines;
- an indirectly didactic nature; and
- the inclusion of the 'other'/marginalised.

A definite paradigm shift with regards to the themes and trends points to the fact that the representation of the Anglo–Boer War in Afrikaans novels and films is currently undergoing a transition into a new stage.

OPSOMMING

Sleutelwoorde: Oorlog, Anglo-Boereoorlog, representasie, fase-indeling, literêre tendense, romans, rolprente, transhistoriese verskynsels, karakteruitbeelding, trauma, verkragting, oorlewing, mites, identiteit.

Ongeveer honderd-en-twintig jaar na die Anglo-Boereoorlog blyk dit dat dié oorlog steeds 'n gewilde en inspirerende onderwerp vir die Afrikaanse letterkunde is. In hierdie studie word ondersoek ingestel na die wyse waarop die Anglo-Boereoorlog ná die honderdjarige herdenking daarvan in 2002, in Afrikaanse romans en rolprente gerepresenteer word. Die verhouding tussen historiografie en fiksie in rolprente sowel as romans word ondersoek. Die sleutelbegrippe wat in hierdie studie sentraal staan en deur middel van 'n literatuurstudie gefundeer word, sluit *historiografie*, *representasie*, *ideologie*, *mite*, *mitologisering*, *demitologisering* en *grense* in.

'n Oorsig word verskaf van reeds bestaande studies wat handel oor die representasie van die Anglo-Boereoorlog in onderskeidelik Afrikaanse romans en rolprente. Die fases wat Swanepoel (1998) in sy artikel, "Waarheid en versoening: Representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie", oor die uitbeelding van die oorlog identifiseer, dien as sentrale vertrekpunt vir hierdie studie en daar word voortdurend met dié fase-indeling in gesprek getree.

Die verhaalopsomming, resepsie, omslag en titel van die gekose romans, naamlik *Fees van die ongenooïdes* (P.G. du Plessis); *Sirkusboere* (Sonja Loots); *Kamphoer* (Francois Smith); en *Brandwaterkom* (Alexander Strachan); asook die rolprente, *Verraaiers* en *Modder en bloed* word bespreek en moontlike sentrale temas word voorlopig uitgelig. Hierna word die literêre tendense en dominante temas wat in elk van die tekste gevind word, indringend ondersoek. Die geïdentifiseerde temas en tendense van hierdie ontleding word vervolgens gebruik om verbande tussen die tekste aan te dui, asook om die verskille en ooreenkomste met die fases van Swanepoel (1998) uit te lig. Dit word verder gebruik om 'n moontlike oorgang na 'n nuwe fase in die representasie van die Anglo-Boereoorlog in hedendaagse letterkunde te identifiseer en te benoem.

Uit die bestudering van die gekose tekste blyk dit dat daar inderdaad genoegsame verskille bestaan tussen die eienskappe van Swanepoel (1998) se fases en die eienskappe wat in hedendaagse tekste aangetref word. Hierdie eienskappe sluit onder meer die volgende in:

- die toenemende gebruik van die oorlog as metafoor;
- 'n klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu;
- 'n nuwe beskouing van slagofferskap;
- kompleksiteit van die menslike psige;
- algemene vervaging van grense;
- gebalanseerde uitbeelding van die geskiedenis;
- dubbele perspektiewe en verhaallyne;
- indirekte didaktiese aard; en
- insluiting van die 'ander'/ gemarginaliseerdes.

'n Definitiewe fokusverkuiwing ten opsigte van temas en tendense dui daarop dat die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente tans 'n oorgang na 'n nuwe fase beleef.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1: INLEIDING	1
1.1 Inleiding en kontekstualisering	1
1.2 Probleemstelling en navorsingsvrae	5
1.3 Navorsingsdoelstellings	6
1.4 Sentrale teoretiese stelling	7
1.5 Onderzoekmetode	8
1.6 Bydrae tot die veld.....	9
1.7 Hoofstukindeling	9
 AFDELING A: TEORETIESE VERTREKPUNTE	 11
 HOOFSTUK 2: BEGRIPSOMSKRYWING	 11
2.1 Historiografie	11
2.2 Representasie	16
2.3 Ideologie.....	20
2.4 Mite, mitologisering en demitologisering	23
2.5 Grense	27
2.6 Slotsom	29
 HOOFSTUK 3: OORSIG VAN REEDS BESTAANDE STUDIES	 31
3.1 Reeds bestaande studies oor romans wat handel oor die Anglo-Boereoorlog	31

3.1.1	Swanepoel se fase-indeling – Representasie van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902)	31
3.1.2	Wessels – Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n geheelperspektief	37
3.1.3	Taljaard-Gilson – 'n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem	40
3.2	Reeds bestaande studies oor rolprente wat handel oor die Anglo-Boereoorlog	43
3.2.1	Coetser – Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit	43
3.2.2	Van Staden en Sevenhuysen – Drie vroeë Afrikaanse rolprente (1938-1949) as uitdrukking van die sosiale gewete van die Afrikaner	45
3.2.3	Jansen van Vuuren – Van Kavalier tot Verraaier, Zombie tot Legoman: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog	46
3.3	Slotsom	47
 AFDELING B: REPRESENTASIE VAN DIE ANGLO-BOEREOORLOG IN AFRIKAANSE PROSA EN ROLPRENTE NÁ 2002		
49		
 HOOFSTUK 4: KONTEKSTUALISERING.....		
49		
4.1	Romans	49
4.1.1	<i>Fees van die ongenooïdes</i> – P.G. du Plessis.....	49
4.1.1.1	Resepsie van <i>Fees van die ongenooïdes</i>	50
4.1.1.2	Boekomslag en titel	53
4.1.2	<i>Sirkusboere</i> – Sonja Loots.....	55
4.1.2.1	Resepsie van <i>Sirkusboere</i>	56

4.1.2.2	Boekomslag en titel	57
4.1.3	<i>Kamphoer</i> – Francois Smith	59
4.1.3.1	Resepsie van <i>Kamphoer</i>	59
4.1.3.2	Boekomslag en titel	63
4.1.4	<i>Brandwaterkom</i> – Alexander Strachan	64
4.1.4.1	Resepsie van <i>Brandwaterkom</i>	66
4.1.4.2	Boekomslag en titel	67
4.2	Rolprente.....	69
4.2.1	<i>Verraaiers</i>	70
4.2.1.1	Resepsie van <i>Verraaiers</i>	73
4.2.1.2	DVD-omslag	75
4.2.2	<i>Modder en bloed</i>	76
4.2.2.1	Resepsie van <i>Modder en bloed</i>	78
4.2.2.2	DVD-omslag en titel.....	81
4.2.2.3	Die rolprent as propaganda	82
4.3	Slotsom	86
HOOFSTUK 5: TOEPASSING – LITERÊRE TEMAS EN TENDENSE		88
5.1	Die uitbeelding van veldslae.....	88
5.2	Fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individuele.....	93
5.3	Verband tussen feit en fiksie	98
5.4	Verraad	102

5.5	Trauma	109
5.5.1	Trauma, verlies en herinnering	109
5.5.2	Verkragting	114
5.5.3	Geestesgesondheid.....	119
5.6	Oorlewingsmeganismes	124
5.6.1	Die rol van stories.....	125
5.6.2	Geloof.....	129
5.6.3	Drankmisbruik.....	133
5.7	Karakteruitbeelding	134
5.7.1	Die volksmoeder.....	134
5.7.2	Die volksheld	141
5.7.3	Die skurk	146
5.7.4	Uitbeelding van voorheen gemarginaliseerdes	149
5.7.4.1	Lot van bruin en swart mense.....	149
5.7.4.2	Sosiale klasverskille.....	154
5.7.4.3	Seksualiteit en seksuele oriëntasie	158
5.8	Binêre opposisies.....	161
5.8.1	Dood teenoor lewe	161
5.8.2	Onthou teenoor vergeet.....	162
5.8.3	Waarheid teenoor leuen	164
5.9	Sirkulerende motiewe.....	166
5.9.1	Magiese realisme	166

5.9.2	Letsels en littekens	170
5.9.3	Hoed.....	173
5.9.4	Spieël	176
5.9.5	Foto's	177
5.9.6	Musiek	180
5.9.7	Eetgerei en porselein.....	183
5.10	Slotsom	183
HOOFSTUK 6: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING		187
6.1	Samevatting	187
6.1.1	Die toenemende gebruik van oorlog as metafoor.....	189
6.1.2	Klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu.....	190
6.1.3	'n Nuwe beskouing van slagofferskap.....	190
6.1.4	Kompleksiteit van die menslike psige	190
6.1.5	Algemene vervaging van grense	191
6.1.6	'n Meer gebalanseerde blik op die geskiedenis.....	193
6.1.7	Dubbele perspektiewe en verhaallyne	194
6.1.8	Indirekte didaktiese aard.....	196
6.1.9	Insluiting van die 'ander'/gemarginaliseerdes	197
6.2	Gevolgtrekking	198
BRONNELYS		201

LYS VAN TABELLE

Tabel 3.1: Oorsig van Afrikaanse letterkunde met Anglo-Boereoorlog as tema	38
Tabel 4.1: Toekenings: <i>Verraaiers</i>	73
Tabel 4.2: Toekenings: <i>Modder en Bloed</i>	78
Tabel 5.1: Tendense en temas	184
Tabel 6.1: Samevatting van fases	199

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Inleiding en kontekstualisering

[...] deur die eeue heen het die mens hom in sy verhare bemoei met geweld: asof juis dit iets van die mens openbaar wat in ander opsigte nie altyd so sigbaar is nie. (Brink, 1989:86)

As literêre tema is oorlog so oud soos die letterkunde self. Hier kan as (enkele) voorbeelde verhare oor klassieke veldslae, Bybelse oorlogsverhare, die tekste oor die Eerste en Tweede Wêreldoorlog (en gepaardgaande Holocaust) genoem word. Ashe en Patterson (2014:xi) beklemtoon dat oorlog 'n deurlopende tema in die wêreldletterkunde is wanneer hulle opmerk: "War was the first subject of literature; at times, war has been its only subject." Voorts voer hulle (2014:xii) aan dat veral die oorloë vanaf die twintigste eeu 'n beduidende invloed op die letterkunde het: "But if war and writing have always existed in an uneasy, even disingenuously corrupt, interrelation, then the twentieth century's global conflicts and acts of genocide move literature into newly dangerous territory."

Ook in die Afrikaanse letterkunde is oorlog 'n besonder produktiewe tema. In hierdie opsig is dit veral die Anglo-Boereoorlog (1899-1902)¹ en die Angolese Bosoorlog/Grensoorlog (1966-1989) wat tot die grootste aantal literêre tekste aanleiding gegee het. In 'n artikel getiteld, "Die historisiteit van resente Afrikaanse historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog", bestempel Pretorius (2015:62) die Anglo-Boereoorlog as 'n ryk bron van kreatiewe skryfwerk in Afrikaans en wys op die volgende temas wat in Afrikaanse historiese fiksie verken is (en steeds verken word):

[...] die konsentrasiekampe [...]; die gevolglike Afrikaanse bitterheid in die twintigste eeu; Boereheldhaftigheid op die slagveld; belangrike historiese figure; verraad in eie geledere; die verhouding met die Britte op individuele vlak; die verhouding met swart mense, met medeburgers op kommando en met Boerevroue; die ervaring van krygsgevangenes; godsdiens – aan die een kant die verdieping van die geestelike ervaring en aan die ander die verskynsel van afvalligheid; die ontnugtering van nederlaag; en die heropbouproses ná die oorlog.

¹ Die polities korrekte terminologie volgens Jonckheere (1999:129) is die Suid-Afrikaanse Oorlog. Talle historici verwys ook só na die Anglo-Boereoorlog om sodoende aan te dui dat dit nie slegs 'n witmensoorlog was nie. Smith (2015) meld egter dat Nathi Mthethwa, Minister van Kuns en Kultuur, voorgestel het dat die naam van die oorlog in die toekoms verander moet word na die Suid-Afrikaanse Oorlog, en die naam van die Oorlogsmuseum van die Boere-republieke, na die Suid-Afrikaanse oorlogsmuseum. Dié naamsverandering is egter nooit amptelik aangekondig nie en daar sal dus vir die doel van hierdie navorsing na die oorlog as die Anglo-Boereoorlog verwys word.

Hoewel daar in die tydperk ná die afloop van die Anglo-Boereoorlog periodiek oorlogsliteratuur gepubliseer is, het die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog (1999-2002) gelei tot 'n oplewing in publikasies met dié oorlog as onderwerp. In 2001, ten tye van die honderdjarige herdenking van die oorlog, maak Van der Merwe (2001:67) die volgende opmerking:

Since 1999, coinciding with the centennial remembrance of the beginning of the Anglo-Boer War in 1899, a great number of books on the war have been published – documentary as well as fictional. The war theme, dormant for so many decades in Afrikaans literature, suddenly moved to the center, and a variety of perspectives on the war became apparent.

In die aanloop tot en tydens die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog verskyn onder meer die volgende Afrikaanse prosatekste: *Op soek na generaal Mannekes Mentz* (1998) deur Christoffel Coetzee; die kortverhaalbundel *Boereoorlogstories* (1998), saamgestel deur Jeanette Ferreira; *Verliesfontein* (1998) van Karel Schoeman; Engela van Rooyen se *Vuur op die horison* (2000); *Ons oorlog* (2000) van Klaas Steytler; en Ingrid Winterbach se *Niggie* (2002).

In 'n artikel getiteld, “Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n geheelperspektief”, maak André Wessels (2011:204) die stelling dat daar sedert 2002 (die einde van die honderdjarige herdenking van die oorlog) nie veel nuwe literêre tekste oor die Anglo-Boereoorlog die lig gesien het nie. Sy woorde blyk effens voortydig te wees indien in ag geneem word dat daar vanaf die einde van die eerste dekade van die een-en-twintigste eeu en, veral sedert 2011, 'n verdere opbloeï waargeneem word. Voorbeelde van literêre tekste wat in dié tydperk teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, is P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes* (2008); Margaret Bakkes se *Fado vir 'n vreemdeling* (2011); Sonja Loots se *Sirkusboere* (2011); Francois Smith se *Kamphoer* (2014); Alexander Strachan se *Brandwaterkom* (2015); Nicola Hanekom se *Land van skedels* (2015); en *Die dag van die Lord* van Johan Kruger (2015).

Benewens dié tekste het daar in dieselfde tydperk ook talle rolprentverwerkings in verband met die Anglo-Boereoorlog op sowel die klein- as grootskerm verskyn, byvoorbeeld *Donkerland* (2013); *Verraaïers* (2013); *Modder en Bloed* (2016); en die dokumentêr, *Boere op die aardsdrempel* (2015).

Volgens Rosenstone (2006:2) behoort albei soorte narratiewe – prosatekste sowel as rolprentverwerkings – in oorweging geneem te word wanneer historiese gebeure binne 'n literêre konteks bestudeer word, aangesien daar opvallende ooreenkomste tussen hulle is:

The familiar, solid world of history on the page and the equally familiar but more ephemeral world history on the screen are similar in at least two ways: they refer to actual events, movements, and movement from the past, and at the same time they partake of the unreal and the fictional, since both are made out of sets of conventions we have developed for talking about where we human beings have come from (and also where we are and where we think we are going, though this is something most people concerned with the past don't always admit).

Elliot (2004:5) haal Metz se argument aan dat visuele narratiewe en geskrewe narratiewe interdisiplinêr ondersoek kan word omdat dit dieselfde sosiale funksie verrig, terwyl Monaco (2000:44) klem plaas op die unieke verhouding wat tussen die twee genres bestaan:

The narrative potential of film is so marked that it has developed its strongest bond not with painting, not even with drama, but with the novel. Both films and novels tell long stories with a wealth of detail and they do it from the perspective of a narrator, who often interposes a resonant level of irony between the story and the observer.

Rosenstone (2006:4) gaan selfs so ver as om te sê dat (fiktiewe) visuele narratiewe ten alle koste met (fiktiewe) geskrewe narratiewe saamgelees moet word, want “to leave them out of the equation when we think of the meaning of the past is to condemn ourselves to ignore the way a huge segment of the population has come to understand the events and people that comprise history”.

Ten spyte van die opbloeï in romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog, fokus die meeste literêr-teoretiese studies oor die oorlog op kortverhale, kinderboeke, ego-dokumente en niefiksie.² Drie uitsonderings is Moon (2003) se “Die verhouding tussen geskiedenis en literatuur in post-apartheid Suid-Afrika, met spesifieke verwysing na *Verliesfontein* deur Karel Schoeman en *Op soek na generaal Manneijes Mentz* deur Christoffel Coetee”; Botha (2006) se “Eksperiment en intertekstualiteit: ’n studie van Ingrid Winterbach se *Niggie* (2002) en die oorlogsdagboek van Jan F.E. Cilliers, 1899-1902 (1978), asook ander Anglo-Boereoorlog-tekste” (vanweë die voltooiingsdatums van dié studies, kom slegs romans wat tydens die honderdjarige herdenking

² Vergelyk in hierdie verband: “Die aard van Afrikaanse outobiografiese geskrifte deur gevangenes en ballinge: die Suid-Afrikaanse Oorlog (1899-1902)” (Lamprecht, 1993); “Stuur julle gedigte, kêrels! Die invloed van ’n patriargale stelsel op die ontwikkeling van vroueskrywers in die Eerste en Tweede Afrikaanse Taalbeweging” (Pienaar, 1997); “Die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse kinderboeke” (Van der Walt, 2001); “Vroue-outobiografieë uit die Anglo-Boereoorlog-era: ’n literêr-historiese ondersoek van enkele Afrikaanse en Nederlandse tekste” (Malan, 2005); “Konsentrasiekampdagboeke uit die Anglo-Boereoorlog as outobiografiese geskrifte” (Tredoux, lopende studie); en “Verhaal en verslag: ’n ondersoek van representasies van die Anglo-Boereoorlog in kortverhaalvorm” (Du Plessis, lopende studie).

van die oorlog gepubliseer is daarin aan bod); en laastens Barnes (2014) se “Die karnavalisering van die geskiedskrywing in die roman Sirkusboere”.

Die redes vir, en die omvang van die (hernieude) opbloei in Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog, dien as vertrekpunt vir hierdie studie. ’n Moontlike verklaring vir dié opbloei is dalk te vind in Van Coller (2011:680) se standpunt dat historiese fiksie, of fiktiewe historiografie soos hy dit noem, nie ’n blote terugroep of herwinning van die verlede behels nie, maar eerder “’n proses van singewing aan ons herinnering van die verlede”. Burger (2015b:94) wys in hierdie verband daarop dat historiese fiksie dikwels nie pogings is “om die verlede soseer te beskryf nie”, maar dat dit eerder as respons op die hede geskryf word. ’n Belangrike argument in Van Coller (2011:685) se betoog is dat die behoefte aan sin juis ontstaan “in krisistye, wanneer die gangbare verstaan van dinge nie meer vanselfsprekend is nie”.

Volgens Van Coller (2011:685) – maar ook Rüsen (1997:27) en Taljaard-Gilson (2013:380) – behoort die historiese roman beskou te word as ’n soort bemiddelaar tussen die verlede, hede en toekoms deur “die ervaring van die verlede in verband te bring met verwagtings vir die toekoms, deur kontingente gebeure binne die oorkoepelende trajekte van die geskiedenis te plaas en deur nuwe perspektiewe te open in vasgeloopte situasies en skynbaar onveranderlike werklikhede”. Hierdeur word ’n historiese bewussyn bevorder waarin die verlede in narratiewe vorm aangebied word vir die verstaan van die hede, in afwagting van die toekoms. Die terme *representasie* en *mimesis* kom hier ter sprake en dit dui volgens Viljoen (1995:1) op die verhouding tussen die literatuur en die werklikheid:

[...] dit bestryk die wye terrein van hoe mense hulle dinge voorstel. En dit strek van propaganda tot by literatuur, van die dominante manier van dink oor die kosmos in ’n bepaalde tydperk tot by die publieke beeld of imago van ’n individu. Dit bestryk die kunste, die populêre media; kortom, die hele denkwêreld van ’n bepaalde tydperk (want dit verander van tydperk tot tydperk).

De Lange (1992a:308) dui die betekenis van *mimesis* aan as “navolg, naboots, voorstel, afbeeld. [...] Die begrip word algemeen gebruik om die verhouding tussen die kunswerk en die werklikheid en spesifiek die kunswerk as nabootsing van die werklikheid, te beskryf. Hierdie verhouding word ook deur begrippe soos *representasie* en *realisme* aangedui”. Wanneer die verhouding tussen die literatuur en die werklikheid ondersoek word, is die ondersoek na die verhouding tussen feit en fiksie ’n logiese uitvloeisel daarvan.

In haar artikel, “’n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem”, identifiseer Taljaard-Gilson (2013:385) die volgende belangrike funksies of “hoër” doelstellings wat historiese romans vir die eietydse leser kan vervul, naamlik:

- die skep van 'n historiese bewussyn ten einde sin te maak van die hede (veel eerder as net die verlede);
- 'n soeke na en bevestiging van identiteit en herkoms;
- 'n terapeutiese funksie: die (gedeeltelike) verwerking van 'n traumatiese geskiedenis;
- boetedoening: die erkenning van aandadigheid aan 'n ongunstige geskiedenis;
- die regstelling of openbaarmaking van verdraaide of versweë geskiedenis; en
- 'n dokumenteringsfunksie: die bewaring van aspekte (woordeskat, persone, gebeure, gewoontes) wat dreig om in die vergetelheid te verdwyn.

Dit is veral teen die agtergrond van hierdie insigte, en met inagneming van die komplekse verhouding tussen fiksie en geskiedenis (vergelyk Burger, 2015b; Jenkins, 1991; Kundera, 1996; en Wolf, 2000) dat die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente ná die honderdjarige herdenking van die oorlog ondersoek word.

Volgens Swanepoel (1998:63-75) se fase-indeling van die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie, vorm die gekose romans en rolprente – waarop hiërdie navorsing fokus – by implikasie deel van 'n vyfde, postkoloniale fase (vanaf ongeveer 1980) aangesien slegs vyf fases deur hom geïdentifiseer is. Volgens Swanepoel (1998:73) tree al hoe meer vroueskrywers, asook skrywers vanuit die onderdrukte, etniese minderhede in hierdie fase na vore. 'n Meer kritiese blik op die gebeure tydens die Anglo-Boereoorlog is aan die orde van die dag, terwyl waarheid en fiksie al hoe meer vermeng word.³ Dit is vanuit hierdie vertrekpunt dat daar in die onderhawige studie met Swanepoel (1998) se fase-indeling in gesprek getree sal word.

1.2 Probleemstelling en navorsingsvrae

In hierdie studie word ondersoek ingestel na die wyse waarop eietydse⁴ Afrikaanse romans en rolprente (ná 2002) bydra tot die vorming van bepaalde beelde van die Anglo-Boereoorlog, asook die funksie wat hierdie fiktiewe uitbeeldings van die (historiese) oorlog literêr-teoreties verrig. Die ondersoek behels verder die ooreenkomste en verskille tussen die individuele tekste. Die romans wat betrek word, is *Fees van die ongenooïdes* (P.G. du Plessis); *Sirkusboere* (Sonja Loots);

³ Hutcheon (1989) gebruik in haar werk oor postmodernisme die term *historiografiese meta-fiksie* om na fiksie te verwys waarin die grense tussen feit (geskiedenis) en fiksie vervaag.

⁴ Ten einde onnodige herhaling te voorkom, word die adjektief “eietydse” of “hedendaagse” voortaan gebruik om te verwys na romans en rolprente wat ná die honderdjarige herdenking van die oorlog gepubliseer is.

Kamphoer (Francois Smith); en *Brandwaterkom* (Alexander Strachan); asook twee rolprente, te wete *Verraaiers* en *Modder en bloed*.

Die studie word meer spesifiek deur die volgende primêre navorsingsvrae onderlê:

- Hoe vergelyk die eienskappe van die vyfde postkoloniale fase, soos deur Swanepoel (1998) geïdentifiseer, met die eienskappe van die gekose eietydse tekste?
- Is daar ooreenkomste of juis verskille in die wyse waarop die Anglo-Boereoorlog, enersyds in eietydse Afrikaanse romans, en andersyds in rolprente uitgebeeld word? Watter afleidings kan hieruit gemaak word?
- Op watter wyse sluit eietydse Afrikaanse Anglo-Boereoorlogsromans en -rolprente aan by romans en rolprente wat vóór en tydens die honderdjarige herdenking van die oorlog verskyn het?
- Wat is die verband tussen feit (historiese korrektheid) en fiksie in eietydse Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog? Wat is die ideologiese funksie hiervan?
- Watter temas en tendense is dominant in eietydse Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog? Watter afleidings kan hieruit gemaak word?

Die volgende sekondêre vrae wat uit bogenoemde vrae voortspruit, ondersoek veral die perspektiewe en temas wat in eietydse romans en rolprente aangetref word:

- Op watter wyse en met watter funksie word karaktertipes soos die volksheld, volksmoeder en verraaier in eietydse Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog uitgebeeld?
- Hoe word daar met die tema van trauma, en spesifiek verkragting, omgegaan?
- Watter oorlewingsmeganismes en/of -strategieë word deur karakters in hierdie tekste aangewend?

1.3 Navorsingsdoelstellings

Die breë doelstelling van hierdie proefskrif is om krities ondersoek in te stel na die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog in eietydse Afrikaanse romans en rolprente. Die primêre doelstellings sluit die volgende in:

- om vas te stel op watter wyse die eienskappe van die vyfde postkoloniale fase, soos deur Swanepoel (1998) geïdentifiseer, met die eienskappe van die gekose eietydse tekste vergelyk;
- om die ooreenkomste en verskille tussen eietydse Afrikaanse romans enersyds, en andersyds rolprente oor die Anglo-Boereoorlog, aan te dui en krities te verreken;
- om vas te stel op watter wyse eietydse Afrikaanse Anglo-Boereoorlogsromans en -rolprente aansluit by romans en rolprente wat vóór en tydens die honderdjarige herdenking van die oorlog verskyn het;
- om die verband tussen feit (historiese korrektheid) en fiksie in eietydse Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog, asook die funksie daarvan vas te stel; en
- om die dominante temas en tendense in eietydse Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog te identifiseer.

Die sekondêre doelstellings wat voortvloei uit dié primêre doelstellings is:

- om aan te toon op watter wyse en met watter funksie karaktertipes soos die volksheld, volksmoeder en verraaier in eietydse Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog uitgebeeld word;
- om vas te stel hoe daar met die tema van trauma, en spesifiek verkragting, omgegaan word; en
- om vas te stel watter oorlewingsmeganismes en/of -strategieë deur karakters in hierdie tekste aangewend word.

1.4 Sentrale teoretiese stelling

Met inagneming van Swanepoel (1998) se fase-indeling, is die sentrale teoretiese argument dat die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse rolprente en romans tans 'n oorgang na 'n nuwe fase beleef. Verder behels historiese fiksie (hier veral in roman- en rolprentvorm) nie soseer 'n poging om die verlede bloot te beskryf nie, maar eerder – soos Burger (2015b:94) tereg opmerk – 'n baie spesifieke respons op die hede. Historiese fiksie (of fiktiewe historiografie) word bykans altyd met 'n implisiete doel voor oë aangebied: as 'n besinning oor individuele of kollektiewe identiteit, om 'n bepaalde morele of ideologiese standpunt aan die hand van voorbeelde oor die verlede oor te dra, of om 'n sekere toestand (*Zeitgeist*) in die hede te verklaar

of te regverdig. Hierdie 'doel', hoe subtiel ook al, het uiteindelik 'n invloed op die seleksie van historiese feite, van begin- en eindpunte van handeling en ook van die plotstruktuur.

Die ondersoek behoort voorts te toon dat hoewel dominante temas in eietydse Anglo-Boereoorlogtekste – soos verraad (*Fees van die ongenooïdes, Verraaiers, Brandwaterkom*); die trauma van verkragting (*Fees van die ongenooïdes, Kamphoer*); en die lot van swart en bruin mense tydens die oorlog (*Fees van die ongenooïdes, Sirkusboere en Kamphoer*) – ook in tekste van vóór en gedurende die honderdjarige herdenking van die oorlog voorkom, dit nou met ander ideologiese oogmerke aangewend word.

Die sterk mitologiserende funksie wat romans en rolprente sedert die oplewing van Afrikanernasionalisme in die dertiger- en veertigerjare van die vorige eeu verrig het, het vanaf die sewentigerjare – en veral met die verskyning van Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976), duidelik begin plek maak vir demitologiserende uitbeeldings van die Afrikaner se nasionalistiese geskiedbeskouing in romans soos Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Marnetjies Mentz* (1998) en Ingrid Winterbach se *Niggie* (2002). Ofskoon 'n antinationalistiese sentiment steeds in eietydse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog geïdentifiseer kan word, wil dit voorkom asof daar in hierdie tekste die een of ander middeweg probeer gevind word tussen enersyds, 'n onkritiese mitologisering van die heroïese rol van die Afrikaner, en andersyds felle kritiek teen en 'n demitologisering van dié rol.

Dit wil verder voorkom of temas soos magsmisbruik, geweld, skuld en aandadigheid, wat tydens die era van die Waarheids-en-versoeningskommissie so 'n deurslaggewende rol in veral Afrikaanse romans gespeel het, nou plek gemaak het vir tematiese aspekte soos slagofferskap, medemenslikheid, versoening en heling.

1.5 Onderzoekmetode

Met inagneming van Burger (2015b) en De Groot (2010) se beskouings oor die historiese roman; Pretorius (2015) se insigte oor die raakpunte tussen geskiedenis en fiksie; asook Bullock (1979) se opvattinge oor representasie in letterkunde en film (1997), word in hierdie studie krities besin oor die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente ná 2002.

As vertrekpunt word 'n oorsig gegee oor die reeds bestaande studies wat handel oor die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente vóór en tydens die honderdjarige herdenking van die oorlog. In hierdie verband word veral met die insigte van Coetser (1999); Janse van Vuuren (2015); Swanepoel (1998); Taljaard-Gilson (2013); Van

Staden en Sevenhuysen (2009); asook Wessels (2011) in gesprek getree. Swanepoel (1998) se fase-indeling staan sentraal tot hierdie studie en moet hier beklemtoon word.

Daarna word die gekose romans en rolprente ten opsigte van literêre temas en tendense ontleed om sodoende te bepaal in welke mate hierdie tekste ooreenstem – al dan nie – met die opvallendste kenmerke van die vyfde fase soos deur Swanepoel (1998) geïdentifiseer.

1.6 Bydrae tot die veld

Die volgende drieledige bydrae word met hierdie studie in die vooruitsig gestel, naamlik:

- om by wyse van 'n indringende ondersoek na en bespreking van Afrikaanse romans en rolprente wat na 2002 verskyn het, bestaande literêr-historiese studies oor die Anglo-Boereoorlog krities te evalueer en aan te vul;
- om Afrikaanse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog met mekaar te vergelyk – iets wat nog nie vantevore in 'n vollengte studie aangepak is nie; en
- om die dominante temas en tendense in eietydse romans en rolprente oor die Anglo-Boereoorlog te identifiseer en te bespreek, en veral aan te dui op watter wyse dit tot tydgenootlike beelde van die Anglo-Boereoorlog aanleiding gee.

1.7 Hoofstukindeling

In Hoofstuk 1 van hierdie proefskrif word die agtergrond en kontekstualisering van die studie weergegee. Die probleemstelling, navorsingsvrae en navorsingsdoelstellings word daarna uiteengesit, asook die sentrale teoretiese argument en ondersoekmetode. In die laaste gedeelte van die hoofstuk word die bydrae bespreek wat die studie tot die betrokke veld lewer, terwyl die daaropvolgende hoofstukindeling 'n vooruitskouing van die studie se verloop bied.

Aangesien dit besonder uitdagend was om 'n balans te vind tussen die lengte van die studie se hoofstukke, word die vier hoofstukke wat deel van die liggaam vorm in twee afdelings verdeel. Afdeling A bevat 'n uiteensetting van die teoretiese vertrekpunte wat die studie onderskraag. Hierdie deel bestaan uit twee hoofstukke, naamlik Hoofstuk 2 en 3. In Hoofstuk 2 word die teoretiese begronding van die studie bespreek en sleutelbegrippe word deur middel van 'n literatuurstudie gefundeer. Die sleutelbegrippe sluit *historiografie*, *representasie*, *ideologie*, *mite*, *mitologisering*, *demitologisering*, en *grense* in. Hoofstuk 3 bied 'n oorsig van reeds bestaande studies wat oor die representasie van die Anglo-Boereoorlog in die Afrikaanse letterkunde handel. Die navorsing van Coetser (1999); Jansen van Vuuren (2015); Swanepoel (1998); Taljaard-Gilson (2013); Van Staden en Sevenhuysen (2009); asook Wessels (2011) word hier betrek.

Afdeling B van die studie fokus op die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente ná 2002 en bestaan uit Hoofstuk 4 en 5. Hoofstuk 4 bied 'n oorsig van die vier romans wat in hierdie studie betrek word: *Fees van die ongenooïdes* (P.G. du Plessis); *Sirkusboere* (Sonja Loots); *Kamphoer* (Francois Smith); en *Brandwaterkom* (Alexander Strachan); asook twee rolprente, te wete *Verraaiers* en *Modder en bloed*. 'n Kort verhaalopsomming word voorsien, sowel as 'n bespreking van elke gekose roman en rolprent se resepsie, omslag en titel. In Hoofstuk 5 volg 'n grondige ontleding van die geïdentifiseerde literêre temas en tendense in die betrokke tekste. Voorts word verbande tussen die tekste gelê, asook verskille en ooreenkomste met die fases van Swanepoel (1998) uitgelig.

Ten slotte word die samevatting en gevolgtrekking van die studie in Hoofstuk 6 aangebied. Die moontlikheid van 'n nuwe fase word bespreek, eienskappe wat tot hierdie nuwe fase hoort geïdentifiseer, en die fase word benoem. In dié hoofstuk word spesifiek gefokus op die bydrae wat die studie lewer, nie net tot Afrikaanse literatuur rakende die Anglo-Boereoorlog nie, maar ook tot historiese fiksie in die algemeen.

Afdeling A: Teoretiese vertrekpunte

Hoofstuk 2: Begripsomskrywing

In hierdie hoofstuk word die sleutelbegrippe met betrekking tot die representasie van 'n historiese gebeurtenis soos die Anglo-Boereoorlog omskryf. *Historiografie* staan sentraal in die huidige studie, aangesien enige teks wat die geskiedenis as tydruimtelike agtergrond gebruik, as 'n vorm van *geskiedskrywing* beskou kan word. Die begrip *representasie* is insgelyks van toepassing, omdat skrywers tydens die skryf van historiografie geselekteerde feite op 'n bepaalde wyse weergee. Die wyse waarop die geskiedenis in 'n teks gerepresenteer word, hou in baie gevalle verband met 'n spesifieke *ideologie* wat op 'n bepaalde tydstip bevorder word. Ideologieë hou ook verband met die ontstaan van *mites* waardeur 'n bepaalde ideologie versterk kan word. Veranderende ideologieë impliseer dus 'n proses van *mitologisering* en dikwels *demitologisering*. Laastens word die teorie oor *grense* in dié hoofstuk omskryf, want die oorsteek van verskeie simboliese grense kom ter sprake wanneer oorlog in 'n teks gerepresenteer word. Die volgende sleutelbegrippe word in hierdie hoofstuk omskryf, naamlik *historiografie*, *representasie*, *ideologie*, *mite*, *mitologisering*, *demitologisering* en *grense*.

2.1 Historiografie

Die gebruik van 'n historiese gebeurtenis soos die Anglo-Boereoorlog as tydruimtelike agtergrond in die letterkunde – en vir die doel van hierdie studie spesifiek in verhalende en visuele narratiewe – impliseer 'n wisselwerking tussen feit en fiksie. Wessels (2011:188) beklemtoon dat die geskiedenis en die letterkunde dikwels hand aan hand gaan. As sodanig is kennis en insig betreffende die geskiedenis dan 'n voorwaarde vir die behoorlike bestudering van die letterkunde. Terselfdertyd beklemtoon hy dat 'n studie van die letterkunde ook van nut kan wees by die bestudering van geskiedenis:

Aan die een kant is geskiedenis so 'n ernstige (belangrike) saak dat dit nie aan historici alleen oorgelaat kan word nie en skrywers, digters en dramaturge het dus ook 'n rol te speel in die ontwikkeling van begrip vir ons verlede. Aan die ander kant is die letterkunde so 'n ernstige (belangrike) saak dat dit nie aan literatore alleen oorgelaat kan word nie en gevolglik het historici ook 'n rol te speel in die kontekstualisering en verklaring van 'n bepaalde teks.

De Groot (2010:3-4) sluit hierby aan en beskou dit as die historikus se werk om die gaping/kloof tussen die hede en verlede te oorbrug, deur die dissonansie en verplasing tussen die 'toe' en 'nou' te verken. De Groot (2010:3-4) is voorts van mening dat die historiese romanskrywer

konsentreer op gapings tussen die bekende, feitelike geskiedenis en dit wat voorgehou word vir 'n verskeidenheid spesifieke doelwitte. 'n Historiese roman is dikwels meer verboë as ander soorte fiksie en daarom is 'n leser deurgaans bewus van die kunsmatigheid van die skryfwerk, asook die vreemdheid daarvan om met denkbeeldige werk om te gaan wat poog om iets anders te verduidelik as die kontemporêre kennis en ervaring wat tipies van die verlede gekoester word.

Literatoure tref volgens Taljaard-Gilson (2013:384) 'n onderskeid tussen dokumentêre geskiedskrywing (historiografie) aan die een kant, en historiese fiksie aan die ander kant: "Die historiografie word gesien as 'n wetenskaplike teboekstelling van die geskiedenis en historiese fiksie as die kreatiewe verwerking van geskiedkundige materiaal." Coetzee (2000:144) se teorie van historiografie kom vervolgens ter sprake, naamlik dat die moderne literatuur 'n bewustheid laat ontstaan het dat die verlede nie meer "'n realiteit is wat selfstandig bestaan nie", aangesien *historiografie* 'n interpretasie en selfs 'n herskepping van die verlede is.⁵ Hy (2000:144) verwys in hierdie verband na moderne plaasromans waarin daar 'n sentrale gebeurtenis geskep is wat daarna 'geskiedenis' word, "en die handeling draai dan om die herleef, interpretasie, herskepping of verwerping van daardie geskiedenis". Hiervolgens bepaal 'n skrywer se persoonlike visie die herskryf of reïnterpretasie van die geskiedenis. Die problematiek ontstaan egter nou dat sodanige skrywer self besluit hoeveel van die gebeure op werklike feite uit die geskiedenis gebaseer word en hoeveel daarvan blote fiksie is. Volgens Coetzee (2000:144) lei historiografie daartoe dat die literatuur en geskiedenis dikwels só nou vervleg is dat 'n onderskeid moeilik getref kan word. Historiografie het tot gevolg dat die grens tussen werklikheid en fiksie, asook die grens tussen letterkunde en geskiedenis vervaag. Viljoen en Du Pisani (1999:8) sluit by hierdie stelling aan deur te beklemtoon dat historici dit hulle taak gemaak het om die verlede te rekonstrueer, en dat dit vandag algemeen aanvaar word dat historiografie uit beide feitelike en fiktiewe elemente bestaan: "If facts are the bricks in the house of history, fiction is the mortar that keeps the construction together and gives it shape."

Burger (2015b:85) wys daarop dat Hutcheon in haar werk oor postmodernisme die term, *historiografiese metafiksie*, gebruik om na fiksie te verwys waarin die grense tussen feit (geskiedenis) en fiksie vervaag. Volgens Burger (2015b:92-93) onderskei Kundera op sy beurt tussen twee soorte historiese fiksie. Die eerste hiervan ondersoek die historiese dimensie van die mens en die tweede omskep 'n historiese situasie in 'n romantiese verhaal. Dit is belangrik om

⁵ Die term *perspektiwisme* vanuit die filosofie kom hier ter sprake. Die Oxford English Dictionary (2005) definieer die term *perspectivism* as "the theory that knowledge of a subject is inevitably partial and limited by the individual perspective from which it is viewed, or that objectivity is impossible".

ag te slaan op die klemverskuiwing – soos uitgelig deur Wolf (2006) – wat die afgelope paar dekades ten opsigte van die voorkeurwerkswyse van historiografie plaasgevind het:

Vroeër het geskiedkundiges meer klem gelê op die kwaliteit van die bronne en dit dan as onomstootlike waarheid beskou. Daar is selde daarop ag geslaan hoe die werk saamgestel is, wat die doelwit of perspektief daarvan was, wat dit beklemtoon en wat dit weggelaat het met betrekking tot feite. Vandag word die bronne binne 'n bepaalde konteks geïnterpreteer en gaan geskiedkundiges daarvan uit dat bronne nie noodwendig 'n objektiewe weergawe is van wat plaasgevind het nie.

Dit blyk dat hierdie klemverskuiwing ook in 'n mate in historiese fiksie neerslag gevind het, met die gevolg dat daar wegbeweeg is van die klassieke historiese roman en as sodanig meer ruimte gelaat is vir postmodernistiese romans. Burger (2015b:93) verwys na McHale se onderskeid tussen klassieke, historiese romans en postmodernistiese romans.⁶ Dit is nodig om kennis te neem van hierdie onderskeid, aangesien daar in die Afrikaanse letterkunde lank reeds 'n tendens bestaan om weg te beweeg van sogenaamde klassieke (historiese) romans:

Ook Brain McHale verwys in sy studie oor postmodernistiese fiksie op 'n teenstelling tussen die 'klassieke' historiese roman waarin daar nie getorring word aan die 'amptelike', aanvaarde, kanonieke geskiedenis nie en waar die verbeelding slegs gebruik word om die 'donker kolle' van die 'amptelike' geskiedenis met fiktiewe gebeure in te vul aan die een kant en 'postmodernistiese romans' aan die ander kant, waarin geen duidelike onderskeid getref word tussen die sogenaamde feite en versinning nie. (Burger, 2015b:93)

Hierdie wegbeweeg van die klassieke, historiese roman sluit volgens Burger (2015b:86) aan by die “besef van die twintigste-eeuse taalteorie en poststrukuralistiese denke dat 'n onafhanklike omvattende weergawe van die ‘waarheid’ problematies is”. Burger (2015b:86) kom vervolgens tot die gevolgtrekking dat historiografiese metafiksie doelbewus die grense tussen fiksie en geskiedenis vertroebel, “ten einde die leser bewus te maak van die ingewikkelde gevolge wat sowel die eksterne as die interne faktore wat die estetiese illusie bepaal, vir fiksie sowel as vir geskiedenis het”.

In sy artikel, “Die historisiteit van resente Afrikaanse historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog”, beoordeel Pretorius (2015:64) die historiese korrektheid van voorstellings in historiese fiksie wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, en belig die feit dat daar 'n bruikbare verhouding tussen skrywer en historikus kan bestaan. Hy is verder van mening dat die historikus nie behoort te kom “met slimmighede oor historiese feitefoute” om die skrywer van historiese

⁶ Sien veral Swanepoel (1998) se fase-indeling onder 3.1.1

fiksie oor sy verhaal te kritiseer nie, maar eerder 'n nuttige rol kan speel “om die skrywer van historiese fiksie vóór publikasie op historiese inkorrekte inkleding van die geskiedenis te wys”. Hy (2015:64) spreek homself voorts sterk uit oor die inkorrektheid van historiese feite in die roman, *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*.⁷ Kritiese stemme teen die ‘alternatiewe geskiedenis’ – waarvan *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* ’n voorbeeld is – het volgens Boshoff (1996:77) uit die staanspoor opgeklank. Die grootste fout in die hantering van hierdie kritiek is volgens dié skrywer daarin geleë dat dit sonder meer aan dislojaliteit teenoor die Afrikanergeskiedenis gelykgestel is. De Groot (2010:6) gee ’n verdere verduideliking vir Pretorius (asook ander resensente van historiese fiksie) se kritiese aanslag: “Much criticism of the historical novel concerns its ability to change fact, and indeed those who attack the form are often concerned with its innate ability to encourage an audience into being knowingly misinformed, misled and duped.”

Burger (2015b:92) verskil van Pretorius (2015) deur te verwys na die redenasie van Ricoeur en Iser dat historiese fiksie nie slegs die funksie verrig om die verlede te verlewendig nie. Hy (2015b:92) is van mening dat die fiksiewêreld wat tydens die leesproses tot stand kom, nie in die plek van die geskiedenis staan nie, maar dat historiese fiksie – soos enige ander fiksie – ’n alternatiewe wêreld tot stand bring. Dit is dan die ervaring van hierdie ‘alternatiewe wêreld’ wat kan lei tot ’n herinterpretasie van die leser se leëwêreld. Die fiksietekste moet egter eers losgemaak word van die eis van die ‘staan-in-die-plek-van’ voordat die reïnterpretasie van die leser se leeswêreld kan plaasvind.

Burger (2015b:92) verwys voorts na Kundera se uitgangspunt dat die bestaansrede van enige roman is om slegs dít te ondersoek wat in ’n roman ondersoek kan word: “In hierdie opsig sluit Kundera aan by Ricoeur se idee dat historiese fiksie nie in die plek van die verlede behoort te staan nie maar bloot ’n eie ervaring bied.” Van Coller (2011:685) deel hierdie uitgangspunt deur te beklemtoon dat die ervaring van die verlede altyd ’n gemedieerde ervaring is, want die verlede is nie eenvoudig weg nie, maar ook nie meer direk toeganklik nie: “Die ervaring van die verlede

⁷ De Groot (2010:171-179) onderskei tussen twee soorte historiese fiksie wat die geskiedenis (of dan feite) as’t ware betwis. Die eerste hiervan behels “counterfactual history”, waarna De Groot (2010:171-179) ook verwys as ‘wat-as-geskiedenis’: “Counterfactual history is iconoclastic and, its proponents argue, a necessary corrective to overly proscriptive and prescriptive models of history.” Die tweede soort dui op ’n ‘alternatiewe waarheid’ of ‘historical conspiracy fiction’: “The conspiracy novels suggest that the past is wrong, or at least what society has been told is wrong. In short, that ‘History’ is a conspiracy designed to marginalise the truth of events. [...] These fictions are counterfactual in so far as they posit a set of events, consequences and facts which run counter to the mainstream. By their very nature these historical novels point to their insubstantiality, the fact that they are fiction.” *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* hoort by uitstek tot die laasgenoemde kategorie.

is altyd 'n gemedieerde ervaring en vloei voort uit wat Paul Ricoeur noem die dialektiek tussen 'the efficacy of the past that we undergo and the reception of the past that we bring about'."

Die herskepping van die verlede word verder deur Van Coller (2011:683) vergelyk met die proses van literêre vertaling. Die vertaler kan óf besluit om nader aan die bronteks te beweeg (in die geval die geskiedenis), óf nader aan die doelteks, wat behels dat daar "dikwels na ekwivalente gesoek word [...] wat vir die doelleser begryplik sou wees. Die skrywer is voortdurend besig met strategiese keuses en hy medieer voortdurend tussen bronteks en doelteks in pas met sy vertaalopvatting". Van Coller (2011:687) verwys na Ankersmith se standpunt dat dit die skrywer en historikus se taak is om vir lesers as gids op te tree op die pad na die verlede: "Elke gids kies 'n bepaalde pad na 'n spesifieke bestemming en daar is nooit net van een pad sprake nie." Elke skrywer sal hierdie taak as gids vanuit 'n persoonlike voorkeur en doel benader, en op grond hiervan besluit in welke mate hy of sy van historiese feite gebruik sal maak. Van Coller (2011:691) dui aan dat hy in vroeëre navorsing slegs onderskeid getref het tussen twee uiterstes waartussen skrywers beweeg het: "[...] óf hy gee feite onveranderd weer óf historiese feite word heeltemal genegeer en die geskiedenis word by wyse van spreke herskryf". Die rol van die skrywer strek volgens Van Coller (2011:691) veel verder, en dit is in hierdie verband dat hy 'n tipologie voorstel waarbinne die weergawe van bekende historiese materiaal (feite) in fiksie op 'n glyskaal geplaas kan word:

- (Re)kreasie: feite of bekende historiese materiaal wat nog nie geboekstaaf is in erkende historiese bronne nie, word weergegee.
- Enumerasie: feite word weergegee in perfekte ooreenstemming met die bekende en aanvaarde geskiedenis.
- Interpretasie: feite word weergegee, maar ook geïnterpreteer in samehang met byvoorbeeld ander gebeure of uit die perspektief van die eie tyd.
- Interpolasie: feite stem in breë trekke ooreen met die bekende feite, maar ontbrekende feite word self ingevoeg.
- Substitusie: feite word getrou weergegee wat die essensie daarvan betref, maar vervanging (van persone, ruimtes, tye, ensovoorts) vind plaas.
- Deduksie: feite stem ooreen met die bekende feite, maar samevatting of sametrekking vind plaas – uit tien historiese figure word byvoorbeeld een personasie geskep.
- Amplifikasie: feite word uitgebrei – een historiese figuur vind neerslag in meer as een personasie (byvoorbeeld deur gebruikmaking van mitologiese verwysings).

- Permutasie: feite word verander in die opsig dat daar 'n hiërargiese verskuiwing plaasvind. Sodoende kan die bekende en aanvaarde geskiedenis verteken word na die een of ander kant.
- Amputasie: feite in die bekende geskiedenis word weggelaat, dus nie 'geselekteer' deur die skrywer nie [...].
- Negasie: feite wat in die historiografie bekend is en aanvaar word, word misken en dit wat weergegee word, verskil nie wesenlik van fiksie nie, maar word binne die bepaalde konteks van prosawerk as niefiksie aangebied/ervaar.⁸

Van Coller (2011:684) kom tot die gevolgtrekking dat “geen vertaling ooit 'n volkome ekwivalent of parallel van die oorspronklike kan wees nie; só is 'n presiese, 'ekwivalente' historiese representasie van die verlede prinsipieel onmoontlik. Waarna gestrewe kan word, is hoogstens 'n betroubare vertaling of historiese representasie”. Hierdie stelling beklemtoon die verband tussen historiografie en representasie. Die term *representasie* word vervolgens omskryf.

2.2 Representasie

Volgens De Lange (1992b:426) kom die term *representasie* in die filosofie sowel as die literatuur voor: “Dit het 'n beperkte betekenis en word veral gebruik in die filosofie, maar word in die vae en heelwat wyer sin in die literatuur gebruik om die verhouding tussen die ‘werklikheid’ en die literatuur aan te dui.”

Voorts maak De Lange (1992b:426) melding van die twee denkrigtings aangaande representasie wat tans heers, naamlik: “[...] die een meen dat literatuur wel 'n representasie van die werklikheid is, terwyl die ander die moontlikheid van taal as medium om te representeer, bevraagteken”. Laasgenoemde vind dus groter aansluiting by die poststrukturealistiese beskouing.

Die eerste denkrigting bepaal volgens De Lange (1992b:426) dat representasie 'n proses is “wat deur 'n skrywer gebruik word om sy subjektiewe interpretasie van en oordeel oor die ‘werklikheid’ te transformeer tot 'n taalmatige objek bestaande uit 'n nuwe bewussyn van die werklikheid”. Hierdie denkrigting veronderstel dat die skrywer “sy ‘manier van kyk’ na die werklikheid, op sy eie ideologiese voorveronderstellings berus en is dit wat gerepresenteer word 'n beklemtoning van sy ideologiese uitgangspunte”.

Die tweede denkrigting wat deur De Lange (1992b:426) geïdentifiseer word, staan in direkte kontras met die eerste, en ontken die moontlikheid dat taal die werklikheid kan representeer.

⁸ Sien 5.3: Verband tussen feit en fiksie

Hierdie siening word gehuldig deur strukturalistiese denkers soos Jacques Derrida (wat later ook 'n poststrukturalistiese denker was) en Jacques Lacan, asook poststrukturalistiese literatuurteoretici soos Pal de Man, Harold Bloom en Geoffrey Harman. Volgens hierdie tweede denkrigting “is taal en literatuur wat deur middel van taal ontstaan 'n sisteem van tekens waarin dié tekens na ander tekens verwys en waarin daar geen direkte referensie na die werklikheid is nie. Taal is dus nie in staat om die ‘werklikheid’ te kan representeer nie”. De Lange (1992b:426) meld voorts dat hierdie post-Saussuriaanse debat aangaande representasie ook verteenwoordig word in die werk van Bullock (1979) en Derrida (1982).

Hall dui volgens Roux (2007:38) 'n derde konstruktivistiese denkrigting aan wat die openbare en sosiale aard van taal erken waarvolgens “betekenis deur middel van representasionele sisteme, konsepte en tekens geskep word”.

Al drie hierdie denkrigtings is dit eens dat representasie nooit objektief kan wees nie. Die verantwoordelikheid om betekenis te skep, lê egter by die leser of kyker self. Die keusemoontlikhede vir die leser van 'n woordteks is groter as dié van die kyker na 'n rolprent. Gouws en Snyman (1995:57) tref in hierdie verband 'n onderskeid tussen representasie (wat in woordtekste aangetref word) en presentasie (wat in beeldtekste aangetref word): “'n Beeldteks is 'n fotografiese reproduksie van die fisiese werklikheid; die woordteks verwys na hierdie realiteit deur van verbale simbole gebruik te maak.” Snyman en Gouws (1995:57) beklemtoon voorts dat die beeldteks hoofsaaklik uit ikoniese tekens bestaan wat die illusie vertoon om dieselfde te wees as dit wat hulle beteken, terwyl die tekens wat in die woordteks gebruik word op simboliese en indeksale wyse na betekenis verwys. Alhoewel die navorser bewus is van (en saamstem met) die verskille ten opsigte van die wyse waarop representasie onderskeidelik in woord- en beeldtekste plaasvind, sal die term *representasie* wat volgens De Lange (1992b:426) in die wye sin toegepas word om die verhouding tussen die ‘werklikheid’ en die literatuur aan te dui, oorkoepelend in hierdie studie gebruik word.

Die problematiese verhouding tussen fiktiewe tekste en historiografie as 'n representasie van die werklikheid word soos volg deur Erasmus (1995:138) beklemtoon: “Sedert Plato literêre representasie as minderwaardig afgemaak het en Aristoteles die teendeel beweer het, worstel Westerse filosowe al met vroeë rondom effektiewe, geldige wyses waarop toegang verkry kan word tot die werklikheid, hetsy die verlede of die hede.”

Burger (2015b:86) is van mening dat niemand ooit oor omvattende en volledige kennis beskik van gebeurtenisse wat lank gelede plaasgevind het nie, en dat geskiedenis staatmaak op ‘spore’ van die verlede wat in die hede behoue gebly het. Afleidings word dan uit hierdie spore gemaak

en verbande daartussen gelê wat lei tot die besef dat die geskiedenis “nie ’n omvattende en volledige toetsbare weergawe van die verlede kan wees nie, maar dat dit altyd ’n verhaal oor daardie verlede is”.

Volgens Burger (2015b:86) se standpunt is direkte toegang tot ’n gebeurtenis wat in die verlede plaasgevind het dus nie moontlik nie, en kan dit slegs gemedieer meegedeel word: “So ’n mediëring is ’n seleksie en ordening – dis ook onvolledig en inkonsekwent – en daarom word gebeurtenisse en handeling op ’n sekere manier uitgehef en beklemtoon wat dan aan die bepaalde gebeurtenisse en mense spesifieke betekenis verleen [...]” Hierdie stelling is in ooreenstemming met Bullock (1979:942) se opvatting: “The division between an informative and artistic text now becomes the distinction between the mode in which a purported transcendent presence ‘by which man agrees with man’ is mediated, and that in which consciousness mediates itself.” Van den Berg (2011:35) skryf op sy beurt dat die mees produktiewe representasie van trauma getipeer kon word “as ’n selfreflektiewe representasie of demonstrasie van trauma se onrepresenteerbaarheid: dus ’n representasie wat die suggestie laat dat dit tekortskiet en feilbaar en voorlopig is”.

Burger (2015b:91) haal Ricoeur aan wat beklemtoon dat die geskiedenis slegs as diskoers bestaan, aangesien die verlede waarna dit veronderstel is om te verwys, nie meer bestaan nie. Vir Ricoeur staan die geskiedenis ‘in die plek’ van die afwesige verlede: “Anders as die lees van geskiedenis waarin die historiese ’n rol speel as die staan-in-die-plek van die verlede, lees ’n mens ’n roman nie as iets wat die plek van die verlede inneem nie, maar as iets wat ’n ‘ander wêreld’ tot stand laat kom.” Bullock (1979:937) se siening sluit hierby aan: “That which is represented in art was not in the world prior to it; it was neither an object, nor was it even in the knowledge of the artist.” Die term *kuns* word in hierdie verband deur Bullock gebruik om te verwys na onder meer letterkunde en film.

Wanneer ’n skrywer geskiedkundige gebeure – hetsy op feitelike gegewens gebaseer of fiktief – representeer, kom die term *realisme* ook ter sprake. Realisme het volgens Van der Elst (1992b:417) in die literatuur “betrekking op ’n waarheidsgetroue, ongeïdialiseerde uitbeelding van die werklikheid waarby die hier en nou van leser en skeep (kunstenaar) ’n sentrale plek inneem. [...] ’n Realistiese uitbeelding hang saam met die aard van die kuns waarin dit gaan om die

spanning tussen die werklikheid en die artistieke uitdrukkingsmoontlikhede en middele". Na Burger (2015b:83) se mening behels die 'interne faktore' wat die waarheidsillusie⁹ bepaal:

[...] verteltegnieke wat 'n outeur kan aanwend om 'n soort 'liveness' (Wood 186-7) tot stand te laat kom, op 'n soortgelyke wyse as wat 'n skilder die illusie van diepte op 'n plat vlak kan skep deur sommige voorwerpe groter en ander kleiner te skilder. Die verskillende verteltegnieke kan volgens James Wood (186) ook ge-yk raak en daarom is daar voortdurend verskuiwings ten opsigte van die tegnieke waarmee waarheidsillusies geskep word. Gevolglik sal romans wat aanvanklik 'n sterker waarheidsillusie by lesers geskep het, later veel minder geloofwaardig voorkom soos wat die konvensies uitgedien raak.

Tom Wolfe (soos aangehaal deur Burger, 2015b:83), identifiseer ten minste vier konvensies wat eie is aan realisme en wat bydra tot die skep van 'n oortuigende fiksiewêreld. Hierdie konvensies kan deur skrywers van historiese fiksie aangewend word om te verseker dat 'n realistiese en waarheidsgetroue weergawe – ondanks die feit dat die gebeure fiktief van aard is – aan die leser gebied word:

- *Toneelkonstruksie* (Scene-by-scene construction): Die verhaal word aangebied deur van een toneelbeskrywing na die volgende te beweeg, eerder as wat 'n uitvoerige historiese narratief gebruik word. In plaas van om te vertel dat iets gebeur het, word die gebeurtenis self, die ruimte, die karakters en hulle handeling, volledig beskryf – wat in die narratologie as 'showing' eerder as 'telling' beskryf word [...].
- *Ruimskootse gebruik van direkte rede*: Die gebruik van realistiese dialoog wek die indruk dat dit wat vertel word 'n direkte weergawe van die handeling van die karakters is. Daar word immers nie vertel dat karakters iets sê nie – hulle eie woorde word weergegee.
- *Interne fokalisering*: Deur interne fokalisering kry die leser direkte toegang tot die belewenisse van karakters. Daar is dus nie objektiewe beskrywings, soos wanneer 'n waarnemer met beperkte kennis die karakters en hulle ervarings 'van buite' sou

⁹Burger (2015b:82) verduidelik die begrip *waarheidsillusie* of *verisimilitude* aan die hand van die volgende omskrywing van Gerald Prince: "The quality of a text resulting from its degree of conformity to a set of 'truth' norms that are external to it: a text has (more or less) verisimilitude (gives more or less of an illusion of truth) depending on the extent to which it conforms to what is taken to be the case (the 'reality') and to what is made suitable or expected by a particular generic tradition." Hierin lê die verband tussen waarheidsillusie (of skynwaarheid) en realisme: Realisme kan tot stand gebring word wanneer die waarheidsillusie suksesvol geskep is.

beskryf nie. Elke karakter se eie belewenisse word ‘van binne’ soos wat die betrokke karakter ervaar en dink, weergegee.

- *Fyn besonderhede (realiteitseffek)*: Die opteken van alledaagshede/fyn besonderhede dra baie by tot die ‘totstandkoming van ’n wêreld’ vir die leser. Oënskynlik triviale beskrywings van ’n kamer se inhoud, meubels, die weer, ’n karakter se gewoontes of voorkoms, kleredrag, ’n karakter se manier van loop, gedrag teenoor kinders, ouers, meerderes, minderes, is alles deel van die besonderhede wat streng gesproke nie bydra tot die verloop van die verhaal nie, maar wat nodig is om ’n gevoel van realiteit by die leser te wek.

Hierdie konvensies verseker dat die leser aktief by die teks betrokke is en sodoende word ’n ervaring van realiteit gewek. Burger (2015b:84) beklemtoon egter dat dit geen waarborg bied “dat die werklikheid meer getrou gerepresenteer is nie”. Hy (2015b:93-94) dui voorts aan dat dit eers is as historiese fiksie ook deelneem aan die tradisies van die kunsvorm, wat dit werklik ’n bydrae kan lewer tot die moontlikheid om aspekte van die menslike bestaan te ontdek: “Die taak van die letterkunde is nie om geskiedskrywing te wees nie, nie om te bevestig wat ons reeds oor die verlede weet nie, maar om die ongekaarte terrein van ons bestaan te ondersoek; om deur die verhaal, die metafoor, kortom, *om deur die moontlikhede wat taal bied*, ’n ander manier van ken, van verstaan van ons wêreld en van ons bestaan moontlik te maak.” [My kursivering – RM-B.] Die ‘verstaan van ons wêreld en van ons bestaan’ sluit aan by die term *ideologie*, wat vervolgens bespreek sal word, aangesien ideologieë die wêreld waarin ons onself bevind én ons bestaan direk beïnvloed.

2.3 Ideologie

Man desires a world where good and evil can be clearly distinguished, for he has an innate and irrepressible desire to judge before he understands. Religion and ideologies are founded on this desire. They can cope with the novel only by translating its language and relativity and ambiguity into their own apodictic and dogmatic discourse. (Kundera, 2003:7)

Die term *ideologie* word volgens Degenaar (1992:171) verbind “met die feit dat die ervaring van die mens nie onmiddellik is nie, maar middellik, nie chaoties nie, maar gestruktureer”. Vir die doel van sy bespreking word *strukturering* beskryf kragtens ’n stel opvattinge – ‘a set of beliefs’ – wat onvermydelik deel is van die manier waarop die mens die wêreld verstaan. Degenaar (1992:171) maak voorts die stelling dat daar soms na *ideologie* verwys word “as die onbewuste kategorieë waardeur die wêreld vir die mens toeganklik gemaak word”. Van der Merwe en Viljoen (1998:147) definieer op hulle beurt die term *ideologie* as “’n sisteem van samehangende idees wat die

struktuur van die samelewing en ook die denke van die lede van die samelewing ingrypend beïnvloed, byvoorbeeld 'n rassisties-nasionalistiese of patriargale ideologie". 'n Kragtige samevatting van Lubbe (2001) (soos aangehaal deur Jansen van Vuuren, 2015:62), verduidelik wat 'n ideologie kan bereik: "Gebore uit die konteks van lyding, verhef dit sekere ideale op so 'n manier dat dit (met tyd) 'n absolute aantrekkingskrag vir mense inhou. Dit trek subtiel 'n valse beeld van realiteit voor hulle oë – 'n illusie wat beelde van ideologiese opponente genereer."

Sodra hierdie valse beeld van realiteit geskep is, kom die driedelige aard van ideologie soos deur Fatton beskryf, en aangehaal deur Van Staden en Sevenhuysen (2009:164), ter sprake: Hiervolgens is die eerste doel van 'n ideologie om "aan individue te openbaar waaruit die samelewingsorde bestaan, 'n identiteit aan hulle toe te skryf en te verduidelik hoe hierdie identiteit in die konteks van 'n groter beeld figureer". Die tweede doel van ideologie is om aan individue moontlike optredes te openbaar wat as aansporing dien om spesifieke ambisies of aspirasies te bereik, en laastens beskik 'n ideologie oor die vermoë om die verskil tussen reg en verkeerd, of goed en kwaad, aan te toon.

Degenaar (1992:173) onderskei tussen 'n negatiewe ideologie van onderdrukking (soos byvoorbeeld die rassisties-nasionalistiese ideologie hierbo genoem) en 'n positiewe ideologie van bevryding: "*Ideologie* as positiewe belange-verbondenheid hou in dat die literatuur 'n emansiperende funksie kan hê. Kan help bevry uit werklike en ideologiese verslawing. Dat dit in konkrete historiese situasies nie altyd so maklik is om te bepaal watter soort skryfwerk nou wel emansiperend is nie of wat die juiste waardes is wat nagestreef moet word nie, is ongelukkig ook waar."

Die uitbeelding van die sosiale gewete van 'n gemeenskap – soos beïnvloed deur ideologieë, word in die letterkunde die beste omskryf deur die term *Zeitgeist*. Die Collins Concise English Dictionary (2012:1945) definieer *Zeitgeist* kortom as "the spirit, attitude, or general outlook of a specific time or period, especially as it is reflected in literature, philosophy, etc.". As 'n konsep wat direk verband hou met geskiedkundige gebeure, word *Zeitgeist* in die Dictionary of the Social Sciences omskryf as:

[...] spirit of the age. The term *Zeitgeist* is associated most strongly with Georg Hegel's philosophy of history, which accorded different modes of realizing the progress of a universal Spirit to different historical eras. More generally, the term has come to signify any particularly salient quality or sensibility of a period (Calhoun, 2002:523).

Die *Zeitgeist* of algemene uitkyk van 'n spesifieke groep kan dikwels in die literatuur van daardie betrokke tyd bespeur word. Van der Merwe (2001:66) verduidelik dat 'n ideologiese kombinasie

van Calvinistiese Christenskap, nasionalisme en patriargie 'n fundamentele dryfkrag in die Afrikaanse letterkunde was: "Afrikaans fiction reveals the multifaceted development of this ideology, of essential importance in the rise and fall of the apartheid society." Apartheid is egter nie die enigste ideologie wat die afgelope twee eeue die Suid-Afrikaanse sosiale en literêre landskap beïnvloed of selfs bepaal het nie. Ander belangrike ideologieë sluit onder meer kolonialisme, nasionalisme¹⁰ en demokrasie in. Pienaar (2016:4-5) bespreek in sy artikel die botsing van drie groot narratiewe onder Suid-Afrikaners:

Afrikaners sou hul storie een van 'libertinisme' kan noem, Engelssprekendes sou kon praat van 'liberalisering' en vir swart mense is dit 'bevryding'. Hierdie drie oorkoepelende verhale wat in die drie sterkste groepe in Suid-Afrika vertel is om sin te maak van sy geskiedenis – met al hul weergawes, afwykings en weersprekings – het in 1994 saamgevloei om 'n reënboognasie-etos te skep, maar daarna ietwat verswak. [...] Almal moet ook verstaan dat hierdie drie groot narratiewe altyd sal verskil en dat dit sal beteken ons gaan in die toekoms nog dikwels by mekaar verbypraat.

Kolonialisme, en meer spesifiek dekolonisering, is een van die ideologieë wat meer onlangs tot die voorgrond van sosio-politieke gesprekke in Suid-Afrika gedwing is. Kolonialisme is volgens Painter (2015) 'n sisteem van psigiese vervreemding waartydens die gekoloniseerde vervreem word van sy of haar vermoë om sigself as mens te definieer of te handhaaf, en in hierdie opsig is kolonialisme altyd 'n vorm van magsuitoefening: "Dit funksioneer nie net op die vlak van regte, wette en institusionele praktyke nie, maar in die subjektiewe domein van begeerte en walging, woede en skaamte, hoop en vrees. Dit is waarom kolonialisme nie noodwendig tot 'n einde kom met die onafhanklikwording van 'n voormalige kolonie nie."

Painter (2015) meld voorts dat dekolonisering nie anders kan as om ook simboliese oorlogsverklaring te wees nie. Dekolonisering word in hierdie sin as't ware 'n metafoor vir oorlog. Daar kan voorspel word dat dekolonisering uiteindelik neerslag sal vind in die eietydse Suid-Afrikaanse letterkunde (veral dié met oorlog as tema), net soos ander ideologieë neerslag gevind het in die letterkunde van 'n betrokke tydperk. Rice (2004:xi) beklemtoon die belangrike funksie wat (populêre) letterkunde en liedjies deur die eeue heen verrig het: "[...] they captured and expressed the popular mood, the spirit or the times, what people were thinking or feeling – or were supposed to be thinking or feeling – in any given era".

¹⁰*Afrikanernasionalisme* word deur Van Staden en Sevenhuysen (2009:165) omskryf as "die bewustheid wat onder Afrikaners in die negentiende eeu ontstaan het dat hulle tot 'n groep behoort. Dié bewustheid het in die laat negentiende eeu die eerste keer as teenvoeter vir Britse imperialisme posgevat. Dié nasionalisme het aan Afrikaners die geleentheid gebied om vir hulle 'n kultuur te skep wat op 'n gemeenskaplike waardestelsel, taal en geskiedenis gegrond was".

Erasmus (1995:150) verwoord die verband tussen die letterkunde en ideologie, sover dit iets soos oorlog betref, soos volg: “Wat verhaale oor die oorlog ook doen, is om die grond uit te kalwe onder ideologieë wat die oorlog gevoed het. [...] In Afrikaanse skrywers se opteken van brokke individuele oorlogsgeskiedenis lê die potensiaal opgesluit tot vele dinge: daar is berou en kollektiewe boetedoening oor misdrywe teen medemense, oor ideologiese verblindheid – dit is ook ’n amper rituele ‘uitspoeg van woede’ oor hoe dienspligtiges misbruik is deur politici en bevelvoerders [...]” Fiksie kan dan ook uiteindelik op die ideologiese slagveld aangewend word.¹¹ Burger (2015b:91) is van mening dat ’n nuwe ideologiese punt in die letterkunde ontwikkel kan word – en iets ontdek word van die menslike bestaan en aard, wanneer die lyne tussen historiese werklikheid en fiksie vervaag word. In hierdie verband word letterkunde as’t ware die draer van ’n nuwe ideologiese standpunt. Sherman (soos aangehaal deur Jansen van Vuuren, 2015:20), is van mening dat ideologie en mites nou verwant is aan mekaar, veral wanneer dit magstrukture aangaan. Om hierdie rede is dit dus nodig om ondersoek in te stel na die rol van mites, wat dikwels met behulp van ideologieë gevorm word.

2.4 Mite, mitologisering en demitologisering

Die term *mite* verwys volgens Steenberg (1992:312) na “’n literêre vorm wat deur middel van ’n verhaal in eenvoudige taal gestalte gee aan ’n standhoudende waarheid oor die wesensaard van die werklikheid en terselfdertyd gekenmerk word deur ’n veelheid van moontlikhede”. Dit is onmoontlik om ’n besliste definisie van die mite te gee, omdat dit uit soveel elemente bestaan. Steenberg (1992:314) noem dat die omskrywings van die term *mite* so verskillend is as gevolg van uiteenlopende benaderings wat deur navorsers gevolg word tydens die ondersoek van mites. Een navorsers sal byvoorbeeld die mite vanuit ’n sosiologiese hoek ontleed, terwyl ’n ander die bril van die dieptesiëlkunde sal opsit om dit te bestudeer. Steenberg (1992:314) belig voorts die noue verband waarin die mite met ’n lewensbeskouing en verwagtingshorison staan: “Terwyl ’n bepaalde mite egter uit ’n bepaalde lewensbeskouing as prakties religieuse belewenisraamwerk voortkom, kan uiteenlopende mites die verwagtingshorison van ’n skrywer, ’n teks of ’n leser vorm.”

Leroux (1980:11) gee tog ’n omvattende definisie van die term *mite* wat vir die doel van hierdie studie relevant is:

¹¹ Swanepoel se fase-indeling (3.1.1) kom hier ter sprake: Die letterkunde (en ook fiksie) is veral deur die NP-regering – gedurende die derde (of nasionalistiese) fase – gebruik om nasionalisme as ideologie aan te vuur.

'n Mite is iets wat belewe word, 'n lewende mite saamgestel uit 'n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, dat dit te voorskyn kom uit die diepste, rudimentêrste laag van die menslike psige, dat dit spontaan gebore word gedurende alle periodes van die menslike geskiedenis, dat dit ooreenkom met sekere prosesse in die menslike psige, dat selfs volgens die kosmologiese opvatting van die mite dit nie die buitenste wêreld van die heelal is wat beskryf word nie, maar die innerlike kosmos van die menslike psige.

Barthes (1957:107-108) se definisie van *mite* is ook van belang om verdere insig aangaande die sosiale mite en mite van ons tyd te verkry. Hy is van mening dat 'n mite 'n vorm van spraak en 'n sisteem van kommunikasie is waardeur 'n boodskap oorgedra word:

[...] one can conceive of very ancient myths, but there are no eternal ones; for it is human history which converts reality into speech, and it alone rules the life and the death of mythical language. Ancient or not, mythology can only have an historical foundation, for myth is a type of speech chosen by history [...].

Die mite is met ander woorde 'n vorm van taal wat daargestel is deur die geskiedenis. Mitiese spraak is gevorm uit 'materiaal' wat reeds verwerk is om dit geskik te maak vir kommunikasie, veral aangesien alle mites terugwysend na die bewuste funksioneer. Fourie (1996:162) is van mening dat Barthes met die term *mite* spesifiek verwys na sosiaal gekonstrueerde waardes:

For him a myth is not so much a nontruth as a socially constructed truth with the underlying ideological meaning, aimed at maintaining the status quo. Societies create and maintain myths for the sake of their own survival (and often at the cost of others). The myth, however, hides the real fate and state of man.

Mites ontstaan baie maal om 'n ideologie te versterk. Pretorius meld aan Cilliers (2017:5) dat die konsentrasiekampe 'n voorbeeld van so 'n mite is, aangesien dit deel was van die retoriek van nasionalisme om konsentrasiekampe as moordkampe uit te beeld wat daarop uit was om die Afrikanervolk uit te wis. Die hoofdoel van die kampe was egter om die Boere se toegang tot hulpbronne af te sny deur die Boeregesinne en swart mense uit oorlogsterreine te verwyder. Uit hierdie voorbeeld is dit dus duidelik hoe 'n mite kan ontstaan om 'n sekere ideologie te versterk.

Net so is die mite van die 'vlekkelose Boerehelde' gebruik deur politici om die ideologie van nasionalisme aan te wakker en te versterk. Pretorius (2017:14) identifiseer nóg mites oor die Anglo-Boereoorlog – of dan “standpunte oor die verlede wat as die waarheid voorgehou word en wat dien of moet dien om die geslag van daardie oomblik selfkoestering te gee” – wat vandag nog die rondte doen. Eersgenoemde hou verband met godsdiens en die siening dat “die ware Afrikaners soos een man vroom en ernstig in hul godsdiensbeleving was” (Pretorius, 2017:14).

Hy is verder van mening dat daar wel onder die Boere op kommando 'n verdieping van hul godsdienstsgevoel was, soos in alle tye van krisis, maar dat daar aan die ander kant ook godsdienstige onverskilligheid voorgekom het. Die volgende mite wat Pretorius (2017:14) bespreek, is dissipline en die feit dat die Boere nie in werklikheid so gedissiplineerd was soos wat voorgehou word nie. Hulle het byvoorbeeld nie gehoor gegee aan die oproep om op te ruk vir 'n geveg nie en ook geweier om van hulle waens ontslae te raak. Talle Boere het selfs sonder verlof huiswaarts gekeer, en gevalle van diefstal en plundering van eiendom is ook aangemeld. Nóg 'n belangrike mite wat Pretorius (2017:15) uitlig, is “dat die oorlog suiwer 'n stryd tussen Boer en Brit was en dat swart mense geen rol daarin gespeel het nie”. Enersyds het Boere swart mans as agterryers gebruik (wit en swart veg dus hand aan hand), en andersyds is gewapende swart mans teen betaling in die Britse leër opgeneem (om wapen teen die Boere op te neem). Die sienswyse dat die Afrikaner 'n monolitiese volk is, is die laaste mite wat Pretorius (2017:15) uitlig: “Die Afrikaner van die Anglo-Boereoorlog is as 'n monolitiese volk – 'n volk uit een stuk – voorgestel, een van hart en een van gees. Verraaiers was 'n minderheid randfigure wat geïgnoreer kon word.” Hierdie mite is egter deur die navorsing van Albert Grundlingh aan die kaak gestel. Volgens Pretorius (2017:15) wys Grundlingh daarop dat ongeveer 20 000 Boere van die 60 000 burgers op kommando gehensop het – dus ongeveer 33%. Pretorius (2017:15) sluit af met die volgende stelling: “Die Afrikaner was nog nooit 'n monolitiese volk wat eenders van hart was nie en hy was dit beslis nie in die Anglo-Boereoorlog nie.”

Volgens Pavel (soos aangehaal deur Burger, 2015b:89), se teorie rondom mites, “bestaan konvensionele raming uit die verskuiwing van individue en gebeurtenisse van die vlak van aktualiteit na die vlak van kulturele mediëring”. Hierdie verskuiwing is vir Pavel ‘mitologisering’. Die mites is vir die aanvanklike gebruikers daarvan ‘waar’. Die ruimte waarin gode en helde optree, is bekend aan die luisteraars en die heldedade wat verhaal word gaan oor hulle eie voorgeslagte. Daarom is die verhale vir hulle die waarheid. Geleidelik verloor die mites egter die status van ‘waarheid’, maar die verhale word steeds as waardevol en nuttig beskou. Pavel noem hierdie verlies aan waarheidstatus ‘fiksionalisering’. Fiksionalisering vind plaas wanneer die referensiële skakel tussen mense en handeling wat beskryf word en dit waarmee hulle in aktualiteit ooreenstem, verlore gaan.

'n Ander, maar verbandhoudende soort verlies aan waarheidstatus kom nou hier ter sprake, naamlik *demitologisering*. Dié begrip behels dat 'n nuwe mite op grond van 'n ou mite ontstaan. Hierdie nuwe mite is egter in teenstelling met die oorspronklike en daarom kan dit as't ware beskou word as die dekonstruksie van die oorspronklike mite. Viljoen en Du Pisani (1999:3) verduidelik in terme van demitologisering in die Suid-Afrikaanse verband, dat die beeld van die

Boerekryger telkens gerekonseptualiseer word deur Afrikaners wat besig is om hulle identiteit te rekonstrueer in 'n tydperk van transformasie. Hierdie verskynsel word volgens Viljoen en Du Pisani (1999:3) ook in die Afrikaanse literatuur gevind, deurdat Afrikaanse skrywers hulle totale verwerping van die ideologie van vorige generasies demonstreer deur tradisionele opvattinge oor die Anglo-Boereoorlog aan die kaak te stel. Sodoende word Afrikaners gedwing om ondersoek in te stel na hulle eie donker verlede of 'heart of darkness'. Die volgende stelling van Morales (2007:55) bevestig waarom die mite van die held, en spesifiek ook die Boereheld, in die eerste plek ontstaan het: "The heroes of classical mythology were figures from the past. But what made them heroes, their mythism, if you like, always come from their importance to the present." Namate die sosiale omstandighede in Suid-Afrika verander het, het die 'nut' vir hierdie gemitologiseerde helde ook verval. Gedurende die tagtigerjare se Alternatiewe Afrikaanse Beweging het daar egter radikale veranderinge ten opsigte van die uitbeelding van die gemitologiseerde of patriargale beeld plaasgevind.¹² Viljoen (2005: 76) verwoord die tendens soos volg: "'n Terugblik na Johannes Kerkorrel se alternatiewe Afrikaanse beweging maak dit duidelik dat die stryd in daardie stadium gegaan het om 'n ondermyning van Afrikaans as simbool van Afrikanermag. Daarmee saam is die patriargale beeld van Afrikanermanlikheid ondermyn en belaglik gemaak." Dié ondermyning, wat loodreg in teenstelling is met die mite van die Suid-Afrikaanse Boereheld en patriargale manlikheid, is 'n tipiese voorbeeld van demitologisering. Die demitologisering het volgens Pretorius (2015:63) 'n inspuiting ontvang met Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* in 1976:

[...] 'n satiriese skets oor die Afrikaner se 'heilige geskiedenis', aangesien die Slag van Magersfontein 'n skitterende Boereoorwinning in Desember 1899 was. Die boek het opslae gemaak, want stoere Afrikanernasionalisme het nie die satire in die teks waardeur nie. Dit het nogtans aan Leroux die gesogte Hertzogprys van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns besorg. In dieselfde jaar het die dramaturg Pieter Fourie met *Die joiner* op die gebied van politiek-betrokke teater beweeg – 'n burger wat die Britte na die Boere se posisies lei ten einde 'n aantal vroue van verkragting te red.

¹² Die Alternatiewe Afrikaanse Beweging is veral gekenmerk deur Afrikaanse skrywers en musikante wat hulle werk gebruik het om hulle misnoë uit te spreek teen die Apartheidsregering, en dus die hoofstroomkultuur van die Afrikaner. Dit was veral die Voëlvry-beweging wat gedurende die tagtigerjare die voortou geneem het in dié Alternatiewe Afrikaanse Beweging. As deel van die Voëlvry-toer het die Gereformeerde Blues Band opgetree met bekende lede soos Koos Kombuis, Johannes Kerkorrel en Bernoldus Niemand. Volgens Hagen (1999:16) kan die groter Alternatiewe Afrikaanse Beweging onder andere verbind word "aan Alternatiewe musiek (wat die bekendste was), Alternatiewe Pers en Alternatiewe Afrikaans".

Só het 'n tydperk van demitologisering begin, en Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannejetjie Mentz* verskyn in 1998, as een van die mees opspraakwekkende romans waarin die tradisionele Boereheld gedemitologiseer word. Die oorgang tussen mitologisering en demitologisering stel 'n simboliese grensoorskryding voor, wat op sy beurt verband hou met die volgende begrippe: *historiografie* impliseer byvoorbeeld die oorsteek van die grens tussen die hede en verlede (geskiedenis), terwyl die *representasie* van die geskiedenis (in veral fiksie) die oorsteek van simboliese grense tussen feit en fiksie behels. Om hierdie rede word die sleutelbegrip *grense* vervolgens bespreek.

2.5 Grense

Wanneer geskiedkundige gebeurtenisse gebruik word as agtergrond vir literêre tekste, word verskeie grense in die proses oorgesteek. Voordat hierdie stelling verduidelik word, is dit nodig om eers 'n omvattende definisie van die begrip *grens* daar te stel. Twardros (2004) definieer die begrip soos volg: "A band or line around the edge of something; the dividing line between political or geographic regions; the boundary of a country or nation state. A metaphysical limitation of the psyche, e.g. a border mentality." Schimanski en Wolfe (2007:12), definieer op hul beurt *grense* as 'n proses wat spesifieke gevolge dra: "Borders involve movements of people from one place to another; attempts to control space with borders, creating situations of radically asymmetrical relations of power; and attempts to imagine the spatial dislocations of people, objects, or ideologies within the globalized economy." Vanuit hierdie definisies kan afgelei word dat grense nie slegs fisiese grense behels nie, maar dikwels ook metaforiese of simboliese grense betrek.

Voorbeelde van grense wat gedurende oorlog en die skryf óór oorlog oorgesteek word, sluit onder meer die volgende in: die grens tussen feit en fiksie; grense tussen vakgebiede (letterkunde en geskiedenis); tydsgrense (die skryf oor die verlede in die hede); ruimtelike of fisiese grense (ballingskap kom veral hier ter sprake); en selfs gendergrense, aangesien manlike skrywers nou soms uit 'n vroulike perspektief skryf, soos in die geval van *Kamphoer*.

Schimanski en Wolfe (2007) baan volgens Marais (2012:44) die weg met hul teoretiese besinning oor die poëtika van grense:

Hulle is van mening dat grense hul tot onstabiele sones leen, waar etiese, politieke, kulturele en nasionale vrae onderhandel word. Hulle maak dit egter duidelik dat daar nooit 'n voor die hand liggende universele teorie sal bestaan nie aangesien verskillende skrywers die grens verskillend benader. Hulle is van mening dat die grens kan skuif en verander en daarom moet die teorie rakende die grens ook as veranderlik beskou word.

Schimanski (2006:53) identifiseer vyf sones wat as vertrekpunt vir die ondersoek van enige grensoorskrydende teks kan dien, naamlik tekstueel, simbolies, temporeel, epistemologies en topografies.

Die eerste sone behels die tekstuele sone of grense binne die teks self en dit verwys na onderbrekende segmente of gemerkte oorgange tussen verskillende temas, episodes en style. Historiografie kan as 'n tekstuele grens beskou word aangesien die grense tussen werklikheid en fiksie, asook tussen vakgebiede (geskiedenis en letterkunde) vervaag. Die Nuwe Historisme wat aansluit by die denke van onder meer Michael Foucault en Roland Barthes is ook hier van belang, want die Nuwe Historisme word volgens Van der Merwe en Viljoen (1998:161) gekenmerk deur die afbreek van grense tussen vakgebiede, byvoorbeeld “tussen literatuur en studierigtings soos ekonomie, politiek, antropologie, en *veral tussen literatuur en geskiedenis*”. [My kursivering – RM-B.]

Die tweede simboliese sone sluit veral verskille rakende die leefwyse van mense en ander agente soos sosiale aspekte (gender, geloof en klas), individuele aspekte (soos liggaam en psige) of interpersoonlike verhoudings in. Hier kan die liggaam as grens tydens oorlogstrauma (en die marginalisering van vroue gedurende oorlog) in ag geneem word. Gendergrense, geloofsgrense en rasgrense is ook hier van toepassing, terwyl psigiese kwessies soos bomskok en posttraumatische stresversteuring as gevolg van oorlog as 'n grens tussen geestesgesondheid en -versteuring beskou kan word.

Temporele sones verwys na die grense wat die oorgang tussen twee periodes van tyd behels. Hierdie sones hou direk verband met die verlede wat in die hede gerepresenteer word. Talle van die gekose tekste steek in die teks self temporele sones oor deurdadig daar vanuit 'n meer onlangse verlede na die Anglo-Boereoorlog ‘teruggekyk’ word. Die roman *Kamphoer* strek byvoorbeeld oor twee oorloë (die Anglo-Boereoorlog en die Eerste Wêreldoorlog). *Brandwaterkom* integreer nie net twee oorloë (die Anglo-Boereoorlog en die Grensoorlog) nie, maar bestaan as't ware uit twee storielyne – die hede waarin Esther van Emmenes die hoofkarakter vertolk en die verlede wat handel oor S.G. Vilonel.

Die epistemologiese sone dui op die verskil tussen die bekende en onbekende. Hier kom die grens tussen bekende geskiedkundige feite teenoor alternatiewe geskiedenis ter sprake. Die oorsteek van 'n simboliese grens tussen bekende mites en die demitologisering daarvan word dus hier geïmpliseer. Burger (2015b:89) verwys in hierdie verband na drie grense wat Pavel onderskei tydens die “beweging van 'n aktuele gebeurtenis na kulturele raming (kulturele mediëring en mitologisering) en daarna van mitologisering na fiksionalisering [...] die grens tussen fiksie en

sakrale; die grens tussen fiksie en aktualiteit (verlede) en die grens tussen fiksie en die leser (representasiegrense)”.

Die topografiese sone behels onder meer fisiese grense soos nasionale grense en omheining. Tydens oorlog (en ook in die gekose tekste) word verskeie fisiese grense oorgesteek. Deur ballingskap en konsentrasiekampe word fisiese grense geskep om gevangenes binne te hou. Die kwessie van liminaliteit kom hier ter sprake. Clifford (1997:3) voer aan dat daar geen toestand van ballingskap of kritiese afstand bestaan nie, maar eerder ’n tussen-in-ruimte’, wat beteken dat selfs die toestand van ballingskap behels dat ’n persoon hom tussen twee ruimtes bevind (tussen die ruimte waar sodanige nie ’n balling was nie’, en die ruimte wat sal volg na die ballingskap: “[...] a place of betweenness, a hybridity composed of distinct historically-connected postcolonial spaces”. Die begrip *liminaliteit* is afgelei van *limen* (drempel), en is dus ’n tussenruimte; ’n oorgangsruimte of halfwegstasie wat transformasie en individuasie verteenwoordig.

Slegs enkele voorbeelde van die onderskeie grense is hier aangeraak. Die verskillende grense wat in die gekose tekste aangetref word, sal deurgaans in die loop van hierdie studie bespreek word.

2.6 Slotsom

Die sleutelbegrippe wat sentraal in die studie staan, is in hierdie hoofstuk opgesom en gefundeer met behulp van ’n literatuurstudie. Dié begrippe het *historiografie*, *representasie*, *ideologie*, *mite*, *mitologisering*, *demitologisering* en *grense* ingesluit.

Daar is vasgestel dat historiografie sentraal in hierdie studie staan aangesien die Anglo-Boereoorlog – ’n werklike geskiedkundige gebeurtenis – as tydruimtelike agtergrond gebruik word in die gekose tekste. Die gevolgtrekking kan gemaak word dat enige poging om die geskiedenis weer te gee, ongeag feitelik of fiktief, hoogstens ’n interpretasie, herskepping of kreatiewe verwerking van die verlede kan wees. ’n Skrywer bepaal self die verhouding tussen feit en fiksie. Van Coller (2011) se glykskaal waarbinne die weergawe van bekende historiese materiaal (feite) in fiksie geplaas kan word, sal telkens as vertrekpunt dien om die verhouding tussen feit en fiksie in die gekose tekste te bepaal.

Verder het hierdie fundering getoon dat representasie nooit objektief kan wees nie, en dat skrywers hoogstens kan poog om ’n realistiese en geloofwaardige vertelling aan te bied. Historiografie en representasie word veral aangewend in die ondersoek na die verhouding tussen feit en fiksie in elk van die gekose tekste.

Daar is ook bepaal dat die sosiale gewete van 'n gemeenskap – of dan Zeitgeist – soos beïnvloed deur ideologieë, dikwels in die letterkunde van die betrokke tyd te bespeur is. Die feit dat mites baie maal geskep word om ideologieë te versterk is uitgelig, en ook dat die mite van vlekkelose Boerehelde in die verlede deur politici gebruik is om die ideologie van nasionalisme aan te wakker en te versterk. Die verskynsel van demitologisering waardeur die ideologieë van die vorige generasies verwerp word, is direk met die representasie van die Anglo-Boereoorlog in verband gebring deur Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* en Christoffel Coetzee se *Op soek na generaal Mannerkies Mentz* as voorbeeldtekste uit te lig. Mites, mitologisering en demitologisering kom veral aan bod in die bespreking van die uitbeelding van karakters en gebeure in die gekose romans.¹³

Laastens is die vyf grense wat Schimanski (2006:53) identifiseer, naamlik tekstueel, simbolies, temporeel, epistemologies en topografies, in direkte verband met die representasie van die Anglo-Boereoorlog in hedendaagse letterkunde gebring. Die bespreking van grense is ironies genoeg nie beperk tot 'n spesifieke afdeling van hierdie studie nie en daar word deurgaans melding van grense gemaak waar van toepassing.

¹³ Sien 5.7: Karakteruitbeelding

Hoofstuk 3: Oorsig van reeds bestaande studies

Heelwat studies wat in hul geheel of grotendeels fokus op die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog tot en met 2002 (die einde van die honderdjarige herdenking) is reeds gedoen. Met die roman as fokus verskaf Wessels (2011) 'n oorsig van die Anglo-Boereoorlog in die Afrikaanse letterkunde, terwyl Taljaard-Gilson (2013) die moontlike funksies van historiese fiksie ondersoek. Swanepoel (1998) stel op sy beurt 'n fase-indeling voor waarvolgens publikasies wat handel oor die Anglo-Boereoorlog tot net voor die honderdjarige herdenking, geklassifiseer kan word. Studies wat vir die doel van hierdie navorsing van toepassing is op die rolprentgenre sluit die volgende in: Coetser (1999); Jansen van Vuuren (2015); en Van Staden en Sevenhuysen (2009).

Daar sal vervolgens 'n kort oorsig gegee word van hierdie reeds bestaande studies wat verband hou met die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente. Die doel van die oorsig is tweeledig. Eerstens sal kennis oor studies wat reeds gedoen is, 'n onnodige oorvleueling van teksanalises en bevindings voorkom. Tweedens bied hierdie studies dikwels vertrekpunte vir die betrokke navorsing wat dan aanvullend tot die reeds bestaande kan wees.

3.1 Reeds bestaande studies oor romans wat handel oor die Anglo-Boereoorlog

3.1.1 Swanepoel se fase-indeling – Representasie van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902)

Swanepoel (1998) voorsien in sy artikel, "Waarheid en versoening: Representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie", 'n fase-indeling waarvolgens publikasies wat handel oor die Anglo-Boereoorlog tot net voor die honderdjarige herdenking geklassifiseer kan word.¹⁴ Hierdie fase-indeling staan sentraal in die betoog van die huidige studie en daar sal deurgaans in gesprek getree word met Swanepoel (1998) se indeling.

Die eerste fase (1902-1910) word volgens Swanepoel (1998:66) gekenmerk deur suiwer getuigenis: "Die geheue is, in 'n groot mate, tydens hierdie fase bepalend vir persoonlike en kulturele identiteit." Van der Merwe (2001:67) meld dat daar 'n relatiewe skaarste was aan vroeë Afrikaanse romans oor die Anglo-Boereoorlog en dat skrywers meestal historiese weergawes, biografieë en feitelike verslae oor dié oorlog se lyding en heldedade gepubliseer het. Die vooroordele en inleidings van skrywers gedurende hierdie fase getuig volgens Pretorius

¹⁴ Hierdie fase-indeling kom tot 'n beduidende mate ooreen met die fases wat Coetser (1999) in sy artikel, "Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit", identifiseer. Sien 3.2.1

(2014:183) daarvan dat hulle “met hierdie werke hul ervarings gewoon as herinneringe wou koester [...]”.

Die tweede fase (1910-1934) staan bekend as die tydperk van memoires. Swanepoel (1998:66) is van mening dat hierdie memoires hoofsaaklik gekonstrueer word, “óf vanuit die geheue, óf vanuit notas wat in Nederlands tydens die oorlog neergeskryf is. Ten spyte van die feit dat vertellings nou verder verwyderd is van die rou emosies van die eerste fase, is die geheue steeds die belangrikste invloed op en bepaler van persoonlike en kulturele identiteit”. Pretorius (2015:62) verwys na die werk van D.F. Malherbe en Gustav Preller as kenmerkend van hierdie tweede fase: “D.F. Malherbe se historiese roman *Vergeet nie: Histories-romantiese verhaal uit die Anglo-Boereoorlog* het in 1913 verskyn. Gustav Preller, wat hom veral in die twintig- en dertigerjare as volkshistorikus sou vestig, het in 1923 met *Oorlogsoormag en ander sketse en verhale* die oorlog in herinnering gebring.”¹⁵ Van Nierop (2016a:21) is van mening dat die Anglo-Boereoorlog ’n onverwagse sterk invloed op die rolprentbedryf gehad het gedurende 1900-1930: “Die rolprent as ’n visuele dagboek of snelskrif van die oorlog het verder daartoe bygedra dat die rolprentgier nie van verbygaande aard was nie.” Hierdie opmerking bevestig dat die rolprent as visuele dagboek sterk ooreenkomste toon met die representasie van die Anglo-Boereoorlog, wat in romans van dieselfde tydperk aangetref word.

Van der Merwe (2001:67-68) se beskrywing van die sosio-ekonomiese omstandighede waarbinne hierdie tweede fase afgespeel het, word vervolgens bespreek. Ná die Anglo-Boereoorlog, en ook in die twintiger- en dertigerjare van 1900 het baie Afrikaners van landelike areas af na stede toe verhuis. Die armblankevraagstuk het ontstaan namate die wit Afrikaner nie kon aanpas by die groeiende industrialisasie nie, en die situasie is boonop vererger deur die ekonomiese depressie van 1929 tot 1930. Afrikanerleiers het die behoefte gehad om ekonomiese onafhanklikheid en selfrespek te herwin, en dit het gelei tot die ontstaan van Afrikanernasionalisme. In hierdie tydperk het die publikasie van oorlogsdagboeke toegeneem en die oorlogstema word ook in die Afrikaanse fiksie van daardie tyd aangetref. Herhalende temas in die verhale is dié van die joiner as skurk en die heldhaftige bittereinder wat meeding om die guns van die pragtige Boeremeisie. Die bittereinder kry uiteindelik die meisie as beloning vir sy lojaliteit teenoor ‘sy mense’. Die kontras tussen onskuld en skuld is dikwels simplisties en die verhale handel oor die ongeregthede van die oorlog wat veral fokus op die swaarkry in die

¹⁵ Daar verskyn in 2020 in hierdie verband ook, *Maggie, my lewe in die kamp* van Maggie Jooste. Maggie het volgens Roberts (2020) hierdie boek reeds in 1962 geskryf oor haar eie ervaringe in die konsentrasiekamp gedurende die Anglo-Boereoorlog. Haar familie ontdek dit egter eers 57 jaar later en laat dit in 2020 publiseer.

konsentrasiekampe. Die bittreinders het as rolmodelle opgetree wat die lesers aangespoor het om bymekaar te bly, asook getrou aan die 'Afrikaanse saak', selfs in tye van erge swaarkry.

Propagandadokumente oorheers gedurende die derde fase (1934-1948), en Swanepoel (1998:67) wys daarop dat die geheue nou die vorm van 'n kulturele wapen aanneem: "Gedurende hierdie jare was daar 'n sterk toename in Afrikanernasionalisme wat sou uitloop op die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948." Die jare 1938 en 1939 het volgens Pretorius (2014:192) veral 'n goeie oes gelewer van letterkundige publikasies en hy skryf dit daaraan toe dat die Afrikaanse taal nou meer toeganklik was: "Oudstryders kon nou hul oorlogservarings in hul eie taal, Afrikaans, wat in 1925 tot amptelike status naas Engels en Nederlands verhef is, opteken. Hulle kon ook op Afrikaanse uitgewers en 'n geesdriftige leserskring staatmaak wat voorheen grootliks ontbreek het." Pretorius (2014:181) wys op vyf temas waaraan letterkunde gedurende hierdie derde fase gekenmerk word, naamlik volksplanting, die Groot Trek, die Eerste Vryheidsoorlog of Eerste Anglo-Boereoorlog, die Anglo-Boereoorlog van 1899-1902, en die Afrikaner se ekonomiese en geestelike vernedering voor Brittanje ná die oorlog. Van Nierop (2016a:31) is van mening dat die toenemende eenheidsgevoel wat onder die Afrikaner begin ontwikkel het in die 1930's, ook op daardie tydstip 'n invloed op die rolprentbedryf gehad het. Hy (2016a:37) is voorts van mening dat baie van die rolprente in die 1930's deur 'n stewige dosis konserwatisme, 'n streng Calvinistiese godsdienssin en onbeskaamde patriotisme gekenmerk is. Sterk ooreenkomste tussen die representasie van die Anglo-Boereoorlog in rolprente en romans van dié tydperk is dus te bespeur. Die volgende opmerking van Van Nierop (2016a:31) beaam hierdie stelling: "As gevolg van die wyse waarop die Boere uitgebeeld is (dikwels vanuit lae kamerahoeke en skote) het hulle heldhaftig, gesaghebbend en in beheer gelyk van 'n nuwe land wat braak gelê en wag het om op te staan uit die as van die oorlog."

As samevatting van die eerste vyftig jaar na die oorlog maak Pretorius (2015:62) die stelling dat Afrikaanse skrywers van historiese romans en dramas, en veral volksdigters, in die eerste helfte van die twintigste eeu die Anglo-Boereoorlog as tema gebruik het "om die heldedade van die slagveld te besing of die lyding en sterftes van die Boerevroue en -kinders te betreur".

Die vierde fase (1948 – 1980) word volgens Swanepoel (1998:71-72) geken "as 'n periode van swye of stilte. Gedurende hierdie tydperk word die Suid-Afrikaanse Oorlog in 'n baie groot mate slegs op die periferie van die gekanoniseerde (Afrikaanse) literatuur gerepresenteer". Die Afrikaanse leserspubliek word egter gedurende die vierde fase steeds gevoer met anti-Engelse sentimente. Brink (1989:86) beskou dit as vreemd "dat ons ondervinding van geweld in die ontwikkeling van ons prosa nog so min uitdrukking gekry het: daar was nog geen indringende

roman oor die Grensoorloë of die Groot Trek nie; die trauma van die Anglo-Boereoorlog het in fiksie nie deurgebreek nie [...]”. Dit sou egter nie lank duur voordat die stilswye op ’n indringende wyse verbreek word nie. Volgens Pretorius (2015:63) was dit juis in die nagloed van die triomf van Afrikanernasionalisme wat die “demitologisering van die Afrikaner se heroïese rol in die Anglo-Boereoorlog in die letterkunde egter begin” het. Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* verskyn ook in hierdie fase en Swanepoel (1998:72) beklemtoon dat dié roman dalk “die herkenbaarste keerpunt ten opsigte van die mitologisering/demitologisering van die Afrikaanse heldedom uit die Suid-Afrikaanse Oorlog” is.

Die vyfde en laaste fase wat Swanepoel (1998) identifiseer, is die postkoloniale vanaf 1980. Gedurende hierdie fase tree al hoe meer vroueskrywers, asook skrywers vanuit die onderdrukte, etniese minderhede na vore. Skrywers soos Christoffel Coetzee stel met *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998) die mite wat geskep is oor Afrikaanse helde tydens die Anglo-Boereoorlog in ’n ander lig. ’n Meer kritiese blik op die gebeure tydens die Anglo-Boereoorlog is aan die orde van die dag, terwyl waarheid en fiksie al hoe meer vermeng word. Oor die opspraakwekkende roman *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998), skryf Van der Merwe (2001:71) die volgende: “In his portrayal of the war, Christoffel Coetzee refutes many Afrikaner myths. There is no romanticizing of the valor of the Boer soldiers; although no ‘Boer bashing’ either. The real ‘villain’ of the story is war itself. The violence of the war is shown to spread, ultimately involving everyone in the country.” Die begin van die laaste fase is veral gekenmerk deur grensliteratuur. Volgens Van der Merwe (2001:70) het grensliteratuur aan die einde van die tagtigerjare van die vorige eeu sterk afgeneem¹⁶ en die Anglo-Boereoorlog het as ’n tema in die Afrikaanse literatuur teruggekeer:

By this time, Afrikaner consciousness has received heavy blows. Many of the cruelties of the war were revealed, inter alia in television programs: deep disillusionment about the futility of the war was expressed, for instance in the drawn-out ‘Boetman’-debate in Afrikaans newspapers; and atrocities committed by the Security Police were revealed before the Truth and Reconciliation Commission. It was now difficult to write or read about the suffering experienced by Afrikaners in the Anglo-Boer War without remembering the suffering caused by Afrikaners in the apartheid legacy.

¹⁶ Grensliteratuur het die afgelope paar jaar weer ’n opbloei beleef met talle romans, onder meer Hans Pienaar se *Die Generaal* (2018) en Ben Viljoen se *’n Nuwe wildernis* (2013); memoires of niefiksie, byvoorbeeld Koos Stander se *Recce* (2015) en Louis Bothma se *Die buffel struikel* (2016), en selfs rolprente soos *Kanarie* (2018).

Van der Merwe (2001:76) is voorts van mening dat die romans *Verliesfontein* (1998) en *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* (1998) beide wegbeweeg van 'n fokus op die heroïese, na 'n skrikwekkende uitbeelding van wreedheid. Die parallelle tussen die uitbeelding van wreedheid en die gruweldade van die apartheidsbestel wat in dié tydperk ontbloot is, kan volgens Van der Merwe (2001:76) nie misken word nie:

Both use the history of the Anglo-Boer War as starting-point for the search of truths applicable to various times and places. Both move away from the focus on the heroic Boer warrior and present the reader with a startling portrayal of evil. In these books, the heroic warrior seems to be a role model too far removed from the atrocities revealed by the recent past; a more realistic view of humanity is necessary. Both novels link the events in the Anglo-Boer War to the evils of apartheid. They lead the reader to the dark depths of the personal and the collective past; yet, on the other hand, they give clear signals of goodness and hope.

Dié boeke het volgens Van der Merwe (2001:73) net so baie te sê oor die onlangse verlede (lees apartheid) as oor die geskiedenis van die Anglo-Boereoorlog.

Pretorius (2015:63) is van mening dat die sosio-politieke omstandighede wat gedurende hierdie tydperk in Suid-Afrika geheers het – Swanepoel (1998) se vyfde fase – gekenmerk is aan die Afrikaner wat politieke beheer verloor het, en daarmee saam ontnugtering ervaar het met die openbaringe voor die Waarheids-en-versoeningskommissie. Hierdie openbaringe is opgevolg deur die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog, wat onder Afrikaners gelei het tot 'n hernieude belangstelling in die betrokke oorlog. Pretorius (2015:63) lig voorts uit dat die ouer garde sowel as die nuwe generasie nuuskierig was om te verneem “[...] van 'n oorlog en sy lyding wat menige van hulle slegs van gehoor het en min van geweet het”. Hierdie geskiedenis het dan ook die wit Afrikaner se gewete gesuk in die sin dat dit as bewys gedien het dat “[...] swart mense nie die enigste oorlogslagoffers in die geskiedenis van Suid-Afrika was nie – die Afrikaner het óók in die proses gely”. Aan die ander kant het dit volgens Pretorius (2015:53) ook die weg gebaan:

[...] dat Afrikaners meer ontvanklik was vir 'n meer gebalanseerde skildering van die Anglo-Boereoorlog – om die Afrikaner te sien met beide sy deugde en sy vatte en om selfs verder te gaan en 'n 'alternatiewe' perspektief van die oorlog te omhels. Daarmee word bedoel dat die rol van die antiheld belig word en dat die Boere regtens of ten onregte en gedeeltelik of volkome in 'n negatiewe lig geteken word.

Pretorius (2015:64) identifiseer voorts die tekste wat gedurende hierdie tydperk verskyn het soos volg: “Alternatiewe historiese tekste: [...] tekste wat nie die standpunte van die Afrikanernasionaliste verteenwoordig nie – 'n demitologisering van die geskiedenis of die

Afrikaner se nasionalistiese geskiedbeskouing dus [...] 'n donker sy in die Afrikaner se geskiedenis, wat dikwels 'n meer genuanseerde blik op die verlede bied.”¹⁷ Meyer (2017:1) vra in 'n onderhoud vir Fransjohan Pretorius waarom juis die Anglo-Boereoorlog nie uit die psige van Suid-Afrikaners verdwyn nie. Hierop is sy antwoord dat daar na sy mening rondom die honderdjarige herdenking van die Groot Trek in 1938, juis vanuit die lyding en heroïese van die Anglo-Boereoorlog gaan haal is om Afrikanernasionalisme te bevorder: “Hulle het die Boere net nog groter en dapperder as die lewe voorgestel. [...] Daarna het Afrikaners in die Nuwe Suid-Afrika pak gekry met die onthullings voor die Waarheid-en-versoeningskommissie en toe die herdenking van die oorlog kort daarna kom, het Afrikaners skielik besef: haai maar ons het ook gely, neem kennis julle.” Hierdie verskynsel kan in verband gebring word met die volgende opvatting van Van Coller (2011:685):

Die behoefte aan sin ontstaan juis in krisistye, wanneer die gangbare verstaan van dinge nie meer vanselfsprekend is nie. [...] Dit verklaar ook in 'n mate waarom daar juis in die jare tagtig en negentig van die vorige eeu met die grensoorlog, noodtoestande en binnelandse oproer en geweld so 'n toename in historiese representasie was in die Afrikaanse letterkunde.

Vandag, ongeveer agtien jaar na die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog, bevind Suid-Afrikaners hulself steeds in 'krisistye'. Dreigende grondhervorming, plaasmoorde en 'n oproep om Afrikaans uit tersiêre inrigtings te verban, is maar net 'n paar van die sosio-politieke omstandighede wat bydra tot die moontlike krisistyd. Hierdie krisistyd kan dalk voorgehou word as 'n rede waarom daar vandag steeds soveel historiese representasies van die Anglo-Boereoorlog verskyn.

Vanuit hierdie siening ontstaan deel van my hipotese dat daar in die bykans agtien jaar na die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog, 'n nuwe fase geïdentifiseer kan word. 'n Fase waarin daar 'n meer gebalanseerde weergawe gegee word van die Anglo-Boereoorlog. Taljaard-Gilson (2013:387) sluit hierby aan:

Dit is belangrik om op hierdie stadium aan te dui dat die meeste eietydse historiese romans nie nét nostalgies of nét parodiërend met die geskiedenis omgaan nie, maar dat daar gelyktydig 'n viering

¹⁷ Burger (2015b:94) spreek fel kritiek uit teen die term *alternatiewe historiese tekste* wat Pretorius gebruik: “Hierdie klassifisering en benoeming bevat reeds 'n inherente waardeoordeel – Afrikanernasionalisme word immers as die norm gestel waarteenoor enige fiksie wat nie aan daardie norm voldoen nie as ‘alternatief’, met ander woorde as ‘afwykend’ en onwenslik geïmpliseer word.”

van sekere aspekte, en 'n kritisering, ironisering en bevraagtekening van ander aspekte in dieselfde teks kan wees.

In 'n onderhoud met Fransjohan Pretorius vra Naomi Meyer (2017:4) aan Pretorius wat vir hom uitstaan van die Anglo-Boereoorlog, en hy antwoord soos volg:

Die feit dat die oorlog deur mense ervaar is – gewone mense, helde en lafaards, met ambisies en vrese en talente en swakhede. Net wanneer ek dink ek verstaan hierdie oorlog, word ek getref deur die nuanses daarvan. Niks daarvan is net reg of verkeerd nie, net swart of wit nie, net goed of sleg nie. [...] Dit was 'n uiters komplekse oorlog met vele skakerings van menswees.

Indien my hipotese – dat daar tans 'n oorgang na 'n nuwe fase geïdentifiseer kan word in die letterkunde oor die Anglo-Boereoorlog – blyk om korrek te wees, sal verskeie kenmerke van hierdie fase heel moontlik in die voorafgaande stelling van Pretorius te bespeur wees.

3.1.2 Wessels – Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n geheelperspektief

In sy artikel, “Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n geheelperspektief”, gee Wessels (2011) 'n kort oorsig van die twintigste eeu se literêre werke in Afrikaans wat die Anglo-Boereoorlog as tema het. Hy (2011:189) voer aan dat die Anglo-Boereoorlog, saam met die Groot Trek wat in 1836 begin het “as die mees epogmakende gebeurtenis in die geskiedenis van die Afrikaner beskou kan word en dus met die jare/in die loop van die jare heen 'n groot invloed op die psige van die Afrikaner en die ontwikkeling van Afrikanernasionalisme uitgeoefen het”.

Wessels (2011:189) sluit by Swanepoel (1998) se eerste fase-indeling aan: “Veral gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu is die Boere in sommige geskiedenisboeke en literêre werke as onverskrokke volkshelde gekanoniseer. Die eensydige beklemtoning van die heroïese minderheidsgroep in Afrikanergeleedere het deel van die Afrikaner se nasionalistiese mitologie geword, in belang van die Afrikaner se politieke aspirasies [...]” Hy voer aan dat daar gedurende die dertigerjare selfs verhale oor die Anglo-Boereoorlog in die *Huisgenoot* gepubliseer is. Verder is hy (2011:197) van mening dat aangesien die Boere 'n klein minderheid teenoor die magtige Britse Ryk was, die grondslag gelê is vir die mitologisering van die Afrikaner se vryheidstryd.

'n Kort oorsig van die Afrikaanse letterkunde met die Anglo-Boereoorlog as tema (insluitende digkuns en drama), word verder deur Wessels (2011) voorsien. Enkele romans en kortverhale

van belang word vervolgens op grond van inligting uit Wessels (2011:196-199) se artikel, volgens jaartal getabuleer (Tabel 3.1).¹⁸

Tabel 3.1: Oorsig van Afrikaanse letterkunde met Anglo-Boereoorlog as tema

Jaar	Titel	Outeur	Uitgewer	Temas/Notas
1913	<i>Vergeet nie: histories-romanties verhaal uit die Anglo-Boereoorlog</i>	D.F. Malherbe	Potchefstroom: Het Westen-Drukkerij	Afrikaners se gemeenskaplike verlede as bindende faktor.
1923	<i>Oorlogsoormag en ander sketse en verhale</i>	Gustav Preller	Kaapstad: Nasionale Pers	
1929	<i>Die burgemeester van Sannaspos</i>	N.J. van der Merwe	Bloemfontein: Nasionale Pers	
1935	<i>Bittereinders</i>	J.R.L. ("Kleinjan") van Bruggen	Potchefstroom: H.W Huyser	Gebaseer op die herinneringe van sowat 40 vroue wat in die interneringskamp te Mafikeng aangehou is en kan as 'n vroeë voorbeeld van "faksie" in die Afrikaanse letterkunde beskou word.
1935	<i>'n Wiel binne-in 'n wiel</i>	Miemie-Louw Theron	Kaapstad: Nasionale Pers	
1938	<i>'n Merk vir die eeue</i>	T.C. Pienaar	Bloemfontein: Nasionale Pers	
1941	<i>Helkampe</i>	Ewald Steenkamp	Johannesburg: Voortrekkerpers	Word deur die regering van J.C. Smuts verbied in die lig van die TWO wat toe gewoed het.
1943	<i>Die gerig</i>	J.R.L van Bruggen	Pretoria: Unie-Boekhandel	
1971	<i>Veldslag: twee novelle</i>	Karel Schoeman	Kaapstad: Human & Rousseau	
1976	<i>Magersfontein, o Magersfontein!</i>	Etienne Leroux	Kaapstad: Human & Rousseau	Die geskiedenis word gedemitologiseer en Afrikanernasionalisme gesatiriseer.
1990	<i>Belemmering</i>	Lettie Viljoen (Skuilnaam: Ingrid Winterbach)	Bramley: Taurus	
1993	<i>Splinters van spieël en klip</i>	Annico van Vuuren	Kaapstad: Tafelberg	

¹⁸ Vir die doel van hierdie studie word die inligting van jeugverhale van onder andere Mikro nie ingesluit nie.

Jaar	Titel	Outeur	Uitgewer	Temas/Notas
1993	<i>Karolina Ferreira</i>	Lettie Viljoen (tot ongeveer 1998 die skuilnaam van Ingrid Winterbach)	Kaapstad: Human & Rousseau	
1995	<i>Babette</i>	Jeanette Ferreira	Johannesburg: Perskor	
1995	<i>Die reise van Isobelle</i>	Elsa Joubert	Kaapstad: Tafelberg	
1995	<i>Vatmaar</i>	A.H.M. Scholtz	Kaapstad: Kwêla	Van besondere belang omdat Scholtz 'n bruin skrywer is.
1996	<i>Catharina</i>	Jeanette Ferreira	Kaapstad: Human & Rousseau	
1996	<i>Oranje Meraai</i>	Marlise Joubert	Kaapstad: Tafelberg	
1998	<i>Groot duiwels dood</i>	Eleanor Baker	Kaapstad: Human & Rousseau	'n Middelmootteks wat vir ontspanning gelees wil word, maar nogtans sosio-politieke kwessies verreken.
1998	<i>Op soek na generaal Mannetjies Mentz</i>	Christoffel Coetzee	Kaapstad: Queillerie	Coetzee dwing die leser om na sy eie, en elke mens, se boosheid te kyk en van sy of haar gebrokenheid rekenskap te gee.
1998	<i>Boereoorlogstories: 34 verhale uit die oorlog van 1899-1902</i>	Jeanette Ferreira	Pretoria: Van Schaik	
1998	<i>Brandoffer</i>	Dolf van Niekerk	Kaapstad: Tafelberg	
1998	<i>Verliesfontein</i>	Karel Schoeman	Kaapstad: Human & Rousseau	'n Merkwaardige boek waarin die grense van sowel die historiese roman as van die geskiedskrywing opgehef word en daar tot beter begrip van die verlede gekom word.
1998	<i>Afdraai: 'n kroniek van seermaak en seerkry, van vrede en verandering</i>	A.H.M. Scholtz	Kaapstad: Kwela	Van besondere belang omdat Scholtz 'n bruin skrywer is.
1999	<i>Charlotta</i>	Jeanette Ferreira	Kaapstad: Human & Rousseau	
1999	<i>Vuur! Verhale oor die Vryheidsoorlog 1899- 1902</i>	Lindeque de Beer (samesteller)	Pretoria: J.P. van der Walt	

Jaar	Titel	Outeur	Uitgewer	Temas/Notas
1999	<i>Buller se plan</i>	Ingrid Winterbach	Kaapstad: Human & Rousseau	
2001	<i>Ons oorlog</i>	Klaas Steytler	Kaapstad: Tafelberg	
2002	<i>Niggie</i>	Ingrid Winterbach	Kaapstad: Human & Rousseau	
2008	<i>Fees van die ongenooïdes</i>	P.G. du Plessis	Kaapstad: Tafelberg	

Wessels (2011:200-201) onderskei verder die volgende temas of invalshoeke by die skryf van fiksie oor die oorlog, naamlik veldslae, helde, skurke, tragiese figure, rebelle, penkoppe, die verskroeiende beleid, vrouens en kinders in interneringskampe, vroue en kinders wat te velde rondgetrek het, krygsgevangenekampe, die plek en rol van swart en bruin mense, verhoudinge tussen wit, swart en bruin, mediese aspekte, verraad, heropbou na die oorlog, en liefdestemas. Hy is ook van mening dat die oorlog en die Afrikaner selde in moderne tekste verheerlik word: “[...] trouens, ’n mens sou tot die gevolgtrekking kon kom dat daar doelbewus ’n poging is om Afrikanernasionalisme af te wys”.

Wessels (2011:204) kom tot die gevolgtrekking dat al die genoemde tekste deur die afgelope eeu op hul eie manier op soek is na waarheid: “[...] ’n literêre waarheid, soms ook ’n historiese waarheid, maar altyd ’n waarheid oor die kern van menswees”. Hy volstaan met die volgende stelling:

Deur verhale te lees wat in die verlede afspeel, word lesers sensitief gemaak vir hul geskiedenis en onthou hulle ook iets omtrent hul verlede en hopelik ook iets oor die sinloosheid van oorlog. Naas die geskiedenis-as-wetenskap, kan ook die letterkunde dus ’n belangrike rol speel om die toekoms van ons verlede te verseker.

3.1.3 Taljaard-Gilson – ’n Onderzoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem

Taljaard-Gilson (2013) ondersoek in haar artikel die waarde van historiese fiksie, en aan die hand van die volgende drie geskiedkundige romans, die spesifieke funksies wat historiese romans kan

verrig: *Niggie* (2002) van Ingrid Winterbach, P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooïdes* (2008) en Sonja Loots se *Sirkusboere* (2011).¹⁹

Die eerste funksie wat Taljaard-Gilson (2013:391) identifiseer, is die skep van 'n historiese bewussyn by die eietydse leser om sodoende sin te maak van die hede:

As ons nie 'n greep op die hede wil verloor nie, moet die verlede weer verbeel word. Om hierdie rede herroep skrywers van historiese fiksie die geskiedenis om 'n historiese bewussyn by die eietydse leser te skep sodat die leser (en skrywer) kan besin oor sy/haar plek in die geskiedenis en kan sin maak van die hede.

Taljaard-Gilson (2013:398) maak die stelling dat die onderskeie skrywers van die drie betrokke romans: *Fees van die ongenooïdes*, *Niggie* en *Sirkusboere*, die Anglo-Boereoorlog inspan om ook teenswoordige politieke omstandighede en politici te kritiseer: "Dit is met ander woorde nie net die verlede wat die hede bepaal nie, maar ook die hede wat (die uitbeelding van) die verlede beïnvloed." Sy (2013:393-394) is voorts van mening dat die gees en atmosfeer van 'n bepaalde era beter vasgevang word met behulp van historiese romans, as met die inhoud van sommige geskiedenisboeke. Sy (2013:394) beklemtoon dat dit inderdaad die geval is met *Fees van die ongenooïdes* (2008) van P.G. du Plessis:

In hierdie roman gaan dit oor wat die Afrikaner gemaak het wat hy vandag is, hoe dit gekom het dat dié wat deur die Britse Ryk verdruk is, die apartheidsonderdrukkers geword het; en hoe dié wat ander se taal en kultuur gemarginaliseer het, self gemarginaliseer word in 'n nuwe bestel.

Die besinning oor 'n individu se plek in die geskiedenis sluit by die volgende funksie aan wat Taljaard-Gilson (2013:395) identifiseer, naamlik 'n soeke na en bevestiging van identiteit en herkoms. Sy (2013:395) is van mening dat die lees en skryf van historiese fiksie dikwels dui op 'n soeke na identiteit omdat 'n mens juis deur die lees van sulke tekste "jou eie plek in die geskiedenis oorweeg en heroorweeg". Taljaard-Gilson (2013:395) identifiseer die volgende problematiek rondom Afrikaneridentiteit:

Afrikaneridentiteit binne die huidige bestel is egter 'n komplekse saak, want dit is nie aldag maklik om te identifiseer met 'n kultuur (en taal) wat tydens die apartheidsjare 'kunsmatig' bevorder en op ander afgedwing is om Afrikanernasionalisme en wit (ekonomiese) bemagtiging te versterk en boonop vir baie Suid-Afrikaners die 'taal van die onderdrukker' (Giliomee, 2013:546) geword het nie.

¹⁹ Sien p.4-5 van die huidige studie vir 'n opsomming van die funksies.

Voorts lig Taljaard-Gilson (2013:356) die terapeutiese funksie van historiese romans uit. Hier verwys sy onder meer na Wessels (2011:195) se opmerking dat verskeie oorlogsgedigte wat tydens en ná die Anglo-Boereoorlog deur kommando-digters geskryf is, terapeutiese waarde gehad het. Hierdie stelling betrek egter tekste wat kort na die Anglo-Boereoorlog geproduseer is deur diegene wat die oorlog eerstehands ervaar het. Die vraag ontstaan nou of hierdie funksie enigsins nog ter sprake kom by tweede-, derde- of selfs vierdegenerasieskrywers wat nie self deur die gebeure van die Anglo-Boereoorlog getraumatiseer is nie.

Boetedoening en die erkenning van aandadigheid aan 'n ongunstige geskiedenis is die volgende funksie wat Taljaard-Gilson (2013:385) identifiseer. Met hierdie funksie gaan ook die regstelling of openbaarmaking van verdraaide of versweë geskiedenisse gepaard. Dié twee funksies sluit direk aan by die vyfde (of postkoloniale) fase van Swanepoel (1998), waarvolgens historiese romans gekenmerk word aan 'n satiriese en dikwels ook demitologiserende uitbeelding van die geskiedenis. Erasmus (1995:138) wys op haar beurt op die volgende moontlike funksies van literêre tekste wat teen 'n geskiedkundige agtergrond afspeel, naamlik “[...] om individuele en uiters persoonlike verhale te vertel, om getuienis te lewer, om te beskuldig, om te dien as 'n kollektiewe uiting van berou en boetedoening, om die gebeure in ons geheue te verewig”. Dit is veral die funksie van “berou en boetedoening” wat deur Erasmus (1995) sowel as Taljaard-Gilson (2013) uitgelig word. Erasmus (1995:151) is van mening dat daar altyd in 'n na-oorlogse era 'n behoefte aan afrekening met 'n grusame verlede is, en “[...] dat skuld en aandadigheid in dié proses ter sprake gaan wees, is haas onvermydelik”. Van Wyk (2018:5) beklemtoon dat dit opvallend is dat ná die Anglo-Boereoorlog geen woord van spyt of jammerte uitgespreek is oor “[...] die verwoesting, gruweldade en ontmensliking wat tydens hierdie oorlog, veral in die konsentrasiekampe, voorgekom het nie. Behalwe die eensame stem van Emily Hobhouse. Wie weet, indien daar ná hierdie vernietigende oorlog ook 'n WVK gehou was, is apartheid dalk nooit gebore nie”.

Laastens wys Taljaard-Gilson (2013:385) op die volgende dokumenteringsfunksie, naamlik “[...] die bewaring van aspekte (woordeskat, persone, gebeure, gewoontes) wat dreig om in die vergetelheid te verdwyn”. Met verwysing na die roman *Niggie* (2002) maak Taljaard-Gilson (2013:400) die volgende insiggewende stelling: “Die boodskap is duidelik: wie die verlede vergeet, is gedoem om dit te herlewe.”

Vir die doel van hierdie navorsing word die funksies wat die historiese roman kan vervul – soos deur Taljaard-Gilson (2013) geïdentifiseer – as geldig beskou. Aangesien sy (2013) ook die romans *Fees van die ongenooïdes* (2008) en *Sirkusboere* (2011) in haar navorsing gebruik het,

sal haar bevindinge nie getoets word aan die hand van die ander gekose tekste in hierdie navorsing nie.

3.2 Reeds bestaande studies oor rolprente wat handel oor die Anglo-Boereoorlog

3.2.1 Coetser – Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit

Coetser (1999:131) konsentreer in sy artikel, “Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit”, op Afrikaanse dramas wat tussen 1899 en 1920 geskryf of gepubliseer is. Alhoewel daar ook ná 2003 noemenswaardige dramas verskyn het wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, byvoorbeeld Nicola Hanekom se *Land van skedels* (2013) en Cecelia du Toit se *Kamphoer: Die verhaal van Susan Nell* (2019), word drama as genre nie by hierdie studie betrek nie, aangesien daar min of geen oorblyfsels van die oorspronklike opvoering daarvan bestaan nie. Direkte toegang tot die oorspronklike visuele opvoering is dus nie moontlik nie. Coetser (1999) se artikel word wel betrek hoofsaaklik omdat hy temas en tendense identifiseer wat in ’n sekere tydperk in die dramakuns voorgekom het (raaklyne kan daarom getrek word met Swanepoel (1998) se fase-indeling), en tweedens omdat die drama net soos die rolprent ook visuele aspekte behels. As gevolg van hierdie visuele aspek wat die drama en rolprent in gemeen het, hou Coetser (1999) se artikel dus indirek met rolprente verband.

Coetser (1999:132) gaan van die vooropstelling uit dat “die wyse waarop herinneringe aan die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse dramas weerklink” ’n aanduiding bied van “die aard en wisseling van die kultuur-historiese persoonlikheid of identiteit van die Afrikaner”. Gevolglik word aspekte van die “voorstelling van identiteit in die Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog tot 1920” deur Coetser (1999:132) ondersoek en raakpunte met latere dramas word aangedui. Hy (1999:132) bevind dat toneelopvoerings al gedurende 1900 in die krygskampe plaasgevind het as ’n vorm van tydverdryf en vermaak. Vervolgens word vier aspekte waaraan vroeë dramas en toneel oor die Anglo-Boereoorlog voldoen deur Coetser (1999:141) aangedui, naamlik kontinuïteit en verandering, verraad, die volksmoeder en volksnasionisme.

Die eerste aspek – kontinuïteit en verandering – verwys volgens Coetser (1999:141) veral na die “invloed van kapitalisme op hoofstroomdramas ná die Anglo-Boereoorlog en van die temas wat in latere dramas as heenwysers na ’n Afrikanernasionale identiteit sou dien”. Coetser (1999:141) beklemtoon in hierdie verband die voorwoord van *Ou’ Daniel* waarin Preller ’n oproep doen dat die toneelpubliek sal aandring op die voorstelling van ’n Afrikaanse nasionale beskawing in

dramas, “want ‘die dramatiese kunst het dít bokant alle kunste, dat dit die nauwse verband hou met die h le volk””.

Die tweede aspek – verraad – kom volgens Coetser (1999:143) gereeld in dramas ná die Anglo-Boereoorlog voor. Dit behels ’n eensydige uitbeelding van die verraaier of hensopper vanuit die perspektief van die Afrikaner. Coetser (1999:144) merk op dat president Steyn in N.P. van Wyk Louw se *Pluimsaad waai ver*, wat vyftig jaar later opgevoer is, hom veel sagter uitlaat oor ’n verraaier voordat hy sy doodsvonnis bekragtig. In Deon Opperman se *Donkerland* (’n verdere dertig jaar n  *Pluimsaad waai ver* opgevoer) word nog meer kompleks omgegaan met die beeld van die joiner: “Dit is die gevolg van die stel van uiteenlopende gesigspunte deur alle betrokkenes by die situasie. [...] Die gehoor verneem dus nie ’n standpunt vanuit een perspektief nie.” (Coetser, 1999:144)

Aspek drie behels die uitbeelding van die volksmoeder. Coetser (1999:144) is in hierdie verband van mening dat die wyse waarop Afrikaanse vroue in dramas oor die Anglo-Boereoorlog voorgestel word, saamstem met Brink se opsomming van die volksmoeder wat behels dat die Afrikanervroue ’n reinigende  n verdelende invloed op die mans gehad het. Hulle het baie opofferings vir hulle geliefdes gemaak en was lojale huisvroue en verpleegsters wat geesdriftig gebid het, wyse advies gegee het en standvastig was in hulle anti-Britse sentiment. Coetser (1999:145) dui daarop dat die lot van die vroue, kinders en bejaardes in die konsentrasiekampe gebruik kan word om positiewe of negatiewe gevoelens te wek: “Negatiewe gevoelens is gewek deur die voorstelling van die lyding wat die vyand en verraaiers teweeggebring het en positiewe gevoelens deur die voorstelling van dapperheid, patriotisme en huislikheid.” Net soos in die geval van die tema van die verraaier, word die tema van die volksmoeder volgens Coetser (1999:145) ook in latere dramas omgekeer.

Die laaste aspek wat deur Coetser (1999:146) uitgelig word, is volksnasionisme wat die vorm van plig en eer in sy voorbeeldtekste aanneem. Coetser (1999:146) wys daarop dat volksnasionisme van die individu lojaliteit aan ’n kultuurgroep vereis. In ooreenstemming met die temas van verraaiers en volksmoeders, verander die tema van volksnasionisme ook volgens Coetser (1999:146) in latere dramas: “In latere Afrikaanse dramas waarin die Anglo-Boereoorlog ’n rol speel, is egter nie al die karakters bereid om die ‘weg van plig [kom] lewe of dood’ te volg nie.” [My byvoeging – RM-B.]

Uiteindelik kom Coetser (1999:147) tot die gevolgtrekking dat “dramas dikwels ’n weerspieëling is van die werklikheid waarop hul gebaseer is” en daarom “bied hul veranderende kontekste ’n sleutel vir die verklaring van hul veranderende ‘werklikheidsbeeld’ en ‘kultuurhistoriese identiteit’”.

Die dramas (tot 1920 geskep) wat Coetser (1999) vir sy navorsing gebruik het, hou verband met republikeinse nasionalisme. Hy (1999:147) meld verder dat dramatekste oor die Anglo-Boereoorlog aan die einde van die twintigste eeu gekenmerk word aan hul stiltes. Hierdie kenmerk stem ooreen met die vierde fase – of die fase van stilswye – soos deur Swanepoel (1998) geïdentifiseer. Dit wil egter voorkom of die drama as genre twee dekades later eers hierdie fase betree het. Daarmee saam noem Coetser (1999:147) dat daar teen die einde van die twintigste eeu steeds baie temas was waarvan geen teken getoon is in dramas nie: “[...] die groeiende armlankdom, wandade wat Afrikaners tydens die oorlog gepleeg het, dat op kommando ongedisiplineerdes en lafhartiges voorgekom het, die rol wat swart mense in die oorlog gespeel het, of dat die stryd van die Boerevolk nie noodwendig op goddelike sanksie aanspraak kon maak nie [...]”. Vanuit hierdie vertrekpunt sal dit dus insiggewend wees om te bepaal waar die gekose rolprente wat ná die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog verskyn het, in Swanepoel (1998) se fase-indeling pas en, of die voorgenoemde temas wel ná 2002 in rolprente voorkom.

3.2.2 Van Staden en Sevenhuysen – Drie vroeë Afrikaanse rolprente (1938-1949) as uitdrukking van die sosiale gewete van die Afrikaner

Van Staden en Sevenhuysen (2009:157) ondersoek in hulle artikel, “Drie vroeë Afrikaanse rolprente (1938 – 1949) as uitdrukking van die sosiale gewete van die Afrikaner”, die ontstaan en vroeë ontwikkeling van die Afrikaanse rolprentbedryf en “fokus veral op hoe sekere tydgenootlike ideologieë wat in die rolprente uitgebeeld word, die grondslag van die Afrikaner se ‘sosiale gewete’ gevorm het”. In hierdie artikel neem Van Staden en Sevenhuysen (2009:159) die eienskappe in die sosiale gewete van die Afrikaner soos geïdentifiseer deur Nepgen in 1938, en probeer vasstel of dié eienskappe in drie vroeë Afrikaanse rolprente aan Afrikaners as die aanvaarbare waardes en norme voorgehou word. Die eienskappe wat Nepgen uitlig, behels godsdienssin, konserwatisme, waardigheidsbesef, landelike realisme en slimigheid. Nepgen konsentreer op die volgende rolprente : *Die bou van ’n nasie* (1938), *Simon Beyers* (1947) en *Kom saam vanaand* (1949). Van Staden en Sevenhuysen (2009:160) verwys ook na die navorsing van Hans Rompel oor die Afrikaanse rolprentbedryf: “Rompel beskou die rolprentbedryf as ’n middel waardeur die waardes van die volk weergegee kan word. Volgens hom kan rolprente ook aangewend word om aan die bevolking die aanvaarbare waardes en norme te openbaar, die sogenaamde ‘sosiale gewete’.” Rompel se navorsing sowel as die rolprente waarop die eienskappe toegepas word, word gekenmerk aan prominente Afrikanernasionalisme wat tot die derde fase van Swanepoel (1998) behoort. Na ’n deeglike ontleding en toepassing kom Van Staden en Sevenhuysen (2009:178) tot die gevolgtrekking dat ideologieë soos

Afrikanernasionalisme, verbasterde Calvinisme en paternalisme, tesame met die sosiale gewete-eienskappe ten sterkste in die rolprente voorkom. Dus dien rolprente volgens hulle (2009:178) nie net as “goeie vermaak vir die volk nie, maar het ook as riglyne gedien om ’n aanvaarbare lewenstyl aan die volk te openbaar, die sogenaamde sosiale en rigtinggewende gewete van die Afrikaner”.

3.2.3 Jansen van Vuuren – Van Kavalier tot Verraaier, Zombie tot Legoman: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog

Jansen van Vuuren (2015:2) fokus in haar proefskrif, “Van Kavalier tot Verraaier, Zombie tot Legoman: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog”, op die uitbeelding en rol van die held in rolprente of dramareekse en “hoe die uitbeelding van dié argetipe bydra tot die ideologiese boodskappe en mites wat die gevallestudie oordra”. Die vollengte rolprente waarop sy in haar studie fokus, sluit *Die kavaliers* (1966) en *Verraaiers* (2013) in, terwyl die kortfilms wat sy bespreek, bestaan uit *Sarie Marais* (1931), *Commando* (2008), *Bloedson* (2008) en *Adventures of the Boer War* (2011-2014). Sy betrek ook drie dramareekse, naamlik *Arende* (1989), *Feast of the Uninvited* (2008) en *Donkerland* (2013).

Jansen van Vuuren (2015:139) bevind dat “die populariteit van die Boereheld as protagonis, vanaf die dertigerjare tot en met die skryf van die proefskrif in 2015, toon dat die erfenis van die Boereheld steeds ’n sterk rol speel in kontemporêre Afrikaneridentiteit”. Sy (2015:139) is verder van mening dat die Boereheld voorwaar deel is van die “Afrikaner se ‘era van onskuld’, soos wat Antjie Krog dit gedoop het – die tydperk waartydens die Afrikaner vir ’n regverdigde saak baklei het voordat hulle as die skurke van Apartheid gebrandmerk is”.

Die sestiger- en sewentigerjare word deur Jansen van Vuuren (2015:130) gedoop as die “dekade van die Boereheld”. Tydens hierdie dekade word sewe rolprente vrygestel wat almal teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, naamlik *Voor Sononder* (1962), *Ruiter in die Nag* (1963), *Seven Against the Sun* (1964), *Die Kavaliers* (1966), *Krugermiljoene* (1967), *Majuba* (1968), en *Strangers at Sunrise* (1969). Volgens Jansen van Vuuren (2015:130) is dit opmerklik dat hierdie rolprentdekade met Suid-Afrika se Republiekwording op 31 Mei 1961 begin het: “Dit was ’n groot mylpaal vir die wit Afrikaanse regering, want hulle het uiteindelik daarin geslaag om hulself van die ‘antagonistiese’ en ‘onderdrukkende’ Britse Ryk te bevry.” Jansen van Vuuren (2015:130) is voorts van mening dat “die regering met hulle Afrikanernasionalistiese ideologie juis hierdie rolprente gebruik het in dié tyd waarin hulle deur swart vryheidsvegters en ander

opposisiegroeperings aangeval is, om Afrikaners te herinner aan hulle voorgeslagte se lyding tydens die Anglo-Boereoorlog en die bloed wat vir hul land gestort is". Sy verwys verder na Antjie Krog se stelling dat die Afrikaner hunker na 'n leier en dat hierdie hunkering gesien kan word in "die skepping van populêre kultuur soos die gewilde Bok van Blerk-lied, *De la Rey*, asook Deon Opperman en Sean Else se verhoogstuk, *Ons vir jou*, wat ook 'n verhaal oor generaal De la Rey uitbeeld". Jansen van Vuuren (2015:131) kom tot die gevolgtrekking dat:

[...] 'n wit Afrikaanse kyker dit geniet om te sien hoe sy of haar voorsate as dapper, 'gewillige helde' uitgebeeld word. Sodoende versterk hierdie rolprente die mites wat reeds voor, tydens en ná die Anglo-Boereoorlog ontstaan het. [...] Die populariteit van die mitiese Boereheld skakel met die hooftorieë van mitologie en die beskouing dat mite ontstaan en funksioneer om 'n behoefte van individue of 'n gemeenskap te bevredig. Om dié rede skep Afrikaanse kunstenaars, insluitend rolprentmakers en televisievervaardigers, juis meer tekste oor die Anglo-Boereoorlog – die tyd waar die Afrikaners die helde van die Boereoorlog was en nie die skurke van Apartheid nie.

Rolprente oor die Anglo-Boereoorlog wat voor die einde van apartheid gemaak is, word volgens Jansen van Vuuren (2015:133) dikwels as ideologiese mondstukke vir Afrikanernasionalisme gebruik. In teenstelling hiermee is daar rolprente waarin die "idilliese beeld van die Boereheld bevraagteken" word. Hierdie soort rolprente – waar die tragiese Boereheld nie bereid is om alles vir volk en vaderland op te offer nie, is volgens Jansen van Vuuren (2015:134) nie iets wat wit Afrikaners oor die algemeen wou sien nie. 'n Bewys hiervan is die rolprent *Verraaiers* se swak inkomste en loketbywoningsyfers, wat in 'n onderhoud met die uitvoerende vervaardiger daarvan gemeld is. Jansen van Vuuren (2015:140) maak dit egter duidelik dat 'n held nie altyd net dapper en goed kan wees nie: "Volgens draaiboekskryf-teorie moet die protagonis van 'n storie 'n tekortkoming of gebrek in sy of haar samestelling hê wat hy of sy tydens die plot te bowe moet kom."

Benewens *Verraaiers*, bespreek Jansen van Vuuren (2015:134) ook ander kortfilms, byvoorbeeld *Commando* (2009), *Bloedson* (2013) en *Adventures of the Boer War* (2011-2014) wat die status quo rondom die Boereheld uitdaag.

3.3 Slotsom

Die oorsig van reeds bestaande studies het getoon dat Coetser (1999) se opmerkings oor en indeling van tekste met betrekking tot die Anglo-Boereoorlog nou verband hou met die fase-indeling van Swanepoel (1998). Vanweë die parallele tussen drama en rolprente – in die sin dat albei 'n visuele element bevat – sal Swanepoel (1998) se fase-indeling voorts gebruik word om die gekose romans sowel as rolprente te beoordeel. Hierdie fase-indeling dien as vertrekpunt om

vas te stel of eietydse tekste wat oor die Anglo-Boereoorlog handel steeds kenmerke vertoon van die vyfde (ook kritiese of postkoloniale) fase soos deur Swanepoel geïdentifiseer, al dan nie. Indien die gekose tekste wel afwyk van die kenmerke van die vyfde fase, sal die kenmerke wat eie is aan die eietydse tekste uitgelig word om 'n moontlike nuwe fase te identifiseer. Al die reeds bestaande studies oor die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse letterkunde wat in hierdie hoofstuk bespreek is, het ook een eienskap in gemeen, naamlik dat al die navorsers – hetsy dit oor romans, rolprente of drama handel – dit eens is dat daar 'n sterk verband bestaan tussen die sosio-politieke gebeure van 'n spesifieke tydperk en die literêre tendense wat in die letterkunde van die betrokke tydperk gevind word.

Jansen van Vuuren (2015) se proefskrif, “Van Kavalier tot Verraaier, Zombie tot Legoman: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog”, dien as bevestiging dat die uitbeelding van die held in rolprente aan fases gekoppel kan word. Terwyl ouer rolprente die vlekkelose Boereheld uitbeeld, het rolprente wat aan die einde van apartheid vrygestel is, alternatiewe blikke op die Boereheld. Die uitbeelding van die Boereheld in die gekose tekste word breedvoerig onder 5.7.2 bespreek.

Afdeling B: Representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse prosa en rolprente ná 2002

Hoofstuk 4: Kontekstualisering

4.1 Romans

Alhoewel daar talle romans verskyn het na die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog wat teen die agtergrond van dié oorlog afspeel, sal vir die doel van hierdie studie gefokus word op die volgende bekroonde en gekanoniseerde romans, wat dus 'n prominente plek in die Afrikaanse letterkunde beklee: P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooies* (2008), Sonja Loots se *Sirkusboere* (2011), Francois Smith se *Kamphoer* (2014) en Alexander Strachan se *Brandwaterkom* (2015).

Na 'n kort verhaalopsomming sal die resepsie van die onderskeie tekste bondig uiteengesit word.²⁰ 'n Ontleding van die onderskeie boekomslae en titels sal ook by elke roman gedoen word ten einde voorlopige sentrale temas te identifiseer.

4.1.1 *Fees van die ongenooies* – P.G. du Plessis

Fees van die ongenooies van P.G. du Plessis (2008) vertel die verhaal van drie generasies van die Van Wyk-familie op 'n Vrystaatse plaas gedurende die Anglo-Boereoorlog: Oupa Daniel, Pa Danie (en sy vrou Dorothea) en "Blink" Daantjie.²¹ Blink Daantjie is getroud met Magrieta, 'n vrou wat deur almal bewonder word vir haar uitsonderlike uiterlike voorkoms. Die bywonersgesin, die Minters – Pa Jakob, Ma Sannie, die seun Petrus en die heldersiene dogtertjie, Fienatjie – speel 'n sentrale rol in die roman. Die Minters was eens ook 'n welgestelde gesin voordat die noodlot hulle getref het en die gesin as bywoners op die Van Wyk-plaas moes woon. Petrus Minter staan as bywonerseun in sterk kontras met Blink Daantjie, aangesien Petrus sterk leierseienskappe gedurende die oorlog toon. Petrus het 'n ogie op die Van Wyks se jongste dogter, Nellie. Dan is daar ook die oujongnoui, tant Gertruida (Danie se suster), wie se herinneringe aan 'n oudonderwyseres 'n homoseksuele oriëntasie insinueer in 'n tyd toe dit ongehoord was. Al die

²⁰ Ohlhoff (1985:50) omskryf die term *resepsie* as "die ontvangs, reproduksie, aanpassing, assimilasië of kritiese beoordeling van 'n literêre produk of sy elemente deur 'n leser of lesers".

²¹ Daantjie word agter sy rug Blink Daantjie genoem vanweë sy oordadige windmakerige optrede: "Daantjie het maklik gepraat en makliker gespog. Sy besittings, sy perd, die mooiste vrou – alles was die beste en moes sigbaar die beste wees." (Du Plessis, 2008:55)

vroue word saam met Oupa na die konsentrasiekamp geneem toe die plaas deur die Kakies afgebrand is, nadat die mans reeds weg was om oorlog te gaan voer.

Dié geskiedenis word met die hulp van 'n bejaarde Britse kaptein, Philip Brooks, ontbloot wanneer hy in 1944 na Suid-Afrika terugkeer om navorsing te doen en sodoende die foto's van Joey Drew herontdek. Die fotograaf Joey Drew – wat aanvanklik op Johannesburg se myne werk en per toeval 'n kamera in die hande kry – kom kort voor die oorlog, na 'n swerftog deur die Vrystaat, op die familieplaas aan en in ruil vir hulle gasvryheid bied hy aan om familieportrette van die gesin te neem.

Terug op die gevegsfront blyk dit dat Blink Daantjie nie so dapper is soos wat hy aanvanklik voorgegee het nie. Nadat die eerste skote afgevuur word tydens 'n skermutseling met die Britte, verloor Daantjie sy bewussyn en maak uit pure ang sy broek nat. Dit blyk ook nie 'n geïsoleerde voorval te wees nie en Pa Danie is uiters teleurgesteld in sy seun. Daantjie besluit om met die hulp van 'n swart man, Soldaat, sy eie dood te veins en vir die res van die oorlog voer hy 'n swerwersbestaan ten einde verdere oorlogsvoering te ontduik. Gedurende hierdie tyd breek Daantjie een nag by sy eie huis in en verkrag sy vrou, Magrieta. Magrieta ontdek dat sy swanger is kort nadat sy en die res van die vroue na die konsentrasiekamp geneem is. Met die hulp van 'n ander verkragte vrou besluit Magrieta om haar baba te vermoor, min wetende dat Daantjie in werklikheid die vader is. In die konsentrasiekamp ontstaan daar 'n vriendskap tussen Magrieta en die Britse offisier, Philip Brooks, en dit blyk dat hy Magrieta en haar gesin goedgesind is. Hierdie goedgesindheid se oorsprong is egter geleë in die aand voordat die Van Wyks en Minters na die konsentrasiekamp geneem is. In 'n poging om van hulle kosbare besittings te red het die Van Wyk-vroue die Kakie-kaptein, Philip Brooks – wat saam met sy manskappe op die plaas arriveer om hulle na die konsentrasiekamp te neem en hulle plaas af te brand – genooi om by hulle aan te sluit vir aandete. Vandaar dan die titel, *Fees van die ongenooïdes*.

4.1.1.1 Resepsie van *Fees van die ongenooïdes*

Du Plessis het *Fees van die ongenooïdes* oorspronklik geskryf as 'n Engelse televisiereeks, *Feast of the uninvited*, voordat hy besluit het om dit ook as 'n roman te skryf. Die roman was vir lank op Tafelberg-uitgewers se topverkoperslys wat bevestig dat dit uiters gewild was onder die publiek: “Sowat 27 000 eksemplare van *Fees van die ongenooïdes* is verkoop, 'n buitengewone prestasie vir 'n gekompliseerde literêre werk.” (Anon., 2012:8) *Fees van die ongenooïdes* verower beide die ATKV-prosaprys (2009) en Helgaard Steyn-prys (2012), wat verder daarop dui dat die roman uitstekend ontvang is in literêre kringe. Du Plooy (2017:8) beskryf *Fees van die ongenooïdes* as die hoogtepunt van Du Plessis se prosakuns: “Die boek kan in 'n sekere sin beskou word as die

groot roman oor die Anglo-Boereoorlog, 'n roman wat met afstand geskryf kon word, 100 jaar ná die oorlog en wat die oorlog van alle kante en vanuit verskillende oogpunte uitbeeld.”

Die historiese korrektheid van die roman word deur verskeie resensente uitgelig as 'n aspek wat bydra tot die sukses en positiewe resepsie daarvan. Le Roux (2008:11) is onder meer een van die resensente wat P.G. du Plessis loof vir hoe hy met historiese feite omgaan in die roman:

Soos verwag kan word van 'n ervare skrywer, is PG du Plessis se historiese navorsing bo verdenking, selfs al speel 'n resesent duiwelsadvokaat met betroubare naslaanbronne. Besonderhede oor kleredrag, voedsel, wapens en ander kultuur-historiese aspekte is tot die kleinste detail korrek, sonder om die roman te laat verstar in 'n geskiedenis-handleiding.

Le Roux (2008:11) wys op die keurige taalgebruik van Du Plessis as een van die eienskappe wat suksesvol aangewend word: “Dit strek Du Plessis tot eer dat hy argaïese woorde op so 'n innoverende wyse ontyk dat dit nuut en treffend oorkom: knelterriem, dag se lumier, sleephek, koen, ketools, konsensie, konsente en, baie interessant, ook pendel.”

Roux (2009:9) loof op sy beurt Du Plessis se karakteruitbeelding deur uit te lig dat die karakters goed bedink is “en so volmaak teenoor mekaar geposisioneer [is] dat die resultaat niks anders kan wees as 'n aangrypende, dig geweeft web van intrige nie; iets groots en klassieks”.²² [My byvoeging – RM-B.] Le Roux (2008:11) verskil egter van hierdie mening en skryf dat daar ten spyte van die uitvoerige karakterbeelding, te veel rolspelers is. Dit het tot gevolg dat sommige karakters

[...] nie ten volle uit die verf kom nie. Daar kleef iets afsydigs, afstandelik en sielloos aan hierdie mense, selfs al worstel hulle deur skreiende emosies en intens menslike dramas. Daar sal waarskynlik lesers wees wat dit moeilik sal vind om empaties te identifiseer met karakters wat soms ongemaklik naby beweeg aan stereotipes en karikature.

Roux (2009:15) is egter van mening dat een van die roman se sterk punte, ironies genoeg, Du Plessis se beeldende vermoë ten opsigte van karakters en ruimte is: “Sy karakters en die ruimtes waar die verhaal hom afspeel ('n Vrystaatse plaas, 'n Britse konsentrasiekamp), word so raak geteken dat 'n mens bladsy vir bladsy midde-in die drama staan.” Loots (2017:6) sluit hierby aan, maar plaas op haar beurt klem op die geslaagde uitbeelding van die vroulike karakters in verskeie werke van P.G. du Plessis:

²² Sien 5.7: Karakteruitbeelding

Du Plessis het geluister, regtig geluister en sy skryfwerk laat wemel van vroue wat weerstand probeer bied teen vernielsugtige mans [...] Magrieta, Sannie, Gertruida, Tiemie, Ma. 'n Getraumatiseerde vroedvrou jare ná die oorlog, 'n jong meisie in haar nagrok tussen mynhope. Al die ander vroue soos hulle, in die regte lewe, elke dag om ons, hier en nou ... Daar is vandeeweek baie redes waarom lesers PG du Plessis se afsterwe treur. Een daarvan is omdat ons 'n stem teen die mishandeling van vroue verloor het [...].”²³

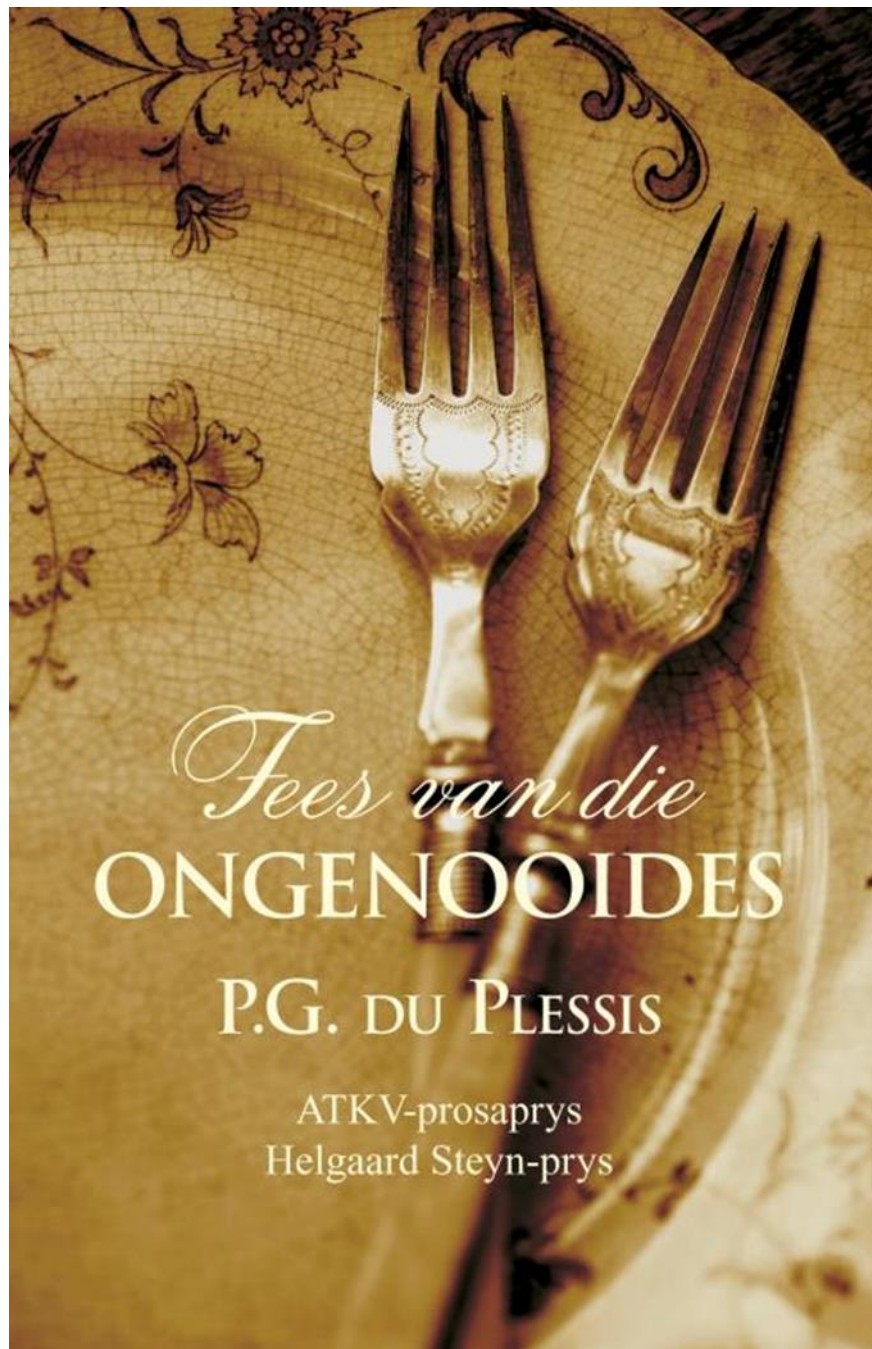
Daar was egter ook diegene wat kritiek uitgespreek het oor *Fees van die ongenooïdes*. Een van die aspekte wat deur Le Roux (2008:11) gekritiseer word, is die vertelperspektief. Sy is van mening dat die alomteenwoordige verteller – wat volledige kennis dra van die verhaalverlede en verskillende karakters – se “teenwoordigheid, tussenredes, interpretasies en rapporterings” soms hinderlik is vanweë “te veel vertelling en te min aanskoulike dramatisering”. Du Plooy (2009) is egter van mening dat die ongewone invalshoek deur die verwisseling van fokalisasie juis 'n eensydige beeld van mense en groepe in die roman vermy, terwyl die alomteenwoordige verteller eerder die afstand tussen leser en storiegegewe reguleer: “Die vertellerstem stel die skrywer in staat om te ondermyn of te satiriseer, maar ook die relativerende satire en skerp oordeel of skokkende inligting te temper.” In teenstelling met haar eie mening hierbo, loof Le Roux (2008:11) in dieselfde resensie Du Plessis se dramatiese aanvoeling en noem dat die hoogs emosionele verhaal met die nodige dramatiese flair vertel word. Wat Le Roux (2008:11) wel as steurend uitwys, is die onnodige breedvoerige uitweiding, “asof die skrywer nie die leser se begrip van en deelname aan die teks vertrou nie. Die lastige gevolg is dat die vertelling soms 'n wydlopige relaas word omdat oorgange te lank teruggehou word”.

Uiteindelik is al die resensente dit eens dat *Fees van die ongenooïdes* se groot sukses daaraan toegeskryf kan word dat soveel mense aanklank kon vind by die ervarings en emosies wat in die roman uitgebeeld word. Marais (2017:9) skryf onder meer dat P.G. du Plessis instinktief verstaan het dat 'n goeie storie 'n “intieme en gedeelde ervaring is, dat dit die grense tussen mense afbreek. Dis hoe ons ons menslikheid verpak en bewaar”. Du Plooy (2009) beaam hierdie stelling:

Tot aan die slot word elke emosie en insident met oorgawe beskryf. Hierdie roman is nie 'n afgestroopte gepuurde abstraksie nie; dis 'n roman oorvol stories uit die lewe self, met al die energie en die chaos van die lewe self en daar word vertel met patos en begrip vir hierdie spesie wat homself die mens noem.

²³ Sien 5.7.1: Die volksmoeder

4.1.1.2 Boekomslag en titel



Die titel, *Fees van die ongenooies*, verwys na die kern-insident in die roman waar die Kakies op die familieplaas aankom om die vroue, kinders en bejaarde oupa, Daniel, na die konsentrasiekamp te neem en die plaas af te brand soos die gebruik was van die verskroeiendebeleid. In plaas daarvan dat die vroue hulle verset, nooi hulle die soldate om saam met hulle aan te sit vir ete. Die 'fees' verwys in dié sin na die feesmaal wat vir die 'ongenooid' Engelse – wat nie welkom is op die plaas of in die Boererepublieke nie – voorberei

word: “Niemand het julle hierheen genooi nie. Julle was nou al ’n klomp ongenooide rowers oor omtrent die hele wêreld heen. Niemand het julle genooi nie.” (Du Plessis, 2008:34)

Op die omslag van die roman is antieke eetgerei wat verteenwoordigend is van die spesifieke historiese tydperk waarin die gebeure van die Anglo-Boereoorlog afspeel: ’n porseleinbord wat fyn versier is en twee silwer vurke. Die eetgerei simboliseer ook welgesteldheid soos dit blyk uit die beskrywing wat Joey Drew van die Van Wyks se plaashuis gee:

Rondom hom was die eetkamer van ’n gegoede familie. By die swaar stinkhouttafel kon veertien aansit, die reuse-buffet was bypassend – met spieël en kerfpatrone op die vlakke en rande. Die leunings van die eetkamerstoele het hoog gestaan. Die harmonium was een van die grotes. Op die tafel was die borde en skottels Delft, die eetgerei silwer. (32)

Die eetgerei word as ’n simbool van nalatenskap beklemtoon wanneer Dorothea tydens die ongehoorde maaltyd aan kaptein Brooks vertel hoe die eetstel ’n erfstuk van haar voor-grootjie was: “En van hoe dit met groot sorg deur die geslagte oudste dogters tot by haar met elke erfing deurgegee is.” (219) Hierdie opmerking suggereer ook ’n moontlike verbreking of ommekeer van die eeue lange tradisie omdat die vroue weet dat hulle die volgende dag deur die einste kaptein Brooks en sy manne na die konsentrasiekamp geneem sal word en dat die moontlikheid bestaan dat hierdie nalatenskap tot ’n einde sal kom.²⁴

Op die omslag van die roman val dit op dat dit twee vurke is wat oormekaar geplaas word, net soos die gebruik is om ’n mes en vurk oormekaar te plaas wanneer ’n maaltyd klaar genuttig is. Twee vurke in plaas van ’n mes en ’n vurk, simboliseer dat iets rondom hierdie feesmaal nie pluis is nie. Nie net is dit ongehoord dat die vyand vir ete genooi word nie, maar die eetgerei blyk ook verteenwoordigend te wees van die goedgesindheid van die Britse offisier, Philip Brooks, wat die familie toelaat om van hulle waardevolle breekware te begrawe voordat die plaashuis afgebrand word. Niks van hierdie ontmoeting en feesmaal is dus normaal nie.

Die kleurgebruik is vaal, en skakerings van bruin en roes word hoofsaaklik gebruik. Die afwesigheid van kleur – in teenstelling met wat verwag word as ’n fees ter sprake is – is ook opvallend. Die vaal askleure is verder simbolies van die verwoestende brande wat gestig is na aanleiding van die verskroeideaardebeleid.

²⁴ Sien 5.9.7: Eetgerei en porselein

4.1.2 *Sirkusboere* – Sonja Loots

Sirkusboere is gebaseer op ware gebeure waarvolgens die sirkusbaas, Frank Fillis, 'n sirkusvertoning oor die Anglo-Boereoorlog na Amerika geneem het. Tydens hierdie vertoning het twee Boere-generaals – Piet Cronjé en Ben Viljoen – daaglik die gehoor vermaak met die uitbeelding van twee veldslae: die oorgawe by Paardeberg en Colenso. Pretorius (2015:68) skryf dat Frank Fillis “'n aantal Boere, swart mense en voormalige Britse soldate gekry het om by die wêreldtentoonstelling in St. Louis, VSA, in 1904 belangrike momente uit die Anglo-Boereoorlog op te voer”.

Die roman begin met 'n beskrywing van die sirkusbaas, Frank Fillis, se slegte finansiële posisie en die feit dat sy voorheen suksesvolle sirkus al hoe minder mense lok so kort na die Anglo-Boereoorlog. Frank kom dan met die idee vorendag om 'n vertoning wat twee veldslae uitbeeld na die gehoor toe te bring. Cronjé word 'n paar jaar na die Anglo-Boereoorlog deur dié sirkusbaas gevra om deel te wees van die vertoning en aangesien sy vrou oorlede is en sy plaas verwoes is, voel hy daar is niks wat hom in Suid-Afrika hou nie. Cronjé is ook berug vir die Boere-neerlaag by Paardeberg wat vanselfsprekend veroorsaak het dat hy nie erkenning van sy eie mense ontvang vir sy opofferinge gedurende die Anglo-Boereoorlog nie. Hy stem daarom in om saam met Frank Fillis, Ben Viljoen en nog ander oudstryders en agterryers Amerika toe te gaan om deel van die vertoning te wees. Die belofte om geld te maak dien natuurlik as 'n verdere motivering vir hierdie besluit. Oudgeneraal Ben Viljoen tree as die aankondiger op en Cronjé se eie agterryer, Fenyang, neem ook aan die vertoning deel. Dan is daar Maans Lemmer wat hard getref is deur die dood van sy vrou en seuntjie in die konsentrasiekamp. Hy sukkel om die verlies te hanteer en pleeg uiteindelik selfdood. Die vertoning is egter nie so suksesvol soos wat Fillis aanvanklik gehoop het nie en noodgedwonge keer Cronjé sonder finansiële vergoeding terug na sy plaas in Suid-Afrika.

Prysgawe van mag en die gepaardgaande desillusie is volgens Van Coller (2012:176) 'n belangrike motief in die roman en “skep 'n parallel met die hedendaagse Afrikaner se situasie waar eggo's van 'n roemryke verlede (eintlik net nog) opgevang word in teaterstukke deur Deon Opperman en liedjies deur Bok van Blerk”. Van der Merwe (2011) beklemtoon dat die vervalsing van die geskiedenis 'n belangrike onderdeel van die tema van die verlede uitmaak. Vir Frank is dit nie belangrik om die waarheid voor te stel nie, vir hom gaan dit slegs oor die

vermaaklikheidsaspek (wat natuurlik met finansiële sukses gepaardgaan): “Vir Frank Fillis het die lewe ’n sirkus gebly.” (Pretorius, 2015:68)²⁵

4.1.2.1 Resepsie van *Sirkusboere*

Een van die eerste aspekte van die roman wat deur resensente geloof word, is Loots se karakterisering. Viljoen (2011) is van mening dat elkeen van Loots se figure as ’n geronde en oortuigende karakter voor die leser te staan kom. Pretorius (2015:68) beaam hierdie stelling: “Die karakterisering van hierdie drie manne is besonder briljant – en histories verantwoordbaar.” Van Coller (2012:176) skryf voorts dat *Sirkusboere* die eerste literêre werk is waarin generaal Piet Cronjé “nie net as hoofkarakter voorkom nie, maar ook gebalanseerd uitgebeeld word”. In teenstelling hiermee sê Van der Merwe (2011) dat Piet Cronjé soms oordrewe karikatuuragtig raak en dat hy té eendimensioneel is. Hierdie siening is egter geïsoleerd en word nie deur ander resensente gedeel nie.²⁶

Net soos in die geval van *Fees van die ongenooïdes*, word Loots se historiese navorsing in hierdie geval geloof. Van Coller (2012:177) is onder meer van mening dat *Sirkusboere* as historiese verslag van ’n era ’n outentisiteit uitstraal wat toegeskryf kan word aan deeglike navorsing. Ook Pretorius (2015:68) het baie lof vir Sonja Loots se “indrukwekkende sewe bladsye-diskussie” van die bronne wat sy geraadpleeg het en “vanweë die uitstekende navorsing is daar dus nie historiese feitefoute wat die historikus pla nie”. Hy is verder van opinie dat konteks, feite en artistieke vermoë in harmonie saamkom om sodoende “’n besonder leesbare historiese roman aan te bied”.

Viljoen (2011) verwys na Loots se taalgebruik as nog ’n element wat uiters geslaagd aangewend word. Sy is van mening dat die leser hom kan verlustig in Loots “se ryk en ruie Afrikaans waarin al die registers van die taal oopgetrek word”. Sy haal voorbeelde uit die teks aan, onder andere “die handjiesvrywers, voetslepers, draadsitters, manteldraaiers en wik-en-wegers” en lig ook verrassende beelde uit wanneer sy verwys na Cronjé se hart wat vir hom voel soos “’n swak gebakte baksteen wat blus onder die gewig van die muur”, en sy eerste vrou kon ’n stilte “soos ’n brood knie en hom al groter laat rys”. Van Coller (2012:177) beaam dat Sonja Loots pynlik presies

²⁵ Carel van der Merwe publiseer in 2020 *Kansvatter: Die rustelose lewe van Ben Viljoen*, ’n nefiksieboek wat handel oor die lewe van Ben Viljoen. Van der Merwe (Voges & Van der Merwe, 2020) noem dat Sonja Loots se roman *Sirkusboere* ’n belangrike prikkel was wat hom geïnspireer het om sy navorsing op Viljoen toe te sprits. Hierdie boek is benoem vir ’n Sala in die kreatiewe nefiksie kategorie.

²⁶ Sien 5.7: Karakteruitbeelding

is in haar weergawe van gewoontes, drag en gedrag, maar sy “benut boonop ook ’n argaïes-getinte register van Afrikaans”.

Die wyse waarop meerstemmigheid ingebou word, word deur Van Coller (2012:177) uitgelig as ’n aspek wat goed aangewend word deur Loots: “[...] nie net die gebruik van verskillende diskoerse soos briewe, dagboeke, koerantberigte, advertensies en dergelike beïndruk nie, maar óók die wyse waarop skynbaar moeiteeloos van ’n ouktoriële vertelling, na ’n persoonlike vertelling, ’n ek-perspektief, indirekte en rasegte interne monoloog” beweeg word.

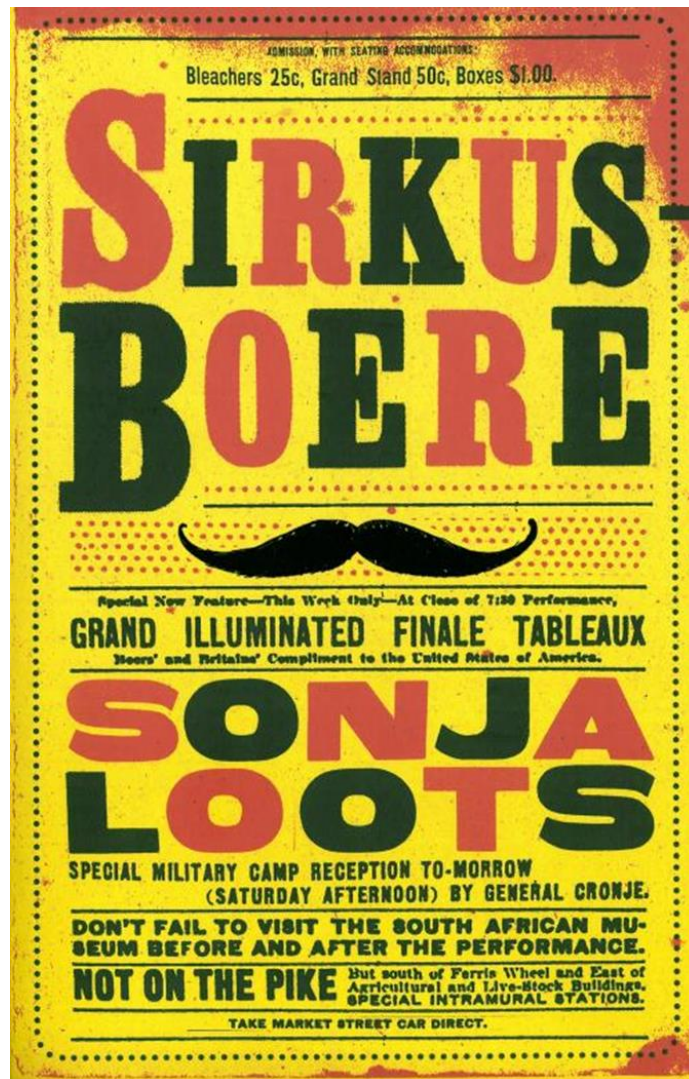
Ten slotte skryf Viljoen (2011) dat *Sirkusboere* “’n intelligente, deurdagte en goed-geskrewe roman (is) wat veel meer te sê het oor menslike swakheid én heroïsme, oor opportunisme én oorlewing”. Terwyl Van Coller (2012:77) die volgende slotopmerking maak: “In die lang ry Afrikaanse historiografiese romans van die afgelope dekades sal hierdie werk ’n prominente plek inneem, nie die minste nie om die verbluffende stilistiese vaardigheid daarvan.”

Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat *Sirkusboere* uiters positief deur verskeie resensente ontvang is en dat baie min kritiek teenoor hierdie roman uitgespreek is. Die geslaagdheid van die roman lê myns insiens in die feit dat ’n onontginde (en ook minder bekende) deel van die geskiedenis van die Anglo-Boereoorlog hier belig word om sodoende ’n vars blik op die geskiedenis van die Afrikaner te bied.

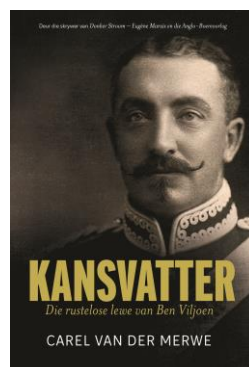
4.1.2.2 Boekomslag en titel

Die boekomslag van *Sirkusboere* herinner aan ’n outydse sirkustoegangskkaartjie. Die titel en skrywer se naam is in afwisselende rooi en swart hoofletters gedruk op ’n heldergeel agtergrond. Alhoewel ’n opgewekte en vrolike gevoel met die eerste oogopslag geskep word, is daar rooi in die hoeke van die omslag aangebring wat sterk herinner aan bloed wat van buite af insyfer. Dit skep die suggestie dat hierdie sirkus of karnaval nie heeltemal is wat dit blyk te wees nie. Viljoen (2011) lig die wrang parallelle tussen die werklike oorlog en die sirkusagtige nabootsing daarvan in die roman uit: “Dieselfde magsverhoudings, menslike konflikte, verwronge motiewe en eiebelange is op die spel.” Van Coller (2012:176) is van mening dat die karnaval eintlik ’n gepaste metafoor in hierdie roman is omdat “dit in die oorspronklike Middeleeuse karnaval gaan om die omkering van hiërargiese verhoudings, die belaglikmaak van magsfigure, groteske verkledings en die skuilgaan agter maskers”. In die middel van die omslag is ’n swart snor. Gershon (2017) verduidelik dat daar aan die einde van die negentiende eeu van die meeste offisiere in Europese

militêre diens verwag is om 'n snor te dra, aangesien dit beskou is as 'n simbool van manlikheid en outoriteit.²⁷



²⁷ In hierdie verband is dit opvallend dat Ben Viljoen se snor op die omslag van Van der Merwe se niefiksieboek *Kansvatter: Die rustelose lewe van Ben Viljoen* (2020) ook baie prominent is.



Van der Merwe (2011) skryf dat dit duidelik word dat die titel van die roman “nie net slaan op die ‘sirkusboere’ in Frank Fillis se sirkus nie, maar ook op die universele menslike neiging om die feite van die verlede te manipuleer en tot ’n sirkus te transformeer”. Van der Merwe is verder van mening dat die “boere” van die titel verwys “na Boere en Afrikaners, maar ook in die algemeen na die baie individue en groepe wat steeds weer ’n sirkus van die geskiedenis maak”. Volgens Viljoen (2011) sinspeel die titel ook “onder andere op die randposisie van swart mense in die oorlog, by die tentoonstelling en in die groter metropolitaanse wêreld waar hulle gesien word as antropologiese kuriositeite”.

4.1.3 Kamphoer – Francois Smith

Francois Smith se *Kamphoer* is losweg gebaseer op Nico Moolman se liefdesboek, *The Boer Whore*. Moolman is die skrywer wat volgens Smith (2014:9) “eerste dié merkwaardige verhaal belig het nadat hy haar (die hoofkarakter Susan Nell) se aanneemdogter toevallig in Bangkok in ’n hotel raakgeloop het”. *Kamphoer* vertel die verhaal van Susan Nell – ’n bywonersdogter – wat as agtienjarige meisie in die Winburgse konsentrasiekamp wreed deur twee Britse offisiere en ’n joiner aangerand, verkrag en vir dood agtergelaat word. Sy sterf egter nie en val van die wa af wat die lyke vanuit die konsentrasiekamp vervoer. Hier word sy aangetref deur ’n Sotho-man, Tiisetso, wat haar na ’n nabye grot toe neem. In die grot word Susan deur Tiisetso en sy vrou, Mamello, versorg totdat sy genoeg herstel het om ’n geleentheid Kaap toe te kry waar mevrou Marie Koopmans-De Wet haar oor Susan ontferm. Met die hulp van Koopmans-De Wet kry Nell die geleentheid om psigiatriese opleiding in Nederland te ontvang. Hierdie geleentheid plaas haar tydens die Eerste Wêreldoorlog in ’n Britse militêre hospitaal, waar sy sestienn jaar later weer een van haar verkragters teëkom. Hierdie keer is die bordjies egter verhang, aangesien haar verkragter ’n pasiënt is en Susan neem kolonel Hamilton-Peake in die syspan van ’n motorfiets op ’n (wraak-)rit. As sewentigjarige keer sy terug na Suid-Afrika en besoek die graf van haar vriendin, Alice Draper, wat in die konsentrasiekamp oorlede is. Hier besef sy dat sy self hier ’n simboliese dood gesterf het en dat die graf wat vir haar bestem was ook hier tussen die ander moet wees. Uiteindelik kom Susan tot die besef dat sy hier tussen die rante iewers in ’n grot, waar sy deur Tiisetso en Mamello versorg is, weer gebore is.

4.1.3.1 Resepsie van *Kamphoer*

Die resepsie van *Kamphoer* deur resensente en die algemene leserspubliek was uiters positief, soos die volgende stelling van Britz (2015) beaam: “Dat *Kamphoer* so ’n wegholverkoper sou wees, vir soveel pryse benoem sou word en as die beste debuutroman nóg in Afrikaans bestempel sou word, het Francois Smith allermens verwag.” Britz (2015) sê voorts dat ’n

Afrikaanse boek waarvan 5 000 eksemplare verkoop het, as a blitsverkoper bestempel word en ten tye van haar resensie in 2015 was *Kamphoer* reeds in sy agste druk en is meer as 25 000 eksemplare verkoop. Van Rensburg (2014) skryf onder meer dat daar baie selde nog in Afrikaans 'n debuut soos hierdie was: "'n Toekomstige meester het sy eerste buiging op die verhoog van letterkunde kom maak."

Van die belangrikste temas wat in *Kamphoer* bespeur word, is volgens Van den Heever (2014:1) onder andere "die hantering van trauma, die slagoffer as 'aandadige', die verhouding tussen genesing en vernietiging, die effek van oorlog op vrouens (en nie net as 'slagoffers' nie, maar as 'bevrydes' wat agterbly en in beheer is), die belang van stories en die verwoording van trauma".²⁸ Amid (2014:1) sluit hierby aan: "Skuld en onskuld, verwonding, genesing, vervreemding, beskawing, die kompleksiteit van menseverhoudings ... die roman skram nie vir 'n oomblik weg van die grootste temas nie."

Fitzpatrick (2015:18) lig soos talle ander resensente die "oortuigende manier waarop Smith as 'n man uit die oogpunt van vrou skryf" uit as een van die aspekte waarvoor *Kamphoer* geprys word. Smith meld aan Rautenbach (2014:25) dat Karel Schoeman, met wie hy in daardie stadium gekorrespondeer het en wat hom veral gehelp het met historiese stemtoon, glad nie oortuig was van sy gebruik van 'n vroulike eerstepersoonsverteller nie: "Dis asof ek hom heeltyd kon hoor sê: 'Weet jy wat jy dóén?!' Maar ek het voortdurend vir myself gesê my gevoelens kan nie hare wees nie; my melancholie, nie hare nie." In 'n onderhoud vra Amid (2014:4) aan Smith watter uitdagings daar verbonde was aan die skryf van 'n verhaal wat met die uiters subjektiewe ervarings van 'n vrou te make het. Hierop antwoord Smith:

Een ding wat ek vooraf besef het, was dat ek nie uit 'n ouktorieel perspektief sou kon skryf nie – ek sou nie vanuit die hoogte op die karakters en hul wêreld kon neerkyk nie. Daardie vertelperspektief sou ook noodwendig in my geval 'n manlike perspektief wees, die begerende manlike oog wat alles wil sien en alles deurgrond. Ek moes die vertelperspektief afbring aarde toe, op ooghoogte vestig en deur die oë van die hoofkarakter na die wêreld kyk.

In sy resensie, *Woord vir woord hou jy op asemhaal*, is Van Rensburg (2014) ook vol lof vir Smith se uitbeelding van sy vroulike hoofkarakter:

Francois Smith kry die onmoontlike reg. Hy dompel jou in die gemoed van 'n getraumatiseerde dog sterk vrou – om saam te swem tussen flertse gedagtes, beelde, herinneringe, onderdrukte pyn en skuldgevoelens. [...] Die hele verhaal word gedra deur kragtige en beeldryke prosa wat mens selde

²⁸ Sien 5.6.1: Die rol van stories

in Afrikaans vind. [...] Smith se vermoë om hierdie vrou deur woorde in jou te laat leef, is verstommend. Dit voer jou so mee dat jy jou volkome met haar vereenselwig en jou leeservaring word 'n emosionele belewenis.

Dat Smith daarin slaag om vanuit 'n geloofwaardige vroulike perspektief te skryf, word deur Hambidge (2014) beaam: “Smith verbeeld die emosionaliteit van die vroulike spreker en haar ervaring van liggaamlikheid op 'n oortuigende wyse.” Breytenbach (2014:24) sê egter dat Smith se poging om hom as “manlike skrywer in te dink in die fisieke en emosionele konsekwensies van só brutale aksie” (met betrekking tot die verkragting van Susan), vir hom “ontredderend” is. Breytenbach (2014:24) gee tog toe dat dit skryfwerk uit die boonste rakke is wat 'n reusebydrae lewer tot die debat oor geweld teen vroue.

Hambidge (2014) is in hierdie verband van mening dat ook die onderwerp van verkragting²⁹ besonder goed hanteer word, en dat die verwysings- en beleweniswêreld van Sotho-mense oortuigend verhaal word.³⁰ Dié boek is volgens haar 'n belangrike teks vir die psigoanalitiese leser: “Die spanning tussen ego-alterego (Jung), die verhouding met Tiisetso (en die voorvadergeeste) en die verhouding tussen dood en lewe word vernuftig hier uitgebou.” Ten slotte maak sy die volgende opmerking:

Hierdie roman is inderdaad 'n tweesnydende swaard. Dit vertel meer as 'n verhaal van konfrontasie met diegene wat jou skade berokken het. [...] Dit is eweneens 'n analise van die geskiedenis, maar veral 'n komplekse teks waar die duiwels onder draai. Dit neem sy plek in langs tekste oor die Boereoorlog en trauma-letterkunde in die algemeen. Dit is geskryf met 'n onuitwisbare pen.

Enkele resensente het wel kritiek uitgespreek oor, onder meer, die taalgebruik op die buiteflap (Hambidge, 2014), asook die eerstepersoonsverteller se vertelling wat sonder enige konteks in die verlede tyd geskied in Hoofstuk 32 en die laaste paragraaf van Hoofstuk 36 (Van den Heever, 2014). Uiteindelik is die roman hoofsaaklik positief ontvang soos deur Van der Merwe (2014) saamgevat:

Hierin is dan (onder andere) die prestasie van die skrywer geleë: dat hy die historiese gegewens waarmee hy gewerk het, omskep het tot 'n roman met 'n volkome outentieke hoofkarakter; dat hy die werking van die tydlose onbewuste weergee in 'n verhaal wat tydruimtelik so gestruktureer is dat die leser daardeur vasgevang word, van die dramatiese begin tot die oortuigende slot.

²⁹ Sien 5.5.2: Verkragting

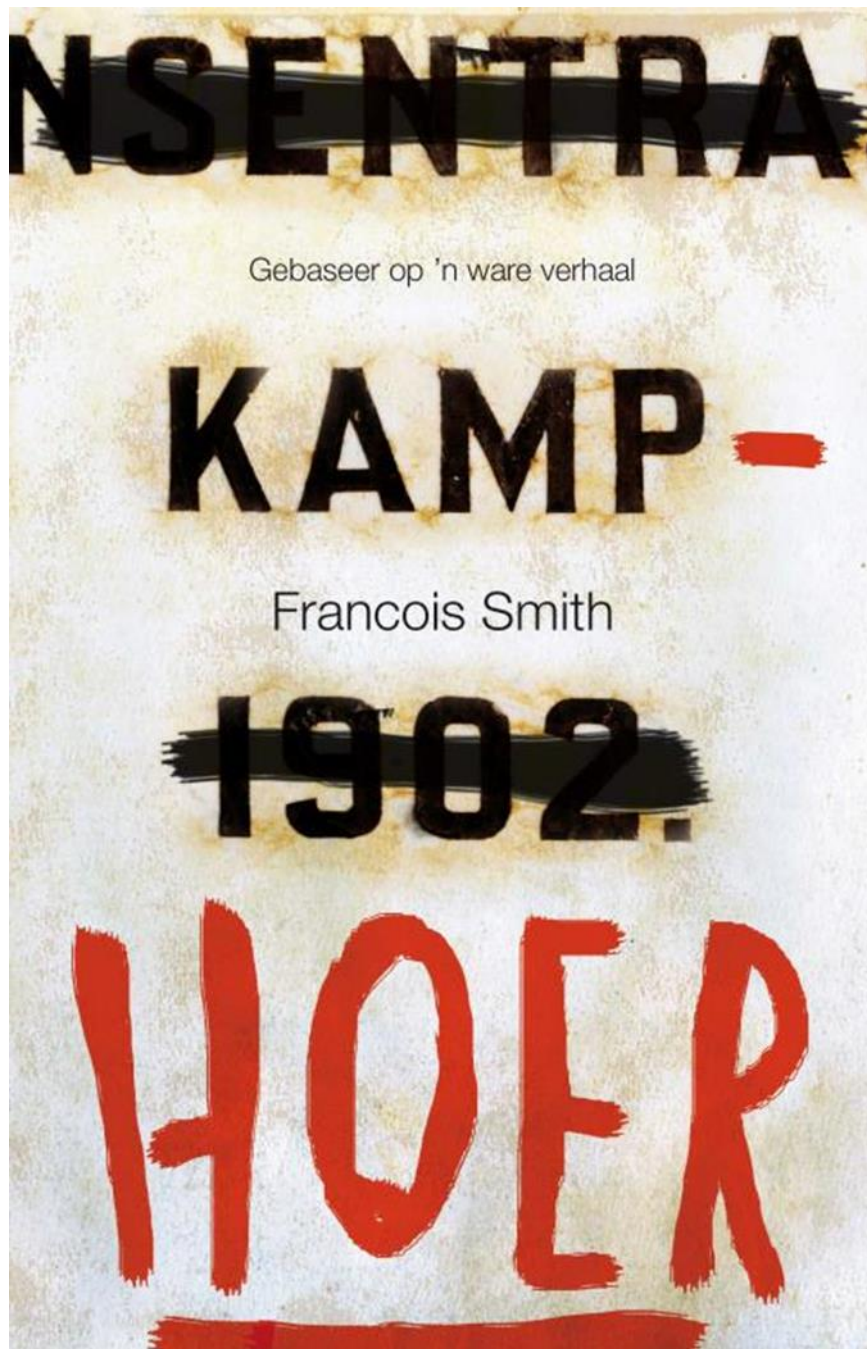
³⁰ Sien 5.7.4.1: Die lot van bruin en swart mense

Kamphoer word met die ATKV-prosaprys bekroon. Die roman is ook benoem vir die UJ-prys vir Skeppende Skryfwerk in Afrikaans, die Nielsen-prys, en Media24 se W.A. Hofmeyr-prys. *Kamphoer* is in Engels (*The Camp Whore*) en in Nederlands (*Een schuldig Leve*) vertaal, en volgens Britz (2015) word selfs 'n Franse weergawe beplan. Twee moontlike rolprente is ook ter sprake: een waarvan die draaiboek deur Ian Roberts verwerk is, en die ander wat deur Tertius Kapp verwerk is (die vervaardiger van laasgenoemde is Niel van Deventer en die regisseur is Sara Blecher). Ten tye van die afhandeling van hierdie studie is die rolprente egter nog nie uitgereik nie.

In Julie 2019 word *Kamphoer: Die verhaal van Susan Nell* vir die eerste keer as 'n eenvroustuk, met Sandra Prinsloo as die hoofkarakter, by die Vrystaatse Kunstefees opgevoer. Volgens Pople (2019) volg die drama 'n kronologiese verhaallyn en handel oor die nou 70-jarige Nell wat uit Brittanje terugkeer na Bloemfontein nadat sy amper vyf dekades in Brittanje en Nederland gewoon het. Nell is dan ook dieselfde hoofkarakter wat in die gelyknamige roman, *Kamphoer*, van Francois Smith aangetref word. Pople (2019) is van mening dat dit gepas is dat die toneelstuk in die 120ste herdenkingsjaar van die Anglo-Boereoorlog opgevoer word en ook omdat dit in die Vrystaat open, waar van die gebeure afspeel. Die stuk word deur Louise Baretto-Treurnicht van KunsStig gefinansier. Die regisseur is Lara Foot en Celia du Toit is verantwoordelik vir die verwerking. Die vervaardigers is Johan van der Merwe en Rudi Sadler van Theatrerocket.

Die eenvroustuk is positief deur resensente ontvang en Morgan (2019:22) meld dat veral die klank- en beligtingsontwerp spesiale vermelding verdien. Francois Smith – skrywer van die roman *Kamphoer* – sê aan Charles Smith (2019) dat die dramaverwerking as verhaal werk omdat dit intens en aangrypend is en omdat elke aspek meegespeel het “van die teksverwerking tot die regie en dan Sandra Prinsloo se deurleefde vertolking”. Ten slotte gee Smith (2019) die volgende kragtige opsomming van die drama: “En dan is die drama 'n roerende uitbeelding van hoe om die onnoembare te vertel, dit te benoem, 'n gebroke gees te herstel en weer in haar liggaam terug te plaas, met die littekens en al waarsonder ons nie waarlik mens is nie.” Resensente se positiewe reaksie op hierdie drama dui daarop dat die drama tog eenhonderd-en-twintig jaar ná die oorlog steeds relevant is, en dat die verhaal van Susan Nell belangrik genoeg is om nou ook as 'n drama gehoor te word.

4.1.3.2 Boekomslag en titel



Op die voorblad van die roman staan die woorde “Konsentrasiekamp 1902”, die woord “konsentrasie” en die jaartal “1902” is doodgekras, en langs die woord “kamp” word ’n rooi koppelteken aangebring. Die woord “hoer” word ook in rooi onderstreepte hoofletters weergegee. Die uitgekrapte woord “konsentrasie” en die jaartal “1902” dui daarop dat die tydperk waarin die roman afspeel, asook die konsentrasiekamp nie noodwendig sentraal in hierdie roman staan nie en die gebeure in die roman transhistories van aard is. ’n Moontlike klemverskuiwing vanaf die

kollektiewe ervaring van die massas vroue, bejaardes en kinders in die konsentrasiekamp na die individuele ervaring van Susan Nell – wat as die kamphoer uitgekryt word – word hierdeur geïnsinueer. Verder word die woord “hoer” op die voorblad in ’n skrif tipe aangebring wat lyk of dit met die vryhand geskryf is, en die rooi dra vanselfsprekend ’n konnotasie met die kleur van bloed. *Bloed* simboliseer volgens Tressider (2008:17) die rituele simbool van lewe, en in talle kulture word daar geglo dat bloed ’n goddelike energie oftewel die gees van ’n individuele wese bevat. Die kleur rooi simboliseer volgens Tressider (2008:158), onder andere lewe, aggressie, gevaar en oorlog. Du Buisson (2015) meld dat Smith meen boekomslae word ontwerp om boeke te verkoop, en ’n “sielkunde riller is aantrekliker as Boereoorlogfiksie”. Deur die woord “konsentrasie” en die jaartal “1902” dood te trek, wys die omslag dat hierdie roman nie net nóg ’n Boereoorlogfiksie is nie, maar eerder ’n sielkundige riller wat beklemtoon word deur die rooi kragwoord “hoer”.

Die titel van die roman verwys na die kerninsident waar Susan Nell in die konsentrasiekamp wreed deur twee Britse offisiere en ’n joiner verkrag word en uitgekryt word as ’n hoer. Die titel verwys dus na die hoofkarakter in die roman en suggereer ook dat identiteit ’n sentrale tema in die roman is. Dit hou verband met die wyse waarop ’n slagoffer van verkragting sigself aandadig maak, aangesien hierdie die eerste woord is wat Susan onthou toe sy uit haar koma ontwaak. Wanneer Susan later in die roman na haarself as die kamphoer verwys, verlos sy haarself van die houvas wat hierdie belediging op haar gehad het en vind sodoende vrede. Woorde kan as’t ware simboliese grense vorm wat ’n mens gevange hou. Van Huyssteen (2019:6) is van mening dat “sodra mense eienaarskap van ’n woord neem, het dit nie meer mag oor hulle nie”. Die roman word uiteindelik ’n soeke ná en ontwikkeling ván die identiteit van Susan Nell: ’n komplekse individu wat egter vir haar aanranders maar net die kamphoer was.

4.1.4 Brandwaterkom – Alexander Strachan

In *Brandwaterkom* word twee hoofverhaallyne vervleg waarin die doen en late van ene S.G. (Fanie) Vilonel gedurende die Anglo-Boereoorlog deur Esther van Emmenes vir haar doktorsale tesis nagespeur word. Esther – ’n dosent op die Qwaqwa-kampus van die Universiteit van die Vrystaat – vestig haar op Fouriesburg vir die duur van haar navorsing oor Vilonel. Vilonel, ’n gesiene prokureur in Senekal en eggenoot van Sarah du Toit Luttig, tree tydens die Anglo-Boereoorlog op as ’n gerespekteerde veldkornet en later kommandant vir die Senekal-kommando. Vanweë sy puik skietvernuf verkry hy vinnig ’n reputasie tydens die Natalse veldtogte. Na ’n uitval met generaal Christiaan De Wet – oor onder meer gevegstrategieë – onttrek Vilonel hom aan die oorlog omdat hy nie sy materiële rykdom wil verloor in ’n oorlog waarin hy geen

uitkoms vir die Boere sien nie. Die besluit word geneem om Vilonel “aan die man te bring” (346) omdat hy ook Hans van Rooyen probeer oortuig om wapens neer te lê. Hy word tydens ’n lokval in hegtenis geneem, verhoor en skuldig bevind aan hoogverraad. Hy trek as gevangene saam met Martinus Prinsloo se kommando en wanneer Prinsloo aan die Engelse oorgee, word Vilonel deur die Engelse verskoon. Vilonel was dus as ’n *verraaier* of *joiner* bekend. Hy het ’n buite-egtelike verhouding met ’n Skotse dame, Miss Sutti, wat glad nie geneë is met die feit dat hy hom nou onpartydig van die oorlog hou, en uiteindelik die wapen opneem téén die Boeremagte nie. Deur hierdie buite-egtelike verhouding word die tema van verraad verder beklemtoon (ook later deur Esther se verhouding met haar getroude studieleier).

Tydens haar navorsing kruis Esther se pad met die van Bullet, wat op sy beurt haar bekendstel aan die geskiedenis van die plaas, Dwaalpoort. Hierdeur word verbande geskep tussen twee oorloë: die Anglo-Boereoorlog en die Grensoorlog (waarin Bullet self ’n recce was). Nog drie subverhaallyne kom aan bod: Eerstens die vertelling van Catharina Venter wat gedurende die Anglo-Boereoorlog in Snymanshoekberg se holkrans wegkruip. Van Coller (2016:225) skryf dat Catharina ’n sienerfiguur is “wat byna soos ’n medium funksioneer deurdat sy allerlei influisteringe by Esther teweegbring en derhalwe ook ’n aandeel in haar proefskrif het”. Catharina is ook die kleindogter van Hans Dons de Lange wat op Maart 1861 gegalg is vir die moord op ’n Zoeloe gedurende die Groot Trek. Catharina tree dikwels as eerstepersoonsverteller en fokalisator in die roman op. Tweedens kom die beproewing van Henriette (Bullet se ouma) tydens die Anglo-Boereoorlog aan bod. Henriette word deur haar familie verwerp weens haar verhouding met ’n Britse offisier, asook haar gevolglike swangerskap. Na die Anglo-Boereoorlog keer Henriette egter as enigste oorlewende terug na Dwaalpoort om vroualleen weer die plaas op te bou. Deur hierdie gegewens wend Strachan een van sy vorige romans, *Dwaalpoort*, as ’n sterk interteks aan. Derdens is daar ’n ongeïdentifiseerde eerstepersoonsverteller wat dikwels aan woord is; die suggestie word gewek dat dit Posman self is (’n beeld waaraan Esther besig is om te kerf). Posman en Bullet se karakters versmelt enkele male, en die leser word uiteindelik in die donker gelaat oor wie presies hierdie verteller nou werklik is. Burger (2015a) is van mening dat hierdie ’n tipiese posmodernistiese verteltegniek is “waarvolgens dit telkens onthul word dat die verteller eintlik net ’n verteller binne ’n ander vertelling is. [Dit vestig] die leser se aandag daarop dat elke vertelling, elke geskiedenis, juis net ’n vertelling, ’n konstruksie is en dat daar geen direkte toegang tot die werklikheid [in hierdie geval die werklikheid van die verlede] kan wees nie” [my byvoeging – RM-B].

Die slot van die verhaal waar Vilonel die teregstelling van sy drie makkers met ’n verkyker dophou, is volgens Viljoen (2015) betekenisvol: “Die klank van die geweerskote dra tot by Vilonel eers

nadat die tereggesteldes reeds agteroor in hulle grafte geval het. Hierdie verstilde toneel speel asof in vertraagde aksie af en suggereer dat die weerklank en nadraai van oorlog nog steeds deur die lug trek om die nageslag te affekteer.”

Strachan gee aan die einde van die roman ’n lang lys bronne wat hy geraadpleeg het tydens die skryf van *Brandwaterkom*. Dit verseker ’n geloofwaardige vertelling deur middel van die spel met feit en fiksie.

4.1.4.1 Resepsie van *Brandwaterkom*

Strachan se spel met feit en fiksie is een van die aspekte van die roman wat deur resensente geloof word. Koen (2015:15) skryf onder meer dat Strachan op meesterlike wyse die geskiedkundige feite met fiksie verweef, terwyl sy beskrywing van die verskeie veldslae treffend is: “Strachan se skerp sin vir detail en fyn sintuiglike waarnemingsvermoë stel lesers in staat om die veldslae mee te maak asof hulle self daar teenwoordig was.” Strachan se slim spel met feit en fiksie word ook deur Botes (2016:17) geloof: “Moontlik die grootse rede vir die sukses van *Brandwaterkom* is dat die skrywer in diepte navorsing gedoen het oor sy onderwerp.” Hambidge (2015:13) beaam dat die uitgebreide bibliografie en erkennings in die roman getuig “van enorme navorsing oor perde, die veld, klere, gewoontes, taalgebruik, drank. Die oorlog self ...”. Strachan se uitvoerige bronnelys bevat volgens Viljoen (2015) verwysings na onder meer biografiese tekste (oorlogsdagboeke en herinneringe van figure uit die Anglo-Boereoorlog), akademiese studies oor die oorlog, selfgepubliseerde weergawes oor die oorlog en dokumente uit persoonlike argiewe.

Resensente soos Viljoen (2015) loof die nuwe invalshoek wat Strachan se jukstaponering van die Anglo-Boereoorlog en die Grensoorlog bring. Volgens Koen (2015:15) is dit Strachan se vernuftige verteltegniek wat *Brandwaterkom* van soortgelyke romans onderskei. Viljoen (2015) sluit by hierdie stelling aan wanneer sy die mees uitstaande kenmerke van *Brandwaterkom* identifiseer as “die aanwesigheid van verskillende verhaallyne, die ordening van die vertelling, die wisselende perspektiewe op die gebeure, die vertelstyle waarmee dit gepaardgaan en die besinning oor die vertelproses”. Tog spreek Burger (2015a) op sy beurt kritiek uit oor Strachan se skryfstyl in *Brandwaterkom*: “[...] ongelukkig is lang dele van die roman ’n bietjie uitgerek en neig selfs na ’n vervelige relaas, omdat die tipiese gedronge styl en rustelose, broeiende atmosfeer wat Strachan se vroeë werk so boeiend gemaak het, nie oor die nagenoeg 380 bladsye volgehou word nie”.

Die verraaier of joiner word onder die loep geneem en word deur resensente soos Hambidge (2015:13) en Van Coller (2016:226) as 'n sentrale motief geïdentifiseer.³¹ Verskeie resensente merk ook op dat *Brandwaterkom* vanweë die tema van verraaiers en joiners sterk herinner aan die roman, *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* van Christoffel Coetzee. Burger (2015a) maak die stelling dat hierdie verband hoofsaaklik berus op die spesifieke gebeurtenisse in die Brandwaterkom waarteen die romans afspeel: “Die oorvleuelende geografiese ruimte, maar ook die verwysings na Boervroue wat in grotte bo in die berge skuil om aan die konsentrasiekampe te ontkom, is aspekte wat die leser onwillekeurig 'n verband tussen die romans laat lê.”

Strachan se “fyn empatie en meelewing met sy vrouekarakters” word deur Botes (2016:17) geloof, terwyl die magiese asook die geografiese impak van oorlog op 'n gemeenskap as prominente temas uitgelig word. Die groot, grys area tussen reg en verkeerd word byvoorbeeld deur Vilonel se “ontwaakte maar ontwykende liefde vir ene Miss Sutti” beklemtoon. Botes (2016:17) wonder laastens “oor die plek van standbeelde en heldeverering in die moderne gemeenskappe” en die feit dat ware held nooit werklik erken word nie.³²

Brandwaterkom wen 'n derde plek in die NB Uitgewers se Groot Afrikaanse Romanwedstryd (2015) en word ook in 2016 bekroon met die kykNet/Rapport-fiksieprys.

4.1.4.2 Boekomslag en titel

Viljoen (2015) maak die stelling dat die titel van die roman *Brandwaterkom* van meet af aan die ruimte – waar die grootste deel van die gebeure hulle afspeel – beklemtoon: “Ek kom ingehok deur die Rooiberge, die Witteberge en Caledonrivier.” (11) Uit hierdie aanhaling word dit duidelik dat die fisiese ruimte waarin die roman afspeel 'n baie sterk simboliese betekenis verkry. Esther beskou byvoorbeeld die kom as 'n “lewende vroulike organisme”. Viljoen (2015) is van mening dat die kom (of holte) van vroeg reeds as ikonies-verteenvoerdigend van die vroulike beskou word. Hierdie stelling word bevestig in die roman:

Soos 'n skulp, of 'n holte wat jy in jou hand sou probeer toevou. Dalk die gevoelige oor van 'n wildsbok? Iets wat na willekeur van vorm kon verander. Lewend, maar stadig en tydloos soos 'n amoeba. By my lessenaar het my vinger oor die uitstulping tot in die hart van die kom beweeg. Dan het dit meer soos 'n baarmoeder gelyk. (Strachan, 2015:11)

³¹ Sien 5.4: Verraad

³² Sien 5.7.2: Die volksheld



Tressider (2008:171) se simboliese omskrywing van die betekenis van die skulp sluit hierby aan: “Auspicious, erotic, lunar and feminine symbol, linked with conception, regeneration, baptism and in many traditions, prosperity.” Die vergelyking van die kom met beide ’n skulp en baarmoeder suggereer dus vrugbaarheid en die vooruitsig van nuwe moontlikhede. Viljoen (2015) skryf dat hierdie beelde wat aan die begin van die roman vir die leser gegee word, “beklemtoon dat dit ’n ruimte is wat gevul word met betekenis deur menslike aktiwiteite (soos vestiging en oorlog), deur menslike ondersoek (soos Esther se navorsing) en deur menslike nadenke (soos die leser se poging om die simboliese waarde van die ruimte te peil)”.

Die omslag van die boek verteenwoordig die twee storielyne wat in die roman vervleg word: 'n Manlike en vroulike figuur sit geblinddoek langs mekaar en aan hulle kleredrag is dit duidelik dat twee verskillende eras hier uitgebeeld word. Die vrou dra 'n moderne rok, terwyl die man uitgevat is in 'n tipiese uitrusting van die Boerekrygers. Die leer-bandelier oor sy skouer verklap die era wat verteenwoordig word. Die netjiese hoed op die man se kop is opvallend omdat dit in kontras is met die tipiese laphoed of veldhoed met 'n sagterand wat dikwels deur Boerekrygers gedra is. Volgens Tressider (2008:26) simboliseer die hoed outoriteit, mag en wysheid.³³ Die blinddoek simboliseer volgens The Penguin Dictionary of Symbols (1996:99) individuele onttrekking en oorpeinsing. Die blinddoek kan in hierdie geval ook met onkunde geassosieer word, en moontlik 'n simbool wees van die geheime wat die Brandwaterkom inhou en wat deur die loop van die roman onthul word. Na afloop van die roman kan die afleiding gemaak word dat die twee karakters op die omslag, Esther van Emmenes en kommandant Fanie Vilonel is. Die hede en verlede ontmoet mekaar dus sodoende.

4.2 Rolprente

Heelwat minder rolprente (in vergelyking met romans) wat die Anglo-Boereoorlog as agtergrond gebruik, verskyn na afloop van die honderdjarige herdenking. Die eerste moontlike rede hiervoor lê in die eenvoudige feit dat die vervaardigingskoste van rolprente baie hoog is. Om hierdie rede moet vervaardigers die tema van hulle rolprent baie goed opweeg teenoor die gevoel – of dan Zeitgeist – van die groter publiek. Die teikenmark van rolprente is ook baie groter en daarom moet vervaardigers probeer om 'n produk te lewer waarby die oorgrote meerderheid van die publiek aanklank kan vind. Gouws en Snyman (1995:57) is van mening dat omdat die vervaardigingskoste van rolprente so hoog is, dit in 'n groot mate op die publiek gerig is (dus populêr van aard), en daarom minder selektief met temas kan omgaan. Die Anglo-Boereoorlog is steeds 'n tema wat vanweë die uiteenlopende oortuigings onder Suid-Afrikaners met omsigtigheid gebruik word. Jansen van Vuuren (2015:134) merk op dat rolprente soos *Verraaiers*, waarin 'n alternatiewe uitbeelding van die tradisionele Boereheld voorkom, nie oor die algemeen positief deur wit Afrikaners ervaar is nie, en sy beklemtoon dat *Verraaiers* se swak inkomste en lae loketbywoningsyfers as 'n bewys hiervan dien. Die sensitiwiteit waarmee rolprente wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel deur die publiek bejeën word, dui op 'n verdere moontlike rede waarom so min sodanige rolprente na afloop van die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog verskyn het.

³³ Sien 5.9.3 vir 'n volledige bespreking van die hoed as sirkulerende motief.

Vir die doel van hierdie studie word die enigste twee vollengte rolprente wat wel verskyn het, naamlik *Verraaiers* (2013), en *Modder en Bloed* (2016) ondersoek. Die aard van die navorsingsdoelstellings veronderstel 'n narratiewe ontleding van die rolprente, eerder as 'n filmtegniese ontleding. Filmtegniese aspekte sal wel aangeraak word waar dit aangewend word om 'n spesifieke narratiewe element te beklemtoon. Die ideologieë en simboliek in die rolprente sal aandag geniet. Aangesien 'n rolprent visueel aangebied word, is 'n semiotiese ontleding ook van belang om te bepaal hoe die visuele beelde, of dan tekens, bydra tot die temas. Van der Merwe en Viljoen (1998:110) dui aan dat die term *semiotiek* afgelei is van die Griekse woord vir teken, naamlik *semeion*. Hulle beskryf op hul beurt semiotiek soos volg:

Kort gesê is semiotiek die wetenskap van tekens, kodes en betekenis. 'n Teken is iets waarmee ons iets anders vir mekaar kan aandui. Tegnies gesê is 'n teken iets wat vir iemand in die plek van iets anders, die objek, kan staan. 'n Ding kan vir verskillende mense verskillende betekenisse hê. *Die betekenis van 'n objek is deels kultureel vasgelê en aangeleer, word deels bepaal deur die konteks waarin dit gebruik word en is deels die resultaat van hoe ons as individue betekenis toeken.* [My kursivering – RM-B.]

Die verskillende tekens wat in die onderskeie rolprente aangetref word, sal in Hoofstuk 5 aandag geniet om sodoende te bepaal op watter wyse dit by die hooftemas aansluit en hierdie temas beklemtoon. 'n Ontleding van die onderskeie DVD-omslae en titels sal weereens gedoen word om voorlopige temas te identifiseer.

4.2.1 *Verraaiers*

Die rolprent *Verraaiers* is in 2013 deur Bosbok Ses Films vrygestel. Die draaiboek is geskryf deur Salmon de Jager en die regie is deur Paul Eilers behartig. Die rolprent volg die beproewinge van kommandant Jacobus van Aswegen (gespeel deur Gys de Villiers) en sy uitgebreide gesin tydens die Anglo-Boereoorlog. Die rolprent open met 'n Engelse, manlike vertellerstem wat 'n verduideliking gee van hoe die ontdekking van goud en ander gebeure aanleiding gegee het tot die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog. Die woorde, "Inspired by true events", verskyn op die skerm. Die openingstoneel speel af in 1953 waar regter Gerrie Jacobs (gespeel deur Carel Trichardt) 'n uitspraak voorberei. Die openingsreëls stel die toon en hooftema van die roman voor, naamlik verraad.³⁴

Die verhaal spring dan terug na 'n veldhospitaal in Jacobsdal waar generaal Koos de la Rey (vertolk deur Deon Lotz) se seun, Adaan op 29 November 1899 sterf. Kommandant Van Aswegen

³⁴ Sien 5.4: Verraad

daag op daardie tydstip by die veldhospitaal op en wanneer hy sy meegevoel aan De la Rey betuig, vra hy ook die toongewende vraag wat die hooftema van verraad ondersteun: “Is vryheid regtig soveel werd?” Terug op kommando word kommandant Van Aswegen deur generaal Andries Cronjé ingelig van Kitchener se planne om die verskroeideaardebeleid te implementeer en dat die Boere se plase saam met hulle vee gebrand sal word, terwyl die vroue en kinders in konsentrasiekampe gestop sal word. Van Aswegen is geskok om te verneem dat die twee generaals, De Wet en De la Rey, van plan is om voort te veg: “Ons kan dit mos nie toelaat nie. Ons het nie eers genoeg om te veg nie, hoe gaan ons nog ons geliefdes en plase beskerm? Ons sal darem dink dat die manne in bevel dit sal kan insien.” Cronjé reageer hierop: “Kommandant, as mens te hard glo vra jy nie al die vrae nie.” Hy gee aan Van Aswegen opdrag om die res van die kommando van die planne in te lig. Van Aswegen is huiwerig en vra of hy eers die saak met De la Rey kan bespreek, waarop Cronjé dit aan Van Aswegen duidelik maak dat dit ’n bevel is. Van Aswegen vra spesiale verlof om die bruilof van sy dogter, Martha (vertolk deur Beaté Olwagen) met Robert Machlachlan (vertolk deur Jacques Bessenger), by te woon.

Die verhaal spring terug na 23 Februarie 1953 (naby Pretoria) waar ’n ouer Carel-Jan van Aswegen (vertolk deur Albert Maritz) aan sy kleinseun vertel dat sy oupagrootjie (Carel-Jan se pa, Jacobus) onder generaal De la Rey geveg het. Die kleinseun vra ook uit oor die Jouberts en Cronjés wat hensoppers en joiners was. Dit dui daarop dat die kwessie van verraad steeds vyftig jaar later vlak in die gemoed van die wit Afrikaner lê.

Na afloop van die bruilof op pad terug na die kommando deel Jacobus die res van die manne mee dat hy nie verder gaan baklei nie: “Ek gaan nie verder met hierdie stryd nie. Pretoria en Bloemfontein is klaar in die Kakies se hande. Ons het verloor [...]” ’n Jong Carel-Jan stem in om sy pa te volg, maar sy skoonseun Henry Ahrens (vertolk deur Andrew Tomson) reageer met ongeloof: “Wil Pa nou hê ons moet hensoppers word?” Jacobus probeer sy besluit regverdig deur te verwys na die vorige oorloë waarin hy baklei het, en op Henry se vraag of die Boere nie nog ’n kans staan nie, antwoord hy: “My seun, ons is besig om die murg uit oorskiet bene te suig.”

Terug op kommando lig hy die res van die manskappe in soos Cronjé hom beveel het: “Die oormag is te groot en die prys vir ons droom van vryheid is onbetaalbaar.” Hy verduidelik die verdeelheid onder die krygsraad en dat generaals De Wet en De la Rey wil voortveg, terwyl generaals Botha en Viljoen voel dat onderhandelings rondom vrede moet begin. Die kommando skel hom uit as ’n lafaard en verraaier, waarop hy reageer en sê dat hy nie bereid is om sy vrou, dogters en plaas “prys te gee vir ’n droom wat ’n paar maande gelede nog haalbaar was, maar nou onbereikbaar is nie”. Hy keer terug plaas toe en lê die eed van neutraliteit saam met die ander

burgers af. Terug in De la Rey se kamp in Oktober 1900 word die besluit geneem om 'n krygshof te stig op die Prinsloo-plaas waar die talle 'verraaiers' wat die eed afgelê het hulle bevind. Die besluit word geneem om hulle van hoogverraad aan te klank en te verhoor indien hulle die opdrag om terug te keer kommando toe verontagsaam. Die doodstraf in plaas van 'n boete word deur generaal Smuts (vertolk deur Morné du Toit) voorgestel: "Boetes het nie waarde nie, maar 'n vuurpeloton ... dit sal 'n man twee keer laat dink voor hy uit die vyand se beker drink." Hierna besoek Johan Kruger vir Robert en Henry, en gee hulle opdrag om óf na die gevegsfront terug te keer, óf gearresteer te word. Henry ervaar innerlike konflik en wil terugkeer en Gerda van Aswegen (vertolk deur Rika Sennett) spreek ook haar misnoeë uit oor Van Aswegen se besluit om te onttrek aan die oorlog: "Moet ons dit nie aan ons Hemelse Vader oorlaat om te besluit wanneer hierdie stryd verby is nie? [...] As ek my alleenwees kan kies sal ek eerder wag vir die lot van soldate as die lot van verraaiers." Intussen kom Robert met die idee vorendag dat hy sal aansoek doen om 'n reispermit. Sodoende sal hy homself en die res van die familie tydelik in die Kaapkolonie kan vestig. Robert waarsku egter die offisier dat hulle nie te lank moet rondhang op die Prinsloo-plaas nie, maar kort daarna word Robert, Henry en Carel-Jan inderdaad deur Johan Kruger en sy manskappe in hegtenis geneem.

Die bywoner op die Prinsloo-plaas, Gert Coetzee, tree as informant op vir die Engelse en dit is hy wat vir generaal Liebenberg (vertolk deur Nic de Jager) sê dat dit Robert en sy twee swaers was wat vir Huddleston gewaarsku het. So word Robert, Henry en Carel-Jan die eerste verhoorafwagtendes by die krygshof op die Prinsloo-plaas. Van Aswegen word kort hierna op sy plaas in hegtenis geneem op 'n klag van hoogverraad omdat hy versuim het om na die kommando terug te keer. Hy word in die krygshofselle met sy seun en skoonseuns herenig. Intussen is Robert se vriend, Ronald Boyd (vertolk deur Neil Bennett Grib), ook in hegtenis geneem nadat Smuts opdrag gegee het dat al die uitlanders gevang en kolonie toe gedeporteer moet word. Hy word saam met die res aangehou. Henry word eerste verhoor en skuldig bevind op die klag van hoogverraad en na 'n ander sel geneem waar hy 'n datum afwag vir sy teregstelling. Die res van die gevangenes besef die erns van die saak en Ronald kom met 'n plan vorendag om 'n brief aan die Engelse te stuur in 'n laaste poging om die vuurpeloton vry te spring. Gert verloën egter die gevangenes deur die geld te neem wat Van Aswegen hom betaal om die brief by die Engelse uit te kry, maar tog die hofamptenare in te lig van die brief. Hierdeur maak Ronald homself ook aan hoogverraad skuldig. Een vir een word die gevangenes skuldig bevind aan hoogverraad. Twee van die hofamptenare, kommandant Christiaan Douthwaite (vertolk deur Andre Roothman) en Willem Neethling (vertolk deur Johan van der Merwe), stem saam oor Jacobus van Aswegen se skuldigbevinding, maar kommandant Jacobus Boshoff gee 'n minderheidsuitspraak en

ondernem om sy besware, asook Van Aswegen se betoog aan De la Rey te stuur. Die vonnis moet eers deur De la Rey bekragtig word.

De la Rey besoek saam met Gerrie Jacobs die krygshof en hier kry Van Aswegen die geleentheid om sy saak direk aan De la Rey te stel. Hy erken skuld, maar vra dat sy seuns begenadig moet word. Van Aswegen glo dat De la Rey hulle sal help as hy kan, want hy is 'n 'eerbare man'. Op 10 Februarie 1901 ontvang De la Rey die rapport van Smuts wat al die vonnisse bekragtig het. De la Rey vra vir Gerrie of die mans werklik die doodstraf verdien en besluit om weer aan Smuts te skryf. Hierdie keer gee Smuts te kenne dat hy verkeerd was en dat Carel-Jan wel begenadig moet word. De la Rey besluit dat hy al vyf sal begenadig en stuur vir Gerrie na die krygshof met die boodskap. Die vyf gevangenes word geblinddoek en loop hand aan hand deur die veld tot voor die grafte wat vooraf gegrawe is. Intussen word die teregstelling met een uur vervroeg na 6:00 voormiddag, wat tot gevolg het dat Gerrie te laat daar aankom wanneer die teregstellings reeds begin het. Net Carel-Jan is nog nie tereggestel nie.

Terug in 1953 sit die twee manne – Carel-Jan en Gerrie – vyftig jaar later op 23 Februarie om 6:00 voormiddag (dieselfde datum en tyd van die teregstellings) op Kerkplein in Pretoria.

4.2.1.1 Resepsie van *Verraaiers*

Tabel 4.1 toon die toekennings wat *Verraaiers* volgens die Internet Movie Database (2012) ontvang het.

Tabel 4.1: Toekennings: *Verraaiers*

Toekennings	Prys of benoeming	Kategorie
Silwerskermfees (2012)	Wenner: Silwerskermfees Toekenning	Beste Kinematografie
		Beste Akteur: Gys de Villiers
		Beste Byspeler: Jacques Bessenger
		Kykerskeuse: Beste film
		Spesiale Jurie-toekenning: Akteur Vilje Maritz

Verraaiers is uiteenlopend ontvang deur die Suid-Afrikaanse publiek en resensente. Dit wil voorkom of die algemene publiek die rolprent in 'n negatiewe lig ontvang het. Resensente wat die

rolprent nie net vanuit 'n tematiiese hoek ontleed nie, het dit egter op 'n meer positiewe wyse ervaar. Potlood (2013) spreek byvoorbeeld sy misnoeë uit omdat die rolprent volgens hom nie met historiese feite strook nie: “Die rolprent kom amper neer op historiese bedrog.” Dit wil egter voorkom of hierdie opmerking van Potlood bloot 'n emosionele reaksie is, aangesien geen motivering of enige bewyse voorsien word om sy stelling te staaf nie. Daarteenoor beveg Villet (2013) hierdie stelling deur te verwys na die intense navorsing wat die draaiboekskrywer, Salmon de Jager, gedoen het om die historiese korrektheid van die rolprent te verseker:

Die feit dat De Jager en die res van die *Verraaiers* span in 2012 steeds die nodigheid vir historiese en kulturele korrektheid nie net as 'n vereiste nie, maar ook 'n formidabele plig beskou, is aanduidend van die Afrikaner se voorthoudende versugting na 'n geskiedenis wat eg en waar is.

Dit blyk dat die bostaande stelling van Potlood in 'n meerdere mate verband hou met wyse waarop die mite van die Boereheld uitgedaag word.³⁵ Villet (2013) maak in hierdie verband die stelling dat *Verraaiers* inderdaad 'n brawe film is omdat dit die “mite van die onfeilbare burgher (*sic*)” uitdaag en ook vir die hedendaagse Afrikaner 'n blik gee op sy eie feilbaarheid.

Die puik toneelspel word deur Villet (2013) geloof: “Eilers se akteurs lewer weldeurdagte, drie-dimensionele uitvoerings, sonder om ooit in die tipiese strikke van Afrikaanse melodrama te val.” Van Nierop (2016a:331) beaam dat Afrikaanse akteurs in dié rolprent weer bewys dat hulle met die bestes in die wêreld kan meeding. Tog lig Villet (2013) ook uit dat die uitbeelding van die vrouens een van die film se min swakpunte is: “Hulle gebrek aan selfvertroue en inisiatief mag weliswaar histories akkuraat wees, maar dit lees ongelukkig op die skerm as onderontwikkeld en in een of twee tonele blote histerie.”

De Jager sê in 'n onderhoud aan Sieberhagen (2015) dat hy 'n finansiële verlies gely het met die rolprent en kom tot die gevolgtrekking dat niemand toe lus was vir 'n Boere-Oorlogstorie nie. Villet (2013) stel dit egter duidelik dat die afwesigheid van kommersiële sukses nie die kwaliteit van die rolprent bepaal nie:

Met *Verraaiers* het De Jager en koe 'n nuwe era van intellektueel indringende Afrikaanse films van stapel gestuur. [...] Hierdie is 'n stroom van Nuwe-Afrikaanse filmmakers wat nie net in die belofte van kommersiële sukses belangstel nie, maar eerder daarop fokus om kwaliteit films (wat moeiliker en ongewilder vrae vra) te vervaardig.

³⁵ Sien 5.7.2: Die volksheld

Die regisseur van dié rolprent, Paul Eilers, is volgens Van Nierop (2016a:331) van mening dat die “feit dat sodanige films nie by die loket dieselfde geld as *O Schuks, dis Boereoorlog* gaan verdien nie, is ’n aanklag teen die kortsigtige kykers of gehoor, nie die feit dat daar ongelooflike hartseer, vreugde en lewenslesse in die oorlog was nie”.

Die sukses van *Modder en bloed* die daaropvolgende jaar (2016), laat egter die vraag ontstaan waarom die rolprente wat beide teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, so uiteenlopend deur die gehoor ontvang is. Die mees voor die hand liggende antwoord is dat die gehoor minder of meer toeganklik was vir die temas wat in die rolprente aangeraak word. Jansen van Vuuren (2015:71) maak die volgende insiggewende opmerking in hierdie verband:

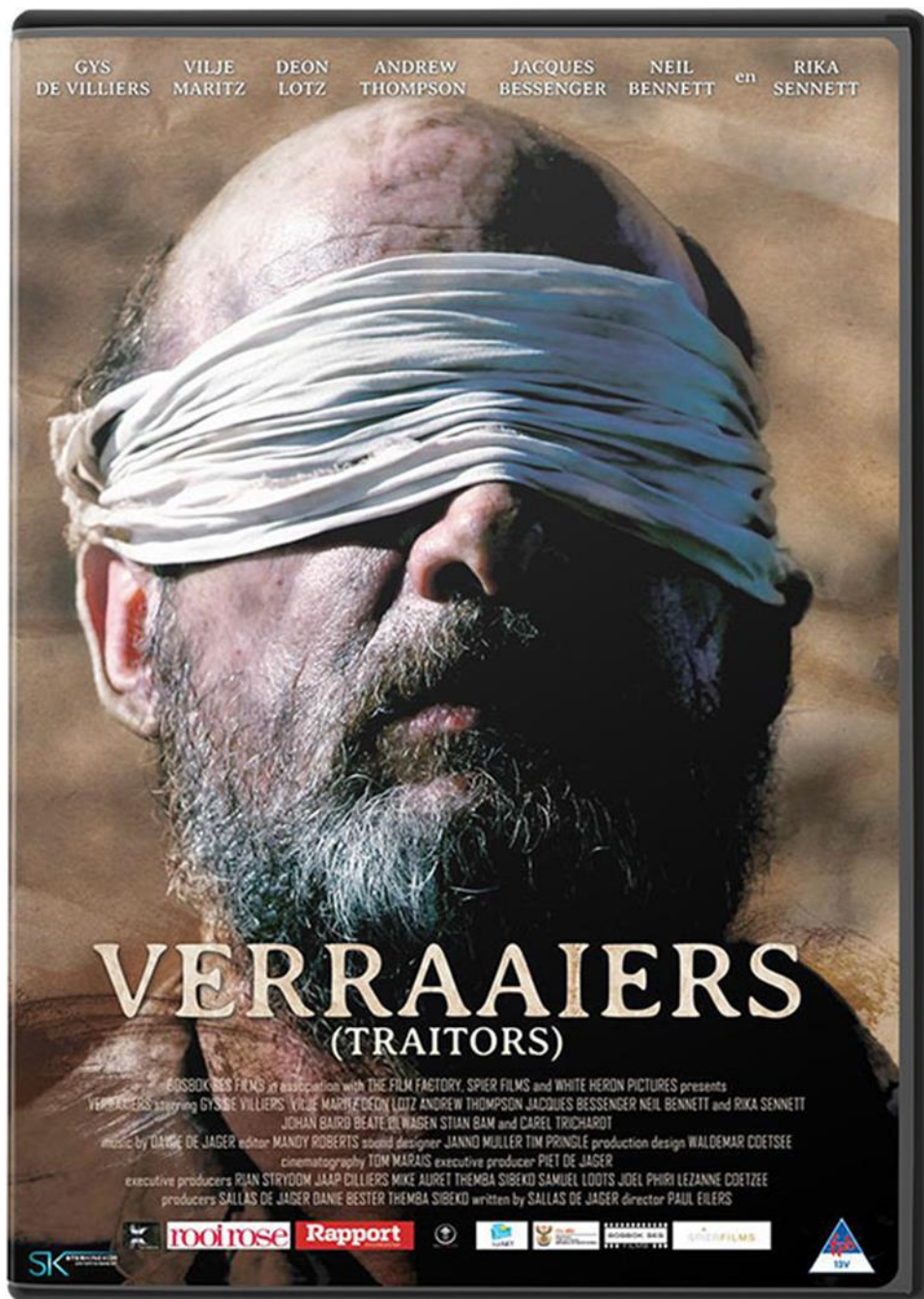
In Post-Apartheid Suid-Afrika, waar baie jong Afrikaners huiwerig is om hulself só te noem weens die historiese stigma daaraan verbonde en in ’n tydperk waarin baie ouer wit Afrikaners met nostalgie terugkyk na ’n deel van die geskiedenis waar hulle die slagoffers was, lyk dit of rolprentgangers soek na ’n mitiese en gewillige held soos generaal De la Rey en Chris Botha van *Die Kavaliers*. Hulle wil nie ’n tragiese held hê wat hulle net aan nóg foute herinner wat hulle in die verlede gemaak het nie.

4.2.1.2 DVD-omslag

Die DVD-omslag wys die hoofkarakter, kommandant Van Aswegen, geblinddoek teen ’n rooi-bruin agtergrond. Hierdie beeld kom uit die sleuteltoneel in die rolprent waartydens hy tereggestel word deur middel van fusillering. Die blinddoek (wanneer dit oor die oë geplaas word) simboliseer volgens *The Penguin Dictionary of Symbols* (1996:99) blindheid. Blindheid word weer deur Tressider (2008:16) geassosieer met onkunde, selfmisleiding, geregtigheid en noodlot. Diegene wat ter dood veroordeel was gedurende die Anglo-Boereoorlog, is oor die algemeen geblinddoek voordat hulle gefusilleer is. Volgens die Crime Museum (2017) was hierdie gebruik tot voordeel van beide die veroordeelde asook die vuurpeloton. Die blinddoek verskaf aan die veroordeelde ’n laaste sin van sekuriteit en waardigheid. Net so help die blinddoek die vuurpeloton deurdat hulle nie die veroordeelde in die oë hoef te staar nie, en sodoende word die kans verminder dat hulle sal huiwer om die persoon tereg te stel.

Die titel *Verraaiers* word tweetalig uitgebeeld met die woord *Traitors* – heelwat kleiner onder die titel tussen hakies aangedui. Die term *verraaier* is afgelei van die selfstandige naamwoord *verraad* wat volgens die HAT (2015:1468) gedefinieer word as “gedrag waarin jy nie lojaal bly teenoor jou land of teenoor iemand wat jou vertrou het nie, veral as jy deur jou optrede sy/haar vyande help”. Die rolprent is gebaseer op ware gebeure soos vervat in Albert Blake se boek, *Boereverraaier* (2010). Die titel van die rolprent is slegs *Verraaiers*, en deur die weglating van die woord *Boere*

word die spreekwoordelike net wyer gegooi om 'n meer universele verhaal oor te dra met minder klem op 'n spesifieke kollektiewe groep.



4.2.2 Modder en bloed

Die rolprent *Modder en bloed* is deur Dark Matter Studios en Collective Dream Films vervaardig en is op 1 April 2016 in Suid-Afrikaanse teaters vrygestel. Die regisseur en draaiboekskrywer is

Sean Else, terwyl Rudy Halgryn, Llewellynn Greef en Henk Pretorius as vervaardigers opgetree het.

'n Eksterne verteller – Engels en vroulik (moontlik dié van die karakter Katherine Sterndale), gee die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog en Kitchener se verskroeideaardebeleid terwyl 'n brandende plaasopstal op die skerm vertoon. Die verhaal handel oor Willem Morkel – gespeel deur Stian Bam, 'n Boerekryger wie se vrou gedurende die Anglo-Boereoorlog sterf. Nadat hy verneem dat sy plaas afgebrand is, onderneem hy 'n wraaktog na die naaste konsentrasiekamp waar hy gewond en in hegtenis geneem word. Hy word saam met ander krygsgevangenes op die eiland St. Helena aangehou. St. Helena staan onder beheer van die wrede Britse bevelvoerder, kolonel Swannell – gespeel deur Grant Swanby – wat op elke denkbare wyse die krygsgevangenes se lewe hel probeer maak. Willem en kommandant Gideon Scheepers se vegtersgees (ook opstandigheid) blyk om 'n doodswens te wees en nadat hulle kolonel Swannell beledig, word hulle vir die nag in 'n klein staalkis, so groot soos 'n doodskis, gelaat. Terwyl Willem in hierdie kis toegesluit is, urineer kolonel Swannell op hom terwyl hy vertel watter afsku hy vir die Boerevolk het. Kommandant Scheepers beswyk na hierdie nag aan sy wonde, maar nie voordat hy die woorde: “Julle moet nooit opgee nie”, aan Willem roggel nie. Kort hierna probeer twee jong krygsgevangenes ontsnap en een word amper tereggestel deur Swannell. In 'n poging om die seun se lewe te spaar, daag Willem die Engelse rugbyspan uit. Die ooreenkoms is dat indien die “Springbokke” wen, sal die lewe van die jong seun gespaar word. Hoe dit ook al sy, Willem se dae is getel, want Swannell het lankal besluit dat hy reeds 'n dooie man was die oomblik toe hy voet aan wal gesit het. Hierdie uitdaging word veel meer as net 'n fisiese stryd om te bewys watter span oor die beste rugbyvaardighede beskik. Dit word inderdaad eerder 'n emosionele uitdaging wat simbolies is van die ontberinge wat elke krygsgevangene gedurende die Anglo-Boereoorlog moes ervaar. Uiteindelik behaal die “Springbokke” 'n onwaarskynlike oorwinning oor die Britte, maar Swannell is nie van plan om sy woord te hou nie en gee 'n vuurpeloton opdrag om die seun daar en dan te skiet. Willem tree as held in en gaan staan voor die seun om sy lewe te red. Hierna volg die hele rugbyspan hul kaptein en neem posisie voor die seun in. Swannell gee opdrag dat die hele spul geskiet moet word, maar die vuurpeloton huiwer en Swannell gryp sy eie rewolwer om hulle te skiet. Op hierdie tydstip maak kolonel Paget sy verskyning en onthef Swannell van sy pligte op die eiland en gee opdrag dat hy (Swannell) in hegtenis geneem word. Die krygsgevangenes word meegedeel dat hulle geïnterneer sal word saam met ander krygsgevangenes in ander kampe, en kolonel Paget sluit met die volgende woorde aan Willem af: “One battle does not win a war. Stay in shape for the rematch.” Die rolprent eindig daarna weer met die vroulike vertellerstem wat vertel wat die uitkoms van die oorlog was.

4.2.2.1 Resepsie van *Modder en bloed*

Tabel 4.2 toon die toekennings wat *Modder en bloed* volgens die Internet Movie Database (2012) ontvang het.

Tabel 4.2: Toekennings: *Modder en Bloed*

Toekenning	Prys of benoeming	Kategorie
Camerimage (2016)	Benoem vir die Golden Frog	Main Competition Adam Joshua Bentel
Sedona Internasionale filmfees (2017)	Wenner van die Audience choice	Feature Film (Drama) Sean Else (producer) Llewellynn Greeff (producer) Henk Pretorius (producer) Barend Kruger (producer) Rudy Halgryn (producer) Dark Matter Studios (production company) Collective Dream Studios (production company)
		Feature Film (Drama) Deborah LaVine (director) Sean Else (director) For Wild Prairie Rose
South African Film and Television Awards (2017)	Wenner van die Golden Horn	Best Sound Design in a Feature Film Jim Petrak (sound designer)
		Best Achievement in Sound - Feature Film Jim Petrak (re-recording mixer)
	Benoem vir 'n Golden Horn	Best Achievement in Cinematography - Feature Film Adam Joshua Bentel (cinematographer)
		Best Achievement in Production Design - Feature Film Bathoni Robinson (production designer)
		Best Supporting Actor Grant Swanby (actor)
		Best Editor Feature Film Quinn Lubbe (editor)

Toekenning	Prys of benoeming	Kategorie
		Best Director Sean Else (director)
		Best Original Score - Feature Film Quinn Lubbe (composer)

Kort voor die uitreiking van *Modder en bloed* sê Van Nierop in 'n onderhoud met Sierberhagen (2015) dat die tema van die Anglo-Boereoorlog aktueel is, veral in die lig daarvan “dat die Afrikaner in 'n toenemende mate gemarginaliseer voel en ook dat daar teen hulle en veral die taal gediskrimineer word. [...] En dit is jammer dat ons ons nou in dié situasie bevind – die indirekte aanslag en koue oorlog teen die taal”. Van Nierop is van mening dat die gebruik van die Anglo-Boereoorlog as agtergrond vir rolprente en televisiereekse vir eers met rus gelaat moet word. Tog maak Landy (2001:10), in direkte teenstelling met Van Nierop, die volgende stelling: “The production of history has proved popular and profitable.” Oor dié keuse van oorlog as onderwerp sê Else in 'n onderhoud aan Bester (2016:85) dat baie mense aanklank daarby sal vind “solank die oorlog nie die hooftema is nie, maar werklik handel oor die karakters en hoe hulle reageer in sekere situasies”. Else se keuse om die hooffokus in die rolprent rugby te maak, blyk deel te wees van die positiewe ontvangs daarvan by die publiek. Venter (2016:3) maak in hierdie verband die volgende stelling: “Die fliek *Modder en bloed* is nie net 'n historiese drama nie, dit is ook 'n boeiende vertelling van die Springbokrugbyspan se oorsprong.”

Kotzé-Myburg (2016) is van mening dat Sean Else hoë lof verdien vir sy “heg-gestruktueerde verhaal en uitnemende regie. [...] Die film se sukses berus op verskeie elemente, waarvan die belangrikste die puik draaiboek en uitnemende toneelspel is”. Warrington (2016) loof insgelyks die indrukwekkende toneelspel, asook die kinematografie. Verder is sy van mening dat die draaiboek lekker vloei en die dialoog “vars en geloofbaar” is. Hier moet egter uitgelig word dat die taalgebruik in die rolprent kontemporêr is en nie getrou aan die historiese tydperk nie. Vergelyk byvoorbeeld die gebruik van die woord “poephol” in die dialoog of die sleng van Eddie Mijnhardt: “Weet jy wat het van die ander poepholle geword? Hulle lê in 'n vlak graf net duskant die coffins.”

Van Nierop noem aan Sierberhagen (2015) dat rolprente en reekse met 'n historiese agtergrond in “die huidige stand van onsekerheid in ons land” tot politieke uitbuiting kan lei. Sean Else, die regisseur, ontken dat die rolprent 'n politiese ondertoon het. Daar moet egter in gedagte gehou word dat Else ook die skrywer is van die lirieke van die omstrede lied, *De la Rey*, wat in 2006 'n

nuwe soort Afrikanerpatriotisme, of teruggryp na Afrikanernasionalisme laat ontstaan het. Williamson (2007:3) skryf dat Sean Els beklemtoon het dat die liedjie nie uit 'n politieke oogpunt geskryf is nie, maar eerder om 'n dapper en trotse individu te vereer en om 'n belangrike tydperk in die Afrikaner se geskiedenis uit te lig en te onthou. Sommige mense het hulle egter uitgespreek oor die moontlike politieke ondertoon van die lied. Rossouw (2007:5) skryf die volgende oor die negatiewe reaksies wat die lied ontlok het: “Boesak spreek sy kommer uit dat die lied emosies gaan losmaak en dade uitbroei wat ons nie kan ignoreer nie. Hy erg hom aan Afrikaners wat opnuut ‘laer trek’.” Taljaard-Gilson (2013:387) se stelling het hier betrekking: “In literêre kritiek word nostalgiese skrywers dikwels gesien as reaksionêr, uit voeling of selfs xenofobies en hulle werk as sentimentele, oorvereenvoudigde, gesaniteerde en geïdealiseerde weergawes van die verlede om transformasie teen te staan.” Warrington (2016) sê in hierdie verband dat alhoewel die film onbeskaamd pro-Afrikaner is en die Souties lelik deurloop, dit nie vir haar gevoel het “soos 'n les in konserwatiewe patriotisme of in vingerwys nie, maar eerder as 'n herinnering aan wat die Afrikaner al oorgekom het”.

Verder is die karakterstereotipering in *Modder en bloed* voor die hand liggend en steurend soos bevestig deur Smith (2016): “[...] the imagery of prison life is squeezed for maximum melodrama and guards are boorish Englishmen with no time for the conventions of the humane treatment of war prisoners”. Smith (2016) spreek ook die volgende kritiek uit:

Strangely enough, since the Afrikaner character on film is one of the most heavily and negatively stereotyped, especially when cast as the bad guy, director Else repeats that mistake when he does not afford his own bad guy any sort of nuance. As Colonel Swannel, Grant Swansby sneers and enunciates his way through the role of sadistic camp commander, but is never afforded a way to explain his loathing of the prisoners.³⁶

Laastens word 'n oordadige emosionele aanslag deur resensente as steurend bestempel, soos bevestig deur Rheeder (2016) wanneer sy uitlig dat die rolprent soms te emosioneel en met tye dreinerend was. Van Nierop beaam hierdie sentiment aan Sierberhagen (2015): “Dis 'n donker, loodswaar film van 2 ½ ure lank. [...] Soms lê die woede te vlak in die regie sodat die rolprent wil verdrink in sy oordramatiese aanslag.”

³⁶ Sien 5.7.3: Die skurk

4.2.2.2 DVD-omslag en titel



Op die omslag van die DVD beeld die karakters 'n driehoekformasie uit met die hoofkarakter (en held) Willem Morkel heel bo. Sy rug is gekeer na die vyand, kolonel Swannell, agter sy regterskouer en 'n duidelik verinneweerde kommandant Gideon Scheepers aan sy linkerkant. Katherine Sterndale (dogter van goewerneur Sterndale van St. Helena, vertolk deur Charlotte Salt) staan in die middel en daardeur word haar onpartydigheid, wat ook in die rolprent na vore kom, beklemtoon. Ander karakters, soos luitenant Butler (Rudy Halgryn), Finn Kelly (Patrick

Connolly), Daniel Malherbe (Altus Theart) en Phil Blignaut (Jacques Bessenger), voltooi die driehoek. Heel onder word 'n span uitgebeeld wat 'n oorwinning vier. Dit is egter nie duidelik wat die span vier indien die kyker nie reeds oor agtergrond van die rolprent beskik nie. Ook op die agteromslag wat bestaan uit 'n collage van stilskote, is daar slegs een enkele foto waarin 'n rugbybal gesien kan word, terwyl die kort beskrywing net verwys na die “belangrikste wedstryd van hul lewens”.

Die titel, *Modder en Bloed*, is volgens Warrington (2016) misleidend omdat dit “klink na 'n film wat bloot derms uitryg”. Die titel roep van meet af aan sterk konnotasies op met die opspraakwekkende lied *De la Rey* (2006) wat deur Sean Else en Bok van Blerk geskryf is. Die lirieke van die eerste strofe van hierdie lied, lui soos volg:

Op 'n berg in die nag
lê ons in donker en wag
in modder en bloed lê ek koud
streepsak en reën kleef teen my.

Die woorde “modder en bloed” word in reël 3 gevind en verwys in hierdie konteks na die omstandighede wat die Boerekrygers gedurende die Anglo-Boereoorlog in die loopgrawe ervaar het. Die reën het dikwels die loopgrawe in modderpoele verander en die koue, nat weer was baie ongunstig vir die krygers se gesondheid. Vanweë die wegholsukses van die lied is dit verstaanbaar dat Sean Else ook met die rolprent *Modder en bloed* die lyding van die Boere en hoe dit hulle juis tot eenheid saamgesnoer het, wil (oor)beklemtoon. Daardeur word die omstandighede in die loopgrawe nou 'n metafoor vir die omstandighede op die rugbyveld.³⁷ Die subtitel van die rolprent lees: “Jou eer. Jou land. Jou lewe op die spel ... Opgee. Nooit.” met 'n voetnota wat lees: “Geïnspireer deur ware gebeure.” Hierdie subtitel met betekenis gelaaide woorde soos *eer*, *land*, *lewe*, *opgee* en *nooit* herinner sterk aan Swanepoel (1998) se derde (of nasionalistiese) fase wat aan propaganda gekenmerk word.

4.2.2.3 Die rolprent as propaganda

When filmic propaganda was most successful, it was usually based on a skillful exploitation of preexisting public emotions, eliciting an audience response that closely matched public sentiment. (Jowett & O'Donnell, 2015:127)

³⁷ Sien 5.1 vir 'n breedvoerige bespreking van die uitbeelding van die veldslae en die metaforiese gebruik van die oorlog.

Wessels (2011:189) skryf dat sommige Afrikaners steeds 'n oorgeromantiseerde beeld van die Anglo-Boereoorlog het en gryp “in sogenaamde moeilike tye terug na die geskiedenis van dié oorlog as inspirasie”. Hy verwys na die De la Rey-fenomeen in 2006 as voorbeeld, en verduidelik dat diesulkes die Anglo-Boereoorlog (asook die res van die Afrikaner se geskiedenis) interpreteer “soos dit hulle pas – gewoonlik deur 'n bril wat erg polities gekleurd en uit fokus is”. Die gevaar met so 'n interpretasie is dat dit sterk neig na die derde fase van Swanepoel (1998:67)³⁸ se indeling wat geken word aan propagandadokumente wat “nou die vorm van kulturele wapen aanneem”. Die film bring as medium 'n bykomende gevaarfaktor soos deur Jowett en O'Donnell (2015:137) verduidelik word:

It is accepted that the inherent attractiveness and emotional appeal of the image on the large screen, combined with a compelling narrative, and displayed in a darkened theater welcomes a level of audience involvement (participation) that is still unequalled by almost all other media. [...] This level of audience involvement only naturally leads to a fear that, given the proper set of circumstances (such as political or civil upheaval, or individual emotional crisis), the motion picture does, indeed, have the potential to become a powerful tool in the propagandists' arsenal.

Ook Stern (2000:66) beaam dat 'n rolprent 'n waarneembare ideologiese boodskap kan bevat wat verskillende houdings – van demokrasie tot haat vir ander, kan aanmoedig. In haar verhandeling, “Visuele Propaganda in TV-Verkiezingsrubrieke”, verwys Gräbe (1990:10) na 'n reeks propagandametodes waarvolgens geskrewe en verbale propaganda geïdentifiseer kan word, naamlik: etikettering, populêre veralgemening, oordrag, getuigskrif, identifikasie met die teikengroep, seleksie, en saamloop met die massa. Wanneer die rolprent *Modder en bloed* aan die hand van hierdie metodes geanaliseer word, vind ons dat dit talle ooreenkomste toon.

Eerstens kom etikettering of die gebruik van negatiewe stereotipes in *Modder en bloed* na vore deur woorde soos “Kakies” en “Boer” wat telkemale op stereotiperende wyse gebruik word. Kolonel Swannell sê byvoorbeeld: “He is not a man he's a Boer.” Finn Kelly, die Ier, verwys op sy beurt weer neerhalend na die Engelse: “Rugby is the only thing that those bastards ever gave the world that is worth a damn.” Daniel sê later: “When I played that game I still believed the British were men, not monsters.” Hierdie etikettering dui op 'n subjektiewe uitbeelding van die karakters en hulle houding teenoor ander.

Populêre veralgemening verwys volgens Gräbe (1990:10) na die “gebruik van terminologie op so 'n wyse dat dit 'n groter trefkrag of wyer implikasie het as wat normaalweg die geval sou wees”. Die aand voor die groot rugbywedstryd vertel Willem vir Finn dat hy bang is vir die uitkoms van

³⁸ Soos uiteengesit onder 3.1.1

die wedstryd die volgende dag, waarop Finn antwoord: “There is nothing wrong with fear, fear is just a reminder that there is something worth fighting for.” In die dialoog wat volg word dit kort voor lank duidelik dat hulle gesprek nou nie net meer na die rugbywedstryd verwys nie. Finn vra aan Willem waarom hy baklei, waarop Willem die volgende betekenis gelaai antwoord gee: “I am a *farmer*. I know the *ground*. I live from it. I live in it. Forsake is my people’s *blood* that has been *spilled* on that land building what we have. And I will defend it with the *last blood in my veins*.” [My kursivering – RM-B.] Die woorde wat kursief gedruk is, is woorde waaraan sterk simboliese betekenisse geheg kan word (semiotiese tekens). Jansen van Vuuren (2015:66) verwys na Jung wat “veral geskryf het oor die rol wat taalgebruik in die kollektiewe onderbewussyn speel om ’n argetipe te voed, te dra en te laat voortbestaan”. Hierdie woorde van Willem is so oorlaai met simboliese betekenis, dat dit uiteindelik nie meer net na die rugbywedstryd of die oorlog verwys nie, maar ook kommentaar lewer op die huidige posisie waarin die wit Afrikaner homself bevind.

Die derde propagandametode – oordrag – verwys volgens Gräbe (1990:10) na simbole waaraan besondere betekenis geheg word. In *Modder en Bloed* word simbole soos die Britse vlag en Sprinkbokembleem gebruik. Die Verenigde Koninkryk se vlag (Union Jack) hang by die ingang van die kamp en is verteenwoordigend van die vyand. Later, wanneer die rugbywedstryd plaasvind, word die rooi en wit vlag van Engeland ook vertoon. Volgens Tressider (2008:73) simboliseer die vlag heerskappy of oppermag: “The flag therefore carries immense significance in terms of its triumphant advance, humiliating retreat or, worse still, capture.” Verder word die Suid-Afrikaanse rugbyspan benoem en die ontstaan van die Springbokembleem word deur ’n emosionele metaforiese beskrywing verduidelik. Hierdeur word die embleem ’n kollektiewe teken wat eenheid en lojaliteit simboliseer.

Die getuigskrif is die vierde propagandametode wat deur Gräbe (1990:10) geïdentifiseer word. Dit word beskryf as uitsprake en aanhalings van gesiene persone ter ondersteuning van ’n eie saak. Alhoewel hierdie metode nie prominent in *Modder en bloed* aangewend word nie, kom die temalied wat deur Bok van Blerk gesing word, wel hier ter sprake. Na die sukses wat Sean Else in samewerking met Bok van Blerk bereik het met die lied *De la Rey*, kan ’n mens verstaan waarom Sean Else weer vir Bok van Blerk genader het om die temalied vir *Modder en Bloed* te sing. *De la Rey* was Bok van Blerk se eerste debuuttreffer en daarna stel hy in samewerking met Mozi Records – wat besit word deur Sean Else – die album *Afrikanerhart* (2009) vry. Hierop verskyn liedjies soos *Afrikanerhart*, *Tyd om te trek* en *Die Kaplyn* wat almal geskryf is deur Sean Else en deurlopende temas van oorlog en onderdrukking het. Meer onlangs (2018) was Bok van Blerk deel van die omstrede lied, *Die land*, gesing deur Steve Hofmeyr, Bobby van Jaarsveld,

Bok van Blerk, Jay, en Ruhan du Toit van die groep *Touch of Class*. Hierdie lied se nominasie by die Ghoemas is onttrek vanweë Steve Hofmeyr se betrokkenheid dáárby. Bok van Blerk het die afgelope dekade 'n bepaalde beeld in die publieke oog geskep en op grond van sy rol in die film *Modder en bloed* én as sanger van die temalied daarvan, kan die gevolgtrekking gemaak word dat hy as kunstenaar die ideologie en menings wat in die rolprent uitgelig word, deel en ondersteun.

Die vyfde propagandametode behels die identifikasie met die teikengroep. Volgens Gräbe (1990:10) word klem gelê op eenvoud, opregtheid en goeie, basiese, menslike eienskappe. Smith (2016) lig in sy resensie die volgende temas uit: "Playing on concepts like pride in homeland, holding the life of a child sacred, just simply getting on with life as it comes to you – and yes, rugby – the film speaks to the ideals that Afrikaners hold up as core to identity." Sean Else sê in 'n onderhoud aan Martie Bester (2016:85) dat rugby vir hom belangrik is omdat dit in sy kultuur en agtergrond ingewef is: "Net soos baie Suid-Afrikaners is soveel van my sosiale interaksie met familie en vriende op rugby gegrond. Dit dien so groot doel om vir ons trots op internasionale vlak te gee. Dit gee ons diepe wortels."³⁹ Verder word daar in *Modder en bloed* sterk klem gelê op familiewaardes. Tog weerspreek die hoofkarakter, Willem, homself oor waar sy lojaliteit lê. Toe sy vrou Anna aan die begin van die rolprent by hom pleit dat hy nie oorlog bo sy gesin moet kies nie, antwoord hy: "Ons volk is ons eer, sonder dit is ons verlore. As ons dit nie beskerm nie is ons net so goed soos dood." Later wanneer hy verneem dat sy vrou en kind weggeneem is konsentrasiekamp toe en sy vrou in werklikheid oorlede is, sê hy: "Sonder my vrou en my kind is ek in elk geval dood."

Die "seleksie van feite en selfs die verdraaiing of vervalsing daarvan" is volgens Gräbe (1990:10) die sesde propagandametode. Onder die subtitel op die DVD-omslag verskyn die woorde: "Geïnspireer deur ware gebeure." Dit dui reeds daarop dat die storielyn 'n mengsel van feit en fiksie is. Die draaiboekskrywer kan dus kies watter feite hy wil gebruik en in watter mate hierdie feite gemanipuleer word. Van der Merwe (2016:21) se navorsing dui daarop dat die Boere in die verskillende krygsgevangekampe op St. Helena wel gereeld teen mekaar gespeel het, maar dat die Britse soldate wat hulle opgepas het nooit teen hulle wou speel "soos in die nuwe rolprent

³⁹ Alhoewel die tema van rugby tot die massas spreek, is daar ook individue wat hulle misnoeë uitspreek oor die rol wat rugby in die Suid-Afrikaanse samelewing speel. Neil Sandilands – 'n Suid-Afrikaanse akteur wat ook bekend is vir sy rol as Daantjie in die televisiereeks, *Feast of the Uninvited* – vertel in 'n onderhoud met Murray la Vita (2007:22) dat hy 'n kleintjie dood het aan die rol wat rugby in die Suid-Afrikaanse samelewing speel: "Wanneer jy in 'n samelewing leef waar rugby die hoogste ideaal is ... Dit is verstommend om met kiddies te gaan praat hieroor. As jy hulle vra wat hulle wil word ... jong laaities ... dit is 'n slum mentality. 'n Magdom van hierdie kiddies sien rugby as 'n way out from where they are."

gewys word nie". Die rede hoekom hierdie feit verdraai word, is voor die hand liggend. Twee Boerekrygerspanne wat teen mekaar rugby speel sou nie sorg vir so 'n emosionele storielyn nie. Verder beklemtoon Van der Merwe (2016:21) dat die Sprinkbokembleem eers 'gebore' is in 1903 met die Britse rugbyspan se eerste besoek aan Suid-Afrika ná die oorlog. Hierdie feit is teenstrydig met dit wat in die rolprent voorgelê word. Weereens sorg die storie oor die ontstaan van die Springbokembleem vir sterk emosie en die gelaaië simbool bevorder die hooftema van kollektiewe identiteit in die rolprent.

Die laaste propagandametode wat deur Gräbe (1990:10) geïdentifiseer word, is die "saamloop met die massas". Met dié tegniek word geïmpliseer dat die meerderheid 'n saak steun en dat die individu dus ook moet konformeer. Van die staanspoor af word hierdie metode voorgestel deur Katherine Sterndale en haar vader, goewerneur Sterndale, wat geregtigheid soek vir die onregverdige en onmenslike behandeling van die Boerekrygers deur die Britse soldate. Die metode word veral uitgelig in die slottoneel van *Modder en bloed* waar kolonel Paget vir Swannell van sy pligte onthef en hom in hegtenis neem. Wanneer Swannell hom hierteen verset, draai sy eie volgelinge teen hom – luitenant Butler sê dat hy sal getuig teen Swannell, en sersant Skirving wond Swannell in die arm toe hy die rewolwer op Willem rig. Hierdeur word 'n ommeswaai voorgestel dat selfs diegene wat hulle aan die kant van die vyand geskaar het, tot nuwe insigte gekom het en dit insinueer dat die kyker ook moet opstaan teen die vyand.

Modder en bloed toon nog ander kenmerke wat ooreenstem met Swanepoel (1998) se derde fase, in die sin dat die hoofkarakter 'n vlekkelose held is wat sy span tot oorwinning lei, asook die fokus op die geestelike vernedering van die Afrikaner deur Brittanje wat uiteindelik 'n opstand teen die vyand moet aanwakker. Jowett en O'Donnell (2015:133) is van mening dat films, soos ander massamedia, selde 'n groot verandering in opinie meebring: "However, we also know that consistent exposure to a specific point of view when the audience has none of its own stands a good chance of making some impact."

4.3 Slotsom

In hierdie hoofstuk is 'n kort verhaalopsomming gegee van die vier gekose romans en twee rolprente. Daar is uitgebrei oor die resepsie van elk van hierdie romans, om sodoende vas te stel op welke wyse die tekste deur lesers en resensente ontvang is, terwyl spesifieke aspekte of temas wat óf gekritiseer, óf geloof is, telkens uitgelig is. 'n Ondersoek na die eienskappe van propagandatekste wat Gräbe (1990) aandui, het getoon dat die rolprent *Modder en bloed* oor al die betrokke eienskappe beskik. Op grond van hierdie bevinding kan die rolprent dus nou reeds as 'n moontlike anachronisme geïdentifiseer word. Terselfdertyd is die resepsie van die rolprente

Modder en bloed sowel as *Verraaiers* deur resensente sowel as die algemene kykers bespreek. Hiervolgens het geblyk dat *Modder en bloed* positief deur die algemene kykers ontvang is, terwyl rolprentresensente 'n meer kritiese aanslag gehad het. Die teenoorgestelde was egter waar betreffende *Verraaiers*. Ten spyte daarvan dat resensente vol lof was vir die rolprent, het dit 'n finansiële verlies gely wat daarop dui dat die rolprent nie positief deur die algemene kykers ontvang is nie. 'n Ontleding van die boek- en DVD-omslae het voorlopige moontlike temas uitgelig wat in die volgende hoofstuk indringend ondersoek sal word.

Hoofstuk 5: Toepassing – Literêre temas en tendense

Deur 'n ondersoek te doen na die literêre tendense en dominante temas in die onderskeie romans en rolprente, kan vasgestel word watter raakpunte daar bestaan met Swanepoel (1998) se fase-indeling, asook of enige klemverskuiwings in dié verband plaasgevind het. Moontlike transhistoriese temas kan ook sodoende geïdentifiseer word. Strachan meld in 'n onderhoud met De Vries (2015) dat die struweling en kwessies van meer as 'n eeu gelede vandag nog in ons lewens voorkom: "Minderhede teenoor meerderhede, vrou teenoor man, magsbeheptheid, die rassekwessie, die een mag wat nie voor die ander wil swig nie, ontrouheid, ensovoorts." 'n Ontleding van die literêre tendense en temas wat in die gekose tekste figureer, sal ook aandui in welke mate dit in die onderskeie genres – romans en rolprente – ooreenkom of verskil. Verder sal 'n bespreking daarvan betreffende die eietydse tekste bepaal op watter wyse die gekose romans en rolprente aansluit by dié wat vóór die honderdjarige herdenking van die oorlog verskyn het.

5.1 Die uitbeelding van veldslae

Wanneer 'n oorlog as agtergrond gebruik word in 'n literêre teks, kan verwag word dat die fisiese oorlog – of dan veldslae – 'n prominente rol in die teks sal speel. Dit is egter opvallend dat die uitbeelding van oorlog ná 2002 meer abstrak in die Afrikaanse letterkunde aangewend word en fisiese veldslae nie meer so sentraal soos vantevore in die gebeure staan nie. Veldslae word dikwels nog genoem en verbande word selfs met ander oorloë gelê, maar die fokus val nou eerder op die individu se ervaring wat spruit uit hierdie krisistyd. Die abstrakte uitbeelding van oorlog behels baie maal 'n fokus op individue se emosionele trauma (of emosionele oorlog) wat ervaar word as 'n direkte gevolg van die fisiese oorlog. Die fisiese en emosionele oorlog word in enkele van die gekose romans geïnkorporasieer met gevolg dat die fisiese oorlog verteenwoordigend word van die kollektiewe (almal se oorlog), terwyl die emosionele oorlog weer fokus op die individu se persoonlike worsteling of trauma tydens, of as gevolg van die oorlog.

In *Fees van die ongenooïdes* kies Du Plessis (2008) om nie bekende veldslae van die Anglo-Boereoorlog 'n sentrale rol in dié roman te laat speel nie. Hierdie onbepaaldheid ten opsigte van veldslae en plekke het tot gevolg dat die gebeure en ervarings nie beperk word tot spesifieke geografiese grense nie, en uiteindelik verteenwoordigend word van enige familie se ervarings tydens die Anglo-Boereoorlog. Die fisiese grense waarbinne die oorlog plaasgevind het, vervaag dus. Hierdeur plaas die skrywer bewustelik die fisiese veldslae op die agtergrond, terwyl die ervarings van individue beklemtoon word. Dit val op dat wanneer Du Plessis wel die ervarings gedurende veldslae beskryf, hy sterk op sinuïstiese waarnemings fokus:

Aan die begin toe die lig nog donker-vals was, kon jy 'n strepie flikkertjies uitmaak – vonkies uit die bekke van leemetfords. [...] Die diepdreun-golwe van ontploffings het deur die grond begin bewe. Die hel was los en al wat jy kon doen, was om so goed moontlik te korrel en die skoot af te knyp. Hou die rumoer uit jou ore uit, vergeet die koeëls wat deur die riete zirts, die gesing van die opslagkoeëls, die stof wat opgeskop word deur 'n stukkie warm lood wat hierdie keer goddank nie deur jou gegaan het nie.⁴⁰ (74)

Deur die klem op sintuiglike waarnemings te plaas verskuif die fokus na die individu se persoonlike en unieke ervaring van die oorlog. Verder word verkragting in dié roman as 'n metafoor vir oorlog aangewend.⁴¹ Die innerlike stryd wat Soldaat en Daantjie voer ten opsigte van die leuen wat Daantjie leef, kan onder meer as 'n metaforiese oorlog beskou word.

In *Sirkusboere* speel historiese veldslae (die Boere se oorgawe by Paardeberg en Colenso) 'n meer prominente rol. Dit is juis hierdie veldslae wat oor en oor vir die gehoor opgevoer word. Tog is dit opvallend dat die fisiese oorlogvoering nie die hoofokus in die roman is, maar eerder hoe individue die geweldige trauma van die oorlog ná die tyd hanteer. Viljoen (2011) maak die volgende treffende stelling oor die hantering van trauma as tema in *Sirkusboere*:

Die roman wys ons ook dat daar verskillende maniere is om aan die 'karkas van die verlede' te vreet (om nog 'n beeld uit die roman te gebruik). Jy kan daarvan 'n skouspel of 'showbiz' maak soos Frank Fillis en sy konkurrent William Darby, jy kan dit opteken in jou oorlogsherinneringe soos Ben Viljoen, jy kan daarvoor bly tob en wroeg soos Piet Cronjé, jy kan emosioneel daaraan ten gronde gaan soos Maans Lemmer of jy kan kies om dit te verswyg soos wat gedoen is toe die Anglo-Boereoorlog weggelaat is uit die opvoering van die Suid-Afrikaanse geskiedenis by die Unievierings in 1910.⁴²

In dié roman figureer die sirkus veral as 'n metafoor vir die oorlog: "Hulle het onverdrote in die oorlog geveg – en hulle doen dit vandag weer. Dié keer vir u plesier." (16) Deur middel van die oorlog-as-sirkus-metafoor word die performatiwiteit (of anders gestel, die opvoeringsaard⁴³) van die oorlog beklemtoon en fokus geplaas op die belaglikheid daarvan. Die naam van die maatskappy wat die sirkus na Amerika neem, is die "Transvaalse Militêre Spektakelsindikaat".

⁴⁰ Voortaan verwys 'n bladsynommer sonder jaartal of outeur telkens na die roman onder bespreking.

⁴¹ Sien 5.5.2: Verkragting

⁴² Sien 5.5.1: Trauma, verlies en herinnering

⁴³ Strachan noem byvoorbeeld aan De Vries (2015) dat daar dikwels na afloop van 'n veldslag skietstilstande was sodat gewondes versorg en dooies begrawe kon word. Hy vertel voorts van die humoristiese oomblikke wat ook aansluit by hierdie performatiewe aard van die oorlog: "Op dag 101 van die beleg van Ladysmith het 'n Boereheliografis vir sy opponent gesein '101 not out'. Toe sein die Kakie terug 'Still batting'. En op Kersdag het die boere 'n skadelose bom met Kerspoeding gevul en luglangs na die beleërde dorp gestuur."

(95) Hoewel die woord *spektakel* in hierdie verband volgens die e-WAT veronderstel is om te verwys na 'n "vermaaklike of vreemde insident", word die algemeenste gebruik van die woord *spektakel* ook in die e-WAT vervat, naamlik: "Geleentheid, gebeurtenis of situasie wat 'n verleentheid raak of belaglik of wanordelik begin verloop of eindig." (Botha, 2019) Dit is egter eerder die laasgenoemde beskrywing wat opgeroep word in die naam van die betrokke maatskappy.

Die gebrek aan objektiwiteit waarmee die geskiedenis dikwels in die verlede oorgedra is, kom in dié roman aan bod. Wanneer Frank besig is om die program te skryf vir sy sirkus, roep hy die hulp van Piet Cronjé in: "Hy sal iewers in kleinskrif byvoeg dat hy advies van seergeleerde kenner ingewin het." (133) Tog is dit van meet af aan duidelik dat Piet se beskouing uiters subjektief is. Selfs wanneer hy gevra word om ook iets positief te noem oor die swart en bruin mense, is sy poging steeds subjektief: "Sommige van die swart nasies leef onder die seënende invloed van die blankes. Dit strek tot hul voordeel, dit mag dalk hul redding wees." (134) Hierdie inligting word uiteindelik tog deur Frank in die program gebruik en hy verwys daarna as "'n deeglike stuk werk". (135) Hiermee word die subjektiwiteit beklemtoon waarmee sekere representasies van die oorlog in die verlede gepaardgegaan het, en wat dan as feitelik korrek voorgelê is.

In *Kamphoer* maak Smith (2014) melding van drie fisiese oorloë: die Anglo-Boereoorlog, die Eerste Wêreldoorlog en die Tweede Wêreldoorlog. Dit is egter 'n oorlogsroman sonder veldslae wat fokus op die persoonlike oorlog van Susan Nell. Die melding van die drie fisiese oorloë verrig twee opvallende funksies: Eerstens dra dit by tot die sikliese aard van die roman,⁴⁴ en tweedens beklemtoon dit die universele kwessies wat in elke oorlog – ongeag waar dit plaasvind – teenwoordig is. As gevolg van laasgenoemde vervaag die geografiese grense waarbinne die oorlog plaasvind: Waar dit afspeel is nie meer belangrik nie. Wat nou belangrik is, is dat die ervaring van oorlog oor geografiese grense strek en universeel is. Opvallende parallelle word ook in dié roman getrek tussen oorlog en verkragting, en dit blyk dat oorlog net 'n ander vorm van verkragting is. Verkragting word dus op 'n figuurlike wyse as 'n metafoor vir die oorlog aangewend, terwyl letterlike verkragting natuurlik ook aan bod kom.⁴⁵

Strachan (2015) steun op sy beurt in *Brandwaterkom* sterk op die historiese veldslae en Prinsloo se oorgawe by Surrender Hill net buite Fouriesburg. Hierdeur vervaag die onderskeid tussen feit en fiksie – of dan die tekstuele grens, omdat die grense tussen werklikheid en fiksie, asook

⁴⁴ Van der Merwe (2014) skryf dat die hoofkarakter Susan "van Winburg na Kaapstad, dan na Nederland, na Engeland, en weer na Nederland" gaan. Uiteindelik keer sy terug na Winburg en dus vorm die verhaal 'n siklus waarvan Winburg se konsentrasiekamp die begin en die einde is.

⁴⁵ Verkragting word breedvoerig onder 5.5.2 bespreek.

tussen vakgebiede (geskiedenis en letterkunde) vervaag. Definitiewe parallelle word in dié roman getrek tussen die Anglo-Boereoorlog en die Grensoorlog wat dus spronge tussen tydsgrense voorstel: “Hoe kon Bullet van alle plekke juis die grot kies om die Grensoorlog aan my te kom opdring? Iets het nie in die raamwerk gepas nie. Ek het al hoe sterker die indruk gekry dat hier ruimtes oorgesteek word wat nie deur die geskiedenis goedgekeur sou word nie.” (161) Alhoewel *Brandwaterkom* die teks is waarin veldslae die meeste aandag geniet en ook in fyn besonderhede beskryf word, word die oorlog in hiérdie roman insgelyks op ’n metaforiese manier aangewend. Een voorbeeld hiervan is die wyse waarop die oorlog deur oom Lelik Piet beskryf word:

‘Die oorlog’, sê oom Lelik Piet, ‘lyk nie aldag dieselfde nie. Partykeer is dit ’n miershoop wat jy oopspit – dit krioel so voor jou oë, jy weet nie waar om te skiet nie. Ander kere is die oorlog soos ’n toktokkie se vangkuil. Beland jy eers op die skuinste van sand, dan suig hy jou vanself in. Hoe ook al, jy hoef nie te bodder nie, kry sal die oorlog jou kry.’ (85-86)

Die sintuiglike waarneming van die oorlog word net soos in *Fees van die ongenooïdes*, in *Brandwaterkom* beklemtoon:

Oorlog het sy eie reuk. Dis oral om jou in die lug; dit word deel van jou klere en jou vel. ’n Reuk van seil en leer, geweerbande, olie en warm staal. Kruitdampe wat om jou hang en stof wat opskop. Dae lank in dieselfde hemp. Skurwe grond en klippers onder hul elmboë. Sweet wat in die burgers se oë bly beland. (88)

Die metafoor van ’n spinnekop word deurgaans in die roman (174, 182, 183) gebruik om die oorlog (en spesifiek die Boere se rol in die oorlog) te beskryf: “Maar die spinnekop het lank genoeg gewag – die oorlog rek meteens sy bene en stoot dit met lang, vinnige hale vorentoe. [...] Vinnig versit die spinnekop sy tentakels en spin al die toegange tot die Brandwaterkom toe.” (182-183) Volgens Tressider (2008:179) simboliseer ’n spinnekopweb onder meer ’n illusie. In hierdie opsig kan die gebruik van die spinnekop as metafoor vir die Boere en die web wat hulle span, moontlik daarop dui dat dit bloot ’n illusie was dat die Boere besig was om te wen (of gedink het hulle is besig om te wen).

In ooreenstemming met die gekose romans, word min klem gelê op die fisiese oorlogvoering of veldslae in die gekose rolprente. In *Modder en bloed* word geen veldslae uitgebeeld nie; daar is wel ’n toneel waar Engelse soldate springbokke probeer skiet; weereens simbolies van die Afrikaner waarop daar ‘jaggemaak’ word deur die Britte. Soos in Hoofstuk 4 genoem, word metaforiek reeds in die titel *Modder en bloed* gevind, wanneer die omstandighede in die loopgrawe gedurende die oorlog beskou word as eenselwig met die omstandighede op ’n rugbyveld. Rugby word nou metafories gelykgestel aan oorlog en omgekeerd. Dit word deur

verskeie stellings in die rolprent bevestig, byvoorbeeld wanneer Finn Kelly in gesprek met Willem sê: "I'm sorry I don't see how the hell we could win." – met verwysing na die rugbywedstryd, waarop Willem antwoord: "Then we will die fighting to live." Hierdie antwoord van Willem pas nie in die konteks van die vraag wat Finn Kelly stel nie, aangesien rugby nie in werklikheid 'n stryd om lewe en dood is nie. Hieruit kan afgelei word dat Willem se antwoord eerder met betrekking tot die oorlog self geïnterpreteer moet word. Tydens die groot rugbywedstryd sê luitenant Butler ook aan kolonel Swannell dat hy sy beste doen om die wedstryd te wen, waarop Swannell terugskree: "This is not a game, this is war!" Hierdeur word die onderskeid tussen rugby en oorlog tot 'n groot mate opgehef. Verder word 'n oorwinning op die rugbyveld gelykgestel aan lewe, en 'n nederlaag aan dood. Dié metafoor kom voor in die weddenskap wat Willem met kolonel Swannell maak. Die terme van die weddenskap bepaal dat die jong seun se lewe gespaar sal word indien die "Springbokke" wen, maar dat die seun sal sterf indien hulle verloor.

Ook die "Springbokke"-span word 'n metafoor vir die Boerevolk soos dit blyk uit die woorde van Willem:

Ek het buite die konsentrasiekamp in Middelburg gekyk hoe twee Engelse soldate 'n springboklam wat by sy ma se karkas staan koelbloedig skiet. Dit kon maklik met twee, drie spronge die gewere van die soldate ontdruk, maar hy het by sy ma gebly. Lojal in sy bloed. Tot die einde.

Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat die fisiese veldslae in hierdie rolprent op die agtergrond geskuif word, en rugby in die plek daarvan as metafoor aangewend word. Die gevolg hiervan is dat rugby oor-gedramatiseer word deur dit gelyk te stel aan oorlog. Die metaforiese gelykstelling van rugby en oorlog is potensieel gevaarlik omdat dit tot gevolg het dat rugby met té veel betekenis gelaai word, terwyl die oorlog weer getrivialiseer word.

In die rolprent *Verraaiers* word die fisiese oorlog slegs aangewend as die katalisator vir kommandant Jacobus van Aswegen se persoonlike oorlog (of innerlike stryd). Die oorlog dwing Van Aswegen om te kies tussen dit wat die meerderheid ander Boere glo reg is (met ander woorde om aan te hou oorlog voer), of om bewustelik teen die groep (of dan volk) in te gaan en te doen wat hy as individu glo reg is deur terug te keer na sy gesin toe.

Die gevolgtrekking kan gemaak word dat daar in die gekose romans sowel as rolprente ná 2002 eerder op 'n metaforiese wyse omgegaan word met die tema van oorlog. In die uitbeelding van oorlog in die Afrikaanse letterkunde van ná 2002, verskuif die klem vanaf fisiese veldslae na die lot van kleiner, individuele (persoonlike en emosionele) oorloë wat teen die breë agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel. Parallele word getrek met ander oorloë wat daartoe lei dat die

ervaring van oorlog meer universeel word. Die volgende aanhaling uit *Sirkusboere* beklemtoon ten slotte hoe die uitbeelding van oorlog verskillende vorme kan aanneem, afhangende van wie daarna kyk en hoekom daarna gekyk word: “Hulle het ander hartseer eindes onthou, onregte wat na aan die been gesny het. Almal het hulle eie verhale gaan haal en hulle het die drama wat hulle voor hul oë sien afspeel het, dáármee ingekleur, sodat ou wrewels in die stilte weer skerp gevul is.” (141)

Hierdie waarneming – dat individue die oorlogsgebeure hul eie kan maak, en elkeen hul eie unieke ervaring het – sluit aan by die volgende tendens wat in die gekose tekste geïdentifiseer kan word, naamlik ’n fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individuele.

5.2 Fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individuele

Volgens Jung (Van der Merwe & Viljoen, 1998:175) bestaan die psige uit drie elemente: die bewussyn, die persoonlike onbewuste en die kollektiewe onbewuste. Hiervolgens bevat die bewussyn bewuste persepsies, gedagtes, gevoelens en herinneringe, terwyl die persoonlike onbewuste ervaringe bevat van verlangens waarvan iemand vroeër bewus was, maar wat nou vergete of onderdruk is. Die kollektiewe bewussyn, aan die ander kant, bevat al die ervaringe van die voorgeslagte wat oor die eeue heen opgegaan is, sonder dat die individu daarvan bewus is. Volgens Van der Merwe en Viljoen (1998:175) spruit die argetipiese figure, mites en drome van volke oor die hele wêreld heen uit hierdie kollektiewe onbewuste. Hulle (1998:175) is verder van opinie dat Jung die universele voorkoms van die argetipiese figure as ’n bewys van die bestaan van ’n kollektiewe onbewuste beskou. Dit is juis in hierdie kollektiewe bewussyn van ’n nasie waar herinneringe oor gedeelde oorloë en trauma geberg word. Brink (1989:86) beklemtoon op sy beurt die invloed wat skrywers het op die wyse waarop oorloë in die kollektiewe bewussyn opgeneem word: “[...] want juis dit is uiteindelik waar: oorloë het nie net skrywers gevorm nie, maar skrywers het in ’n hoë mate bepaal *hoe* oorloë in die mensdom se kollektiewe wete ingebed is”. Die stelling het uiteraard ook betrekking op die wyse waarop skrywers spesifiek die Anglo-Boereoorlog benader het.

Die fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe ervaring van oorlog na die persoonlike (of individuele) ervaring begin stelselmatig reeds in die vyfde (of postkoloniale) fase van Swanepoel (1998). Burger (2015b:94) skryf dat die roman – met verwysing na *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* – nie slegs oor die Anglo-Boereoorlog gaan nie, “maar oor die donkerte en eksesse van die menslike psige”. Daarmee plaas Brink die klem daarop dat *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* nie souseer ’n soeke na die donker in die Afrikaner se geskiedenis [die kollektiewe] is nie,

maar veral ook 'n soeke na die donker in die menslike psige [die individu] in die hede. [My byvoeging – RM-B.]

Oorlog is 'n polities gemotiveerde verskynsel en die politiek bemoei homself met die lot van 'n nasie of volk as geheel ('n kollektiewe siening). Hieruit spruit die tendens in vroeë literêre oorlogstekste – veral in die derde fase – om vanuit 'n nasionalistiese perspektief te skryf oor die kollektiewe ervaring van 'n nasie. In die gekose tekste is dit duidelik dat daar 'n definitiewe fokusverskuiwing plaasgevind het en dat die kollektiewe ervaring van die oorlog nou plek maak vir die individu se trauma en ontgogeling. Dominee Luckhoff (2006:2) skryf gedurende die oorlog die volgende opmerking in sy dagboek: “Can we sometimes forget the inevitable political aspects of things and see beyond into the human?” Hieruit is dit duidelik dat daar toe reeds 'n behoefte bestaan het om dieper te kyk na die invloed van die oorlog op die gewone mens; diegene wat hulself nie op die slagveld bevind het nie, maar tog steeds slagoffers was. Hierdie fokusverskuiwing het verdere positiewe implikasies deurdat stemme wat voorheen min gehoor is – die van die agterryers en verkragtes, nou na vore kom.⁴⁶

In die gekose tekste blyk dit dat die kollektiewe ervaring onderskikkend geag word en die klem nou gelê word op die persoonlike of individuele ervaring. Du Plooy (2009) maak die volgende verwante stelling oor *Fees van die ongenooies*: “Elke karakter se storie kry volle aandag van die verteller en elkeen se hede sowel as verlede word vertel. Daar is in die roman 'n intense soort vertel, asof die verteller wil seker maak dat elke karakter se storie met oorgawe vertel word.”

Du Plessis het dus bewustelik besluit om weg te beweeg van die kollektiewe verhaal en liewer te fokus op die “klein mannetjie op die grond” se verhaal (Terblanche, 2017). Van der Merwe (2009:7) vra aan Du Plessis om *Fees van die ongenooies* in 'n neutredop op te som, waarop Du Plessis se antwoord verder die fokus op die individuele ervaring van die oorlog plaas:

Onder meer oor hoe dinge buite ons beheer in ons lewe ingryp; oor hoe ons vir mekaar en vir onself lieg; oor hoe liefde tot haat kan 'skif' soos Van Wyk Louw sê; en doodgewoon hoe ons ondenkbare dinge aan mekaar en aan onself doen. Oor hoe hartseer 'n lewe kan word. Die agtergrond is die Anglo-Boereoorlog wat oor 'n klompie **individue** rol en hul lewens verander, beneuk en verpletter. [My beklemtoning – RM-B.]

Die wye verskeidenheid karakters wat Du Plessis in *Fees van die ongenooies* aanwend, verteenwoordig uiteenlopende persoonlike ervarings van die oorlog en die gebeure daarna. Die klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individuele kom veral na vore in die vertelling van

⁴⁶ Sien 5.7.4: Die uitbeelding van voorheen gemarginaliseerdes

kaptein Brooks, jare later wanneer hy die oorlogsmuseum besoek en die werklike aard van die oorlog bevraagteken: “Maar al dié dinge kan hy tog nie neerskryf nie, want dit het niks met die geskiedenis te make nie – en tog alles, want dis wat in die gesindhede naleef nadat die veldslae uitgewoed is.” (255) Die “dinge” verwys spesifiek na Nellie en die Minters se ervaring tydens die oorlog, en die feit dat sy haar babaseuntjie aan die dood moes afstaan voordat sy pa hom kon ontmoet. Wanneer Philip Brooks die opmerking maak, beklemtoon hy dat hierdie individuele ervarings van diegene wat nie op die slagveld was nie, tog alles te make het met die oorlog en dat die ervarings van die individue dikwels nie verwoord kan word nie: “Ek vertel jou nou van ’n jong moeder wat ’n dooie kind voor ’n kamera regop hou sodat haar man eendag kan sien hoe hy gelyk het. Maar ons kan ons nie in die diepte van wat in haar omgegaan het, eers begin inverteel nie. Ons kán nie.” (328)

Fees van die ongenooies sny volgens Anon. (2008:6) aan by die Anglo-Boereoorlog “en **vra vrae** oor wat ons glo, wat ons liefhet, wat ons strewes is, die lieg in ons en ook ons onthou” [my beklemtoning – RM-B]. Dié aanhaling dui op een van die funksies wat verhale wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel verrig: om die leser self te laat introspeksie doen deur vrae te vra waarin die individu, en nie soseer die kollektiewe nie, sentraal staan.

Die fokus in die roman *Sirkusboere* word op ’n kleiner groepie Boere geplaas wat hulself buite die grense van Suid-Afrika bevind. Die individuele verhaal van die karakters Frank Fillis, Ben Viljoen, Piet Cronjé en Fenyang (of dan Jan Windvogel) geniet aandag en daar word dieper gedelf in hulle oortuigings, die redes vir hulle besluite en optrede tydens en ná die oorlog, asook die wyse waarop hulle onderskeidelik hul trauma hanteer.⁴⁷

In die roman *Brandwaterkom* word parallelle nie net tussen verskillende oorloë getrek nie, maar ook tussen individue uit die verlede en hede. Van Coller (2016:241) dui op die parallelismes tussen Esther/Henriette (39); Bullet/Posman (134); Bullet/Vilonel (306 en 317); Esther/Henriette; en die Afrikanervroue in die holkrans/Boesmanvroue (321). Deur parallelle tussen die karakters oor verskillende tydsgrense heen te beklemtoon, word raakpunte ten opsigte van die transhistoriese aard van die menslike psige uitgelig. Viljoen (2015) is van mening dat die historiese gegewens in *Brandwaterkom* juis “verlewendig word deur die karakters se persoonlike belewenis van die historiese gebeure, hulle emosionele ervaring daarvan en die aanvul van die klein besonderhede van die alledaagse roetine waardeur die roman uiteindelik die digte tekstuur verkry wat inlewing deur die leser moontlik maak”.

⁴⁷ Sien 5.5.1: Trauma, verlies en herinnering

Die fokusverskuiwing van die kollektiewe na die individuele word in *Brandwaterkom* beklemtoon deur Esther se navorsing wat nie op die breë geskiedenis van die Brandwaterkom, naamlik die oorgawe van Prinsloo fokus nie, maar liever op die doen en late van een figuur, ene Fanie Vilonel.

Ook in *Kamphoer* staan die ervarings van die hoofkarakter, Susan, sentraal in die roman. Die roman handel oor Susan se persoonlike oorlog waarin sy haarself bevind as 'n onskuldige slagoffer van 'n werklike oorlog. In die roman verwys sy telkens na haar oorlog: "Dáárdie oorlog was myne, het sy gedink. Nie dié een nie." (12) Die fokus is ook nie meer op die 'ons' en 'hulle' nie: Susan gaan werk selfs in Engeland wat daarop dui dat sy nie die Britte verkwalik nie, alhoewel haar verkragters twee Britse offisiere en 'n joiner was. Die individuele ervaring van die oorlog word in *Kamphoer* selfs verder beklemtoon wanneer die inrigting as 'n metafoor vir die oorlog aangewend word: "Hulle oorlog, hare en Reymaker s'n, was daar in hul kliniek in Dordrecht. Elke dag se stryd om vir 'n paar mense 'n greep te probeer gee op die werklikheid." (37) Daardeur word die persoonlike oorlog wat diegene in die inrigting voer op die voorgrond geplaas.

In die rolprent *Verraaiers* sentreer die gebeure rondom die hoofkarakter, kommandant Van Aswegen. Alhoewel sy rol as leier gedurende die oorlog ook uitgelig word, is dit uiteindelik sy worsteling met die besluit om teen die kollektiewe – die oorgrote meerderheid Boere – te beweeg en te doen wat vir hom as individu reg is, wat vooropgestel word. Burger (2015a) maak die stelling "dat 'n individu se verskeurdheid tussen groepsbelange en individuele belange en die uiteindelijke 'verraad' teenoor die een of die ander, asook die vernietigende gevolge daarvan" seker een van die oudste temas in die letterkunde is. Die redes vir Van Aswegen se besluit om terug te keer na sy gesin in plaas daarvan om aan te hou veg, word in dié rolprent ondersoek.⁴⁸

Dit word hier reeds duidelik dat die rolprent *Modder en Bloed* in hierdie opsig afwyk van die ander tekste, aangesien die lot van die kollektiewe steeds in hierdie rolprent sentraal staan. Die lot van die kollektiewe as sentrale fokus hoort veral tot die derde (nasionalistiese) fase van Swanepoel (1998), wat daarop dui dat *Modder en bloed* inderdaad 'n anachronisme is. Dit versterk ook die bevinding dat dié rolprent eerder die eienskappe van 'n propagandateks vertoon. Willem se vrou pleit by hom op die vooraand van die oorlog om haar en sy seun te kies bo die oorlog. Hierop antwoord hy: "Ons volk is ons eer daarsonder is ons verlore." Hierdie stelling plaas die klem op die volk (dus die kollektiewe) in plaas van die individuele (sy vrou en kind). Die wreedheid waaraan die Boeregevangenes onderwerp word in die kamp, versterk dié kollektiewe samehorigheid.

⁴⁸ Die kwessie van verraad word breedvoerig onder 5.4 bespreek.

In die betrokke rolprent word die aanvanklike verdeeldheid onder die Boerekrygers beklemtoon deur die geografiese area waar elkeen vandaan kom. Ook tussen die twee kampe, Stonewood (hoofsaaklik vir die Transvalers) en Broadbottom (hoofsaaklik vir die Vrystaters), is daar verdeeldheid en selfs afsku soos uit die volgende dialoog afgelei kan word:

- Eddie Mijnhardt: "Hy is nes die res van julle dōners. Veral julle Vrystaters. Omdat Kruger julle wou oorgee beteken dit ons Tranvalers wou ook opgee. [...] Julle noem ons Transvalers mos geelgatte."
- Phil Blignaut: "Wat julle was. Julle het die oorlog begin in die Vrystaat en almal dáárby ingesleep [...] en toe dinge warm raak wou julle sommer die handdoek ingooi."
- Phil Blignaut: "Omdat julle te sleg was om die Kakies in Bloemfontein te stop."

J.J. 'Ratel' Wessels het later 'n emosionele uitbarsting omdat hy vanaf die Deadwood- na die Broadbottom-kamp oorgeplaas word en hy nie geassosieer wil word met die gevangenes in Stonewood nie: "Los my uit. Hierdie is Stonewood. Ek hoort nie hier nie. [...] I stay in Deadwood camp, nie hier nie! Ek is 'n Transvaler. [...] Ek hoort nie saam met hierdie klomp vrot Kaapse snoeke nie." Finn Kelly identifiseer uiteindelik sy sestien rugbyspanlede en wanneer hulle hulself aan die res van die span moet voorstel, is hierdie aanvanklike verdeeldheid iets van die verlede. Ondanks hulle uiteenlopende geografiese herkoms en beroepe vorm hulle nou deel van dieselfde span met 'n gemeenskaplike doel:

- Longtom van Tonder: "Longtom van Tonder, Stellenbosch, student".
- Gawie Mentz: "Gawie Mentz, boer van Graaff-Reinet."
- Os le Grange: "Os le Grange, dokter van Upington."
- Eddie Mynhardt: "Polisieman van Pretoria."
- Phil Blignaut: "Onderwyser van Bloemfontein."

Hierop antwoord Willem Morkel:

So nie een soldaat onder julle nie. Tog het elkeen van julle nie twee keer gedink om wapen op te neem teen die grootste militêre mag in die wêreld nie. Weet julle wat? Ons het amper gewen. Hoekom? Omdat ons nie opgee nie. Veral nie wanneer die Kakies nog een van ons kinders wil vermoor nie. So enige man wat nie wil speel nie, loop nou.

Hy gebruik dus die gedeelde gemeenskaplike ervaring om die eenheidsgevoel in die span te versterk.

Die temalied, *Modder en bloed*, bevestig verder dat die kollektiewe, en nie die individuele nie 'n sentrale rol in die rolprent speel: "Lig jouself soos **een man** uit die stof en die sand." [My beklemtoning – RM-B.] Die rol wat rugby speel om hierdie kollektiewe bewussyn te versterk, word in die volgende dialoog beklemtoon:

Phil Blignaut: "You want to get this lot to play together?"

Finn Kelly: "Sport is a way of doing that, all they need is a common enemy and who better than the English?"

Phil Blignaut: "My friend, you seem to have learned nothing about the Boers in your time with them. They are the most stubborn nation on earth. They can not stand together. Never have, never will."

Finn Kelly: "But if you give them someone to look up to." (*Kyk na Willem Morkel*)

Dit blyk dat die rolprent *Modder en bloed* die enigste gekose literêre teks is wat afwyk van die tendens dat daar in eietydse literêre tekste 'n klemverskuiwing plaasvind vanaf die kollektiewe na die individuele ervaring. Hierdie verskynsel sluit aan by die literêre tekste wat deel vorm van die derde fase (of propagandafase) wat geken word aan 'n sterk nasionalistiese inslag.

Fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individuele as 'n tendens in hedendaagse tekste kan volgens Viljoen (2015) moontlik verband hou daarmee dat oorlog die menslike karakter onder uitsonderlike druk plaas en dat dít 'n baie vrugbare terrein vir 'n skrywer is:

Op 'n meer siniese noot sou 'n mens kon sê dat dit die geleentheid skep vir skrywers om oor die mens se fassinasie met die meganiek van oorlogspeletjies en die dors na ekstreme ervarings te skryf. Ernstiger beskou is dit duidelik dat talle oorlogsromans 'n poging is om rekenskap te gee van die impak wat oorlogsgebeure op die mens het.

5.3 Verband tussen feit en fiksie

Die doel van hierdie deel van die betoog is nie om die gegewens in die gekose romans te vergelyk met elke feit in die historiese bronne waarop dit gebaseer is nie, maar eerder om oorsigtelik te bepaal in welke mate die gegewens wat deur die skrywers onder die erkennings in die romans vermeld word, aansluit by Van Coller (2011) se glykskaal waarbinne die weergawe van bekende historiese materiaal (feite) in fiksie geïdentifiseer word.

In sy bedankings aan die einde van *Fees van die ongenooïdes* gee P.G. du Plessis erkenning aan die bronne wat hy as inspirasie vir sy roman gebruik het. Dit sluit onder meer 'n ou, handgeskrewe dokument oor die legende van die lied van die gestorwe kampkinders, en 'n "vrag

ongepubliseerde materiaal” in. Die gebruik van hierdie materiaal plaas *Fees van die ongenooïdes* onder (re)kreasie op Van Coller (2011) se glyskaal. (Re)kreasie behels die gebruik van feite of bekende historiese materiaal wat nog nie voorheen in erkende historiese bronne geboekstaaf is nie.

Du Plessis bedank ook diegene wat hom begelei het op besoeke aan slagvelde en konsentrasiekampe wat daarop dui dat hy ’n werklikheidsgetroue representasie wou skep van die tydperk waarin die roman afspeel. Hierdie stelling word bevestig deur Du Plessis se bedanking aan kolonel Frik Jacobs van die Oorlogsmuseum van die Boere-republieke vir die lees van die manuskrip. Die afleiding kan gemaak word dat Jacobs vanweë sy kennis en insig oor die Anglo-Boereoorlog as ’n kritiese leser opgetree het om te verseker dat die gebeure in die roman so geloofwaardig as moontlik uitgebeeld word. Amputasie kom ter sprake wanneer Du Plessis in sy bedankings vir Louis Bothma om verskoning vra omdat hy ter wille van sy storie, die feite oor Driefontein en Abrahamskraal, wat vir hom (Louis Bothma) so kosbaar is, “effens geweld aangedoen het”.

Die laaste bedanking van Du Plessis gaan aan ’n ou vroedvrou wat hy bloot bedank omdat sy hom in “haar vertroude geneem het oor die versweë”. Alhoewel die besonderhede van haar bydrae nie bekend is nie, kan die afleiding gemaak word dat haar persoonlike ervaring as ’n vroedvrou gedurende die Anglo-Boereoorlog in *Fees van die ongenooïdes* oorvertel word of as inspirasie gedien het. Aangesien persoonlike oorvertellings nie as feitlik beskou word nie, word dit nie op Van Coller (2011) se glyskaal aangedui nie.

Kortom kan die gevolgtrekking gemaak word dat *Fees van die ongenooïdes*, alhoewel fiktief van aard, ’n geloofwaardige representasie van die tydperk van die Anglo-Boereoorlog is.

Sirkusboere, gebaseer op die ware verhaal van die boeresirkus van St. Louis (1904), is die roman waarin die meeste bronverwysings vermeld word. Voorts noem Loots dat Floris van der Merwe – die skrywer van *Die boere-sirkus van St. Louis 1904* – ongepubliseerde navorsing tot haar beskikking gestel het. Die gebruik van die historiese feite van die boeresirkus in die roman dui daarop dat (re)kreasie, interpretasie en veral substitusie, soos op Van Coller (2011) se glyskaal aangedui, afwisselend deur die skrywer aangewend word.

In die roman self vind ’n mens, ironies genoeg, die subtile suggestie dat die mensdom nie belangstel in hoe akkuraat of feitlik die oorlog uitgebeeld word nie, maar dat dit dikwels gaan oor die vermaaklikheidspotensiaal wat ’n betrokke verhaal bied en niks meer nie. Dit blyk uit die tweede sirkus van Brady wat geensins poog om so waarheidsgetrou te wees soos dié van Frank

nie, maar tog blyk eersgenoemde baie meer populêr te wees onder die gehoor: “Dis showbiz,’ het Brady kortaf gesê. ‘Nie ’n geskiedenisles nie.’” (326)

Kamphoer is losweg gebaseer op die roman, *The Boer Whore* van Nico Moolman. Alhoewel Moolman se weergawe geïnspireer is deur die ware verhaal van Susan Nell, soos dit deur Lucille van Ubon aan hom oorvertel is, bied hy sy boek ook as ’n roman aan. Dus is Moolman se weergawe reeds ’n fiktiewe weergawe van feite wat nog nooit voorheen in erkende bronne geboekstaaf is nie; met ander woorde, (re)kreasie. Smith se weergawe, *Kamphoer*, is ’n kreatiewe verwerking van Moolman se weergawe. Smith meld in die naskrif dat sy weergawe in ’n aantal opsigte van dié van Moolman verskil, veral omdat hy self Susan Nell se lewensverhaal wou ontdek en wou vasstel wat moontlik kon gebeur het as sy een van haar verkragters sou konfronteer. In die lig hiervan val *Kamphoer* dus op ’n vlak wat nie op Van Coller (2011) se glyskaal verteenwoordig word nie, maar is moontlik ’n (re)rekreasie.

Strachan (2015) gee ’n volledige bibliografie van boeke, elektroniese bronne, koerante, lesings en pamflette wat hy gedurende die skryf van *Brandwaterkom* geraadpleeg het. Strachan meld self dat hy soms woordeliks inligting uit hierdie bronne geneem het en in ander gevalle het hy die inligting aangepas en verwerk om by die bepaalde karakters te pas. Hieruit kan die afleiding gemaak word dat die verhouding tussen feit en fiksie in *Brandwaterkom* op die volgende maniere wissel, naamlik tussen enumerasie (feite word weergegee in perfekte ooreenstemming met die bekende en aanvaarde geskiedenis); interpretasie (feite word weergegee, maar ook geïnterpreteer in samehang met byvoorbeeld ander gebeure of uit die perspektief van die eie tyd); en substitusie (feite word getrou weergegee wat die essensie daarvan betref, maar vervanging van persone, ruimtes, tye, ensovoorts vind plaas).

Wat *Brandwaterkom* uniek maak, is die feit dat geskiedskrywing as een van die temas in die roman aangewend word, siende dat Esther besig is met geskiedkundige navorsing oor Vilonel en wroeg oor haar eie benadering en/of navorsingsmetode. Van Coller (2016:223) is van mening dat verskeie metodologiese kwessies rakende geskiedskrywing aangeraak word, onder meer die onderwerp *geskiedskrywing*. Verder is Esther se fokus op randfigure tipies van postmodernistiese benaderings in die geskiedskrywing wat poog om hiërargieë te dekonstrueer. Van Coller (2016:228) brei soos volg op die saak uit:

So word trouens ook die prinsipiële verskil tussen geskiedenis en roman geïllustreer: die een (die geskiedenis) is as weergawe van die verlede weliswaar ook interpretasie en narratologies georden, maar die ander (die roman) is primêr ’n stuk verbeelding aan die hand van feite. Strachan se roman

is dus ook implisiete kommentaar op die metodologiese kwessies wat altyd aan die orde kom wanneer gepraat word oor die prinsipiële verskille tussen geskiedenis en roman; feite en fiksie.

Daar kom eksplisiete verwysings na bekende Suid-Afrikaanse historici – Albert Blake en A.M. Grundeling – in *Brandwaterkom* (191) voor. Hiermee word geskiedskrywing as tema na die voorgrond gedwing. Verder word ook melding gemaak van die rolprent, *Verraaiers* (250).

Geskiedskrywing kom as 'n manier om voorheen onvertelde weergawes te vertel in *Brandwaterkom* aan bod. Catharina wil hê dat Esther moet skryf oor haar oupa, Hans Dons de Lange, en die valse aanklagte wat gelei het tot sy teregstelling: “As die vrou van Bloemfontein oë het om te sien sal sy dit sien; as sy ore het om te hoor sal sy dit hoor. Die aanklagte. Die godskreien skande. Die verraderlike beker wat hy moes ledig.” (218) Die skrywer se eksplisiete gedagtes oor waar die fokus van die verhaal moet wees, beklemtoon dat geen weergawe van die verlede ooit objektief kan wees nie, omdat die skrywer self bepaal wat op die voorgrond moet staan: “Maar eers moet ek iets anders met Esther probeer, en dalk lê hierdie ene my nader aan die hart.” (269) Die verskillende interpretasiemoontlikhede van die geskiedenis kom metafores ter sprake wanneer Bullet na Esther se beeldhoustuk, Posman, kyk en hom sien as 'n “man wat dit iewers langs die pad byster geraak het”. (290) Hierop reageer Ester: “Dis jôu interpretasie.” (290) Esther merk weer later op: “[...] ek het terdeë besef alles hang af van deur wie se oë jy na 'n situasie kyk”. (307) Die feit dat die ouktoriële verteller onkunde veins wanneer 'n historiese figuur se optrede en beweegredes ontleed word en dan gevolg word deur 'n opeenstapeling van retoriese vrae, dui volgens Van Coller (2016:234) op die narratologiese illustrasie dat die werklike historikus maar slegs kan spekulêr.

Die rolprent *Verraaiers* is gegrond op die ware verhaal van die Theunissen-familie, soos vertel deur Albert Blake in sy boek, *Boereverraaier* (2010). Die draaiboek is nie volledig op dié ware verhaal gebaseer nie en De Jager sê self aan Fitzpatrick (2012): “[...] dis sowat 50 persent fiksie en 50 persent feite”. Karakters soos generaals De la Rey, Smuts, Viljoen en Andries Cronjé, asook die drie hofamptenare, kommandant Christiaan Maurice Douthwaite, kommandant Jacobus Nicolaas Boshoff en Willem Hendrik Neethling is onder meer werklike, historiese karakters wat in die rolprent uitgebeeld word. Die karakters Robert Machlachlan en Ronald Boyd is insgelyks gebaseer op ware karakters en naamgenote uit die Anglo-Boereoorlog. Die afleiding kan dus gemaak word dat 'n kombinasie van substitusie (feite word getrou weergegee wat die essensie daarvan betref, maar vervanging van persone, ruimtes, tye, ensovoorts vind plaas) en amputasie (feite in die bekende geskiedenis word weggelaat, dus nie ‘geselekteer’ deur die skrywer nie), die verhouding tussen feit en fiksie in dié rolprent opsom.

Behalwe 'n Engelse vrouestem wat aan die begin van die rolprent *Modder en bloed* die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog en enkele historiese feite (soos die bestaan van twee gevangenekampe op St. Helena) baie oorsigtelik skets, is die gebeure in *Modder en bloed* fiktief van aard. Op 'n Facebook-groep, "The Anglo-Boer War (The South African War) 1899-1902", vra een van die lede aan die ander groeplede wat hulle opinie oor die rolprent *Modder en bloed* is (De Jager, 2020). Uit die kommentaar blyk dit dat talle geskiedeniskenners op hierdie groep dit eens is dat die rolprent nie net fiktief van aard is nie, maar dat selfs die rekwisiete nie werklikheidsgetrou is aan die tydperk waarin die rolprent afspeel nie. Een lid merk op dat die boustyl van die geboue in die rolprent ooreenstem met die boustyl van 1970 en dat dit glad nie geloofwaardig is nie. Die feit dat die rolprentmakers historiese feite tot hulle beskikking gehad het om 'n werklikheidsgetroue rolprent te skep – ten spyte daarvan dat dit grootliks fiktief van aard is, dui daarop dat die geskiedenis met verskuilde motiewe aangewend word. *Modder en bloed* kan dus op Van Coller (2011) se glyskaal as negasie geplot word. Negasie behels dat feite wat in die historiografie bekend is en aanvaar word, misken word; en dat dit wat weergegee word, nie wesenlik van fiksie verskil nie, maar dat dit tog as niefiksie aangebied word.

5.4 Verraad

Verraad word deurgaans in die verskillende fases van oorlogsliteratuur as 'n tema aangetref, en uit die gekose tekste is dit duidelik dat dit steeds as sodanige tema teenwoordig is. In die vorige fases is hierdie tema egter op so 'n wyse aangewend dat dit veragting by die leser gewek het. Du Pisani (1999:92) beaam dat Afrikanernasionalistiese skrywers net veragting gehad het vir joiners of 'Judas-Boere':

Hulle is beskou as uitvaagsels en lae verraaiers wat deur hulle verraad die Boere se gees van verzet gebreek het (Viljoen, 1902:176, Kestell, 1920:124, Strydom, 1974:38) en 'n aartssonde gepleeg het deur teen God se saak met die Boerevolk op te tree (Pretorius, 1991:197). In verskeie Afrikaanse verhale is die bittereinder as die held en die joiner as die skurk uitgebeeld.

Blake (2010:8) beklemtoon in hierdie verband dat die emosies rondom die verskynsel van verraad later sonder werklik diepgaande kennis van die gebeure oorgedra is, en dat hy tydens sy navorsing vir die boek *Boereverraaier* (2010), uiteenlopende kommentaar by Afrikaners teëgekom het oor dié onderwerp. Daar was onder meer algehele onkunde oor die onderwerp, terwyl ander gereken het dat die onderwerp nie meer relevant is nie. Daar was ook diegene wat nie 'ou wonde' wou laat oopkrap nie, veral in die lig daarvan "dat die Afrikaner klaar op wankelrige en onsekere paaie verkeer en die ondersoek daarom onvanpas is" (Blake, 2010:8). Die opvallendste, en moontlik insiggewendste vir sy ondersoek, was vir Blake (2010:8) die enkele

wat van mening was dat “afvallige Afrikaners se optrede gedurende die oorlog herwaardeer moet word sodat dit nie meer vandag as verraad beskou behoort te word nie”. In die lig van hierdie opmerking val dit op dat daar in die gekose tekste ná 2002 dikwels meer gebalanseerd omgegaan word met die kwessie van verraad. Die volgende opmerking van Blake (2010:8) beaam hierdie verskynsel: “Na 11 dekades is die vertolking van die vergete teregstellings gestroop van die vooroordele wat daartoe bygedra het dat dié laagtepunt vroeër verswyg is. Tradisionele Afrikanernasionalisme wat op ’n dominante en jaloerse wyse oor daardie tydperk van die Afrikaner se geskiedenis gewaak het, is tans aan die verkrummel.”

Diegene wat hulle skuldig gemaak het aan verraad word nou nie slegs as swakkele en skurke uitgebeeld nie, maar dikwels as volwaardige mense met substansiële oortuigings wat destyds goed deurdagte besluite geneem het.

De Vries (2015) vra aan Alexander Strachan wat in sy roman *Brandwaterkom* vóórop staan, waarop hy antwoord dat die kwessie van verraad sentraal staan: “En dan praat ek van verraad op meer as een vlak: die werkplek, die sake-wêreld en die huwelik.” Verraad neem dus verskillende vorme aan in *Brandwaterkom*. Melding word onder meer gemaak van Esther se voorouers wat hulself aan verraad skuldig gemaak het en nooit van die brandmerk ontslae kon raak nie: “Sedertdien is daar na dié familie verwys as die ‘Emmenes-seksie’, ’n skeldnaam wat hulle nooit sou afskud nie. [...] Net die naam Van Emmenes het bly kleef.” (268) Daar word wel nou met meer simpatie omgegaan met karakters wat as sogenaamde verraaiers gebrandmerk is.

Behalwe die voor die hand liggende oorlogsverraad deur Vilonel⁴⁹ en Esther se voorvader Dolf van Emmenes, is daar ook Henriette se verhouding met die Britse offisier tydens die Anglo-Boereoorlog. Huweliksverraad kom weer aan bod deur Vilonel se buite-egtelike verhouding met Miss Sully en Esther se verhouding met haar getroude studieleier.⁵⁰ Van Coller (2016:226) benadruk dat verraad waarskynlik een van die sentrale motiewe in *Brandwaterkom* is en dat Vilonel driedubbele verraad pleeg, “naamlik jeens die Boere, ook teenoor sy vrou (weens sy verhouding met Miss Sully) én hy verraaie eintlik die hele begrip van ‘vegter’ (“warrior”): ‘My people

⁴⁹ Vilonel bedank as kommandant van die Senekal-kommando en sluit hom later by die Orange River Colony Volunteers aan.

⁵⁰ Huweliksverraad kom ook ter sprake in *Sirkusboere*: Eerstens wanneer Frank dit wegsteek vir Eliza dat hy getroud is en sy eers daarvan uitvind wanneer hy die kennisgewing ontvang dat sy vrou gesterf het. (54) Tweedens deur Ben Viljoen se ontroue vrou Lenie wat ’n kind verwek het saam met ’n Engelsman terwyl Ben op kommando was. In *Fees van die ongenooies* is Daantjie ook tydens die oorlog ontrou aan Magrieta wanneer hy by die vrou op die berg gaan woon.

were warriors' sê miss Suttu, 'My people never quitted the battlefields' (338-9). Daarom wys sy hom ook weg".

Parallele word in dié roman getrek tussen die verskillende oorloë en terwyl daar sprake van verraad tydens die Anglo Boere-oorlog sowel as die Grensoorlog is, word dit vinnig duidelik dat verraad nie altyd dieselfde vorm aanneem nie. Viljoen (2015) is van mening dat die afleiding gemaak kan word dat die klem op verskeie soorte verraad in *Brandwaterkom* daarop gemik is om die leser bewus te maak daarvan dat daar in die Grensoorlog insgelyks sprake was van verraad: "Miskien is die boodskap wat hy so naartoe aan Esther wil oordra dat daar verraad gepleeg is teen die grenssoldate, wat opgelei is om vir 'n onregverdigbare saak te veg en wat na die oorlog geïgnoreer is deur die politieke leiers wat hulle die oorlog ingestuur het." Hierdie aanhaling dui daarop dat dit inderdaad moontlik is om verraad te pleeg deur middel van oorlogsverklaring. Die voorgaande stelling word in die roman beklemtoon wanneer Bullet vir Esther sê: "Elke oorlog het sy eie ding. Ons het ook ons helde gehad. Maar dinge het oornag verander. Toe ons uit die Grensoorlog terugkom, was ons weggesteek vir die openbare oog. Niemand het geweet wat om met ons te maak nie. Ons was oorbodig en in almal se pad." (193) Die universele aard van verraad word verder beklemtoon wanneer Esther vir Bullet vra of hy al verraad gepleeg het. Hierop antwoord Bullet: "Het ons nie maar almal nie?" (250) Die verswyging wat dikwels voorgekom het oor verraad kom aan bod, veral in die opmerking van Catharina: "Ek wil uitkom by die ding waarvoor ons mense hier in die berge oë toekny. Die verraad onder ons eie Fouriesburg-mense." (266) Die verskillende vorme wat verraad kan aanneem, word voorts benadruk wanneer daar na Marthinus Prinsloo se oorgawe by Surrender Hill verwys word: "Die kaal kolle waar die Britte die Boere se ammunisie verbrand het, begin geleidelik weer toegroei. [...] 'n Eeu lank wou daar niks groei nie. Daar word vandag nog na die dooie kolle verwys as die 'skandvlek' van die oorgawe." (283) Daar word dus op 'n baie meer gebalanseerde wyse na die verskillende perspektiewe ten opsigte van verraad gekyk.

Burger (2015b:3) is van mening dat Esther se verhaal oor die verraaier, Vilonel, 'n baie groot deel van die roman uitmaak:

Vilonel word nie positief in die (Afrikaner-)geskiedenis behandel nie, maar haar rekonstruksie van sy lewe bied uiteindelik 'n veel simpatieker beeld. Sy brei haar navorsing uit om ook ander verraaiers se lot te ondersoek. Haar sterk belangstelling in verraaiers tydens die oorlog spruit uit die feit dat haar eie Van Emmenes-voorgeslag verraaiers was.

Vilonel is egter nie 'n tipiese verraaier nie, in die sin dat hy na afloop van die oorlog nie soos ander verraaiers gemarginaliseer en gebrandmerk word nie. Vilonel word selfs ten spyte daarvan

dat hy verraad gepleeg het, tot Burgemeester van Senekal verkies. Hy ry nooit aan die pen vir sy verraad nie en die afleiding kan gemaak word dat hy juis daarmee wegkom omdat hy so 'n goeie verkleurmannetjie is, asook dat sy gladde mond en subtiële manipulasievermoë in sy guns getel het. Ironies genoeg verswáár hierdie eienskappe in werklikheid sy verraad.

Die tema van verraad in *Brandwaterkom* word deur Van Coller (2016:227) beklemtoon wanneer hy aanvoer dat Esther eintlik die erkende historiese diskoers verraaï “deur al hoe meer te verval in 'n spekulatiewe, toeganklike styl én die ouktoriële (alwetende) verteller verraaï die narratiewe konvensies deur juis telkemale (metanarratief) te toon dat hy nie alwetend is nie en ook nie beheer het oor sy stof en karakters nie”.

In *Fees van die ongenooïdes* word die kwessie van verraad enersyds steeds benader met die neerhalende en veragtelikheid van die nasionalistiese (of derde) fase. Andersyds word die kompleksiteit van verraad ook in dié roman belig. Dit is veral Martie wat haar hewig uitspreek teenoor verraaïers:

Dit was die eerste hanskakie wat Martie in die oë moes kyk. Dit was soos om 'n duiwel waarvan jy net vertel is, van aangesig tot aangesig te ontmoet. Sy moes iets sê en wat wou uitkom, het nie na genoeg geklink nie. Daar was nie woorde vir haar walging nie, toe sê sy maar somer: ‘Judas het seker ook kakie gedra’. (194)

Martie se afsku van verraaïers dryf haar daartoe om die hanskakie amper te vergiftig met 'n bottel brandewyn waarin sy vooraf wolwegif gemeng het. Ook in die konsentrasiekampe is dit duidelik dat daar verdeling tussen die Boere is, en die kinders van die verraaïers word byvoorbeeld verbied om met die ander kinders te speel en selfs die begrafnisse word apart gehou: “Dit was of die groepe mense met 'n mes van mekaar losgesny en breed-verdeel is. En dié verdeling het deur ou vriendskappe en familiebande geloop.” (243) Die leser word egter gou bewus van die kompleksiteit van verraad en die verskillende vorme wat dit kan aanneem. Wynand dui op die vooraand van die oorlog aan dat hy sal veg as hy moet, “maar ek gaan nie my eie en my mense se bloed laat verspil vir 'n hopelose saak nie”. (54) Hierop reageer Daantjie hewig en spreek sy misnoeë uit oor “die swakheid van sommige volksgenote”. (55) Wynand se vrou Martie reageer op haar beurt soos volg:

Sy't alles wat Daantjie aan die sê was van harte geglo en sy en Wynand het al dikwels woorde gehad oor sy vredeliewendheid, maar wat Daantjie in die rigting van haar man geskimp het, was te erg. In haar oë was weifeling al klaar ontrouheid en ontrouheid die eie-broer van die grootste doodsonde denkbaar: verraad. (55)

Hieruit kan duidelik afgelei word dat verraad veragtelik is en nie geduld word deur dié spesifieke karakter nie. Daantjie se reaksie blyk egter later ironies te wees omdat dit juis hy is wat hensop en daardeur indirek verraad pleeg. Daantjie verloën uiteindelik nie net sy land en volk nie, maar die keuse wat hy geneem het bepaal ook dan dat hy geen naamgenoot as nageslag sal hê nie.⁵¹ Nadat hy by sy eie huis inbreek en Magrieta verkrag, besluit Magrieta om die baba te vermoor omdat sy nie die verkragter se kind wil grootmaak nie (min wetende dat dit haar eie man se nasaat is). Danie se optrede dui daarop dat verraad verskillende vorme kan aanneem. Saam met Martie, is Pa Danie een van dié wat homself baie sterk uitspreek teenoor tradisionele verraaiers (met ander woorde diegene wat besluit het om die Britte te ondersteun). Pa Danie gaan sover as om vir Petrus Minter opdrag te gee om sy eie broer Wynand dood te skiet omdat hy 'n verraaier is (wat Petrus natuurlik nie doen nie). Later, wanneer Pa Danie egter die waarheid oor Daantjie se verraad leer, word Wynand tog terug verwelkom en sy vergifnis van sy broer Wynand is veelseggend. Pa Danie vergewe nooit vir Daantjie nie, maar deurdat hy Wynand vergewe het, dui dit daarop dat Pa Danie besef het dat daar 'n erger vorm van verraad bestaan wat nie vergewe kan word nie: "Ek jaag hom nie weg nie, maar wat hy ons aangedoen het, gaan ek hom nie vergewe nie." (395) Pa Danie verag Daantjie dus selfs meer as wat hy 'n tradisionele verraaier verag: "'n Nat broek praat sy eie waarheid en bevestig sy eie vernedering – net soos sy pa se oë en sy pa se stemtoon wanneer hy met hom praat, nie lieg nie, glad nie lieg nie. Veragting en verwerping lieg nie in 'n pa se oë nie." (110) Die versagtende omstandighede waarin verraad gepleeg kan word (die spreekwoordelike ander kant van die muntstuk), word aan die leser openbaar tydens die maaltyd wat die vroue vir kaptein Brooks voorberei:

En so het die sonderlinge maaltyd dan gekom. [...] Die een wat hulle nooit heeltemal sou kon verduidelik nie. Nie aan hulleself nie en ook nie aan ander nie – in elk geval nie sonder skaamte nie. Want vir die vroue was dit die naaste wat hulle aan verraad sou kom en iets wat hulle eer sou inboet ter wille van die behoud van aardse besit. (215)

⁵¹ Die kwessie van die familienaam Daniël Egbert van Wyk wat deur die geslagte oorgedra is, geniet baie klem in dié roman. Eers bely Pa Danie in gebed by sy seun se skyngraf dat "hulle geslagte lank dalk te ydel was oor die naam Daniël Egbert van Wyk" (126) en dat dit 'n moontlike rede is waarom die Here die familienaam deur Daantjie se voortydige dood so stomp afgesny het. Hierdie gebed blyk egter ironies wanneer dit later aan die lig kom dat Daantjie nie gesneeu het nie, maar direk verantwoordelik was vir die afsny van die familienaam (deur die verkragting van Magrieta en uiteindelijke dood van die baba wat sy naam sou dra). Wanneer Daantjie terugkeer van die oorlog af en Magrieta wel met sy seun swanger word, weier Pa Danie dat die seun die familienaam dra: "Pa Danie het hierdie keer nie deur iemand anders met Daantjie gepraat nie: 'Die laaste Daniël Egbert van Wyk het by Driefontein gesneeu. Ek verduur jou, maar as jy dié kind Daniël Egbert doop, jaag ek jou van die plaas af en onterf jou. Verstaan my goed'." (402) Hierdeur word gesuggereer dat Danie sy eie seun reeds as dood beskou.

In *Sirkusboere* kom die kwessie van verraad veral aan bod by Ben wat hom na die oorlog in Engeland bevind: “Hy het dikwels gewonder wat sy eertydse oorlogsmakkers sou sê as hulle moes weet hoe hy met die vyand flikflooi. [...] Wat sou hulle sê as hulle vanuit hul bossiebegroeide grafte kon sien tot in die bevoorregte Britse kringe waar hy uit silwerskottels eet?” (28) Ben ervaar duidelik nie ’n skuldgevoel hieroor nie en plaas slegs sy eie belange eerste:

Wat doen ’n verslaande generaal as ’n gefuif hom aan die gat byt? Hy hou sy glas sodat iemand dit kan volskink, natuurlik. Hy maak sy blinkgeskuurde bas by die oorwinnaars se etenstafels tuis en laai sy bord vol pap en room. [...] Ben het gesorg dat hy hom goed volstop. (33)

Alhoewel verraad nie as tema ter sprake kom in *Sirkusboere* nie, is daar ’n suggestie dat Piet se oorgawe by Paardeberg net so erg soos verraad is: “Hulle dink ek het die weg voorberei vir ons verlore stryd. Daar is mense wat sê ek het ’n kanker in die Boerekolonne aan die gang gesit.” (95)

Die kwessie van verraad word in die rolprent *Modder en bloed* slegs geopper om die aanvanklike verdeeldheid tussen die Boere te beklemtoon. ’n Moontlike rede waarom verraad nie in hierdie rolprent ’n groter rol speel nie, is moontlik te bespeur in die doel van die rolprent. Die Britte moet hier as die regte vyand uitgebeeld word en enige verdeeldheid onder die Boere sal hierdie uitdruklike onderskeid tussen wie goed en wie boos is, vertroebel.

Die kwessie van verraad kom die prominentste na vore in die rolprent *Verraaiers* (soos wat die titel van die rolprent natuurlik ook aandui), en die kompleksiteit van verraad staan sentraal. Regter Gerrie Jacobs se openingsreëls van die rolprent lees soos volg:

Die edele motiewe wat ’n beskuldigde motiveer om ’n negatiewe handeling van verraad te pleeg is nie tersake by die beoordeling van skuld nie, maar staan op die voorgrond by straftoemeting. Dit maak dit moeilik om ’n straf vir ’n negatiewe handeling van verraad te bepaal. Oorlog is waansin en verraad ’n stukkende woord.

Die kompleksiteit van verraad word in die rolprent reeds in 1901 belig wanneer Gerrie teenoor De la Rey sy begrip van verraad verwoord: “Wat ek probeer sê ... verraad lyk heelwat anders elke keer wanneer jy van ’n ander hoek daarna kyk.” Dit impliseer dat verraad nie bloot reg of verkeerd is nie, maar dat elke geval eerder op eie meriete beoordeel behoort te word.

Hoewel daar by die kyker van *Verraaiers* baie begrip en simpatie vir die verraaierfiguur, Van Aswegen gewek word, is dit nie net ’n eensydige uitbeelding nie. Die haat en afsku wat die bittereinders teenoor die sogenaamde verraaiers gehad het, kom baie duidelik na vore. Ironies genoeg is dit ook waardes wat tot die Boere spreek wat bydra tot Jacobus van Aswegen se finale besluit om ’n eed van neutraliteit af te lê: “Ek gaan terug plaas toe. Ek gaan ’n man wees vir my

vrou, 'n pa vir my kinders en 'n oupa vir my kleinseuns.” Wanneer Van Aswegen op sy plaas in hegtenis geneem word op 'n aanklagte van hoogverraad, wil hy by Johan Kruger weet wat dan van sy vrou en kinders, waarop Kruger antwoord: “Almal se vrou en kinders is alleen op die plaas. My vrou is alleen op my plaas en elders is ons burgers se vrouens besig om te vergaan in die kampe as gevolg van lafaards soos jy wat by die huis bly en kamtig jou vrou en kinders beskerm.” Hierdie jukstaponering van Van Aswegen se plig as eggenoot en vader teenoor sy gesin, en sy plig as burger teenoor die ganse Boerevolk verlig die feit dat verraad so kompleks binne die oorlogskonteks is – met die eerste oogopslag kom dit voor of albei verpligtinge ewe belangrik is, tog is die twee nie vereenselwigbaar nie omdat dit beteken dat die keuse van die een geskied ten koste van die ander. Hierdie tweestryd duur selfs voort nadat Jacobus en sy seuns vir hoogverraad gearresteer word en Henry se weifeling is steeds duidelik in die gesprek wat tussen hom en sy pa in die krygshofselle volg:

- Henry: “Hoe gaan ek my seuns in die oë kyk pa? Selfs al eindig die oorlog môre, mense vergeet nie.”
- Jacobus: “Ons het die littekens en die nagmerries om te wys dat ons vir ons volk opgestaan het. Met dieselfde passie het ons besluit om ons geliefdes te beskerm.”
- Henry: “En kyk waar het dit ons gebring. Hier sit ons nou soos sleg misdadigers in 'n tronk. Lafaards en verraaiers in die oë van ons eie mense.”
- Jacobus: “My seun, die werklike lafaard is die een wat nie kan erken hy het verloor nie. Die een wat met oogklappe soos 'n donkie in 'n rigting in ploeter en dink hy kan God speel met 'n Mauser in die hand.”

Machlachlan se pleit tydens sy vonnis beklemtoon die grys area van verraad:

I guess what I am trying to get to is that my helping them has got nothing to do with your war. I did it instinctively because I love them. They are family and at the time I felt that there was no need for them to return to a war that was for all practical purposes over.

Met hierdie stelling word die oorlog en die nut daarvan op die agtergrond geskuif, om menslikheid en broederlike liefde op die voorgrond te plaas. Die problematiek rondom wat verraad in werklikheid beteken word ook beklemtoon, want Machlachlan sou inderdaad sy eie familie verloën indien hy teen hulle sou optree.

Terug in 1953 sit Carel-Jan en Gerrie saam op Kerkplein. Carel-Jan se kleinseun vra of Gerrie dink dat daar vir sy oupagrootjie (Jacobus van Aswegen) ook 'n standbeeld opgerig sal word. Gerrie antwoord: “Ek hoop so my kind. Ek hoop regtig so.” Hierdie antwoord bevat 'n verskuilde boodskap. Hoop word uitgespreek dat die nuwe/huidige generasie sal besef dat verraad nie net

reg of verkeerd is nie, en dat diegene wat sogenaamde verraaiers was dikwels ook helde in eie reg was wat hulle eie standbeelde verdien. Die voorgaande 'boodskap' laat die kyker nadink of dit wat deur die samelewing as tekortkominge gesien word nie inderwaarheid deugde is juis vanweë die marginalisering wat daarmee gepaardgaan nie. Dit vat byvoorbeeld baie moed om nie net saam met die stroom te beweeg nie, maar op te staan vir dit wat jy as individu glo reg is. 'n Nuwe ideologie word hierdeur voorgestel en dit sluit aan by Van Staden en Sevenhuysen (2009:162) se stelling dat 'n ideologie "gewoonlik 'n regverdigingselement bevat, waarvolgens die heersende orde en aanvaarbare optredes verklaar word of waarvolgens die **heersende orde deur 'n geskikter een vervang moet word**. Hierdie regverdigingselement verskaf ook aan die aanhangers van die ideologie 'n verklarende raamwerk waarvolgens verdere optredes bepaal word." [My beklemtoning – RM-B.]

Tydens die vroeëre fases wou dit voorkom asof nie net die historiese karakters verraad met minagting beskou het nie, maar dat hierdie ingesteldheid ook deur die verteller van die roman gedeel is. Dit blyk egter nou dat skrywers baie meer gebalanseerd omgaan met die beskouing en uitbeelding van sogenaamde verraaiers (en die 'verraad' wat hulle sou gepleeg het).

5.5 Trauma

5.5.1 Trauma, verlies en herinnering

Die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika is ook 'n geskiedenis van trauma, iets wat nie kragtens die diskursiewe praktyke van die koloniale diskoers verreken kan word nie; soos wat ook die volle betekenis van geskiedenis se kompleksiteit nooit in terme van 'n finale narratief vasgelê kan word nie. (Van den Berg, 2011:43)

Wanneer oorlog as 'n sentrale tema in die letterkunde aangewend word, is dit dikwels onafwendbaar dat trauma, verlies en herinnering as nuwe-temas teenwoordig is. Herman (soos aangehaal deur Van der Merwe, 2019), definieer 'n traumatiese ervaring as "'n gebeurtenis wat 'n mens se liggaamlike integriteit bedreig of 'n nabye kennismaking met dood of geweld behels en wat die subjek se aanpassing tot sy/haar daaglikse lewe aantast en oorweldig". Die ervaring van oorlog hou dus direk verband met trauma en aangesien die oorlog in die verlede plaasgevind het, word die rol van herinneringe ook na die voorgrond geskuif. Hierdie stelling word beklemtoon deur Luckhurst (2008:1): "Aside from myriad physical symptoms, trauma disrupts memory, and therefore identity, in peculiar ways." Keuris (2016:227) is van mening dat die oproep van oorlogsherinneringe meestal geweldig traumaties is. Hoewel die ervaring traumaties was, is die herinnering aan hierdie traumatiese gebeurtenis ook self traumaties. Dit veroorsaak sodoende meer as een soort trauma, asook die gevaar dat 'n slagoffer weer getraumatiseer kan word.

Traumateorie is onlangs as 'n lemma bygevoeg in die aanlynweergawe van *Literêre terme en Teorieë* en volgens Van der Merwe (2019) verwys dit na die volgende:

[...] 'n groep teoretiese strominge wat [...] bymekaarkom om die sosiale en kulturele impak van traumatiese gebeurtenisse te ondersoek, asook die wyse waarop oorlewendes sin maak van sulke gebeurtenisse. Traumateorie ondersoek verder die implikasies wat die beskouing van traumatiese ervarings en hul verwerking inhou vir tradisionele sienings van die geskiedenis en temporaliteit, geheue en subjektiwiteit, representasie en die produksie van kennis.

Van der Merwe (2019) sê voorts dat trauma nooit akkuraat voorgestel kan word nie, aangesien dit buite die raamwerk van die normale gewaarwording plaasvind en gewone taal te kort skiet om op 'n volledige wyse uiting aan trauma-ervaringe te gee: “Die gebeurtenis kan deur middel van 'n narratief rekonstrueer word, maar aangesien die traumatiese ervaring gewaarwording en representasie verhinder, is die herinnering van die trauma altyd 'n benaderde weergawe van die verlede, en enige narratief daarvan altyd reeds gekompliseerd.”

Die belewenis van trauma word deur Van Alphen (1999:25) beskryf as die onvermoë om iets te ervaar; met ander woorde, as die teenoorgestelde van ‘ervaring’. Volgens Van Coller (2005:123) beteken *ervaar* in hierdie verband reeds 'n mate van distansiëring, en om gebeure te ervaar, beteken om dit te representeer. Trauma kan in hierdie sin beskryf word as die onvermoë om jouself van gebeure te distansieer of dit te representeer. Caruth (soos aangehaal deur Ester *et al.*, 2012:6) beklemtoon in haar publikasie, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, dat daar geen eksklusiewe benadering bestaan by die ontleding van traumatiese ervarings nie: “Traumatische verhalen zijn elk voor zich bijzonder en niet te herleiden tot één schema.” Die traumaroman as genre is hier ter sprake. Die *traumaroman* verwys volgens Balaev (soos aangehaal deur Van der Merwe, 2019), na “'n voorbeeld van fiksie wat ingrypende *verlies* of intense vrees op individuele of kollektiewe vlak uitbeeld”. [My kursivering – RM-B.] Die onlosmaakbare band tussen trauma en verlies is voor die hand liggend. 'n Verdere eienskap van traumateorie wat deur Van der Merwe (2019) bespreek word, is “die transformasie van die self na aanleiding van 'n ingrypende en eksterne gebeurtenis wat gepaardgaan met 'n vreesaanjaende of pynlike ervaring (hetsy 'n kollektiewe gebeurtenis, soos oorlog of 'n natuurramp, of 'n intiem-persoonlike ervaring soos seksuele geweld of die verlies van 'n geliefde)”. Na aanleiding van hierdie eienskappe is dit duidelik dat die gekose romans – bloot vanweë die teenwoordigheid van die oorlog as tema – reeds as traumaromans geklassifiseer kan word en soveel te meer omdat twee van die romans, *Kamphoer* en *Fees van die ongenooies*, die traumatiese ervaring van verkragting insluit.

In *Fees van die ongenooïdes* word telkens klem geplaas op die traumatiese aard van herinneringe. Die onderdrukking van herinneringe funksioneer dus as 'n soort oorlewingsmeganisme.⁵² Magrieta vra byvoorbeeld vyftig jaar na die oorlog telkens vir Daantjie waar hy gedurende die oorlog was. Daarna dink sy: “Sy moes dit om vredeswil nie gesê het nie, maar soms dink sy sulke woorde help. Hulle is soos stukkies weerstand teen die herinnering.” (178)

Wanneer kaptein Brooks die oorlogsmuseum in Bloemfontein jare later besoek, herbesoek hy as't ware sy herinnering aan die oorlog: “Die museum-dametjie sien die ou man sit met sy kop tussen sy gesonde en sy halwe hand en sy weet sy moenie steur nie, want hy't al weer, soos soveel keer tevore, die foto van die mooi vrou voor hom.” (257) Die noodsaaklikheid om opnuut herinneringe te besoek in 'n poging om trauma te verwerk, word hierdeur beklemtoon. Kaptein Brooks en Joey Drew vind in mekaar vertrouelinge wat hulle herinneringe oor die oorlog kan deel: “Wat sal hy sy nagte saam met Joey Drew noem? Pelgrimstogte die verlede in? Bedevaarte terug Suid-Afrika toe? Hulle het skaars oor iets anders gepraat. Dit was weer by hulle: die oorlog, spyt, Magrieta van Wyk, Fienatjie Minter, Betjie-die-hoer, die mense van toe. En gewete.” (325) Die gebruik van die woord “gewete” in die voorafgaande aanhaling dui daarop dat kaptein Brooks en Joey Drew se herinneringe oor die oorlog pertinent met skuldgevoelens in verband gebring word. Die gedeelde aard van trauma word deur hierdie twee uiteenlopende karakters benadruk en alhoewel elkeen 'n ander ervaring van die oorlog gehad het, deel hulle tog die feit dat albei die oorlog meegemaak het.

Dieselfde verskynsel word gevind tussen Maans Lemmer en Piet Cronjé in *Sirkusboere*: “Wat hét hulle ook nou eintlik aan mekaar? [...] Soos twee honde wat aan dieselfde sere lek, maar mekaar nie kan troos nie, sit hulle daar op die stoep.” (341); en in *Brandwaterkom* 'n ooreenstemmende tendens: “Die oorlogskarakters hang mekaar aan. Hulle gebruik min woorde en verstaan mekaar op 'n manier wat vir ander esoteries sou wees.” (69) Van der Merwe (2011) is van mening dat die verwerking van die traumatiese oorlogsgeskiedenis een van die hooftemas in *Sirkusboere* is. Voorts lig hy uit dat die sirkusbaas Frank “in sy sirkus 'n klomp mense versamel wat 'n swaar las van die verlede dra, maar hy stel nie in ‘treurmares’ belang nie – ‘hy kan die gesanik oor hul droewe lot nie meer uitstaan nie’”. (201) Al waarin Frank belang stel, is om kaartjies vir sy sirkus te verkoop. Hy misbruik dus hulle emosionele trauma vir finansiële gewin. In *Sirkusboere* val die klem veral op die onverwoordbaarheid van trauma: “Die taai smeersels het hom herinner aan dinge waaroor hy nog nooit gepraat het nie, met niemand nie. As hy sy oë toemaak was dit altyd

⁵² Oorlewingsmeganismes word breedvoerig onder 5.6 bespreek.

weer Paardeberg.” (70) In die voorafgaande aanhaling word daar pertinent verwys na die dinge waaroor daar nooit gepraat word nie. Twee redes kan moontlik voorgehou word waarom persone sal kies om nooit hulle traumatiese ervarings te deel nie: óf omdat die ervaring, en om daaroor te praat self te traumaties is, óf omdat die betrokkenes voel dat dit wat hulle ervaar of ervaar het, bloot nie verwoord kan word nie. 'n Voorbeeld van laasgenoemde word in *Sirkusboere* aangetref wanneer Ben een van sy herinnerings aan die slagveld oproep:

Ben het die emosie probeer sluk, maar dit het in sy keel vasgesit. 'Mans en seuns het tussen die rotse rondgekrui en om genade gesmeek. Daar was dinge wat ek nie kon aanskou nie, ek het myself gedwing om weg te kyk.' Ben het stilgebly. Magteloos. Dis onmoontlik om die hart van die hel vir iemand aan die verstand te bring as hulle nie daar was nie.⁵³ (25)

In die onderskeie romans val dit op dat daar verskillend omgegaan kan word met verlies wat met trauma verband hou. In Martie se geval (*Fees van die ongenooïdes*) dra die verlies wat sy ervaar met die dood van haar dogtertjie, Driena, by tot die die verwyte en gepaardgaande behoefte om wraak te neem vir die res van haar lewe:

Watter verwyte sy die Here toegeslinger het en die wraak wat sy op die vyand afgebid het, was onhoorbaar. Maar dit was duidelik dat baie dinge uit haar uitsyfer. Martie het in die langer as 'n uur wat sy op haar knieë was, leeggeloop en weer volgeloop, want die wrok het elke ruimte gevul wat haar verlies uit haar geledig het. (296)

In kontras hiermee staan die traumaverwerking van onder meer Susan (*Kamphoe*) wat kies om nie wraak te neem nie, selfs al kry sy die ideale geleentheid. Sy neem bewustelik die besluit om haar eie trauma aan te wend om ander slagoffers te help. Van der Merwe (2014) skryf dat Susan na die verkragting niks kan onthou nie en uit die volgende aanhaling is dit duidelik dat Susan ook nie wil onthou nie: “Ek moet liever nie daaraan dink nie, want as ek dink dan druk my kop vas, dan druk my gedagtes teen die been. Dis die dink wat dit laat oopkraak en so seermaak.” (10) Wanneer sy jare later vir Hamilton-Peake sien, is die oproep van haar traumatiese ervaring onafwendbaar. Die blywende aard van trauma word in dié roman beklemtoon deur Susan se herlewing, of terugflitse, van haar verkragting na haar toevallige aanraking met 'n soldaat (16), en lukrake traumatiese herinnerings wat onverwags na haar terugkom. (69) Die progressiewe aard van traumaverwerking kom aan bod, en waar Susan aanvanklik glad nie haar ervaring kon verwoord nie, vind sy stelselmatig die moed (en die woorde) om te vertel. Tog bly die fynere

⁵³ Die onverwoordbaarheid van trauma sluit aan by die rol van stories wat onder 5.6.1 bespreek word.

besonderhede van haar verkragting vir haar onverwoordbaar wanneer sy begin om haar verhaal aan mevrou Koopmans-De Wet te vertel:

Ek vertel van die Scouts wat ons hond geskiet het en toe ons kom haal het. [...] Ek vertel van Alice wat so siek was, so verskriklik siek. [...] Ek vertel hoe ek in die donkerte tussen die tente deurgeloop het om vir haar medisyne te gaan kry en hoe iemand my toe gegryp het. Ek sê vir tante Marie daar het iets slegs met my gebeur. [...] Maar vir wat hulle aan my gedoen het, het ek nie 'n naam nie. Dit kan ek nog nie sê nie. Toe bly ek stil. Ek weet nie hoe om die res te vertel nie. (229)

Van der Merwe (2014) maak die opmerking dat Susan se proses van traumaverwerking bestaan uit beide die terugkeer na die verlede en die wegom daarvan. Ten einde hierdie stelling te staaf, verwys hy na die slotstuk waar Susan weer die kamp besoek waar sy jare gelede verkrag is – dus terugkeer. Wanneer sy haar vriendin Alice Draper se graf opspoor, oorweldig dit haar en die roman eindig met haar woorde aan die bestuurder: “Sal jy om vadersnaam net ry.” (252) – dus wegom. Susan se vermoë om terug te keer en haar trauma as’t ware te herbesoek dui op haar sterk karakter: “Lank was dit nie moontlik nie, maar nou sien sy kans vir waarheen dié gedagtegang lei, deesdae sien sy kans daarvoor. [...] Vir die kamer in daardie hospitaal. En een van die dae, dit weet sy, sal sy kans sien om terug te gaan na waar alles begin het.” (32)

Die trauma wat Susan ervaar het gedurende haar verkragting lei daartoe dat sy nie kan praat nie. Wanneer sy uiteindelik weer begin praat, is die eerste woord wat sy uiter “hoer”. (64) Sy vertel nooit die besonderhede van haar verkragting nie. Van der Merwe (2014) wys daarop dat die intieme besonderhede van haar verkragting vir haar 'n private saak bly wat sy nie deel met 'n psigiater of 'n vriend nie, en dit vorm ook nie deel van die verhaal wat vir die lesers aangebied word nie: “Sy openbaar dit alleen waar dit nodig is vir iemand anders se genesing, en aan 'n mede-getraumatiseerde wat dit sal kan begryp.” Susan kom uiteindelik tot die besef dat 'n mens nie gedefinieer word deur die ervarings wat jy deurgemaak het nie, en dit lei tot haar genesing:

Dit is asof sy woorde stadig en deur dik modder na haar aankruip; een vir een kom hulle by haar aan en maak sy hulle staan. ‘Jy is dus nie jou oorlog nie?’ [...] So duidelik het sy dit nog nooit vir haarself gesê nie en sy is al byna haar hele lewe besig daarmee. Met verwerking, met afhandeling, met die afsluiting van háár oorlog. (48)

Alhoewel trauma nie as 'n sentrale tema in *Brandwaterkom* figureer nie, is daar wel die suggestie van oorgeërfde trauma as gevolg van verraad. Esther is steeds pynlik bewus van die verraaierbloed wat deur haar are vloei (333), en die feit dat die familie so verag word, moet vir haar traumaties wees.

Die trauma wat Willem in *Modder en bloed* ervaar met die dood van sy vrou en seun, dien as 'n katalisator wat hom oortuig om wraak te neem op die Engelse. In teenstelling met die ander gekose tekste waar die karakters nie impulsief reageer op die traumatiese ervarings nie, dien Willem se haat en wraaksug as dryfveer. Trauma word egter nie as 'n tema in *Modder en bloed* aangewend nie, en in skrilte kontras met die ander tekste speel haat teenoor die Britte 'n sentrale rol in die rolprent – 'n tema wat glad nie in enige van die ander gekose tekste aangetref word nie. Hierdie anti-Britse sentiment stem weereens eerder met die derde (nasionalistiese) fase ooreen.

Die blywende aard van traumatiese gebeure word in die meeste van die ander gekose tekste beklemtoon. Dit suggereer ook 'n simboliese drempelfiksasie of die onvermoë om trauma te verwerk en sodoende die grens oor te steek: In *Fees van die ongenooïdes* sê kaptein Brooks byvoorbeeld aan Joey Wessels:

Ek moet jou vertel van al die gesegde en ongesegde dinge tussen my en haar. Dan sal jy beter verstaan hoekom dit nie net die dooies is wat verslind word op oorloë se vernietigingsfeeste nie ... Baie keer is hulle die gelukkiges, want daar's 'n einde vir hulle. 'n Oorlog sleep in dié wat agterbly op ontelbare maniere voort ... (394)

Hierdie idee word in *Sirkusboere* herhaal: “Maar in die kajuite en slaapbanke weet die passasiers dat om te oorleef ook verskriklike gevolge het. Die oorlog het gevat wat en wie hy wou en vir hulle net so laat staan, om te onthou.” (137)

In die rolprent *Verraaiers* kom dit duidelik na vore dat daar gedurende die oorlog dikwels nie 'n geleentheid was om die traumatiese gebeure te verwerk nie. Dit blyk veral uit die toneel waartydens generaal De Wet se seun Adaan sterf. Terwyl De Wet nog besig is om afskeid te neem, daag Van Aswegen op om De Wet oor die oorlog te raadpleeg. De Wet moet dus onmiddellik sy plig as generaal hervat sonder om tot verhaal te kom oor sy seun se afsterwe. Ten slotte eindig die rolprent met 'n aanhaling van P.G. du Plessis wat die blywende traumatiese aard van oorlog beklemtoon: “But it will take generations before the wailing of our wounding of others – our leprosy of unreality, the leprosy in our genes that wounded us as much – will die down over the lakes.”

5.5.2 Verkragting

It seems that rape has always occurred in the wars of known history. (Seifert, 1993)

Van der Merwe (2001:71) skryf, met verwysing na *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*, dat dié roman op vele wyses 'n studie van boosheid is: “[...] in the ‘second nature’ of humanity, which

is always present but manifests itself more clearly in times of war. The two most important aspects of this 'dark side' of human nature are cruel, senseless violence and unrestrained sexuality". Die verwysing na onbeheersde seksualiteit in die voorafgaande aanhaling impliseer roekelose seksuele dade wat moontlik verkragting kan insluit. Verkragting is as 'n oorlogsmisdaad nie net 'n transhistoriese tendens nie, maar ook 'n universele verskynsel wat in talle oorloë aangetref word.

Seifert (1993) identifiseer vyf moontlike redes vir verkragting tydens oorloë. Eerstens vorm verkragting deel van die sogenaamde reëls van verkragting: 'n reg wat hoofsaaklik aan die oorwinnaars behoort. Tweedens is verkragting en mishandeling van vroue gedurende oorlog deel van manlike kommunikasie: verkragting is die uiterste simboliese vernedering vir die manlike vyand, aangesien dit daarop dui dat hulle nie sterk genoeg is om hulle kwesbare vroue te beskerm nie. Derdens is verkragting 'n uitvloeisel van die konstruksie en verafgoding van manlikheid wat 'n samehangende verskynsel is van oorloë in Westerse kulture. Vierdens het verkragting tydens oorloë ten doel om die teenstander se kultuur te verwoes: Aangesien vroue 'n integrale rol in die voortbestaan van familiestrukture vervul, word hulle die vernaamste teiken wanneer daar gepoog word om die vyand se kultuur te verwoes. Laastens bly verkragting 'n uiterste daad van manlike geweld teenoor vroue. Hierdie gewelddadige optrede sou nie moontlik gewees het sonder intense gevoelens van vyandigheid teen vroue nie. Seifert (1993) maak die volgende stelling oor die swye waarmee die tendens van verkragting gedurende oorloë in die verlede gepaardgegaan het: "So far history has placed a cloak of silence over the atrocities committed against women." Du Plooy (2009) beaam dat hierdie stelling ook in die Suid-Afrikaanse konteks waar is: "Dit is inderdaad vreemd dat waar verkragting in alle oorloë voorkom, daar in die Suid-Afrikaanse geskiedenis so min oor hierdie saak geskryf is." Seifert (1993) is voorts van mening dat die tendens van stilswye – of dan die onderdrukking en vermyding van die bestaan van verkragting tydens oorloë – 'n direkte poging is om die vroulike ervaring en subjektiwiteit te ontken: "What remains is the female body, for men to have their experience with and to interpret that experience according to criteria that leave their social position of power unquestioned. Those who hold the hegemonic positions of a culture have the power to define."

Dit val op dat die kwessie van verkragting in die gekose romans, waar dit wel teenwoordig is, baie eksplisiet hanteer word en sodoende word daarin geslaag om die tendens van die stilswye rondom verkragting te verbreek.

Dit blyk uit *Fees van die ongenooïdes* dat verkragting wel dikwels voorgekom het, maar dat mense inderdaad nie daaroor gepraat het nie: "“Dit het nie gebeur nie,” het haar skoonmoeder heeltyd

gesê. ‘Dit het nie gebeur nie.’” (187) Magrieta se verkragting word baie grafies beskryf: “Hy dwing haar bene met sy knie van mekaar. Hy ruk sy gulp uit sy knope. Hy beur in haar in en verkrag haar. [...] Met ’n paar stote stort hy sy opgedamde saad bruusk en oorheersend in haar onwil en haar magteloosheid in – in die swakkerwees van haar geslag in.” (185) Hiervolgens kom dit voor asof Du Plessis juis die stilswye (in die erkennings beklemtoon) wat tradisioneel met verkragting gepaardgaan, in die betrokke roman wil uitdaag.

Magrieta se verkragting deur Daantjie hou by uitstek verband met die laaste moontlike rede vir verkragting wat deur Seifert (1993) in die voorafgaande gedeelte geïdentifiseer is: Daantjie verkrag Magrieta as gevolg van intense gevoelens van (ongegronde) haat en vyandigheid teenoor haar. Dit is egter ironies dat Daantjie haar blameer vir die feit sy nou ’n weduwee is, terwyl dit inderdaad sy eie leuens en toedoen is wat haar in hierdie posisie geplaas het. Hy verkwalik háár in ’n poging om homself beter te laat voel en sy optrede teenoor haar te regverdig:

Agter in sy kop het hy geweet die ontstellende beelde wat hy opjaag, is redeloos, maar êrens binne wou hy die ontsteltenis wat hulle in hom bring, hê: die klopp van sy onstuimige hart in sy ore, die woede, die pyn en die selfregverdiging. Dit was soos ’n vergoeiliking vir wat hy geword het. (175)

Du Plessis vra in ’n onderhoud met Van der Merwe (2008:15) die volgende belangrike vraag: “Hoe lyk verkragting? Want alles tydens ’n oorlog is ’n verkragting.” Hierdie stelling verwoord die abstraksie van verkragting en die verskillende vorme (fisies sowel as emosioneel) wat dit tydens ’n oorlog kan aanneem, byvoorbeeld soos dit in *Fees van die ongenooïdes* aangetref word. Verkragting word telkens in die roman aangewend as ’n metafoor van die oorlog self:

Maar haar skraal, ontelbaar-veelvuldige satangsvingers en –vingertjies van die oorlog, het soos plantwortels wat die grond al dieper binnedring, stadigaan tot in die geringste en verste hoekies van alles en almal begin invoel en alles aangeraak. Soos toe dit die sagte holtes van Magrieta van Wyk brutaal betas en al haar besluite vir haar geneem het. (168)

De Jager (2012:27) beaam dat Magrieta se verkragting deur haar eie man (uiteraard sonder om te weet dat dit hy is) en die aborsie waartoe sy gedryf word, die metafoor word van alle oorloë, “met die ironie daarby dat dit wat haar aangedoen word en dit waartoe sy self instem, nie van die ‘ongenooïdes’ daar buite kom nie, maar van diegene die naaste aan haar”. Die verskynsel van verkragting as metafoor van die oorlog word telkens in die roman beklemtoon deur verdere opmerkings soos byvoorbeeld deur Martie: “Dis [oorlog] soos verkragting het sy gedink – die geweld en die vat sonder vra, die besmetting en die nagevolge. Dis wat hulle aan ons en ons land doen.”(197) [My byvoeging – RM-B.] Die volgende woorde sluit hierby aan: “Of dit nou ’n mens,

of 'n groep mense, of 'n land is, of sommer Betjie se gramskap was sy op die arme Joey Drew uitgehaal het. Verkragting het baie gedaantes.” (289)

Verkragting is een van die sentrale temas in *Kamphoer* en Susan se verkragting deur Britse offisiere in die konsentrasiekamp is die gebeurtenis waaromheen al die daaropvolgende gebeure wentel. Net soos in *Fees van die ongenooïdes* word verkragting in dié roman simbolies gelykgestel aan die oorlog self wanneer Tiisetso aan Susan vertel dat die hele land doodgaan van hierdie siekte. (51) “Hierdie siekte” verwys na Susan se verkragting en hoe ‘stukkend’ sy was, wat op sy beurt sinspeel op die sigbare skade wat die oorlog in die land aanrig. Die metafoor van 'n skaap wat geslag word, word telkens in die roman aangewend om verkragting te beskryf: “Die man wat my soos 'n skaap tussen die tente gevang het en aan my been na die slagplek toe getrek het terwyl ek skop en skop en skop.” (64) Dit val op dat dit juis 'n skaap is wat in hierdie metafoor gebruik word, aangesien 'n lam volgens Tressider (2008:108) juis onskuld en reinheid verteenwoordig.

Van der Merwe (2014) lig die belangrikheid uit om te onderskei tussen twee begrippe wat nóú verbonde is aan die ervaring van verkragting, naamlik *skuld* en *skande*: “Skuldgevoelens word gewek deur 'n oortreding wat begaan is; dit is die gevolg van 'n immorele daad. Skande is dieperliggend: dit gaan gepaard met skaamte, met selfveragting – nie oor wat jy gedoen nie, maar oor wie jy wesenlik is.” Wanneer Susan uiteindelik weer begin praat na haar verkragting, is die eerste woorde wat sy sê “hoer”. Sy herhaal dit drie keer: “Hoer! het ek gesê. Hoer! En weer: Hoer! Ek het myself dit hoor sê, die woord het net uitgekóm.” (64) Deur dié herhaling beklemtoon sy dat hierdie woorde wat een van haar verkragters haar toegesnou het, 'n noemenswaardige invloed op haar identiteit het en dat sy aandadigheid voel, dus skuldig, vir dit wat met haar gebeur het.⁵⁴ Van der Merwe (2014) maak die stelling dat die samehang en betekenis wat deur 'n lewensverhaal geskep word, deur trauma (en veral 'n onvoorspelbare trauma soos verkragting) vernietig word:

Soms is 'n trauma so oorweldigend dat die psige dit nie kan hanteer nie en die gebeure in die onbewuste onderdruk, as 'n verdedigingsmeganisme om van die pyn ontslae te raak. [...] Om trauma te verwerk, beteken om die trauma te konfronteer en dit te integreer met die verhaal van jou lewe.

⁵⁴ Dit val op dat Daantjie (in *Fees van die ongenooïdes*) die onskuldige Magrieta ook brandmerk as 'n hoer: “‘Hoer!’ is sy aanklag en verweer.” (281) Met hierdie woorde probeer hy as't ware sy eie skuld op haar blameer. Sy is inderwaarheid die slagoffer van verkragting – onwetend aan die hand van haar eie man – tog is dit hy wat haar as hoer brandmerk, terwyl hy uit vrye keuse gedurende die oorlog huweliks- ‘verraad’ gepleeg het deur by die oujongnoot Bella weg te kruip en 'n seksuele verhouding met haar te hê. Dit blyk dat “hoer” – in albei romans – 'n beskuldiging is teenoor iemand wat juis onskuldig is.

Hierdie stelling dien as vertrekpunt wanneer Van der Merwe (2014) later die opmerking maak dat die roman *Kamphoer* wesenlik handel oor die verwerking van Susan se trauma en die soeke na 'n verlore verhaal:

Tiisetso kan seker sien wat ek wil hê, want hy praat met my. Hy sê hy kan net vir my vertel wat hy sien, maar wat beteken dit? Net daarna sê hy vir my hy het my so gekry en hoe dit gekom het, kan net ek weet. Dis wat hy sê. Hy sê ek moet self sê wat gebeur het. (51)

In *Kamphoer* val die fokus baie sterk op hoe Susan kies om met haar trauma om te gaan. Sy is 'n optimis en wanneer sy ná haar verkragting herstel, verkies sy om daaraan terug te dink as haar geboorte ('n tweede kans). Sy besluit om die trauma wat sy verduur het, te gebruik om uiteindelik ander slagoffers van die oorlog te help. Sy neem – alhoewel nie aanvanklik nie – bewustelik die besluit om wraak nie haar dryfkrag te maak nie. Deurdat sy haar verkragting verwerk, kom Susan uiteindelik tot verhaal en vind sy dit moontlik om dit wat met haar gebeur het te verwoord.⁵⁵

Slegs 'n suggestie van verkragting word in *Brandwaterkom* aangetref wanneer Sarah vir Vilonel waarsku dat omgang nadelig kan wees vir die baba en hy haar waarskuwing/versoek verontagsaam. Daar word verder melding gemaak van Knichpschille wat vroue wat alleen op die plase agtergebly het, tydens die oorlog verkrag het en later daarvoor tereggestel is.

Dit is opvallend dat in nie een van die gekose tekste enige melding gemaak word van die verkragting van mans tydens die oorlog nie. Die kwessie van verkragting word ook nie in enige van die rolprente aangetref nie. Buiten die voor die hand liggende verklaring dat dit nie waarde tot die betrokke storielyne sou toevoeg nie, is die uitbeelding van verkragtingstonele in rolprente 'n bykomende probleem. Jansen van Vuuren (2018:75) is van mening dat verkragtingstonele in rolprente dikwels gesensor of 'skoongemaak' word,' en sê dat rolprente waarin verkragting wel voorkom, baie keer in die verlede verban is omdat dit as 'pornografie' geëtiketteer is. Sy (2018:76) maak voorts die opmerking dat die televisiereeks, *Feast of the uninvited*, – die Engelse televisiereeks wat Du Plessis geskryf het voor hy besluit om dit as die roman *Fees van die ongenooïdes* te skryf – enig is sy soort was. Dit was die eerste representasie van verkragting teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog wat op die skerm uitgebeeld is.

Dit is duidelik dat die kwessie van verkragting in die gekose romans nie meer met die tradisionele stilsweye gepaardgaan nie en dat dit dikwels eksplisiet beskryf word. Verkragting word nou selfs

⁵⁵ Sien 5.6.1: Die rol van stories

aangewend as 'n metafoor van die oorlog self, en die stem van die verkragte word op die voorgrond gestel. Seifert (1993) verduidelik die belangrikheid van hierdie verskynsel soos volg:

Bringing the violence back to the cultural consciousness and making it public is the sine qua non for change. Only when sexual violence is perceived as a political issue, when it is publicly discussed and analyzed, will it be possible to establish the causes and contexts and to envisage strategies to overcome this situation.

'n Slagoffer se onvermoë om 'n traumatiese ervaring te verwerk, lei in baie gevalle tot ander komplikasies wat sodanige se geestesgesondheid beïnvloed. As 'n direkte uitvloeisel van trauma is dit dus van waarde om die onderskeie verwysings na geestestoornisse in die gekose romans by hierdie bespreking te betrek.

5.5.3 Geestesgesondheid

Volgens Crocq en Crocq (2000) is die term *bomskok* vir die eerste keer gedurende die Eerste Wêreldoorlog deur Charles Myers gebruik om drie soldate te beskryf wat aan geheue-, reuk-, gehoor- en smaakverlies gely het. Hierdie soldate is deur bomontploffings in hulle onmiddellike omgewing geskok en het dieselfde simptome getoon wat volgens Myers gegrens het aan histerie. Sharon en Perl (2012:235) stel dit duidelik dat alhoewel 'n kliniese definisie van bomskok nooit geformuleer is nie, sulke soldate tipies simptome van hoofpyne, slaaploosheid, geheueverlies sowel as episodes van depressie en moedeloosheid getoon het. Hulle het in baie gevalle selfs selfdood gepleeg. Volgens Sharon en Perl (2012:236) het die Britse regering aan die einde van die Eerste Wêreldoorlog aan 'n kommissie opdrag gegee om die aard van bomskok te ondersoek, asook die weg te baan vir die versorging van duisende oorlewende soldate wat daarmee gediagnoseer is. Die kommissie het bevind dat bomskok 'n 'convenient evasion of duty, if not disguised malingering' was en dat geen psigo-neurose of geestesineerstorting – selfs wanneer dit toegeskryf kan word aan bomontploffings of die effek daarvan – as 'n oorlogsongeval geklassifiseer mag word nie. Die gebruik van die term *bomskok* is daarna verban omdat dit nie 'n geldige diagnose was nie. In daaropvolgende oorloë is psigiatrisie en gedragsimptome egter steeds by soldate opgemerk. Uiteindelik is die term 'Viëtnamese sindroom' gedurende die Viëtnamoorlog gebruik om te verwys na soldate wat simptome van angstigtheid, depressie, gemoedsversteurings, slaaploosheid, middelmisbruik⁵⁶ en selfdood getoon het. As gevolg van

⁵⁶ Sien: 5.6.3: Drankmisbruik

psigiaters se volgehoue navorsing het die DSM III⁵⁷ uiteindelik in 1980 posttraumatiese stresversteuring as 'n psigologies geklassifiseerde siekte erken. Crocq en Crocq (2000:53) wys daarop dat die DSM IV nou ook onderskei tussen posttraumatiese stresversteuring – 'n kroniese sindroom, en akute stresversteuring wat 'n vlugtige verskynsel is wat kort na die trauma voorkom.⁵⁸

Die negatiewe stigma wat aan sodanige diagnose gekleef het, het duidelik voortgespruit uit die kommissie se onbereidwilligheid om die siekte te klassifiseer, en as sulks te erken dat dit 'n direkte gevolg van oorlog is. Die soort versteurings is eerder afgemaak as lafhartigheid. Smith beaam hierdie sienswyse aan Rautenbach (2014:25): “Dis aanvanklik gesien as 'n vorm van lafhartigheid.” Dié negatiewe stigma is dan ook die moontlike rede waarom daar in die verlede baie selde in Suid-Afrikaanse oorlogsliteratuur melding gemaak is van geestestoornisse. Net soos verraad, is laasgenoemde as 'n swakheid beskou en enige swakheid wat in 'n individu te bespeur was, het ingedruis teen die vlekkelose heldebeeld wat die Nasionaliste probeer skep het.

Boshoff (1996:79) beklemtoon dat min mense onveranderd uit die oorlog gekom het:

Dit het baie dikwels gebeur dat veral jong dienspligtiges die eerste keer in hulle lewe met die dood te doen gekry het wanneer hulle iemand moes skiet, of wanneer daar van hulle makkers doodgeskiet is. Die emosionele en psigologiese impak wat sulke ervarings gehad het, lê op die terrein van sielkundiges, maar niemand wat 'n paadjie geloop het saam met 'n soldaat wat aan posttraumatiese stressindroom ly, kan onaangeraak bly nie.

Dit is egter nie net soldate wat aan posttraumatiese stres gely het gedurende die Anglo-Boereoorlog nie. Pretorius maak die volgende stelling aan Meyer (2017:2) in hierdie verband:

Toe kom die verskriklike lyding en sterftes in die konsentrasiekampe, waar 'n kwart van die inwoners gesterf het vanweë die Britte se skokkend vrot administrasie en gebrek aan sorg. Baie van ons kan getuig hoe 'n ouma wat in so 'n kamp was, eers teen die jare sestig van die vorige eeu bereid was om daaroor te praat. Dit was posttraumatiese stres op sy ergste, 'n term wat hulle nie eers geken het nie.

⁵⁷ Die DSM verwys na die *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* wat deur die Amerikaanse Psigiatriese Assosiasie uitgegee word en wat dien as 'n verwysingsgids vir die diagnose van psigiatriese siektes.

⁵⁸ Vir die doel van hierdie navorsing is die mediese definisies en 'n onderskeid tussen die verskillende psigologiese stoornisse nie van belang nie, aangesien daar gefokus word op die wyse waarop daar met enige psigologiese stoornisse omgegaan word. Terme soos psigologiese stoornis, bomskok, bosbefoktheid (wat veral met betrekking tot die Grensoorlog gebruik is), posttraumatiese stres, oorlogsiek en geestestoornisse word dus afwisselend in die proefskrif aangewend.

Van der Merwe (2011) is van mening dat die karakter Ben Viljoen in *Sirkusboere* kennelik aan posttraumatiese stres ly na die slag van Elandslaagte en dat hy die trauma probeer verwerk deur stil te bly, en sy gevoelens en gedagtes te onderdruk: “Wat sê mens as jy so iets hoor? Niks. Jy sê hoegenaamd niks. Jy suip. Mettertyd bedaar jy weer. Dis mos die manier van doen. Hou jou bek en bedaar. Sit in die hoek en *shut up*.” (25) Dus vermy Ben die trauma asook die insident wat die trauma tot gevolg gehad het.

Alhoewel slegs subtiele tekens daarop dui dat Ben aan posttraumatiese stres ly, is daar meer direkte verwysings na geestestoornisse in die roman: Wanneer die sirkustent na ’n wolkbreuk inmekaarsak, kom ’n man die volgende dag na sy verlore handskoen soek: “Ek het op hom geskree en drie sjielings op die grond voor sy voete neergegooi. Vir nuwe handskoene en sodat hy my in vrede kan los. Eers toe hy buk en die geld optel, besef ek hy is simpel. Oorlogsimpel. Skrapnel in die brein.” (28) Dan is daar ook Maans Lemmer wat selfdood pleeg lank nadat die oorlog (en sirkus) verby is en hy weer terugkeer na Suid-Afrika.

Psigiese gesondheid word in *Kamphoe* op die voorgrond geplaas deur Susan se beroepskeuse. Sy bekwaam haarself as ’n psigiatryse verpleegster (en later psigoterapeut) wat spesialiseer in die behandeling van soldate wat aan bomskok ly: “Sy is juis in hierdie beroep om te help genees; haar lewenspad het gelei na daardie wonde wat die diepste lê en die stadigste gesond word, die wonde aan die siel.” (43) Van der Merwe (2014) is in dié verband van mening:

[...] dat Susan nie alleen verpleegster is nie, maar ook soldaat en ’n soldaat kan twee rolle inneem: dié van oorlogslagoffer en dié van lewensvernietiger. Susan het iets van albei. Soos die soldate wat sy verpleeg, ly sy aan ’n tipe “bomskok”; soos die soldate is sy by ’n oorlog betrokke en is daar diep in haar ’n begeerte om te vernietig soos wat sy byna vernietig is; vir haar om te oorlewe, is dit nodig om ’n ander te laat sterwe.

Dit kom voor of Susan reeds tydens die Anglo-Boereoorlog aan bomskok blootgestel is: “Sy dink aan die vrou wat begin gras eet het daar agter die sinkplate van die ooi-kamp in die Winburgse kamp. Sy antwoord gedemp: ‘Maar toe ek dit gesien het,’ sê sy, ‘het die wêreld nog nie ’n naam daarvoor gehad nie.’” (46) Sestien jaar en talle oorloë later is bomskok egter ’n algemene verskynsel: “Bomskok. Bomskokhospitaal. Soldate wat heeltemal uit hul sinne geskiet is, uit alle woorde uit, uit hul ganse onthou, uit alle beheer oor spiere; lywe besete deur spasmas van ’n buitewêreldse gruwel; soldate wat niks meer begeer as om doodgewoon dood te gaan nie.” (40) In die roman word ’n neutrale of kliniese ingesteldheid teenoor die verskynsel van bomskok aangetref, en alhoewel daar sprake van simpatie is, word dit nie oorbeklemtoon nie: “Dis ’n hospitaal,’ sê sy. ‘Ons behandel oorlogswonde. Jy het ’n mediese ongesteldheid, ’n wond aan die

gees, en dit kan behandel word.” (102) Dit is ook in dié bomskokhospitaal waar Susan se paaie weer kruis met Hamilton-Peake, een van haar verkragters. Hierdie keer is Hamilton-Peake egter ’n psigiatriese pasiënt wat aan bomskok ly. Susan neem hom op ’n gewraakte motorfietsrit, waartydens sy probeer om ’n verskoning of selfs net ’n erkenning uit hom te kry. Vanweë sy verswakte toestand moet Susan egter aanvaar dat daar nou min te bespeur is van die man wat haar jare gelede oorspronklik verkrag het. Hiermee word die oortreder Hamilton-Peake nou as ’n slagoffer uitgebeeld. In dieselfde proses bevind Susan, die oorspronklike slagoffer, haar nou (tydelik) in ’n magsposisie oor haar voormalige oortreder.

In *Brandwaterkom* ly Vilonel kennelik aan depressie: “Hierdie neerslagtigheid is boonop ’n nuwe ding; hy kan nie onthou dat hy in sy kinderjare daarvan las gehad het nie. Dit is soos iets wat hom uit die niet van iewers bekruipt het.” (64) Die suggestie dat die karakter Rooi Sarel aan posttraumatische stresversteuring ly, word ook in dié roman aangetref: “Niemand kry Rooi Sarel meer klein nie. Is hy deel van die oorlog of nie? [...] Nie een kan sy vinger presies daarop lê nie, maar elk het ’n vermoede.” (115) Uiteindelik jaag Rooi Sarel tussen die Kakies in – ’n gebeurtenis wat soos selfdood voorkom. (174-175) Ook Sarel Breedts blyk by die dag meer die kluts kwyt te wees (254), en Vilonel merk op: “‘Ek sien ook al ’n geruime tyd ’n ding in hom bou,’ sê Vilonel. ‘Hy dra swaar aan heelparty kwessies.’” (255)

In *Verraaiers* sien ’n mens hoe Gerda van Aswegen stadig maar seker haar geestesgesondheid verloor. Sy hallusineer dat sy haar man Jacobus te perd sien aangery kom na die plaashuis. Later sien ons waar sy – duidelik verwese – sit en melk karring maar die melk stort op die grond en sy hou aan karring. Wanneer sy Jacobus se brief ontvang waarin hy sy lot verduidelik, kry sy ’n totale senu-ineenstorting. Sy trek haar rok uit, gooi dit in die vuur en loop kaal die veld in. Die impak van trauma kan ook fisiese gevolge hê soos die geval is met Martha: Wanneer sy meegedeel word dat Robert gefusilleer gaan word, kry sy ’n miskraam as gevolg van die enorme trauma. Alhoewel hierdie tonele uiteraard dramaties is, is dit tog visueel effektief om die gevolge van trauma te beklemtoon.

Die feit dat bomskok aanvanklik as ’n vorm van lafhartigheid beskou is, word in *Fees van die ongenooïdes* op die voorgrond geplaas deur Blink Daantjie. Tydens die eerste veldslag verloor Daantjie sy bewussyn en maak sy broek nat. Daantjie se ervaring word in fyn besonderhede beskryf:

In daardie twee sekondes is ’n stempel van wat die dood is, êrens in Daantjie van Wyk se binneste harsings afgedruk. Soos ’n bok wat die spartel opgee en verslap onder die tande en kloue van ’n onafwendbare dood, het Daantjie in die koel, pynloos-neutrale kuil van bewusteloosheid

weggesink. Die sagte waters het oor hom toegemaak en sy sinne oorspoel. Hy't nie meer die dreun van die veldslag gehoor nie, hy't nie meer die hitte gevoel nie, hy't nie meer die vrees met bravade probeer besweer nie, hy't nie meer met beklemming gewonder hoe dit moes voel nie.” (76)

Sy pa is uiters teleurgesteld in Daantjie veral omdat daar vooraf verwagtinge bestaan het dat Daantjie homself tydens die oorlog as 'n sterk leier sal bewys. Pa Danie hoop dat dit slegs 'n eenmalige gebeurtenis is en besluit om na dié voorval te verwys as 'die ding'. Pa Danie gee aan almal wat getuie was van 'die ding' wat oor Daantjie gekom het opdrag om nooit weer daaroor te praat nie. Hierdie versoek van Pa Danie dui op die negatiewe konnotasie – en spesifiek die konnotasie van lafhartigheid – wat aan bomskok gekoppel word.

Die floutes wat Daantjie ervaar, word van meet af aan as 'n swakheid beklemtoon: “[...] Blink-Daantjie van Wyk, Grootbek-Daantjie, Baasspeel-Daantjie, Spog-Daantjie van Wyk wat hom soveel geskel en verbie en ge-Minter het, was 'n papgat.” (78) Die heldhaftige optrede van Petrus Minter staan in skrilte kontras met Daantjie se lafhartigheid. Petrus tree teen die verwagting in as 'n baie goeie leier met uiters sterk karaktereienskappe op die voorgrond. Ten spyte hiervan pleeg hy uiteindelik selfdood wat daarop dui dat hy nie die traumatiese ervaringe – en spesifiek die dood van sy vrou en kind – kon verwerk nie. Hierdie reaksie kan maklik as lafhartig beskou word, maar tog wek die wyse waarmee daar met Petrus se selfdood omgegaan word baie simpatie en begrip by die leser. Onder andere word beskryf hoe Petrus vir kaptein Brooks hulp vra om selfdood te pleeg:

‘Ek vra net een patroon en die moeite om my toe te gooi.’ Ek [kaptein Brooks] het, onder die dwang van sy dooie oë ... en die pyn wat oor hom was ... en die wil van 'n sterk man wat so duidelik in hom gesit het ... Daarom ... Ek het my diensrewolwer uit sy holster gehaal en langs die gat neergesit. (375) [My byvoeging – RM-B.]

Kaptein Brooks beklemtoon juis dat Petrus 'n sterk man is (met ander woorde, 'n man van deugde) ten spyte van sy besluit om selfdood te pleeg. Hierdeur word twee uiteenlopende benaderings tot bomskok en posttraumatiese stresversteuring gebalanseerd in die roman uitgebeeld: enersyds die negatiewe konnotasie daaraan verbonde, en andersyds die simpatie en begrip vir diegene wat hierdeur geraak word.

Daar kom nog talle ander verwysings na psigiese stoornisse en die verskillende vorme wat dit aanneem in *Fees van die ongenooies* voor. Vergelyk onder meer die insident met die fotograaf, Joey Drew:

'n Junie-dag in 1902 het van sy troepe hom kom roep om te sê die fotograaf het mal geword en is besig om al sy besittings te verbrand. Hy onthou die klein, skeel mannetjie se gesig by die vuur. Hy was besete van 'n verdriet wat Philip, selfs na sovele nostalgiese en soms bitter bier-sessies saam met Joey Drew in Somerset se pubs, nooit heeltemal kon begryp nie. (190)

Die gebeure wat gelei het tot Joey Drew se optrede kan as 'n sameloop van omstandighede beskou word: Eers was daar die dood van sy vriend, Hans Bester. Later wanneer hy deur Betjie-die-hoer mislei word, ervaar hy ontnugtering. Maar die dood van Fienatjie is die laaste spyker in die doodskis en lei daartoe dat hy 'n ineenstorting kry. In dié roman wonder Dorothea self hardop of dit nie beter is as 'n mens oorlogsiek word as 'n vorm van oorlewing nie, omdat onthou ondraaglik is: "Het Sannie dan haar sinne verloor, is sy van haar kop af?" 'Ja,' het Dorothea geantwoord, 'genadiglik. Ek het al baie gewens ons was liewer almal.'" Magrieta wonder selfs of Oupa wat eers 'n sterk gelowige man was, nie ook aan oorlogsdolheid ly nie en haar gedagtegang beklemtoon dit sterk dat dit uiteindelik nie net soldate is wat daaraan ly nie, maar ook die gewone mens wat die onmenslike trauma ervaar het:

Die ou man se optrede was so anders as dié wat sy geken het. Daar was geen teken van sy - so dikwels belyde - oorgawe aan God en sy ondeurgrondelike weë nie. Was daar dan tot in hóm tekens van die oorlogsdolheid waarvan die mense praat? Sy't die woord so baie gehoor: oorlogsdolheid - as verskoning vir onaanvaarbare optrede; as verduideliking vir 'n gepleegde daad. [...] Dit was so. Hulle almal het verander, hulle oordeel verloor, dol geword. [...] En Magrieta dink sy verstaan dit: jy kan nie dag vir dag die dood rondom jou sien en tot teenaan jou vel voel en inmeekaartrek van vernedering se binnekrampe en nie die een of ander skeet optel nie. Of dink jy gaan jouself bly nie. (359)

Ter opsomming figureer psigiese stoornisse op drie wyses in *Fees van die ongenooides*: Eerstens gaan die psigiese stoornis met uiters negatiewe konnotasies gepaard, soos met die karakter Daantjie. Tweedens word Petrus Minter teenoor Daantjie gejuksaponeer in die sin dat hy selfdood pleeg, maar aangesien hy so 'n sterk ronde karakter is, gaan psigiese stoornis nou nie meer met negatiewe konnotasies gepaard nie, maar eerder met simpatie. Laastens word psigiese stoornisse voorgehou as 'n wyse waarop trauma hanteer word, en as't ware 'n soort oorlewingsmeganisme.

5.6 Oorlewingsmeganismes

Die term *oorlewingsmeganisme* verwys in hierdie studie nie slegs na 'n drang om te oorleef - dus nie fisies te sterf nie, maar na 'n meganisme wat fisiese óf geestelike ondergang (met betrekking

tot psigiese gesondheid) voorkom. In die bespreking sal op drie oorlewingsmeganismes gefokus word wat in die gekose tekste voorkom, naamlik die rol van stories, geloof en drankmisbruik.

5.6.1 Die rol van stories

Die terapeutiese waarde van stories is 'n populêre navorsingstema, veral in die sielkunde, en dit staan bekend as *biblioterapie*. Joubert (2013:14) definieer *biblioterapie* as die gebruik van enige vorm van letterkunde, insluitende fiksie, om individue of groepe te help om struikelblokke (onder andere verlies, rou, angstigtheid, en woede) beter te hanteer. Biblioterapie behels die lees ván, of luister ná stories wat die potensiaal het om psigologiese angs te verlig of trauma te verwerk.

Joubert (2013) bevind in haar studie, *The Read-me-to-Resilience intervention*, wat handel oor die verhouding tussen stories en veerkragtigheid, dat stories onder meer die volgende funksies kan verrig: dit bevorder lewensvaardighede soos probleemoplossing, dit verskaf afleiding van stresvolle situasies, dit bevorder die band of verhouding tussen die sender en ontvanger, en laastens bevorder dit die waardering van hulpbronne (veral binne die tradisionele Afrosentriese kultuur).

Die talle historiese bronne wat tydens die Anglo-Boereoorlog deur vroue geskryf is, plaas skryftherapie as 'n oorlewingsmeganisme op die voorgrond. Van Heyningen (2009:24) is van mening dat vroue tydens die Anglo-Boereoorlog hoofsaaklik om twee redes geskryf het: Die eerste was omdat hulle besef het dat hulle 'n groot historiese oomblik beleef en daarom 'n verantwoordelikheid het om dit te dokumenteer. Die tweede rede was isolasie: “[...] their diaries and letters may have served an unusually great need to sustain their sense of self. The act of writing not only ordered their disordered lives; it also placed them at the center of the events from which they were otherwise excluded”. Alhoewel die dagboeke nie die vorm van storieboeke aangeneem het nie, kan die afleiding gemaak word dat die skryfproses vir die vroue terapeuties van aard was. Erasmus (1995:152) wys daarop dat skryf genesing kan bring van die psigiese wonde van slagoffers, sowel as vir die toedieners van die wonde: “Sodoende word literêre tekste as’t ware deel van ’n soort Afrika-ritueel van heling en versoening. Miskien kan ons Afrikaans dan ook sien as die taal van die tradisionele genesers – die skrywer-sangomas.” Van Niekerk (2012:5) beklemtoon insgelyks die geneeskrag van verhale in die resensie van die bundel, *Woordeloos tot verhaal* (Van der Merwe *et al.*, 2012). Hierdie bundel oor traumanarratiewe suggereer iets van om deur woorde tot verhaal te kom: “[...] die titel het ’n letterlike en figuurlike betekenis; dit gaan oor trauma-geïnspireerde geskrifte of vertellings. Maar die figuurlike gebruik van ‘tot verhaal kom’ (wat die geneeskrag van die verhale suggereer) speel ook ’n rol”. Die klem val in hiërdie opmerking op die verwerking van trauma deur die verwoording daarvan. Die verwoording van

trauma het egter nie noodwendig nodig om skriftelik te gebeur nie, maar sluit ook aan by die konsep van praat – of dan vertelling (hetsy skriftelik of mondelings) – as ’n vorm van terapie of aanvaarding.

In *Fees van die ongenooïdes* word die leser dikwels daarvan bewus gemaak dat representasie van die werklike ervaring van ’n oorlog nie moontlik is nie:

Net soos die nabyheid van die dood nie vertel kan word nie, of die spanning in jou sit totdat die afgematheid oorneem en jou nie meer laat omgee nie. Hou dit vir jouself, want tot die goed wat op daardie dag uitgestaan het bo ander, klink klein en onbelangrik [...] En selfs die stilte, die goddelike, moeë stilte na die tyd, is te groot om te vertel, selfs vir jouself, want jy kan dit nooit weer regtig hoor nie. (74-75)

Hierdie aanhaling benadruk die rede waarom talle van die karakters nie oor hulle ervaringe praat nie. Die onverwoordbaarheid van die oorlogstrauma wat ervaar is, word hier beklemtoon. Soos vlugtig genoem onder 5.5.1, spruit hierdie keuse uit een van twee motiverings: óf omdat die ervaring om oor die traumatiese gebeure te praat self te traumaties is, óf omdat die betrokke persone voel dat dit wat hulle ervaar of ervaar het, bloot nie verwoord kan word nie. Ben (*Sirkusboere*) is een van dié wat juis nie oor sy oorlogservaringe praat nie omdat hy glo dat sy trauma onverwoordbaar is en dat ander wat dit nie self ervaar het nie, nie sal verstaan nie:

Hy sou ’n manier wou kry om hom uit te woed oor die liddietbom wat sy geweer en die vier makkers langs hom uitmekaar laat bars het, maar hy het begin besef dat ’n soldaat se verhale onvertelbaar is. Te stukkend, te deurmekaar. Onmoontlik om agterna te orden. (114)

Kaptein Brooks (*Fees van die ongenooïdes*) is nog een van diégene wat aanvanklik kies om nie oor hul traumatiese oorlogservaringe te praat nie: “Die letsels aan sy binnekant is van die vroeë oorlog [Anglo-Boereoorlog] die een waaroor hy omtrent nooit met enigiemand praat nie.” (189) [My byvoeging – RM-B.] Wanneer hy egter jare later die museum besoek, vertel hy in fyn besonderhede aan Joey Wessels van sy ervaringe gedurende die oorlog. Dit dui daarop dat representasie (of verwoording) eers werklik moontlik is wanneer daar emosioneel afstand verkry word van die traumatiese gebeure en selfs dan is dit ook nie noodwendig altyd moontlik nie.

Die terapeutiese aard van gesprekvoering tree op die voorgrond in gesprekke soos dié tussen Pa Danie en Joey Drew:

Danie het alles oor sy spyt en sy oorlede seun vertel, selfs van ‘daardie ding’ – álles, tot by die vernederende natpis, die toon, die vuishou en die tand; Joey het van die beleg vertel, van die honger en van sy Elizabeth wat toe net Betjie-die-hoer was en van hoe die graaf sandleem oor

Hans Bester se oop mond en oë uit die grond uit na hom toe teruggekom het. En al twee het oor oorlog gepraat en oor wat dit aan 'n mens doen – en aan mense. (157)

Aangesien dié twee mans oorlogservaringe in gemeen het (alhoewel in verskillende hoedanigheid as soldaat en fotograaf), voel hulle meer gemaklik om hulle ervaringe met mekaar te deel. Dit val tog op dat die twee karakters nie 'n noue band het nie, wat moontlik daarop dui dat dit makliker is om jou ervaringe met 'n buitestander te deel. Praat word in *Fees van die ongenooïdes* as 'n vorm van bevryding aangeraak. Dit sluit aan by die vertelling van die waarheid en die keuses wat die karakters neem om die waarheid te verdoesel of hulself daarvan vry te maak.⁵⁹

Die terapeutiese waarde van stories kom in *Sirkusboere* na vore, en die fokus val veral op die behoefte om hulle storie te vertel wat traumaslagoffers dikwels ervaar: “Dit alles het Fenyang agterna gehoor. Saans, terwyl hulle langs die vuur sit, het die stories soos borrels uit bier na bo gedryf.” (48) Terselfdertyd word die traumatiese aard van só 'n oorvertelling ook uitgelig:

Hulle wurg daaraan, braak dit weer op, skop dit in die stof rond, maar kan nie hulle aandag daarvan wegskeur nie. Hulle druk hul hande teen hul ore, draai weg, maar hoor steeds. Die verhale is soos die vet bobeen wat op die vuur smeul, maar nie wil uitbrand nie. Hulle is vol onverteerbaarhede. Die vertellers is gedrewe: hulle wil en moet gehoor word. Dit is die enigste manier waarop hulle asem kan kry [oorleef]. Maar wanneer dit hulle beurt is om te luister voel dit weer van voor af of hulle versmoor. [My byvoeging – RM-B.] (148)

Uit die voorafgaande aanhaling is dit duidelik dat deur te praat oor 'n traumatiese insident nie noodwendig as 'n ongenuanseerde wonderkuur vir die verwerking van trauma voorgehou word nie. Aan die einde van die roman word Piet Cronjé gevra om sy herinneringe aan die oorlog vir *Die Brandwag* te boekstaaf. Vir die eerste keer skryf Piet sy weergawe van gebeure neer:

Basta met kortliks. As *Die Brandwag* sy herinnerings in vier of vyf afleverings moet publiseer, dan moet hulle maar. Dit is hom verskuldig. Dit voel vir Piet kompleet asof hy met 'n megafoon in die hand staan en opkyk na toeskouers in volgepakte paviljoene. Hy moet sy saak góéd stel. Dit is 'n sweer wat oopbars. (352-353)

Deur die skryf van sy storie, begin Piet vir die eerste keer om sy eie ervaring van die oorlog te verwerk en homself vry te maak van die skuldgevoel wat hy saamdra. Hierdie verskynsel strook met die terapeutiese funksie van die historiese roman (vergelyk Taljaard-Gilson, 2013:356).

⁵⁹ Sien 5.8.3 wat handel oor die opponerende temas van leuen en waarheid.

In *Brandwaterkom* word vlugtig melding gemaak van Vilonel se onvermoë om sy ervarings neer te pen:

Hy slaan die groot springbokvel-dagboek oop en haal die notaboekie uit sy sak. Sy vulpen se punt doop hy liggies in die ink. Hy bly na woorde in die notaboekie kyk, maar skryf niks in die groot dagboek oor nie. Ná 'n ruk slaan hy dit weer toe en skuif die swaar boek eenkant. (205)

Vilonel se onvermoë om oor sy ervarings te skryf dui daarop dat hy nog nie gereed is om tot verhaal te kom nie, óf nog in ontkenning is oor sy ervarings of keuses tydens die oorlog.

Die terapeutiese waarde van stories en liedjies figureer baie sterk in *Kamphoer*: “Dat 'n mens deur verhale, soos met liedjies, by die bron van jou genesing kan uitkom. En dat genesing en vernietiging dikwels nie van mekaar onderskei kan word nie.” (129) Van der Merwe (2014) skryf dat Tiisetso in *Kamphoer* kennelik weet van die terapeutiese krag van musiek en stories, en dit daarom juis hy is wat vir Susan 'n oorgelewerde storie van die Sotho-mense vertel wat nogal baie ooreenkom met die Jesus-geeskiedenis:

In Tiisetso se storie is daar die stryd tussen goed en kwaad, tussen 'n goeie kaptein en 'n valse man met die naam Akkedis, tussen 'n boodskap van opstanding uit die dood en 'n boodskap wat dit ontken. Vir Susan, wat 'n stryd om oorlewing voer, is dit die verhaal wat sy nodig het – om vas te hou aan die ware boodskap van hoop en oorlewing.

Susan besef die rol wat tradisionele stories en liedjies in haar eie genesing gespeel het en daarom stel sy daarin belang om hierdie alternatiewe metodes ook in die behandeling van haar eie pasiënte toe te pas. Tradisionele stories en liedjies help Susan as't ware om tot verhaal te kom en sin te maak van haar eie traumatiese gebeure: “Die verhaal van Susan is die verhaal van 'n soeke na 'n verhaal. Die verhaal van die tydlose en grenslose onbewuste moet omskep word in 'n verhaal wat vir haar sin maak, met 'n duidelike chronologie en oorsaak en gevolg, met 'n herkenbare tyd en ruimte.” (Van der Merwe, 2014)

Die verhaal van Jacobus van Aswegen word in *Verraaiers* aan sy agterkleinseun oorvertel deur Carel-Jan (die kleinseun se oupa). Hierdie oorvertelling dien 'n tweeledige doel, wat albei aansluit by die funksies wat deur Taljaard-Gilson (2013:385) uitgelig word: Eerstens word die storie aan die volgende geslag oorgedra (dus die skep van 'n historiese bewussyn by die volgende geslag), en tweedens is dit vir Carel-Jan wat self die oorlog ervaar het, terapeuties van aard om daaroor te praat.

5.6.2 Geloof

Talle studies dui volgens Baljani *et al.* (2014:28) aan dat hoop en geestelike welstand faktore is wat verband hou met 'n mens se psigiese gesondheid en lewenskwaliteit: “[...] studies have shown that a sense of comfort and strength resulting from religious beliefs may contribute to the health and wellbeing sense”. Daar bestaan 'n onlosmaaklike band tussen geloof en die hoop wat mense as gevolg van hulle geloofsoortuigings ervaar. In die lig hiervan kan die verskynsel verklaar word dat individue in tye van krisis op geloof steun. In hierdie gedeelte van die studie sal die invloed wat die traumatiese gebeure van oorlog op 'n individu se geloofsoortuigings het, sowel as die rol van geloof as oorlewingsmeganisme bespreek word.

Geloof is dikwels in die geskiedenis gebruik – en soms selfs misbruik – om Afrikanernasionalisme aan te dryf. Du Pisani (1999:94-95) merk tereg op dat Christelikheid nog altyd, ondanks die bestaan van verskillende kerkgenootskappe, 'n samebindende krag in Afrikanernasionalisme was en “daarom is dit nie vreemd dat in Afrikaanse uitbeeldings van die Boerekryger sy godsdienssin beklemtoon is nie” Nieman (2000:9) beaam dat die Boerekrygsman tradisioneel in die literatuur uitgebeeld is as “iemand wat 'n onwrikbare geloof in God gehad het”.⁶⁰

Die rol wat godsdiens in die Van Wyk-huishouding in *Fees van die ongenooïdes* speel, is vroeg reeds duidelik uit die huisgodsdiens wat elke aand ná ete plaasvind: “[...] by die eetkamer verby waar Danie teen daardie tyd sou besig wees om uit die Familiebybel voor te lees, of oupa Daniël sy uitgebreide aandgebed sou doen”. (35) 'n Gebalanseerde blik op geloof word egter in die roman gehandhaaf soos deur De Jong-Goosens (2009:76) beaam word:

In de aangrijpende roman *Fees van die ongenooïdes* van P.G. du Plessis over de Boerenoorlog kijken twee personages op ongeveer dezelfde manier naar de relatie tussen God en oorlog. [...] Als godvresende mensen verzekeren ze elkaar dat hun gebed zal helpen de oorlog op afstand te houden. Maar Gertruida heeft een nuchtere kijk op de kracht van gebed.

Boshoff (1996:76) is van mening dat die aard en wese van suksesvolle oorlogvoering haaks is met die ideale van die Christelike lewe, en om dié twee met mekaar te versoen “sodat mense met Christelike oortuigings tot die stryd opgeroep kan word, vereis 'n volledig alternatiewe etos waarbinne die stryd 'regverdig' is, die vyand 'boos' en sy ideale 'samelewingsvernietigend' of nog effektiewer, 'Godsvyandig'”. Hierdie stelling werp lig op Oupa se opmerking aan Gertruida: “Ons moet volhard in gebed, Gertruida. God is 'n God van regverdigheid, Hy sal ons nie in ons regverdige saak alleen laat nie.” (54) Gertruida se antwoord op Oupa se opmerking stel egter

⁶⁰ Hierdie stelling sluit aan by die uitbeelding van die volksheld wat onder 5.7.2 bespreek word.

ook die ander kant van die saak: “Die Engelse gaan net so hard bid soos ons, Pa. ’n Oorlog is nie ’n stryd oor wie die hardste kan bid nie.”⁶¹ (54) Alhoewel die blik op godsdiens en geloof gebalanseerd oorgedra word in die roman, is dit steeds duidelik dat geloof ’n baie belangrike funksie verrig. Ook Pa Danie is ’n diep gelowige man en vra selfs dat die ander hom moet help om te kniel sodat hy ’n gebed kan doen by sy seun se skyn-graf ten spyte daarvan dat hy gewond is.

Die invloed wat trauma op geloof kan hê, word veral in *Fees van die ongenooïdes* beklemtoon. Eerstens is daar Magrieta wat na die trauma van Daantjie se dood nie meer haar geloof beoefen soos voorheen nie: “Magrieta het nie eers haar stukkie Bybel gelees en gekniel om te bid soos altyd nie.” (184) Dit is veral deur Oupa Daniël wat die kwessie van geloof uitgelig word, asook die invloed van oorlogstrauma daarop. Aan die begin is Oupa ’n diepgelowige man (soos blyk uit sy voorafgaande opmerking aan Gertruida). Hy lei later selfs die begrafnis in die konsentrasiekamp, maar stelselmatig word Oupa meer en meer gekonfronteer met die onreg van die oorlog: “Hy is daagliks deur die reuk van die dood wat saam met die sug uit sommige kiste gesyfer het, aan die sterflikheid herinner – en hy moes elke keer veg teen die vrae wat dan van sy God se genade geword het.” (259) Uiteindelik kom die oorlog tot ’n einde en Magrieta dra die nuus aan Oupa oor: “‘Het oupa gehoor dis vrede?’ Dit was asof sy nie daar was toe hy sy teenvraag vra nie: ‘Waar’s God?’” (352) Die stelselmatige geloofskrisis wat Oupa ervaar as gevolg van die oorlog is duidelik: Waar hy eers ’n diep-gelowige man was, veroorsaak die oorlogstrauma dat hy hoop verloor en openlik twyfel of God wel bestaan. Ook Gertruida se houding verander van neutraal (nugter) na veroordeling nadat sy in die konsentrasiekamphospitaal begin uithelp: “Gertruida het op haar bed gaan sit en met moeë, afgemete oortuiging, skaars hoorbaar geprewel: ‘Ek glo nie meer in die Here nie.’” (260) Verder is daar ook Sannie wat openlik die Here verwyt wanneer sy ingelig word dat Jakob gesneuwel het: “‘Jakob is dood, Sannie. Gesneuwel. Jou man is dood.’ Sannie het gegrink: ‘Jakob is maar net nóg een van die bloed-en-kak-strepe waarmee die Here sy oorlogsprentjies verwe.’” (359)

Dat die trauma van oorlog selfs die sterkste in hulle geloof kan laat twyfel, is nie te betwis nie. Maar in *Fees van die ongenooïdes* voltooi Oupa Daniël ’n simboliese sirkel in sy verhouding met

⁶¹ Hierdie verskynsel van twee uiteenlopende groepe wat tot dieselfde God bid, word ook in *Verraaïers* aangetref in die volgende opmerking van Carel-Jan:

Voor elke veldslag bid ons in Afrikaans en hulle in Engels vir dieselfde God en dieselfde Verlosser en net daarna moor ons mekaar uit. As ons wen het God vir ons oorwinning gegee maar as ons verloor was hulle te veel of iemand het ons verrai of die omsingeldes wat opgegee het, was lafaards of iets. Daar is altyd ’n verskoning. Maar die hemele behoed ons as God sy ander kinders se kant kies.

Dieselfde verskynsel kom in *Kamphoer* voor: “Aan wie se kant is Hy, aan dié wat doodgaan s’n of dié wat doodmaak s’n? Daar is tog Boere ook wat doodmaak. En doodgaan.” (199)

God: "Oupa Daniël was die eerste wat ná die oorlog dood is. Hy het op sy sterfbed gesê hy mis sy God, want doodgaan is makliker mét as sonder Hom." (399) In die roman is Oupa se geloof vir hom 'n oorlewingsmeganisme, uiteindelik verloor hy alle hoop en bevraagteken sy God, tog keer hy op sy doodsbed weer terug na God. Sodoende word die mens se behoefte aan hoop beklemtoon.

Geloof neem as 'n oorlewingsmeganisme in *Sirkusboere* 'n interessante vorm aan. Dit is veral deur Piet Cronjé dat geloof op die voorgrond geplaas word en die leser maak vroeg in die roman reeds kennis met 'n morbiede Piet wat sit en "die heel droewigste psalms in sy verslete ou Bybel" opsoek, oor en oor lees en saggies saamprewel. (39) Sy werkers gee hom die bynaam, KaMongoele, wat 'op-die-knieë' beteken. 'n Kort verduideliking oor die herkoms van hierdie bynaam word gegee: "Kamongoele (*sic*), omdat hy mos altyd begin bid het as hy verskoning soek vir kwaaddoen." (83) Dit word duidelik dat geloof wel deur Piet aangewend word as 'n soort oorlewingsmeganisme, maar in dié sin dat hy dit as 'n skans gebruik wanneer hy nie met sy eie gewete kan saamleef nie. 'n Voorbeeld hiervan is wanneer hy deur die weduwee Johanna Stertzel gekonfronteer word oor Paardeberg. Sy beskuldig hom daarvan dat hy toegelaat het dat "die siener" hom beïnvloed, waarop Piet hewig antwoord: "'Néé. Ek het in die Here vertrou, net in die Here.'" (150)

'n Unieke blik op die rol van geloof en die versoenbaarheid tussen geloof en alternatiewe oortuigings kom in *Kamphoer* voor. Aanvanklik is Susan skepties oor Tiisetso se tradisionele benadering: "Asof ek tyd het vir voorvadergoeters. Ek glo in die Here. Hy sal my help. Tiisetso kan maar praat en sing tot hy omval." (95) Uiteindelik getuig Susan self van die genesende rol van stories, liedjies en alternatiewe medisyne en vind sy dit moontlik om dít met haar eie geloof te vereenselwig: "Met haar lied het sy met my gepraat en ook met die Here van die hemel en aarde wat dit so beskik het dat ek in hierdie mense se hande gesit word en in daardie grot." (116) Hierdie holistiese benadering neem Susan na haar eie pasiënte: Sy laat hulle aan musiekterapie deelneem (104), maar beklemtoon insgelyks aan Hurst die belangrike rol wat geloof gedurende genesing kan speel. (122)

Min klem word in *Brandwaterkom* op geloof geplaas. Daar word wel melding gemaak dat Paul Roux voordat hy Prinsloo konfronteer, dit 'n saak van gebed maak: "[...] 'n groot deel van die nag het hy oopoë na die seildak bokant hom lê en tuur. Van daar het hy sy leiding ontvang". (186) Hierdie gedeelte toon eienskappe van Psalm 121:1-2 as interteks: "Ek kyk op na die berge: waarvandaan sal daar vir my hulp kom? My hulp kom van die Here wat hemel en aarde gemaak het." (Bybel, 1983) Die suggestie word wel in dié roman geskep dat oorlog en geloof nie altyd

vereenselwigbaar is nie: “Dit raak ’n lastigheid as ’n predikant nie by sy Bybel wil hou nie en na ’n geweer begin verlang.” (203)

In *Verraaiers* speel geloof wel ’n sentrale rol: Gerda van Aswegen glo dat die Here vir die Boere oorwinning sal gee as hulle op Hom vertrou. Gerda groet haar man met die woorde: “Gaan en maak seker die seuns is veilig. [...] die goeie Vader sal voorsien.” Hierop antwoord Johan Kruger venynig: “Ek glo nie die goeie Vader hou Homself vreeslik besig met verraaiers soos julle nie.” Voorts word geloof deurgaans in die rolprent as ’n soort oorlewingsmeganisme aangewend, veral deur Gerda van Aswegen: Terwyl die manne by die krygshof aangehou word, word sy terug by die huis uitgebeeld waar sy bid en Bybel lees. Net voordat die vyftal gefusilleer word, begin Jacobus van Aswegen ’n psalm sing. Hierdeur bevraagteken die rolprent subtiel of geloof werklik ’n verandering in omstandighede kan bewerkstellig.

Geloof word in *Modder en bloed* uitgebeeld as iets wat beïnvloed word deur ander mense en omstandighede. Wanneer Catharine vir die gevangenes bid, merk sy op dat Willem nie sy oë sluit tydens gebed nie, en hierop antwoord Willem:

You can attack my country, burn our farms, murder my people and put us in camps. But you will not tell me what to do with my soul, understand. [...] You cut out our heart then you try to stop them bleeding with your little prayers so God won't punish you for your sins. God doesn't care about anything. In fact, God does not even exist. [...] My wife and son was murdered by the English and God did nothing to punish you. In fact, he mocks every single man in this camp by allowing an English woman to come and talk to us about our souls.

Willem se haat en afsku vir die Engelse en die feit dat juis ’n Engelse vrou nou vir hom oor geloof preek, het tot gevolg dat hy God bevraagteken. Alhoewel Willem aanvanklik sy rug op God keer, keer hy uiteindelik terug na God – soos die tradisionele Boerekryger van ouds – en vertrou op Hom vir oorwinning in die rugbywedstryd. Weereens is die ooreenkomste wat dié rolprent toon met Swanepoel (1998) se nasionalistiese (of derde) fase onmiskenbaar.

Van Staden en Sevenhuysen (2009:162) skryf dat daar tydens die tydperk waarop hulle navorsing gefokus het – naamlik die derde fase gekenmerk deur Afrikanernasionalisme – ’n sterk godsdienssin geheers het: “Die Afrikaner was Calvinisties by die beoefening van sy godsdiens. Die Bybel was die aanvaarbare riglyn waardeur die Afrikaner hom moet laat lei.” Uit die ander gekose tekste is dit duidelik dat geloof steeds ’n belangrike rol speel in die representasie van die oorlog in hedendaagse tekste. Tog huiwer skrywers nie om karakters openlik hulle geloof te laat bevraagteken nie – iets wat meestal in die voorafgaande fases as ’n swakheid uitgebeeld sou word. ’n Meer gebalanseerde en realistiese uitbeelding, in dié sin dat dit menslik is om as gevolg

van traumatiese gebeure 'n geloofskrisis te ervaar, is dus aan die orde van die dag. Verder is daar nie meer so 'n blinde geloof en vertroue op God om 'n oorwinning of radikale verandering van lot te bewerkstellig nie.

5.6.3 Drankmisbruik

Drankmisbruik kom veral in *Sirkusboere* baie sterk as 'n oorlewingsmeganisme na vore by die karakters Frank en Ben. Dit word duidelik dat Ben se oordadige drankgebruik direk verband hou met die onverwerkte trauma (of posttraumatiese stres) wat hy ervaar: "Ben sluk. [...] Versuip die dinge van gister soos rotte wat jy in 'n streepsak toebind en in die see smyt. Cheers en koebaai. Van sommige dinge moet 'n mens om vadersnaam ontslae raak." (157) Hierdie gedagtes van Ben is egter ironies omdat sy drankmisbruik nie van 'hierdie dinge' ontslae raak nie, maar net tydelik verhoed dat hy daarmee gekonfronteer word (en dus eintlik ook 'n vermydingstaktiek is).

In *Fees van die ongenooïdes* is dit die karakter, Joey Drew, wat homself aan drank oorgee. Eerstens wanneer hy die aand aan die etenstafel van die Van Wyks sy dranklus laat oorneem en hy daarna dinge kwytraak wat sy verhouding met die Van Wyks vir altyd versuur. Jare later kuier kaptein Brooks en Joey Drew weer saam en weereens gee Joey Drew hom oudergewoonte aan drank oor: "Hy was by die genadige stadium waar besonke raak goedkoop en gou kom. Dit het die majoor gepas, want dronkenskap dien die eerlik- en openheid [...]." (325)

Drankmisbruik word as 'n algemene verskynsel in die geskiedenis beklemtoon deur die verwysings in *Brandwaterkom* na die Griekse god van drank: "Met die blikbeker in die hand neig die vertellings later eenstrook in dieselfde rigting: poetse gebak en stelle met Bacchus afgetrap." (p80) Voorts word daarop gewys dat Senekal voor die uitbreek van die oorlog al drie dranklisensies gehad het en dat drankgebruik een van die sondes was wat aan meer as een inwoner krap. (18) Die feit dat drank algemeen onder kommandoede gebruik is, word ook in *Brandwaterkom* uitgelig en daarmee saam die rol wat drank as 'n wyse van ontvlugting speel: "“Ek ken moeilikheid as ek hom sien. Die bottel help ook maar net só ver. Vra nou vir 'n man wat van swaarkry en onderduimsheid weet.”" (225) Selfs die oorlog word voorgehou as 'n wyse waarop Vilonel vanuit sy omstandighede kan ontsnap: "Hy ry die oorlog nou binne om weg te kom van sy eie swarighede." (226)

Die kroeg naby die Brandwaterkom is een van die ruimtes waarin Bullet homself dikwels bevind. Baie klem word gelê op die stories wat in hierdie ruimte vertel of oorgedra word, sodoende word 'n verband gelê tussen drankgebruik en die rol van stories. Die kroeg word die veilige ruimte

waarin die oorlogskarakters hulle stories kan uitruil met mekaar soos wat die implikasie ook in *Fees van die ongenooïdes* was.

In *Kamphoer* word insgelyks verwys na die kroeg waar van die hospitaalpersoneel graag saam kuier. In hierdie geval word die kroeg en drankgebruik egter aangewend om Susan se opstandige natuur te beklemtoon, ten spyte daarvan dat sy 'n vrou is: Sy ry graag op motorfietse en gebruik drank (eienskappe wat nie met die tradisionele beeld van die volksmoeder klop nie). Voorts word ook melding gemaak van die Whiskey-bottel waarmee Susan se aanvallers haar geslaan het. (118) Dit dui daarop dat die drankmisbruik van die aanvaller in die konsentrasiekamp, daartoe bygedra het dat Susan verkrag is.

Ten slotte is drankmisbruik as 'n oorlewingsmeganisme 'n tendens wat in meer as een van die gekose tekste aangetref word. Verder is dit 'n transhistoriese tendens (wat ook gedurende die vyfde fase in die roman *Niggie* duidelik uitgebeeld word) wat vandag steeds relevant is, omdat drankgebruik as 'n oorlewingsmeganisme of vermydingstaktiek steeds 'n algemene verskynsel is.

5.7 Karakteruitbeelding

'n Ondersoek na die wyse waarop karakters uitgebeeld word, is in hierdie studie van waarde omdat aan die hand daarvan bepaal kan word of stereotipering van argetipiese karakters soos die volksmoeder, volksheld en skurk in die gekose romans aangetref word, al dan nie. Die uitbeelding van voorheen gemarginaliseerdes soos swart en bruin mense, mense van die laer sosiale klas, en diegene met 'n alternatiewe seksuele oriëntasie kom ook aan bod.

5.7.1 Die volksmoeder

Griessel en Kotzé (2010:76) skryf in hulle artikel, "The cultural identity of white Afrikaner women: a post-Jungian perspective", dat die Afrikanervrou se rol as volksmoeder 'n integrale deel gevorm het van Afrikanernasionalisme. Die konsep van die *volksmoeder* word met verwysing na Nonnie de la Rey deur Rowan (2014:8) uitgelig in die volgende gedeelte uit, *Die oorlog kom huis toe* van Albert Grundlingh: "Uit hierdie ideaalbeeld het die begrip 'volksmoeder' ontwikkel wat in die jare ná die oorlog gebruik is om Boerevroue wat hulle aan hierdie eienskappe gemeet het, te eien en te vereer." Die beeld van die volksmoeder het 'n duidelike model vir Afrikanervroue daargestel wat gesentreer het rondom vroue se rol as tuisteskeppers, hulle verantwoordelikheid om Afrikanerkinders groot te maak (dus die nasie te bou), en om gedurende die oorlog die verpligtinge op die plaas oor te neem:

As the archetypal image of Amazon/Athena deepened in the Psyche of the Afrikaner women [...] they became instrumental, once again, in delivering warriors, their children, to defend the values entrenched in Afrikaner identity as they 'mothered' these rights and values – emphasizing and defending the norms and expectations of the established order. (Griessel & Kotzé, 2010:79)

Griessel en Kotzé (2010:77) is voorts van mening dat die Afrikanervrou in die twintigste eeu nie 'n prominente rol gespeel het in enige groot politieke, sosiale of industriële gebeure nie en dat vroue meestal beskou is as die dryfkrag agter elke man. Vroue se beloning was om suksesvolle seuns en dogters groot te maak wat die land en die Afrikaner dien, en dus het die Afrikanervrou maklik beweeg tussen die rolle van volksmoeder en huisvrou. Griessel en Kotzé (2010:80) verwys na jong Afrikaners wat in die vroeë tagtigerjare van die vorige eeu daarop uitgegaan het om die status quo uit te daag. Hierdeur het 'n jong Afrikaner-generasie die tradisionele Afrikanerkultuur en -identiteit bevraagteken. Terselfdertyd het die politieke landskap van Suid-Afrika begin verander en Afrikaners het hulle politieke mag verloor. Die impak van hierdie gebeure word soos volg deur Griessel en Kotzé (2010:80) verwoord:

Because of all these events, the scaffolding of the policies and laws regarding the Afrikaner's identity, which had upheld and preserved the uniqueness of the Afrikaner, was removed. [...] A multitude of different 'Afrikaner identities', actively constructed by various groups of Afrikaans speakers, became evident [...] resulting in a fragmented and ideologically contradictory construction of whiteness within the country, and a lack of consensus about what the Afrikaner is.

Die veranderende ideologie het na Griessel en Kotzé (2010:83) se mening 'n impak gehad op die konstruksie van die Afrikanervrou se identiteit:

For Afrikaner women, it could mean finding new ways of reconciling their strengths with their repressed feminine qualities – such as receptivity, and the discovering of their relationship to the maternal archetype and unmothered selves – so often sacrificed in their roles of patriarchal obedient daughters.

Met betrekking tot die Anglo-Boereoorlog het die sterk karaktereienskappe van die vroue van meet af aan spesifiek uitgestaan. Selfs in die konsentrasiekamp van Bethulie het dominee Luckhoff (2006) in sy daaglikse dagboekskrywe opgemerk hoe merkwaardig vroue die smart verduur. Tot so 'n mate dat die gepubliseerde dagboek se titel, *Woman's Endurance*, geheet het. De Villiers skryf in die voorwoord van die dagboek dat "his true and touching 'Diary' will assuredly carry the conviction into your own soul, if you still require conviction, that our South African women were the heroines of the late deplorable war". Van Heyningen (2009:27) wys op drie temas wat uitgestaan het in die dagboekskrywe van vroue gedurende die Anglo-Boereoorlog: lyding, die

volksmoeder en vroulike solidariteit. Van Heyningen (2009:29) is voorts van mening dat die konvensionele stereotipe van die huisvrou reeds gedurende die Anglo-Boereoorlog op sy kop gekeer is en vroue toe alreeds 'n aktiewe rol in nasiebou begin speel het:

The South African War, it could be argued, stirred into life women's movements which barely existed before the war. In doing so, the construction of women as purely domestic figures, operating in the private sphere, began slowly to change. It could be argued that the Boer women, rather than internalizing the 'volksmoeder' concept, actively used it to claim their place as part of the political Afrikaner nation. The line between protector and protected, defender and defended began to blur.

Tog het die beeld van die passiewe vrou wat ly sinoniem geword met die mitologie van die konsentrasiekampe en volgens Van Heyningen (2009:35) het historici om hierdie rede die ervaring van vroue gedurende die Anglo-Boereoorlog geïgnoreer. Dit wil egter voorkom of hierdie stelling slegs van toepassing is op tekste oor die oorlog wat niefiksie is. Wessels (2011:199) is van mening dat die vrou tydens die Anglo-Boereoorlog 'n tragies-heroïese rol gespeel het. Dit is dié rol wat daartoe gelei het dat sy daarna op 'n meer respekvolle wyse in die Afrikaanse letterkunde uitgebeeld is, en dat die eerste Afrikaanse vroueskrywers ook na vore getree het. Wessels (2011:201) wys voorts daarop dat vroue oor die algemeen geïdealiseer word in skrywes oor die oorlog en hy identifiseer J.R.L. van Bruggen se *Die gerig* as een van die eerste feministiese verhale wat in Afrikaans geskryf is.

Dit val op dat die vrouekarakters in *Fees van die ongenooïdes* uiteenlopend is, en elkeen 'n unieke funksie verrig. Die karakter wat die meeste in die kollig beweeg, is die mooie Magrieta van Wyk. Du Plessis (2008) maak dit van meet af aan duidelik dat Magrieta buitengewoon beeldskoon was: "Haar naam was Maghrita (*sic*). Sy was toe nog 'n oorlogsweduwee en die mooiste mens wat ek ooit gesien het – man, vrou of kind." (212) Dit is egter duidelik dat Magrieta haar skoonheid as 'n vloek of straf beskou, veral nadat sy verkrag word: "Magrieta het begin glo dat die weersin en wegkyk van mense verkieslik sal wees bo die bewonderende kruiperigheid van mans soos die skeel fotograaf. Soos ander oor skoonheid lugkastele bou, het sy gedroom van skending en die bevryding van afsku." (230)

Volgens De Jager (2012:27) berus marginalisering op grond van gender wesenlik op seksisme: "Hierdie opvatting kom tot uiting in *Fees van die ongenooïdes* deur die representasie van die vrou se onderdanige en ondergeskikte rol in die patriargale Afrikanergemeenskap." De Jong en Murray (2017) is van mening dat seksisme graag die oortuiging bevorder dat vroue dit geniet om seksobjekte te wees en dat dit daartoe bydra dat vroue hulle eie onderdrukking en uitbuiting internaliseer en sodoende die patriargaat aan die lewe hou.

Dit is duidelik dat Du Plessis (2008) met Magrieta se karakter hierdie tradisionele seksistiese, asook chauvinistiese sienings uitdaag. Die chauvinistiese man verwag volgens De Jong en Murray (2017) dat die vrou onderdanig aan hom sal wees en vind dit moeilik om vroue as gelykes te behandel. Dit val op dat wanneer Du Plessis (2008) 'n sterk vrouefiguur beskryf, dit algemeen gedoen word om te bewys dat alle mans nie as gelykes gesien kan word nie, vergelyk byvoorbeeld: “[...] het Daantjie geskree en toe gesien dat Joey Drew net daar rondstaan. ‘Stop die muile, magtag, Engelsman, is jou gat lam?’ het hy vir Joey geskree. Maar dit was Nellie wat die muile voorgevat en tot staan gebring het”. (44)

Dit is van die begin af duidelik dat Magrieta bloot met 'n kyk die mans om haar intimideer en ontsenu, selfs vir kaptein Brooks: “Die vrou het sy selfversekerdheid versteur. [...] Hy was soos 'n kind voor haar en alles wat hy so teen sy sin moes doen, het onder haar oë soos 'n swaar wolk skuld oor hom toegesak.” (205) Met die komplekse karakter wat Magrieta is, lewer Du Plessis (2008) nie net kritiek op die seksuele uitbeelding van vroue in die samelewing nie, maar keer ook die tradisionele beeld van die vrou as moeder en beskermmer op sy kop deur die gevolge wat Magrieta se verkragting inhou: Magrieta kies om die baba te laat doodmaak sodat sy nie met die gevolge van haar verkragting moet saamleef nie. Deur hierdie besluit word die teenpool van die liefdevolle moeder openbaar en die fokus val nou op 'n vrou wat self besluite oor haar liggaam en toekoms neem. Dié uitbeelding vind aanknoping by die feministiese beweging wat eers in die sestigerjare van die vorige eeu opgevlam het. Volgens De Jong en Murray (2017) word die reg van (alleen-)seggenskap oor die eie liggaam sterk deur die sogenaamde “second wave”-feminisme bepleit en dit dra uiteindelik by tot verbeterings in die internasionale wettiging van aborsie. Nadat Daantjie wéér, nadat hy teruggekeer het huis toe vir Magrieta verkrag, staan Magrieta vir haarself op en kom 'n nuutgevonde bemagtiging oor haar wat aansluit by dié feministiese ingesteldheid:

Dit was toe, op daardie oomblik, dat sy voor die God wat haar seker nie meer wil hê nie, gesweer het. Sy't voor Hom en voor alles wat sy was, gesweer dat sy nooit weer sou toelaat dat die vrees vir hierdie ander Daantjie van Wyk haar oormeester nie. Daantjie van Wyk sou haar nooit weer só verneder nie. Hester Strydom het dit gesê en Hester was 'n vrou, nie 'n demoon nie, net soos sy 'n vrou is en nie 'n slet nie. Sy sal haar nie soos 'n perdemerrie laat vasmaak nie. (389)

Na Loots (2017:6) se mening speel die lotgevalle van mooi Magrieta af teen die agtergrond van gruweldade met vroue tydens die Anglo-Boereoorlog en Magrieta word die versinnebeelding van die prys wat vroue in oorlogstyd betaal: “[...] *Fees van die ongenooïdes* handel nie (net) oor oorlog nie. Dit is 'n roman oor die verdriet van vroue in álle patriargale samelewings”. De Jager (2012:29) beklemtoon dat die vooropplasing van die vrou in *Fees van die ongenooïdes* die fokus verskuif

vanaf die heroïese dade van krygsmanne na die pyn en ellende van spesifiek die vrou as deel van die gemarginaliseerde 'ander': "Hierdeur slaag Du Plessis daarin om [...] 'n poging te loods tot die herskryf van die geskiedenis en 'n wysiging van 'n kollektiewe geheue (inmiddels ook 'n literêre kanon) wat op uitsluiting van die 'ander' berus."⁶²

Die tradisionele beeld van die volksmoeder word verder uitgedaag deur die karakter Gertruida: Gertruida is 'n homoseksuele oujongnoui met geen kinders van haar eie nie, maar in die konsentrasiekamp is dit sy wat uiteindelik instem om in die kamphospitaal te gaan tolk en te help versorg. Sy, wat nooit self 'n moeder was nie, tree nou na vore as versorger: "Laat hierdie ou gusooi dan maar só 'n laaste moeder vir hulle probeer wees ..." (260) Dan is daar ook Martie wat tot alle uiterstes sal gaan om wraak te neem teen verraaiers van haar volk. Eerstens wanneer sy die hanskakie probeer vergiftig: "Martie het hom in stilte aangekyk, want elke sluk was haar huis, haar meubels, haar huisdiere – en sy verraad. Sy het ook nog nooit wolwegif sien werk nie. Sy't hom nie jammer gekry nie, dit was soos om 'n ondiër wat onder jou lammers maai, te sien vrek." (195) Later ook wanneer sy weier om haar man Wynand te vergewe vir die verraad wat hy gepleeg het. Hoewel Martie in hierdie opsig baie ooreenkomste toon met die uitbeelding van die tradisionele volksmoeder wat dit haar plig ag om haarself vir volk en vaderland te beywer, is dit egter Martie se wraaksug en hoe sy haarself verlustig aan die lyding van die hanskakie wat weer sterk ooreenkomste met Swanepoel (1998) se kritiese fase toon.

In *Sirkusboere* is dit Hester (Piet Cronjé se vrou) wat uitgebeeld word as die tradisionele volksmoeder. Sy versorg vir Fenyang as sieklike baba en Ben beskuldig vir Oom Piet dat hy haar altyd oral saamgesleep het "om Oom se klere te was en Oom se skoenveters te knoop". (160) Hierdie stelling sluit aan by die tradisionele rol van vroue as versorgers wat onderdanig was aan die man. Tog verrig beide Hester en Piet se tweede vrou, Johanna, die funksie om as Piet se gewete op te tree. Eers is daar Hester wat Piet deur middel van haar stilsweye daaglikse daarvan herinner dat sy hom verwyt dat haar swaerskind onder sy leiding gesneuwel het: "Hester het 'n manier gehad met 'n stilte en haar laaste een het langer gehou as al die ander saam. Sy het daardie stilte op die eiland begin insuur en hom saamgebring plaas toe en hom selfs op haar sterfbed vir Piet bly voer." (42) Dan is daar ook Piet se tweede vrou, Johanna, wat haar man Walter se dood op Piet blameer. Daaglikse kom snou sy hom beledigings toe: "Hy knip sy oë en hy weet hy gaan nooit weer van haar ontslae wees nie. Sy kom sanik elke dag daarna by hom." (147) Dit is verder simbolies dat Piet ten spyte van die daaglikse beledigings steeds met Johanna trou, asof dit 'n skulderkenning is en hy glo dat hy die beledigings verdien.

⁶² Sien 5.7.4: Uitbeelding van voorheen gemarginaliseerdes

In die geval van *Kamphoer* word die volksmoeder deur Susan verteenwoordig. Haar karakter sluit veral aan by die tradisionele volksmoeder in dié sin dat sy as verpleegster 'n versorger is vir diegene wat deur die oorlog geaffekteer is. Die uitbeelding van die tradisionele volksmoeder word egter opnuut uitgedaag deur die spanning tussen 'manlikheid' en 'vroulikheid' in die roman. Van der Merwe (2014) is van mening dat Susan 'n tipiese 'manlike' rol (soos wat in Susan se tyd geïnterpreteer is) moet vervul, "die rol van die maghebber en lewensvernietigende soldaat – in teenstelling met die 'vroulike' rol van versorger wat sy as verpleegster vervul". Hierdie saak word soos volg verwoord:

Susan wil haar kennelik nie onderwerp aan die tradisionele rol wat aan die vroue van haar tyd opgelê word nie. [...] Aan die een kant begeer sy 'n ander rol as die ondergeskikte rol wat aan die vrou toegeken word – sy wil ook 'n vrou in "mansklere" wees, maar sy is nog so onder die invloed van die gender-sienings van haar tyd dat sy bloos oor haar verset teen die tradisie. By 'n latere geleentheid dink sy na oor die lewensvreugde van die Engelse vroue wie se mans op die oorlogsfront is – die afwesigheid van die mans beteken vryheid vir die vroue. Dit herinner Susan aan die bevryding wat die Afrikaner-vroue tydens die Anglo-Boereoorlog ervaar het toe hulle mans op kommando was – 'die vroue het op die plaas die septeer geswaai.' (88)

Susan hou daarvan om op motorfietse rond te rits en drank te gebruik. (104) Volgens Van der Merwe (2014) sien Susan haar interaksie met mans as 'n magspel; as 'n kans om die konvensionele onderworpenheid van die vrou uit te daag. Die volgende aanhaling bevestig die voorafgaande opmerking: "Dit is in elk geval die slotsom waartoe sy destyds gekom het: dat hy haar te voor op die wa gevind het, te beheersugtig." (21) Susan merk self op dat sy van een spesifieke foto van haarself hou omdat sy daarop "'n soort uitdagendheid" (35) uitstraal.

Ook die swart vrou Mamello tree as versorger op. Hierdeur word weereens buite die grense van die tradisionele, wit volksmoeder beweeg deurdat Susan se versorgers beide swart is (waarvan een manlik en een vroulik).

In *Brandwaterkom* val dit veral op dat Sarah, Vilonel se vrou wat 'n Afrikaner-Boervrou is, hom teen verwagtinge ondersteun wanneer hy haar meedeel dat hy uit die oorlog wil tree: "Fanie, ek is bly jy is uit die oorlog." (299) Daarteenoor verkwalik sy minnares, Miss Suttie (ook teen verwagtinge omdat sy 'n Skot is), Vilonel oor sy keuse om neutraal tot die oorlog te staan: "'My people were warriors,' voeg sy hom toe en haar blou oë word melkerig soos 'n kat wat 'n muis beloer." (338) Hierdie byna omgekeerde rolle van dié twee vroue dra by tot 'n gebalanseerde uitbeelding van die karakters in die roman en voorkom stereotipering.

Van Staden en Sevenhuysen (2009:166) wys daarop dat patriargie as 'n ideologie baie sterk figureer in talle Afrikaanse rolprente:

Die beginsel dat die vader as die hoof van die gesin, die leier en die besluitnemer, word deurgaans in die Afrikaanse rolprente waargeneem. [...] Die vader moes ook deur alle teenspoed sterk bly en *die rol van die vrou was een van ondersteuning, tuisteskepper en opvoeder*. [My kursivering – RM-B.]

Gerda van Aswegen se karakter toon in *Verraaiers* baie ooreenkomste met hiërdie ondersteunende rol. Alhoewel Gerda op geen wyse aan haar man probeer voorskryf nie, is dit tog sy wat as 'n stem van rede optree. Sy pleit telkens dat hulle dit aan God moet oorlaat om te besluit wanneer die oorlog verby is (waarmee sy insinueer dat die manne moet terugkeer kommando toe), en sy maak voorts die opmerking dat indien sy seggenskap het, sy eerder sal verkies om “te wag op die lot van soldate as op die lot van verraaiers”. Op hierdie wyse verrig sy 'n ondersteunende dog objektiewe funksie.

As die enigste vroulike karakter wat 'n prominente rol in *Modder en bloed* speel, is dit Catharine wat as mede-Brit haar misnoeë uitspreek oor hoe die gevangenes in die kampe behandel word. Tóg waarsku haar pa haar dat die vereistes wat sy stel, nie goed ontvang sal word nie omdat sy 'n vrou is: “They do not take kindly being ordered around by civilians and certainly not by a woman.” Met hierdie stelling word die tradisionele ondermyning van vroue beklemtoon en ten slotte verrig Catharine se karakter slegs die funksie om as 'n kollektiewe gewete (vir die Britte) op te tree, asook om die lyding van die Boeregevangenes te beklemtoon. Dus is daar in albei hierdie rolprente weereens 'n bykans retroperspektiewe uitbeeldingselement te bespeur.

Die uiteenlopende karakters wat in die gekose tekste aangetref word, verteenwoordig 'n gebalanseerde uitbeelding van die volksmoeder, en hoewel daar ooreenkomste gevind kan word in die uitbeelding van sekere karakters en die tradisionele volksmoeder, word die vroue eerder gebalanseerd uitgebeeld (met eienskappe wat tot verskillende fases behoort): Vroue wat sterk tradisionele volksmoeders is, vroue met sterk feministiese optredes of oortuigings en vroue wat wraakgierig is. Parramore (2015:22) skryf dat die figuur van die vroulike verlosserheld lank gevat het om die middelpunt van kulturele aandag te word en dat die opkoms van die vroue-verlosser dalk wys “hoe vroue as klassieke buitelanders besonder gepas is om verskanste magstrukture uit te daag”.

5.7.2 Die volksheld

The heroes of classical mythology were figures from the past. But what made them heroes, their mythism, if you like, always come from their importance to the present. (Morales, 2007:55)

Die voorafgaande stelling bevestig waarom die mite van die held en dan spesifiek van die Boereheld⁶³ in die eerste plek ontstaan het. Die leier is 'n 'idee' of verteenwoordiger van 'n ideologie wat deur die gemeenskap voorgehou word. Hofstede (soos aangehaal deur Du Pisani, 1999:88), verduidelik die belangrike funksie wat helde verrig in die proses van nasionalistiese mobilisering:

Tog het Afrikanernasionalistiese leiers die potensiaal van die Boerekrygerbeeld vir politieke mobilisering besef. Hulle strewe was die verwesenliking van die ideaal van volkseenheid deur die vereniging van alle Afrikaners. Deur op bepaalde eienskappe te fokus, kon die Boerekryger in 'n eenheidsmotief en sodoende in 'n waardevolle kulturele kommoditeit omskep word. [...] Om die heroïese element skerper te belig, is die beeld van die Boerekryger met dié van sy vyande en verraaiers gekontrasteer. (Du Pisani, 1999:91)

Du Pisani (1999:88) is voorts van mening dat die beeld van die Boerekryger 'n ereplek beklee as volksheld. Hy som die tradisionele volksheld (of dan “die standaard heroïese beeld wat Afrikanernasionaliste van die Boerekryger gevorm het”) soos volg op:

Die twee Boererepublieke se burgers op kommando was patriotiese krygers, uitstekende ruiters en skuts, dapper vegters met onwrikbare geloof in God. Hulle het teen die mag van Britse imperialisme 'n heldhaftige stryd gevoer vir die handhawing van die nasionale onafhanklikheid van die Afrikaner.

Dit is dan hierdie beeld van die tradisionele volksheld wat in die Afrikaanse letterkunde tot laat in die twintigste eeu bespeur word. Du Pisani (1999:90) beklemtoon dat die standaardbeeld van die Boerekryger egter nie gebalanseerd is nie:

Dit spreek van heldeverering vir die bittereinders, terwyl die hensoppers en joiners, wie se onheroïese optrede in Afrikanernasionale kringe geminag is, gerieflikheidshalwe verswyg is. Hierdie eensydige beklemtoning van die heroïese seksie onder die Boerekrygers het deel van die Afrikanernasionale mitologie geword. Aspekte van die Boerekrygerbeeld is op so 'n wyse in verskillende fases van die ontwikkeling van Afrikanernasionalisme belig dat dit die politieke doelstellings van die tyd ondersteun het.

⁶³ Die terme *volksheld* en *Boereheld* word in hierdie gedeelte as sinonieme gebruik vanweë die feit dat die klem van hierdie studie op die Anglo-Boereoorlog val en die tradisionele volksheld wat aan hierdie tyd gekoppel word by uitstek die Boereheld is.

Die vlekkelose beeld van die tradisionele volksheld word al in die sewentigerjare van die vorige eeu uitgedaag in N.P. van Wyk Louw se drama, *Die Pluimsaad waai ver*. Volgens Du Pisani (1999:103) voer selfs President Steyn – wat in Afrikanernasionalistiese geskrifte as die standvastige held onder die helde uitgebeeld is, 'n gewetenstryd in *Die Pluimsaad waai ver* wanneer “hy worstel met die vraag of hy die reg het om sy burgers se lewens in die oorlog te vra”. Voorts voer Du Pisani (1999:103) aan dat Eerste Minister Verwoerd onder meer die volgende mening gehuldig het:

Pluimsaad [was] nie histories getrou nie, aangesien Louw volgens sy mening Steyn nie as 'n held nie, maar as 'n patetiese figuur uitgebeeld het. By 'n noukeurige lees van die teks is dit duidelik dat dit nie die geval was nie. Steyn was juis in Louw se uitbeelding 'n ware held, omdat morele integriteit vir hom swaarder as blinde patriotisme geweeg het. [My byvoeging – RM-B.]

Dié reaksie van Eerste Minister Verwoerd dui daarop dat 'n alternatiewe uitbeelding van die tradisionele volksheld nie verwelkom is nie omdat dit nie gestrook het met die politieke agenda van die tyd nie. 'n Dekade later, in 1976, is Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* volgens Du Pisani (1999:103) eers ongewens verklaar en later met 'n Hertzogprys bekroon.⁶⁴ Die feit dat hierdie roman eers ongewens verklaar is, net om later bekroon te word, dui tog op 'n simboliese drempel wat oorgesteek is: 'n Versigtige heroowering van die tradisionele Boereheld en die geskiedenis wat tot op daardie tydstip as die enigste waarheid voorgehou is. Tog gebeur hierdie heroowering in baie gevalle aan die hand van die teenoorgestelde uitbeelding van Boeremans, naamlik as onderduimse skurke (vergelyk in hierdie verband *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*, asook Gert Smal in *Niggie*).

Die tradisionele beeld van die vlekkelose Boereheld word uiteindelik gedurende die vyfde (post-koloniale) fase totaal op sy kop gekeer en die kritiese blik wat hierdie fase kenmerk het tot gevolg dat tradisionele volkshelde as't ware gedemitologiseer word.⁶⁵

Dit val op dat die gekose romans, wat deel uitmaak van hierdie studie, nie meer op 'n demitologiserende wyse omgaan met die volksheld nie, maar dat die opkoms van die onwaarskynlike held, die anti-held en die slagoffer nou ook na vore tree. Dit stryk met Du Pisani (1999:107) se waarneming: “Omdat Afrikaners [vandag] polities meer verdeeld is as in enige

⁶⁴ In hierdie roman bied Leroux volgens Du Pisani (1999:103) 'n verligte Afrikaanse siening oor heldedom: Hy misken nie die heroïese verlede nie. Trouens, hy betreur die wyse waarop die helde se 'grafkelders onheilig' word, dit wil sê die historiese verlede onteer word. [...] Leroux het sy mes in vir 'n blindelinge heldeverering in Afrikanernasionale kringe. Hy betwyfel nie die Boerekrygers se heldhaftigheid nie, maar onderskryf nie die tradisionele eensydige uitbeelding daarvan nie.

⁶⁵ Sien 2.4: Mite, mitologisering en demitologisering

stadium van hulle geskiedenis en hulle in 'n verskeidenheid regse, gematigde en linkse politieke partye bevind, is daar egter nie meer sprake van 'n monolitiese Afrikanernasionalistiese beeld van die Boerekryger uit die Suid-Afrikaanse Oorlog nie.” [My byvoeging – RM-B.]

Daantjie se opvoeding en patriotisme maak van hom in *Fees van die ongenooies* die ideale kandidaat om tydens die oorlog 'n leiersfiguur te wees: “Danie van Wyk het baie van sy seun verwag en hy was trots op hom. Hy het geglo dat Daantjie 'n sterk persoonlikheid het, dat hy baie goed in die openbaar praat, en dat hy daarby 'n aantreklike man is.” (70) Daantjie spreek sy oortuigings sterk teenoor oom Wynand uit:

Sy tirade was vol van 'vryheid kosbaarder as die lewe self' en 'dié land so duur gekoop met ... ja, geheilig, deur die vloed van ons vaders en benat met die smartlike tranes van ons moeders.' Met al dié geeykte woorde het Daantjie tog gesê waarin hy geglo het, want die woorde het in hom ingegroei totdat daar rondom hom uiteindelik 'n geheiligde volk in 'n heilige vaderland was – met hom as middelpunt. Teen die einde van sy belydenis het hy met 'n sagter, gepynigde stem die swakheid van sommige volksgenote betreur – dié wat so maklik, só maklik, dit wat heilig is, kan weggee, sonder om bereid te wees om die offer te bring. Die offer te bring. (55)

Voorgenoemde insident blyk 'n voorafskaduwing te wees met ironiese gevolge. Daantjie – wat aan die begin as die ideale leier uitgebeeld is – is nie opgewasse vir die taak nie en 'n onwaarskynlike held tree na vore in die gestalte van Petrus Minter. De Jager (2012:26) is van mening dat Petrus Minter deel uitmaak van die gemarginaliseerde 'ander' en dat daar in die roman dus sprake is “van 'n desentralisasie en dekonstruksie van die tradisionele opvatting omtrent die begrip 'held' [...] waar die klem verskuif na die 'Ander'-soortige held wat toenemend vanaf die periferie na die sentrum van die diëgese beweeg”.

Petrus Minter is 'n 'onwaarskynlike' held omdat hy 'n bywonerseun is. Hy word sterk gekontrasteer teenoor Blik Daantjie van Wyk. Danie van Wyk se ontnugtering is groot toe sy seun tydens die eerste veldslag flou word:

'My seun pis hom nat!' het hy geskree. Nie vir iemand nie, sommer om sy teleurstelling vir God te sê. [...] Hy het die lyf wat daar lê, geskop en geskree: 'Word wakker en veg, bliksem. Jy's 'n Van Wyk, veg!' Dit was asof hy Daantjie wou terugskop tot die man wat hy wou gehad het hy moet wees, tot die seun wat hy gedink het hy het, tot die man wat hy begeer het hy moes wees. (77)

Nie net word Pa Danie ontnugter deur die feit dat sy seun 'n lafaard is nie, maar Daantjie se besluite wat na die insident volg, beeld hom as 'n skurk uit.⁶⁶ Alhoewel totale afsku vir Daantjie by

⁶⁶ Sien 5.7.3: Die skurk

die leser gewek word, plaas die roman ook klem op die diskrepansie in die wyse waarop die samelewing 'n persoon of karakter kan ervaar as gevolg van 'n valse front wat dié individu voorhou:

Maar na buitetoë was Daantjie gou-gou 'n godsman, 'n volksman, 'n stoere partyman. Sy stem was swaar van geykte uitdrukkings wanneer hy lank by die biduur bid, wanneer hy van die verhoog af 'n volksleier voorstel, wanneer hy sy partygenote warm praat, of later Sappe van die plaas af jaag. [...] Dis seker maar waar hy eintlik geleef het, want daar buite is hy geglo, hierbinne nie. (397-398)

Hierdie opmerking sluit aan by die wyse waarop Vilonel in *Brandwaterkom* deur die gemeenskap ontvang word. Miss Sutti vertel aan Vilonel dat die dorpsmense hom as 'n held beskou: "Toe sy praat, kyk sy op na hom en hy sien die blink in haar oë. 'I often hear your name in town. People regard you with great admiration. They converse with one another about your efficiency on the battlefield.'" (210) Tog weet die leser dat Vilonel nie 'n vlekkelose held sonder skuld is nie.

In *Sirkusboere* is die oud-Boeregeneraal, Cronjé, een van die hoofkarakters. Hy word egter op geen wyse uitgebeeld as 'n vlekkelose Boereheld nie. Van Coller (2012:177) beklemtoon dat Cronjé eerder in die roman as 'n tragiese karakter uitgebeeld word: "Kom tot inkeer, bely jou skuld, raak nederig en diensbaar. Hierdie radikale inkeer (peripeteia) van Cronjé maak van hom dié karakter wat werklik tragies is deur sy erkenning van eie foute (die anagnorisis)." Cronjé is dus in die ware sin van die woord 'n slagoffer.

Volgens Van Coller (2016:238) vertoon die uitbeelding van die Boerekryger in *Brandwaterkom* duidelike ooreenkomste met Christoffel Coetzee se roman, *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*, en die onkreukbare Boerekrygerbeeld word ondermyn deur die uitbeelding van wreedhede en hardvogtige leiersfigure. Van Coller (2016:234) is voorts van mening dat die Boerekrygers nie in die roman verheerlik word nie, maar darem ook nie gestereotipeer nie. Die feit dat die sogenaamde helde nie noodwendig deur almal as sodanig beskou is nie, kom ook aan bod: "Nie almal het generaal De Wet so verheerlik as latere geslagte nie. [...] Sy maniere was ongepoets en sy klere slordig." (192) Dus is 'n gebalanseerde uitbeelding van die heldefiguur in die gekose tekste te bespeur.

Die uitbeelding van die mitiese en gewilde held, Willem, in *Modder en Bloed* stem eerder ooreen met die argetipiese held wat Jansen van Vuuren (2015:62) in die rolprent *Die Kavaliers* identifiseer. Sy skryf dat *Die Kavaliers* gemaak is tydens die hoogtepunt van Afrikanernasionalisme en dat voorstanders van Afrikanernasionalisme "gewilde rolprente soos *Die Kavaliers* gebruik het om mense te herinner aan die stryd waardeur hul voorsate gegaan het om hul grond te beskerm gedurende die Anglo-Boereoorlog". Die vlekkelose Willem tree in 'n

krisistyd na vore om sy volk (rugbyspan) te lei en is bereid om alles in die stryd te werp. Die skrilte kontras tussen Willem (die vlekkelose boereheld) – en die afwesigheid van hiêr die vlekkelose ‘helde’ in die ander gekose romans, dui daarop dat die rolprent *Modder en bloed* weereens ’n uitsondering is omdat dit min (tot geen) ooreenkomste toon met die ander tekste wat in dieselfde tydperk verskyn het nie. Die uitbeelding van die vlekkelose Boereheld hoort by uitstek tot die derde (nasionalistiese) fase van Swanepoel (1998).

Volgens Landy (2001:9) bestaan daar egter ’n tendens in hedendaagse rolprente dat protagoniste nie meer die vlekkelose helde is wat in vroeëre rolprente gevind word nie. Die ‘helde’ word nou met swakhede en menslike tekortkominge uitgebeeld. Dit is dan ook die geval in die rolprent *Verraaiers*, waar die protagonis, Jacobus van Aswegen, die idilliese beeld van die tradisionele Boereheld uitdaag. Van Aswegen se karakter is breedvoerig in die afdeling oor verraad bespreek, en daar is tot die gevoltrekking gekom dat die rolprent nie net die vlekkelose beeld van helde uitdaag nie, maar ook alternatiewe helde voorstel (soos dit blyk uit Van Aswegen se kleinseun wat vra of ’n standbeeld ook vir sy oupagrootjie opgerig sal word).

Tog blyk dit dat daar in 2013 steeds diegene is wat nie ontvanklik is vir ’n alternatiewe uitbeelding van die tradisionele held nie. Die volgende stelling van Potlood (2013) oor die rolprent *Verraaiers* stel dit duidelik dat talle wit Afrikaners nie ontvanklik is vir ’n alternatiewe uitbeelding van die geskiedenis en sy helde nie: “Nie net word die verraaiers as helde uitgebeeld nie, maar die Bittereinders word voorgehou as wreed en onmenslik. Die geskiedenis word dus skeefgetrek.” Die rolprent verraaai as’t ware die tradisionele beskouing van die boereheld.

Wanneer die gekose tekste vergelyk word met die fases van Swanepoel (1998) word dit duidelik dat daar nou (met die uitsondering van *Modder en bloed* as ’n anachronisme) wegbeweeg word van die demitologisering van die heldfigure wat in die vyfde fase te bespeur was. Alternatiewe helde – helde vanuit voorheen gemarginaliseerde sfere soos verraaiers, bywoners en swart mense – is nou aan die orde van die dag. Die volgende stelling van Myers (2000:335) is ’n akkurate opsomming van die ommeswaai in die uitbeelding van die tradisionele volksheld in hedendaagse Afrikaanse letterkunde: “They increasingly feature strong heroines instead of soldiers and often confront the moral dilemmas posed by more modern wars, with no simplistic accounts of good guys versus bad and no pat definitions of what constitutes heroism.”

Die bal word nou as’t ware in die leser se arena geplaas om te besluit wie die werklike helde is en om self ’n oordeel te vel op die karakters se optrede.

5.7.3 Die skurk

Die skurk of vyand word tradisioneel baie eensydig uitgebeeld. Die hoof funksie hiervan was om die onderskeid tussen held en skurk baie duidelik en ondubbelsinnig te maak. Een van die kenmerke van die vyfde (postkoloniale) fase (Swanepoel, 1998), behels die demitologisering van die Boereheld. In werklikheid word die Boereheld in hierdie fase as 'n skurk uitgebeeld. Van der Merwe (2001:72) beklemtoon dat dié uitbeelding eerder na die menslike psige (dus die goed en sleg wat in alle mense teenwoordig is) verwys, as na 'n historiese persoon:

Ecce homo – such is the human being, the novel suggests [met verwysing na *Op soek na generaal Marnettjies Mentz*] – driven by primitive passions and troubled by his conscience. [...] The function of the combination of historicity and functionality becomes clear: the text suggests that Mentz has indeed manifested himself in history – but as part of the human psyche, not as a historical person. [My byvoeging – RM-B.]

In die gekose tekste vind demitologisering nie tot die uiterste plaas soos in die vorige vyfde fase nie. Wat wel opvallend is, is dat karakters soos Daantjie (*Fees van die ongenooïdes*), Vilonel (*Brandwaterkom*) en Ben (*Sirkusboere*), wat veronderstel is om helde te wees, ook ernstige karaktertekortkominge het. In die geval van *Fees van die ongenooïdes* se Daantjie, word sy lafhartige optrede op die voorgrond gestel: “Daantjie was nie meer flou nie, maar hy’t opgekrul gelê soos ’n krimpvarkie. Hy’t gebewe. Hoekom so bewe in dié hitte? Petrus Minter het maar geraai toe hy en Soldaat oor Daantjie buk. Miskien was dit omdat hy bang was vir sy pa [...]” (78)

Daantjie se leuens dra verder daartoe by dat hy die eintlike rol as skurk (maar nie ’n skurk wat deur ondubbelsinnige boosheid gekarakteriseer word nie) vervul: “Miskien was dit die begin van die string onwaarhede wat hy sou aanmekaarryg om weer respektabel in ander se oë – en in sy eie – te probeer word.” (109) Sy beeld as skurk word verder versterk deur sy onvermoë om skuld te erken of aandadigheid te aanvaar. Tog word dit duidelik gemaak dat Daantjie vir die res van sy lewe met ’n skuldgevoel saamleef en ’n ware skurk het selde vir die res van sy lewe ’n skuldgevoel: “Hy kan sy leuen so helder beleef dat hy dit glo. Behalwe met Nagmaal, wanneer hy weet hy drink ’n oordeel op homself. Of as Soldaat by is. Dan weet hy hy lieg. Soldaat se oë op hom weet altyd. Altyd.” (267)

Tradisioneel sou kaptein Brooks (wat verantwoordelik was vir die afbrand van die Van Wyks en ander se plase) as die skurk uitgebeeld word. In die roman word egter telkens daarna verwys dat Brooks nie gewetenloos is nie: “Hulle huis was die sewende wat hy moes laat afbrand. Die sewende van hoeveel? Veertig? Vyftig? In sy gedagtes is dit altyd ‘laat afbrand’ – so asof hy nie sy direkte aandadigheid in soveel woorde wil hoor nie.” (191) Die feit dat hy die Van Wyks se

kosbare besittings herbegrawe nadat dit aan die lig kom dat Greeff (die plaaswerker wat die besittings oorspronklik begrawe het) 'n verraaier is, wys dat hy (kaptein Brooks) nie inherent 'n slegte persoon is nie:

Hy kon onnadenkend soldaat wees en die dinge wat sy plig voor sy oë en onder sy hande laat gebeur, weghou van sy binnekant af. Jou pligsdade kon jy tog nie toelaat om tot by die sagte pit van jou deernis in te dring nie. Die wegkyk terwyl jy kyk, dís wat jy moes aanleer. (254)

Ook Magrieta se rol in die aandadigheid van die kaptein se skuldige gewete word uitgelig: “Dis sý wat die spyt van aandadigheid in hom aan die bloei gesit het – terwyl hy moes voortgaan met sy werk. En deur al sy dae daarna. Soos nou.” (257) Hy erken aan Joey Wessels dat hulle as soldate nie wrede monsters was wat geen emosie gehad het of enige menslikheid getoon het nie:

Ek het nog nooit in my lewe met enigiemand, selfs nie eens met die fotograaf, hieroor gepraat nie, maar noudat die oorlog so in my terugkom, dink ek dit sal goed wees om iemand darem daarvan te sê. Al is dit net om te wys dat ons, die Britse soldate wat soveel kom vernietig het, nie altyd onaangeraak gebly het nie. (394)

Hester, die vrou wat Magrieta uiteindelik help om die baba te vermoor word aanvanklik as boos uitgebeeld: “Dit het gelyk of demone oor haar onderlyf buig – bese gedaantes in gekappiede pye, soos in die ou prente van Horst se duiwelsboeke.” (315) Maar Magrieta merk dadelik op dat hierdie eenvoudige onderskeid tussen goed en kwaad nie moontlik is nie: “Maar hulle was haar weldoeners! Het sy dan tóé al die twee goed wat sy nooit bymekaar kon kry nie, daar saam-saam voor haar oë gesien? – die swart en die wit wat binne-in haar so deurmekaargeraak het?” (315) 'n Baie meer gebalanseerde of genuanseerde uitbeelding van karakters word dus gegee.

Ben verwys in *Sirkusboere* deurgaans eksplisiet na oudgeneraal Piet Cronjé as 'n skurk: “Hy was nie hierdie psalmsingende skurk se skoothondjie nie.” (156) Hierdie minagting spruit egter uit sy persoonlike perspektief. Uiteindelik ontbloom juis Piet vir Ben as 'n leuenaar oor al die versinsels in sy boeke, en die vraag oor wie die eintlike skurk is, bly onbeantwoord. Nie een van dié twee karakters word as held of skurk voorgehou nie, maar subtile ooreenkomste word tog gevind met die demitologisering van helde deurdat Ben Viljoen se swakhede en karakterskortkominge ontbloom word.⁶⁷

⁶⁷ Van der Merwe (Voges & Van der Merwe, 2020) is van mening dat Ben onder meer 'n vrydenkende wêreldburger was en nie juis godsdienstig nie:

Volk en vaderland was vir hom minder belangrik as eiebelang. Hy was nie plekgebonden nie; waar hy 'n geleentheid gesien het, het hy gegaan. Hy het hom nie gesteur aan tradisie of die kerk se voorskrifte nie, en was aanpasbaar en bereid om nuwe uitdagings aan te pak. Hy het ook gereedelik met ander etniese en taalgroepe

Die skurk/e word in *Kamphoer* verteenwoordig deur die twee Britse soldate en een joiner wat vir Susan verkrag. Die feit dat dit nie slegs Britse soldate is wat haar verkrag nie, bring 'n gebalanseerde blik op die tradisionele uitbeelding van die vyand (of dan skurk). Die skurk word in hierdie roman op verskeie maniere ontnem van die mag wat hy oor sy slagoffer gehad het: Eerstens deur Hamilton-Peake se verswakte fisiese en psigiese toestand, en tweedens deur die gewraakte motorfietsrit waarop Susan vir Hamilton-Peake neem. Tydens hierdie rit is Susan in beheer van die situasie en neem sy as't ware die mag en beheer terug wat Hamilton-Peake oor haar gehad het. 'n Gebalanseerde blik word egter in dié roman gehandhaaf deurdat Jack Perry, nog 'n Brit, die een is wat hom oor Susan ontferm en vir haar geleenthede skep deur haar aan mevrou Koopmans-De Wet voor te stel: "Hy weet wie ek is en waar ek vandaan kom en hy is nie een van die vyand nie, al praat hy Engels en werk vir die Britte." (205)

Alhoewel daar in *Brandwaterkom* geen definitiewe skurk-karakter voorkom nie, is dit Redvers Buller in wie die harteloosheid en wreedheid van die tradisionele skurk aangetref word: "In gedissiplineerde oorlogvoering is daar maar één beproefde taktiek: Kom so gou doenlik bors aan bors met jou vyand en laat die getroue ou bajonet aan die punt van jou geweerloop die takie grusaam maar effektief afrond." (141) Ook die getroue Boere-generaals word volgens Van Coller (2016:234) in die roman gestigmatiseer: "Hulle is vet, eet en drink oordadig en daar skuil iets absurds in hul voorkoms", maar tog steeds nie gedemitologiseer soos gedurende die vyfde fase nie. Die gevolg hiervan is 'n gebalanseerde uitbeelding van helde, wat tog karaktertekortkominge en mankemente het.

Van Deventer (2016:20) skryf dat die wrede kolonel Swannell in die rolprent *Modder en bloed* uitgeknip sy prototipe, luitenant Henry Harbord Morant (alom bekend as "Breaker") is. Morant is bekend vir sy wandade wat hy gedurende die Anglo-Boereoorlog met die hulp van sy "Bushveldt Carbineers" gepleeg het. In die rolprent word Swannell as 'n eendimensionele karakter uitgebeeld, wat sy mag misbruik en die Boere onnodig stief hanteer, wreedaardig aanrand en selfs koelbloedig vermoor. Dié karakteruitbeelding stem nie ooreen met die komplekse uitbeelding (in ander eietydse tekste) van karakters wat tradisioneel as skurke beskou sou word nie. Kolonel Swannell toon geen berou nie en blyk geweteloos te wees, wat in sterk kontras staan met byvoorbeeld kaptein Brooks in *Fees van die ongenooïdes*. Die eensydige uitbeelding van die skurk is te verwagte in *Modder en bloed*, aangesien Swannell se karakter verteenwoordigend is van al die Britte, en 'n gemeenskaplike 'vyand' is onontbeerlik in die skep van 'n kollektiewe

oor die weg gekom. [...] Vir nasionalistiese Afrikanerhistorici in die vorige eeu was Ben egter 'n problematiese figuur om in die destydse heersende narratief van die Anglo-Boereoorlog en sy nasleep te plaas, en is hy na die kantlyne rangeer.

bewussyn (of oproep om saam te staan vir 'n gemeenskaplike doel). Hierdie anti-Britse sentiment hoort by uitstek tot Swanepoel (1998) se derde fase (propaganda).

Die tradisionele beeld van die volksheld word in *Verraaiers* uitgedaag. Dit val egter op dat die hoofkarakter, Jacobus van Aswegen, wat hom skuldig maak aan verraad nie in die rolprent as die skurk uitgebeeld word nie. Met inagneming van die veragtelikheid waarmee verraad in die vorige fases bejeën is, word daar by die leser baie simpatie gewek vir die verraaier Jacobus van Aswegen. Hierdie verskynsel sluit aan by die opkoms van onwaarskynlike helde. Alhoewel Van Aswegen nie by uitstek as held voorgehou word nie, kan die kyker steeds heldhaftige eienskappe in sy karakter identifiseer, byvoorbeeld dat hy sy gesin eerste stel en dat hy nie huiwer om op te staan vir dit wat hy glo reg is nie (al druis dit in teen die oortuigings van die ander Boere). Die enigste karakter wat in die rolprent werklik as 'n skurk uitgebeeld word, is Johan Kruger, die Boereoffisier wat die sogenaamde hensoppers en verraaiers in hegtenis moet neem. Hy word uitgebeeld as 'n genadelose karakter wat diegene verag wat besluit het om hul wapens neer te lê.

5.7.4 Uitbeelding van voorheen gemarginaliseerdes

Die oorlog maak nóg 'n oog in jou oop en ná jy met hóm gekyk het, gaan jy alles en almal vir ewig anders sien. (Du Plessis, 2008:114)

De Jager (2012:19) voer aan dat die primêre funksie van postapartheidsletterkunde “is om die leser in te lig oor die versweë, gemarginaliseerde en onderdrukte aspekte van die verlede – spesifiek aspekte met betrekking tot die vrou, maar ook wat betref swart mense, homoseksuele persone en dies meer”. Hy (2012:20) omskryf voorts die ‘gemarginaliseerde ander’ as “die karakters [...] wat onderdruk en ontnem word van ekonomiese, godsdienstige of politiese regte en/of voorregte, as gevolg van bepaalde ideologiese konstruksies oor die minderwaardigheid van hulle ras, klas, gender en/of seksualiteit”. Die stem van voorheen gemarginaliseerdes wat veral in die gekose tekste aangetref word, sluit bruin en swart mense, diegene vanuit laer sosiale klasse, en homoseksuele stemme in. Hierdie verskillende groeperings verteenwoordig om verskillende redes gemarginaliseerdes en daar word op geen wyse geïmpliseer dat een groep gelykgestel word aan 'n ander nie.

5.7.4.1 Lot van bruin en swart mense

[...] historical fiction has been used to quarrel with particular historical narratives. Historical novels have often been used to reinsert communities into the past, rescuing them from the marginal positions to which they have consciously been consigned. (De Groot, 2010:148)

Erasmus (1995:151) is van mening dat literêre tekste wat teen 'n geskiedkundige agtergrond afspeel van waarde kan wees om die stemme van die gemarginaliseerde slagoffers gehoor te laat word, “wat kan dien as getuigenis van die menslikheid van die mense wat gely het”. Tog merk De Wet (2000:45) op dat min fiksieskrywers aandag gee aan die swart mense se aktiewe betrokkenheid by die gewapende konflik of hulle lyding as gevolg van die oorlog. Voorts dui sy aan dat drie skrywers (voor 2000) wel die swart mense uitbeeld as synde in 'n verloor-verloor-situasie en dat die boekstaving van die swart mense se lyding positief deur resensente beoordeel is. Hierdie drie skrywers is Karel Schoeman se *Verliesfontein* (1998), Van Huysteen se *A native named Dolley* (1998) en Ferreira se *Charlotta* (1999). Dié verhale val in die tydperk wat deur Swanepoel (1998) as die vyfde fase aangedui word. Die afleiding kan dus gemaak word dat die betrokkenheid, lot en lyding van die swart en bruin mense eers gedurende hierdie vyfde fase werklik begin verken is. Daarom is dit nodig om ondersoek in te stel na hoe die lot van die bruin en swart mense tans daar uitsien om sodoende vas te stel of dit met die vyfde fase ooreenstem of verskil.

Volgens Pretorius (2017:15) het Afrikanernasionaliste baie maal in die 20ste eeu daarop geroem dat die Boere en hulle agterryers goeie verhoudinge handhaaf, en dat dieselfde geld vir die verhoudinge tussen wit en swart mense: “Hulle het egter nie beseft nie dat die verhouding gegrond was op 'n paternalisme en 'n meerderwaardigheid aan die kant van die Boer en in die meeste gevalle 'n berustende onderdanigheid by die agterryer.”

Hierdie paternalistiese uitbeelding kom veral in *Sirkusboere* na vore, en Taljaard-Gilson (2013:380) beaam dat Loots (2011) ruim aandag gee aan aspekte wat in die tradisionele geskiedskrywing gemarginaliseer geraak het. Een van hierdie aspekte is die wyse waarop swart mense in die 19de eeu, selfs lank na die vrystelling van die slawe, steeds op 'n onmenslike wyse behandel is. Viljoen (2011) merk op dat Piet se optrede teenoor sy agterryer Fenyang beskamend is en terugslaan op sy “vroeëre betrokkenheid by die ‘inboek’ van swart mense na skermutselings waarvoor hy ontslaan is uit sy pos as assistentveldkornet”. Die onmenslikheid en minagting waarmee die swart mense behandel is, word verder beklemtoon deur die byname wat Piet aan swart mense gee: Daar is onder andere “kokkerot” (45) en “matraskop” (84). Ook die gebruik van huidige politiese onaanvaarbare terme soos “meid” en “kaffer” (47), slaag daarin om die leser te skok en opnuut bewus te maak van die inferioriteit waarmee die swart mense in die geskiedenis van Suid-Afrika behandel is. Loots (2011) bewerkstellig 'n balans in die roman deur in teenstelling met die uitbeelding van die swak behandeling wat swart mense verduur het, tog Fenyang se stem (en verhaal) ook te laat hoor.

Van der Merwe (2011) skryf dat Fenyang se lydingsgeskiedenis baie verder terug strek as die Anglo-Boereoorlog, aangesien hy van jongs af twee geskiedenisse moes leer, naamlik “die Boere-geskiedenis wat sy baas hom vertel en die geskiedenis van sy mense wat hy by die inisiasieskool leer. Hy moet dus twee identiteite handhaaf, twee teenoorgestelde narratiewe gelyktydig uitleef – hy is Fenyang vir sy mense, maar vir Cronjé is hy Jan Windvoël”. Die dubbele naamgewing word simbolies van die verskillende weergawes van die werklikheid wat bestaan:

Met Piet en Fenyang het dit altyd só gewerk. Al hulle stories was soos die komeet wat ’n paar jaar later so helder in die ligruim bo die plaas sigbaar sou raak. Elke storie het twee sterte gehad. Piet het die een beetgehad en Fenyang die ander. Daarom ook dat elkeen twee name gehad het. (82)

Die verskillende weergawes, ongeag wie se weergawe feitelik die getrouste is, verseker egter dat ’n gebalanseerde blik op die geskiedenis verkry word. Van der Merwe (2011) meen Fenyang se ervarings bring ’n belangrike faset na vore rakende die tema van hoe die geskiedenis vervals is:

Fenyang se ondervindings herinner daaraan dat die Anglo-Boereoorlog nie net aan Boere smart gebring het nie [...], maar ook groot lyding onder swart mense veroorsaak het. Sy lot ironiseer die voorstelling van die geskiedenis by Uniewording: dat die blankes die beskawing gebring het wat die duisternis van barbaarsheid verdryf het. Fenyang se lotgevalle suggereer egter die omgekeerde.

De Jager (2012) voorsien in sy artikel, “Die gemarginaliseerde ‘Ander’ in P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooies*”, ’n uitstekende bespreking van die uitbeelding van swart mense in hierdie roman. Hy (2012:22) is van mening dat dit byna onvermydelik is dat rasseverhoudings in *Fees van die ongenooies* bepaal sal word deur rassisme, aangesien die roman tydruimtelik gesitueer is in ’n maatskaplike opset waarin wit, Afrikaanssprekende subjekte aanvanklik die oorheersende ‘ons’ uitmaak: “Die ideologie (wat veronderstel dat menswaardigheid bepaal word deur ras) blyk pertinent wanneer Joey as regimentsfotograaf tydens die beleg van Kimberley die kostoue vir swart mense besoek en besef hoe fel die verhongerde en uitgeteerde swart mense met die welgevoede wit mense kontrasteer.” (Du Plessis, 2008:95)

De Jager (2012:22-23) lig uit dat Soldaat en ander swart arbeiders in *Fees van die ongenooies* uitgebeeld word as subjekte wie se lot deur die wit oorheersers bepaal word. Voorts maak hy (2012:23) melding van die kneg-meester-verhouding tussen Soldaat en Daantjie wat ’n wending neem na afloop van die roman: “Waar hy aanvanklik ‘baas Daantjie’ was, is hy na die oorlog gewoon ‘Daantjie’ wat op ’n manier in die ban van Soldaat verkeer, aangesien hy voortdurend vrees dat Soldaat die waarheid aan Magrieta gaan verklap.” Die gebeure wat hierna aanleiding gegee het, het reeds op die gevegsfront begin toe Daantjie te lafhartig was om te veg en Soldaat,

wat veronderstel was om net 'n agterryer te wees, vir hom moes instaan. Soldaat word dus in 'n sekere sin deur die narratief bemagtig. Hierdie gebeurtenis bring nie net 'n verandering te weeg in die uitbeelding van die swart mense nie, maar ook in die wyse waarop medekarakters swart mense beskou. Uiteindelik laat *Fees van die ongenooïdes* volgens De Jager (2012:23) ruimte toe om te vertel hoe alle rasse, nie net wit mense nie, hulle in uiters swak omstandighede bevind het “tydens die sogenaamde ‘witmansoorlog’ [...] en word die anderskleurige subjekte andersyds gerepresenteer as afsonderlike individue aan wie 'n eie en unieke stem verleen word, wat prominente rolle in die handelingskomposisie vertolk en nie bloot as randfigure figureer ten einde die diëgese te bevolk nie”.

Wanneer Pa Danie vir Daantjie opdrag gee om Soldaat se toon te amputeer in 'n poging om sy lewe te red, wend Daantjie 'n laaste poging aan om daaruit te kom: “Dis sommer 'n swarte, Pa!” (82) Pa Danie se reaksie op dié uitlating dui daarop dat hy nie 'n gebrek aan respek sal duld nie:

Woede het Danie oorweldig en hy het sy seun met die vuus op die mond geslaan – met al sy teleurstelling en gramskap agter die hou. [...] Danie het sy toorn uitgetier: ‘Dis 'n mán hierdie, hoor jy! Hy’t geveg toe jy jou natgepis en vol-gekak het. Hy’s 'n mán en jy sal hom verdomp respekteer!’ (82)

Dit blyk dat Soldaat in die oë van Pa Danie nie net Daantjie se gelyke is nie, maar as’t ware sy meerdere. Verder is daar 'n subtile suggestie dat Soldaat selfs betreffende morele waardes meerderwaardig is teenoor Daantjie:

Ek sal saam met jou lieg vir ander mense, maar ek gaan nie meer saampraat as jy vir jouself lieg nie. Jy’s nie 'n swartslang se gat nie, ons ry hier in die nag rond oor jy 'n oumeid is wat haar natpis van oorlog en as jy 'n vrou teen haar sin gryp, is jy 'n vark. Loop lieg vir ander mense. [...] Wat soek hy wat Soldaat is, by dié man wat so gou vark geword het? (186)

Ten spyte van die gelyke (of selfs meerdere) uitbeelding van Soldaat, is *Fees van die ongenooïdes* op geen manier 'n verdraaiing van die werklike lot van die swart en bruin mense gedurende die Anglo-Boereoorlog nie. Weereens word 'n meer gebalanseerde en eerlike uitbeelding bespeur en Joey Drew se foto’s het juis ten doel om die werklike lot van hierdie voorheen gemarginaliseerdes te vertel. Joey merk op dat die swart mense se permitte net die helfte werd was van die een wat hy kry:

Hy het geweet dat dit is wat mense wat later van die beleg vertel, sal verkies om te vergeet. Hy sou dit vir hulle onthou, het hy hom voorgeneem, want terwyl hy langs die honger ry mense afkyk, het hy geweet dié mense sal vergeet word in die vertellings, as hulle nie al klaar met of sonder skuldgevoel, bewustelik vergeet word nie.” (95)

Verder word klem gelê daarop dat die wit mense in die konsentrasiekampe eerste hulle deel van die geslagte beeste se vleis sou kry, voordat die oorblywende vleis en afval aan die swart mense gegee is. Die grafiese beskrywing hiervan beklemtoon die ongelyke en onregverdigde behandeling van swart mense:

Dan terwyl die karkasse stukkend gemaak word in hanteerbare boude, blaai, rugstring, ribbes en nek, het die dermkar met sy sagte vag vertrek. Dit was of die veelkoppige weekdier die hardheid buite die liggaam vrees, want met elke stamp oor 'n grasper, of 'n wiel oor 'n klip, het daar 'n siddering deur hom gegaan. Die kar het uiteindelik om die bultjie verdwyn na waar 'n swart skare op hulle kaalte wag om elke eetbaarheid skoon te maak en te kleinverdeel. (247)

Dieselfde gruwel word in *Sirkusboere* belig deur die dood van Mafenyang: "Dood omdat die kakies haar gevoer het met vrekvleis van diere wat so siek was dat hulle na die slagpale aangedra moes word." (50) Die lyding en lot van die bruin en swart mense word in albei romans uitgelig en sterk, swart karakters verseker dat die magsverhoudings uitgedaag en selfs omgekeer word.

In *Kamphoe* is dit die swart man, Tiisetso, wat Susan vind waar sy van die wa afgeval het en haar na 'n nabye grot toe neem waar hy en sy vrou, Mamello, Susan versorg. Susan se aanvanklike gedagte rondom Tiisetso dui daarop dat sy swart mense wantrou: "Dis hoe hulle groet. Die goeies, hulle groet so. Maar hy wil my net laat dink dat hy een van die goeies is, want eintlik wil hy net 'n wit vrou hê en met haar maak soos hy wil." (27) Mamello en Tiisetso word egter bykans 'engelagtig' uitgebeeld, met geen karaktertekortkominge of foute nie, slegs eindelose kennis, geduld en medelye. Dit is juis Susan se ontmoeting met Mamello en Tiisetso wat daartoe gelei het dat sy kies om haar lewe te wy aan die versorging van psigiatriese pasiënte: "[...] per slot van rekening is haar lewe ook gered daar in Suid-Afrika en sy het maar net besluit om daardie soort reddingswerk voort te sit, die genesing soos wat sy aan die hande van Tiisetso en Mamello in daardie grot ondervind het, dit sal sy voortsit". (44) Uiteindelik praat Susan met groot lof van dié swart mense en die tradisionele metodes wat hulle gebruik het, wat bygedra het tot haar genesing. Tog gee die roman nie 'n eensydige uitbeelding van swart mense nie, en uit die toneel waar Susan jare later saam met Jack Perry en sy seun weer die konsentrasiekampe besoek, blyk dit duidelik dat daar nog individue is wat swart mense nie as gelykes behandel nie. In hierdie toneel vra Marais (Jack se seun) aan 'n swart man vir aanwysings na die begraafplaas: "Marais het argeloos met hom gepraat, sonder 'n greintjie respek, soos met 'n kind." (259)

Die rol en uitbeelding van swart en bruin mense geniet amper geen aandag in *Brandwaterkom* nie. Daar word wel melding gemaak van Bullet se getroue handlangers, Arthur Nkosi, en die Zoeloe-leiers, terwyl die verhaal van Hans Dons de Lange die dubbele marginalisering van 'n

swart verkragte vrou belig. Wanneer Hans die vrou se aanrander, Ncatya, doodskiet word hy egter self ter dood veroordeel en word sodoende self ook 'n uitgeworpene.

Daarteenoor word die totale bestaan van swart mense in die rolprent *Modder en bloed* misken en geen prominente swart karakters of karakters van kleur word in dié rolprent aangetref nie.

Wat die uitbeelding van swart en bruin mense in Afrikaanse rolprente betref, meld Van Staden en Sevenhuysen (2009:167) dat verbasterde Calvinisme prominent voorgekom het in rolprente wat tot die derde nasionalistiese fase behoort. Dit behels dat die Afrikaners hulle as uitverkore voor God gesien het, “met die doel om die barbaarse volke in die binneland van Suid-Afrika van die beskawing en die ware God te leer”. Van Staden en Sevenhuysen (2009:167) maak vervolgens die stelling dat verbasterde Calvinisme gedien het as regverdiging vir die onderdrukking van die swart meerderheid van die Suid-Afrikaanse bevolking.

In *Verraaiers* word die rol en lyding van die swart mense reeds erken deur die Engelse vertellerstem wat aan die begin van die rolprent die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog skep: “22 000 black compatriots perished.” Die gebruik van die term *landgenoot* dui verder op 'n gelyke status. Later in die rolprent word die goeie verhouding tussen Van Aswegen en sy swart werkers uitgebeeld wanneer hy vir Petrus vra om mooi na sy plaas en die vrouens om te sien. Wanneer Van Aswegen na sy plaas terugkeer nadat hy die eed van neutraliteit afgelê het, gee hy aan Petrus opdrag om die plaas te verlaat en na sy eie familie toe te gaan om hulle te beskerm in hierdie onsekere tye. Voordat die twee vertrek, groet hulle mekaar deur beide hulle hoede te verwyder as 'n teken van wedersydse respek. Geen karakters van kleur word in *Modder en bloed* aangetref nie.

Dit is duidelik dat swart mense in die meerderheid van die gekose tekste nou meer prominente rolle vertolk. Hierdeur word die onderskeid tussen die 'Ons' en die 'Ander' volgens De Jager (2012:23) gedeeltelik gerelativeer deur die fokus te verruim en die 'Ander' as volwaardige, menslike karakters uit te beeld.

5.7.4.2 Sosiale klasverskille

De Jager (2012:24) stel dit duidelik dat verskillende sosiale klasse in die samelewing (in Marxistiese terme) verband hou “met die ideologie dat die welvarende adel superieur is teenoor die armoedige arbeiders, wat veronderstel dat die adel daardeur bemagtig word om die arbeiders te beheer en selfs te domineer”. Klasseverskille word in *Fees van die ongenooïdes* veral op die voorgrond geplaas deur die teenwoordigheid van die Minters op die Van Wyks se plaas. As bywonersgesin word die Minters met minagting bejeën: “Die jare van bywonerskap en die

nederige onderdanigheid wat dit vereis, het 'n hebbelikheid in Jakob Minter se oë gesit. [...] Jakob het nooit opgekyk na die gesig of oë nie.” (43) Petrus Minter verteenwoordig 'n sterk kontras met sy pa, Jakob:

Hy wou nie wees soos sy pa nie. [...] Petrus Minter het gesweer dat hy mense in die oog sal kyk en dat hy met 'n sagte, presiese stem in volsinne sal praat. Die mense, soos Daantjie van Wyk, wat gedink het dis 'n soort vermetelheid of voorbarigheid, moes maar so dink. Hy sou nie sy pa se onderdanigheid aanleer nie. Hy sou nie, al vrek hy. (43)

De Jager (2012:25) merk tereg op dat die klasseverskil tussen die gegoede Van Wyks en die armoedige Minters (en ook die rasseverskil tussen Soldaat en die wit mense) treffend geïllustreer word in die groepering van die karakters tydens die afskeidstoneel voor die mans na die front vertrek:

Alhoewel hulle 'sidderend voor die troon van die Almagtige God', soos oupa Daniël dit genoem het, bymekaar was, was hulle nie een groep nie, maar drie, want elkeen het volgens sy stand gestaan. Hulle het vergader volgens die regte, voorregte, vooroordele en verbande wat op daardie vooroorlogse oomblik nog gegeld het. Dit kon nie anders wees nie. (66)

Hierdie onderskeid in sosiale klas word selfs verder beklemtoon wanneer Du Plessis (2008) sosiale klas verduidelik aan die hand van die voor die hand liggende respek wat daarmee gepaardgaan: “Die Minters het hulle eie groep op respekafstand gevorm en, drie treë respek verder, was daar twee swart mans: Soldaat wat sou saamgaan en Greeff wat sou bly en maar net daar was om die perde vas te hou.” (66) Op kommando is dit duidelik dat daar steeds neergekyk word op die Minter-gesin, en veral op Petrus:

Hulle het die twee uitmekaar gehou en Sevenster kon dit waag om Petrus grof te beledig: ‘Wie dink jy is jy, Minter? Jy is 'n blootsryer op 'n muil – sonder ordentlike skoene aan jou paar bywonerspote en 'n broek wat jy tien jaar terug al uitgegroeï het! Jy en jou pa is knegte by die ryk Van Wyks! Knegte, dis wat julle is! Van wanneer af moet ek dit respekteer?’ (107)

Na hierdie insident gaan praat Petrus met Sevenster: “Wat Petrus vir Sevenster gaan sê het op die aand toe hy teruggekom het, weet niemand nie, maar dit was vir almal opmerklik dat Sevenster die volgende aand Jakob Minter se bord gevat en sy kos vir hom by die potte gaan haal het.” (108) Deur hierdie gebaar word die klasseverskille van vroeër nie net tot niet gemaak nie, maar 'n nuwe rangorde word sodoende ingestel. Die nuwe rangorde word verder beklemtoon nadat Daantjie blyk om nie die held te wees, wat hy (en ander) gedink het hy gaan wees nie:

En hy, Daantjie van Wyk, is reggehelp deur 'n bywoner se seun wat nie eers 'n oorlogspersd het nie. 'n Swart man, sy gedienstige kneg oor soveel jare, het sy-aan-sy met hom geveg in die plek waar sy seun moes wees. Danie het geweet dat iets tydens die geveg begin meegee het. Die verhoudings was klaar anders en sou nooit weer dieselfde wees nie. (80)

Dit blyk dat die bywonerseun Petrus tydens die oorlog, soos De Jager (2012:25) dit stel, 'n metamorfose ondergaan wat “gedeeltelike emansipasie van sy gemarginaliseerde sosiale posisie tot gevolg het”. Petrus se dapperheid op die gevegsfront word vinnig raakgesien en hy word selfs later veldkornet. Dié dapper optrede het in teenstelling met Daantjie se lafhartigheid tot gevolg dat Pa Danie uiteindelik Petrus en Nellie se verhouding goedkeur. Dit impliseer ook iets van grense wat oorgesteek word, soos wanneer Pa Danie besluit om vir eers nie vir Dorothea te vertel dat hy nou met nuwe oë na die bywonerseun Petrus Minter kyk nie. Omdat sy nie dáár was nie, sal sy nie verstaan nie: “Hy sal haar vir eers die ander ding wat die oorlog in hom gebring het, spaar: die ánder kyk na mense en hoe hy met sy eie oë gesien het hoe die mure om die kraaltjies waarin elkeen in vredestryd leef, verkrummel.” (137)

Petrus se emansipasie is egter van korte duur. De Jager (2012:26) skryf in hierdie verband die volgende:

Tog slaag Petrus, soos Joey, nie daarin om homself volkome te bevry van die marginale posisie waarin hy verkeer nie. Wanneer hy verneem dat Nellie en hulle seuntjie in die kamp oorlede is, verloor hy alle hoop – hy grou 'n graf tussen dié van sy gestorwe vrou en kind en skiet homself met 'n geleende rewolwer dood. Opnuut bewus van sy marginaliteit as deel van die ‘Ander’, sterf Petrus as onderdanige kneg wat letterlik sy eie graf gegrawe het.

In *Fees van die ongenooïdes* verrig Joey as buitestander uit 'n laer sosiale klas 'n bykomende belangrike funksie: Aangesien hy die pyn en lyding van al diegene wat deur die oorlog geaffekteer word deur middel van sy fotografie dokumenteer, vervaag hy sodoende 'n simboliese grens tussen sosiale klasse. De Jager (2012:26) is van mening dat Joey in 'n sekere sin as kollektiewe geheue van die gemeenskap figureer. Dit is nie net die rykes wat belangrik genoeg is dat hulle storie vertel word nie, maar ook die armes en gemarginaliseerdes.

Ben beskryf in *Sirkusboere* hoe hy tydens sy verblyf in Engeland gasvry ontvang is, maar tog pynlik bewus was van die sosiale klasseverskille: “Hy was gasvry ontvang, maar die *pecking order* was duidelik.” (31) Ben beweeg graag tussen diegene wat tot 'n hoër sosiale klas behoort en die sosiale klasseverskille word dikwels uitgelig: “Reeds die volgende aand sit Ben saam met kelners, hoteljoggies, bodes, koerantverkopers en fabriekswerkers op die lendelam stoele van The Palace [...] maar Ben kla nie. Hy skuif hom reg in sy stoel, hy maak hom gemaklik. Dis lekker jollie hier.”

(118) Die gemak waarmee Ben tussen mense van verskillende sosiale klasse beweeg verklap baie oor sy persoonlikheid:

Dit slaan Ben se dorpsgenote nog altyd dronk, hoe hy hom oral kan inwurm. In die vooroorlogse jare was hy net so swak geskool soos die res van hulle. [...] Ja,-nee, die Krugersdorpers onthou vir Ben in al sy gedaantes; en wat 'n verkleurmannetjie is hy tog. 'n Vurige Hollanderhater toe hy by Eugène Marais aan't flikflooi was, maar ewe skielik 'n Kruger-volgeling toe hy hom in agt-en-negentig vir die Volksraad beskikbaar stel. (186-187)

Sosiale klasseverskille word dikwels in *Kamphoer* aangeraak. Susan verduidelik byvoorbeeld aan Hurst dat die psigiatriese verpleegsorg in Nederland hoofsaaklik in die hande van middelklasvroue is: "Hulle moet uit die middelklas wees, aangesien dié klas vrou gesien word as die draer van die waardes waarop 'n gesonde samelewing gebou moet word." (41) Susan is bewus daarvan dat sy 'n bywonersdogter was en "haar skoolopleiding volgens alle standaarde 'n gebrekkige een was". (45) Tog het sy ten spyte hiervan die geleenthede wat sy gekry het benut om 'n suksesvolle psigiatriese verpleegster en later psigoterapeut te word. Klasseverskille kom na vore wanneer Hurst uitbrei oor diegene wat by die bomskokhospitaal behandel word:

Daar is steeds diegene in die weermag en daarbuite wat dink ons behandel wanaangepastes, en dat dit mense wat 'swak van gees' is wat vatbaar is vir sulke ineenstortings. Maar die feit is dat die meeste van ons pasiënte offisiere is. Jy sal dalk vir my sê dis 'n klasseding, dat hulle uiteraard meer aandag en simpatie van die owerhede sal kry, maar die vernaamste rede is dat dit juis offisiere is wat nie hulle emosies durf wys nie. (54-55)

Hiermee word beklemtoon dat geestesiektes nie tot spesifieke klasse beperk is nie, en dat dit nie noodwendig swakkeling is wat daardeur geraak word nie, maar dikwels juis die wat gedwing word om dapper te wees: "'Jy sou netsowel ook kon sê ons werk met dapperheid,' vervolg hy toe sy langs hom inval, 'met die verwagtings wat dit skep, en gevolglik ook die teleurstellings.'" (54)

Vilonel het in *Brandwaterkom* 'n gladde mond (64), en dit dra daartoe by dat mense van verskillende sosiale agtergronde by hom aanklank vind. In hierdie opsig toon Vilonel ooreenkomste met Ben Viljoen in *Sirkusboere*, na wie daar as 'n verkleurmannetjie verwys word. Tog is dit duidelik dat Vilonel homself beter as ander ag, soos dit blyk uit die boeresport waarop hy neerkyk as "iets benede mens se waardigheid". (60) Baie klem word in *Brandwaterkom* geplaas op geleerdheid en die hoë sosiale klas wat daarmee gepaardgaan: "Dat die predikant aan die Kaapse spogskool Paarl Gimnasium gematrikuleer het, was Vilonel deeglik van bewus. Ook dat hy sy proponentseksamen met lof afgelê het en boonop daarna klas aan 'n universiteit in Edinburg, Skotland, geloop het." (83) Bywonerskap en die noodlot wat impliseer dat 'n mens

sonder enige fout aan jou kant alles kan verloor, word in *Brandwaterkom* deur die lot van Sarel Breedts uitgelig. Sarel verloor sy plaas en alles wat hy besit as gevolg van runderpes en word uiteindelik 'n bywoner op sy eie plaas: “Van ’n eens vermoënde man het hy oornag gedaal tot ’n sukkelaar. Aan die woord ‘bywoner’ kry hy steeds moeilik gesluk.” (109) Tog maak die lewe op kommando die onderskeid tussen ryk en arm in ’n mate tot niet, en vir tyd en wyl is Sarel Breedts minder bewus van sy lot: “Eintlik is ek met my lot hier in die veld heel tevrede. [...] Hier lyk ryk en arm mos maar min of meer dieselfde.” (123) Die gedagte dat sosiale klasse in oorlogstye verval, word deur Bullet se opmerking aan Esther beklemtoon: “In my eenheid het range nie veel getel nie. Mens was aan ander dinge gemeet. Aan die oorgawe waarmee jy jou lyf op die spel geplaas het as jy die grens vir ’n operasie oorgesteek het.” (200) Dit is opvallend dat Sarel Breedts eers weer soos ’n gerekende man voel wanneer hy homself by ’n groep swart agterryers aansluit (275) – dus het hy tussen die ander Boere op kommando homself as gevolg van sy sosiale status minderwaardig geag. Redvers Buller maak ’n belangrike opmerking, naamlik dat dapperheid en adel twee eienskappe is wat hand aan hand gaan. (166) Daarmee insinueer hy dat sosiale klasse deur dapperdade ongedaan gemaak kan word. Dit blyk egter dat die omgekeerde nie waar is nie, want Vilonel se blatante verraad het geen invloed op die wyse wat die gemeenskap hom weer terug verwelkom na die oorlog nie. Hy word selfs tot Burgemeester van Senekal verkies. Sosiale klas kom verder aan bod deur die simboliese verwysing na die pouver in Vilonel se hoed. (315) Die pouver word volgens Tressider (2008:144) onder andere geassosieer met adellike en trots.

5.7.4.3 Seksualiteit en seksuele oriëntasie

Du Pisani (1999:102) wys daarop dat inligting oor seksuele verhoudings gedurende die oorlog skaars is, omdat dit ’n onderwerp is waaroor destyds nie gepraat en geskryf is nie: “Dit wil voorkom of die deursneeburger kuis was. Enkele gevalle van overspel, seks voor die huwelik en ontug met swart vroue is bekend. Geen skriftelike bewyse van verkragting en homoseksuele verhoudings is gevind nie.”

Dié stelling dien as vertrekpunt vir hierdie onderafdeling waar ondersoek ingestel word na die uitbeelding van onderskeidelike seksualiteit en seksuele oriëntasie in die gekose tekste.

De Jager (2012:29) verduidelik dat marginalisasie op grond van seksualiteit die veronderstelling behels dat ’n heteroseksuele oriëntasie meerderwaardig is teenoor ander seksuele oriëntasies, en dat hierdie vorm van marginalisasie in *Fees van die ongenooies* manifesteer rakende die oujongnoot Gertruida van Wyk. Deur haar ongetroude staat word sy tot ’n minderwaardige posisie verkleineer – iets wat onderskeidelik Martie en Nellie by tye aan haar laat blyk. In vergelyking met

die ander Van Wyk-vroue word sy die buitestander, aangesien sy nie 'n man het deur wie sy 'n sosiaal 'aanvaarbare' bestaan kan voer en waardeur haar posisie as subjek 'betekenis' kan verkry nie: "Dit was 'n hele paar jaar voor Joey Drew se aankoms op die plaas dat Gertruida van Wyk besef het dat sy nooit sou trou nie. [...] Gertruida het geweet daardie ding sit êrens in haar, maar sy het dit nooit vir 'n man gevoel nie." (39)

Die verbode liefde en homoseksualiteit wat 'n geheim bly, suggereer 'n soort gevangeneskap: Gertruida was haar lewe lank 'n gevangene in haar eie lewe en liggaam omdat sy nie kon antwoord op hierdie verbode liefde nie. Die metafoor van seksuele oriëntasie as gevangeneskap word beklemtoon deur Gertruida se gedagtes wanneer die vroue na die konsentrasiekamp geneem word:

Gertruida wat die ander, die onnoembare, gevangenskap al deur soveel slepende jare leer verduur het, het die beste geweet: in gevangenskap moet jy maar net van oomblik tot oomblik aanhou bestaan, daar is geen nut in die aftel van sekondes of ure nie. Dis maar tyd. Dit gaan verby. En dis al. (228)

Die beeld van die klavier word ook uiteindelik simbolies van verbode liefde wat nie geduld sal word nie:

[...] maar Gertruida het haar voorgespring: 'Nou sê dan jou sê, maar ek kan nou al vir jou sê wat jy gaan sê: die klavier is Satan se instrument, dis wat jy wil sê [...].' 'Al wat ek vandag vir jou kan sê, Gertruida van Wyk, is dat my oorlede skoonmoeder nooit daardie wêreldlike ding in hierdie huis sou toegelaat het nie!' [...] 'Net sonde en versoeking kan uit daardie ding uitkom!'⁶⁸

De Jager (2012:30-31) is van mening dat die empatiese wyse waarop Gertruida se gemarginaliseerde liefde in *Fees van die ongenooïdes* gerepresenteer word die tradisionele opvattinge omtrent seksualiteit bevraagteken en dat hierdeur gepoog word om 'n wyer begrip daarvan (wat gekant is teen die uitsluiting van 'Ander' seksualiteite) te konstrueer.

Die uitbeelding van seks strook nie in *Sirkusboere* met die sedelike peil wat vroeër deur Du Pisani (1999:102) genoem is nie. Reeds op die tweede bladsy word 'n eksplisiete beskrywing van seksuele daade tussen Frank en Eliza geskets: "Soms het hy haar vooroor laat buig en dan met sy perdeswepie oor haar kaal boude gepiets. Hy het die kordate agterstewe na sy smaak versier." (8) Hierdie eksplisiete kom deurgaans in die roman voor, soos byvoorbeeld in die beskrywing van Ben en Miss May se ontmoetings: "[...] maar Ben het net oë vir die perskekleurige borsies en die

⁶⁸ Hierdie beeld word breedvoerig bespreek onder 5.9.6: Musiek.

rooi bos tussen haar bene, waar sy so glad soos 'n paling raak terwyl sy aanwysings en voorstelle fluister waarvan hy nog nooit voorheen die gelyke gehoor het nie". (121)

Seksualiteit en manlikheid word veral in *Brandwaterkom* belig tydens Vilonel se ontmoetings met Miss Sutti waartydens daar geen sprake van sedelikheid te bespeur is nie. Beaufort, Vilonel se hings, staan in hierdie beskrywing sentraal en word 'n simbool van manlike seksualiteit: "Selfs Beaufort het sy onrustigheid gistermiddag agtergekom toe hulle die dorp inry; die dier was gespanne onder die saal." (206) Dieselfde simbool word weer aangewend wanneer Vilonel na die stalle ry in die hoop om Miss Sutti daar aan te tref: "Toe die stalle in sig kom, voel hy hoe Beaufort se rug op 'n knop trek. Elke keer as die hings sy kop skuins draai, sien hy die gesperde neusvleuels." (208)

In *Kamphoer* word slegs 'n suggestie geskep dat Susan moontlik homoseksueel kan wees. Hierdie suggestie word byvoorbeeld vlugtig gevind in die gedagtes van Susan: "Net dit laat haar kop nou toe, die herinnering aan die terugtog deur die nag, Anne se vingers momenteel in hare, die hand wat warm en effens klam uit hare gly." (177) Verder aan volg nog 'n suggestie: "Hoe aangetrokke was sy nie tot haar nie – nee, hoe afhanklik was sy nie van daardie vrou se volslae ongeërgdheid nie." (258) Perry vra aan Susan waarom sy nooit getroud is nie; sy verkies om die vraag te ignoreer en die gesprek in 'n ander rigting te dwing. Hierop reageer Perry met 'n opmerking wat suggereer dat dit waarskynlik te wyte is aan die trauma wat Susan ervaar het: "Ek kan dink dat so iets 'n mens heeltemal afsit van die gedagte ... Ja, die blote gedagte." (247) Die leser word dus in die donker gelaat oor die werklike rede waarom Susan nooit getroud is nie. Die feit dat daar geen melding gemaak word van Susan se seksuele oriëntasie nie, dra daartoe by dat die ervaring van trauma universeel uitgebeeld word en dus nie bepaal of beïnvloed word deur 'n persoon se seksuele oriëntasie nie. Die omgekeerde word wel gesuggereer: Dat 'n traumatiese ervaring, soos Susan se verkragting, wel 'n invloed kan hê op seksuele oriëntasie omdat die slagoffer moontlik 'n geweldige afsku kan ontwikkel vir die geslag waartoe haar oortreder behoort.

Seksualiteit (en ook marginalisering op grond van seksuele oriëntasie) word nie as tema in die gekose rolprente aangetref nie, met die uitsondering van 'n naaktoneel in *Verraaiers*. In hierdie toneel trek Gerda van Aswegen al haar klere uit en loop in die veld in. Die doel van hierdie toneel is egter om die ervaring van trauma te beklemtoon en is daarom nie seksueel van aard nie.

5.8 Binêre opposisies

5.8.1 Dood teenoor lewe

Twee aspekte is opvallend van die wyse waarop met die binêre opposisie van die temas dood teenoor lewe in die gekose tekste omgegaan word. Eerstens word die dood dikwels op simboliese wyse voorgestel, en tweedens baie grafies uitgebeeld. In *Kamphoer* sterf die hoofkarakter emosioneel wanneer sy verkrag word. Susan gebruik die metafoer van 'n skaap wat geslag word om haar verkragting te beskryf. Sy verklaar self dat sy daardie dag gesterf het, en gedurende haar tyd in die grot weer gebore is: "Wat onthou jy van die lewe as jy uit die dood uit opgestaan het?" (77) Susan besluit om Alice se van oor te neem as 'n simboliese vergestaltung dat sy wat Susan Nell is, gesterf het: "Daar is 'n graf met haar naam op die steen, 'n register met haar doodsertifikaat. Dit is waar dit veronderstel was om te eindig." (68) Om hierdie simboliese dood selfs verder te beklemtoon, doen Susan afstand van haar eie naam: "Miss S. Draper. Dit is wie ek nou is. Gister, wanneer, drie maande gelede, was ek nog iemand anders. Toe het iets gebeur en nou is ek Susan Draper. Nie meer Nell nie. Susan Nell is daar in die kamp dood. Saam met Alice." (170) Eers nadat mevrou Koopmans-De Wet haar oortuig om haar naam terug te neem, word Susan as't ware weer as Susan gebore: "'Vat jou naam terug,' sê sy. 'Jy is Susan Nell. Dit is die enigste manier om weer te begin lewe, om jou naam terug te vat. Dit is 'n begin.'" (230)

In *Fees van die ongenooïdes* is daar tante Gertruida wat nooit werklik geleef het nie, en dus emosioneel dood was "oor 'n liefde wat hom laat keer en dan net 'n soort eindelose soutpan nalaat waarop geen vreugde ooit wil groei nie en wat maar net jaar ná jaar aanhou strek tot daar waar 'n mens vermoed jou einde sal wees". (139) Anker (2018:151) verwys na die ironie van die dood in die foto's van Joey Drew:

In die familiefoto is daardie ironie vir die leser dat Daantjie nie dood is nie. [...] Waar die familiefoto die afbeeldings van karakters, soos die Minters, bevat wat deur die oorlog sou sterf, so bevat die foto van die familie in die kamp met Petrus se dooie seuntjie reeds die beeld van die dooie, maar skep die illusie dat hy nog lewe.

Die simboliese betekenis van die dood word in *Fees van die ongenooïdes* beklemtoon, veral nadat Gertruida die klavier wat sy van haar geliefde Miss Anne gekry het, self vernietig: "Hoe kon sy vir hom sê dat dit sý was wat daardie nag méér gesterf het as wat selfs 'n kind sou kon." (304) Ook Petrus beskryf die emosionele dood wat hy telkemale gesterf het:

'Ek was nie bang vir die dood nie, Pa, want ek het honderde kere soos 'n dier gevrek as mense my ma soos 'n bediende behandel en vir my pa lag oor hy net een woord op 'n slag kan uitkry en mense nie in die oog kan kyk nie. Soos 'n hond.'" (335)

Hierdeur word geïnsinueer dat Petrus nooit werklik kon leef nie omdat hy nooit die stigma van bywonerseun kon afskud nie.

Talle grafiese beskrywings van die dood kom in die gekose romans voor. In *Fees van die ongenooïdes* word Hans Bester se laaste oomblikke in die fynste besonderhede beskryf: "Sy sterwende longe het nog bloederig probeer om woorde uit te pers toe sy mond skielik net wyd oopgaan in die oopgesperde gaap van die dood. Net sy oë het nog vir 'n oomblik gretig en blink gebly voor hulle breek en verdof." (21) 'n Soortgelyke grafiese beskrywing van die dood – dié keer op die slagveld, kom in *Sirkusboere* voor: "Jy val en sien ander om jou lê, vriende en geliefdes wat saam met jou in die vlamme smelt. [...] Dit is onbenullig nou, want nou aanskou jy hoe hul lyflike binnedinge na buite bars: longe soos blaasopvisse en breine so groot so masenapoedings." (144). In *Kamphoer* word die volgende grafiese beskrywing aangetref:

'[...] en die ontploffing gooi hom vyf, ses tree deur die lug en hy val, hy kom met sy kop neer op 'n man wat daar gelê het, reg in die opgeswelde maag van 'n Duitser wat reeds 'n paar dae dood was ...' [...]... en toe sy maag die vrot lyk tref, bars alles oop.' [...] hy het daardie goed geproe [...] en hy het geweet dis die vrot binnegoed van 'n vyand. (108)

Die voorafgaande bied slegs enkele voorbeelde van die grafiese beskrywing van die dood. 'n Moontlike funksie hiervan is om die trauma wat met dood gepaardgaan te beklemtoon – veral die grafiese dood waaraan soldate baie maal op die slagveld blootgestel word.

Die onafwendbaarheid van die dood en die sikliese aard van die lewe word in *Brandwaterkom* beklemtoon deur Kiewiet Jonkers se opmerking dat 'n man se dag sy dag is: "Elke man se koeël is vir hom gemerk,' sê Kietwiet Jonkers. 'Hy kom mos met jou naam klaar opgeskryf, die dag as hy gemaak word.'" (153)

5.8.2 Onthou teenoor vergeet

'n Interessante spel met die opponerende temas van onthou en vergeet word in enkele van die tekste aangetref. In *Fees van die ongenooïdes* vrees Philip Brooks dat sy herinneringe sal kwyn en hy sal vergeet: "Veertig jaar is genoeg vir bome om so hoog te word. Dis net herinnering wat krimp, dink die majoor." (7) Die rol van foto's as 'n manier om herinneringe te verewig sluit aan by hierdie motief, en wanneer Brooks na die foto's van die oorlog kyk, neem dit hom opnuut terug na daardie tyd: "En wie was hý, die jong kaptein Brooks, toe? Sy oumensgedagtes en knaende

onthouery leer hom deesdae net een ding: hy't almal half geken. Homself, soos nou, seker maar ook.” (8) Vergeet, of dan eerder ontkenning kom as 'n vermydingstaktiek (veral deur drankmisbruik) aan bod: “Dit was 1899 en omtrent elke mynrot in die dorp was besig om op een of ander manier 'n stukkie vergeet na te jaag – in die kortstondige arms van 'n gehuurde vrou, of in die kroë wat naweke gedreun het van geesdriftige ondersteuning.” (9)

Die naamgewing van die vrou by die museum, naamlik Joey Wessels blyk nie toevallig te wees nie, want net soos haar naamgenoot, Joey Drew die bewaarder van die waarheid was gedurende die oorlog, is dit nou Joey Wessels wat die verantwoordelikheid moet dra om dit wat behoue gebly het van die oorlog te bewaar:

Dis vir Joey Wessels of al die getuienis van 'n verlede rondom haar al dringender vra om verstaan te word soos hulle was: lewend en werklik. Dis net die tyd wat alles vergeet, soos die majoor sê. Dis goed wat hy haar vertel het. Dit het die ander dinge wat so stilgeswyg is ná die oorlog vir haar laat wakker word. (405)

Joey Drew se kamera vorm op 'n spesifieke wyse 'n metafoor vir die temas van onthou teenoor vergeet: “'n Kamera is 'n geheime ding’, het Joey altyd gesê. ‘Hy’s soos onthou en lieg. Daardie goed kruip in jou kop weg en niemand sien iets van hulle as jy nie self uithaal en wys nie.’” (63)⁶⁹

Die invloed wat trauma op 'n individu se vermoë om te onthou het, tree in *Kamphoer* op die voorgrond. Susan kan aanvanklik nie onthou wat met haar gebeur het nie: “Net tot by die kamp kan ek onthou, net tot daar kan my gedagtes teruggaan. Maar dan bly my onthou daar tussen die tente hang soos stof, daar tussen die gehoes en gekerm en gekla.” (50) Haar onvermoë om te onthou hou direk verband met haar onvermoë om die trauma wat sy ervaar het te verwerk of aanvanklik enigsins in die oë te staar. Uiteindelik wanneer sy alles duidelik onthou, stel dit haar in staat om haar ervaring te verwoord en sodoende haar trauma te verwerk.

Dit blyk dat die twee betrokke temas deur die skrywer ingespan word om die rol van herinneringe te benadruk, asook op 'n subtiele wyse die leser te waarsku om nooit die geskiedenis te ontken of te vergeet nie:

Ons wéét nie, en dus gee ons nie om nie, of ons probeer onself wysmaak ons verstaan. En soos die tyd aanstap, kwyn onthou en medelye tot niks ... die afstande word te lank. Wie de hel gee om oor wat in die enkele stuk vleis met die brein bo-op en die hart binne-in aangegaan het dat net die droë beendere se holtes agterbly? (328)

⁶⁹ Sien 5.9.5: Foto's

Die belangrikheid van herinnering – of dan onthou – word insgelyks deur die volgende uitgelig: “Joey Drew het sy verlede en die oorsprong van sy besittings tot rus gebring. Jy moet eers vergeet voor jy ’n behoorlike geheue kan word, het hy gereken.” (94) Hierdie aanhaling beklemtoon dat die representasie van die geskiedenis so objektief as moontlik moet wees en dat hierdie objektiwiteit baie maal eers moontlik is nadat daar tydrymtelik afstand van die gebeure verkry is. *Brandwaterkom* sluit in die opsig aan by *Fees van die ongenooies* deurdat die sentiment gedeel word dat daar eers objektief oor die geskiedenis geskryf kan word, nadat tydrymtelike afstand verkry is van die gebeure: “‘Geskiedenis?’ vra Vilonel. ‘Nee, net dagboek hou,’ antwoord Kestell. ‘’n Geskiedenis van die oorlog sal ons nie hê eer ons kinders dit geskryf het nie.’ ‘Is so, insig kom alleen met tyd saam.’” (122)

In *Verraaiers* word die belang daarvan om die geskiedenis te onthou op ’n subtile wyse aan die kyker oorgedra aan die hand van Carel-Jan se oorvertelling van die gebeure gedurende die Anglo-Boereoorlog aan sy kleinseun. Taljaard-Gilson (2013:385) wys op die volgende drie funksies van historiese romans waarby die binêre opposisie van onthou teenoor vergeet aansluit, naamlik: die skep van ’n historiese bewussyn, besinning oor ’n individu se plek in die geskiedenis, en derdens die bewaring van geskiedkundige aspekte.⁷⁰

5.8.3 Waarheid teenoor leuen

Die temas van waarheid teenoor leuen is in *Fees van die ongenooies* reeds aan die begin van die roman ter sprake deur die doen en late van Joey Drew: “En as Joey op só ’n vraag sou antwoord, dit weet die majoor darem, sou hy in elk geval net ’n reggeliegde storie en aanmekaargerygde halwe waarhede moes aanhoor.” (8) ’n Behoeftes aan die waarheid word baie prominent in *Fees van die ongenooies* beklemtoon, onder meer deur die leuens wat Daantjie uit sy duim suig en opdis om sy eer te probeer red:

Petrus het by die tent uitgeloop en gewonder hoekom Daantjie nie liever gemaak het of hy gevang is nie. Om hom uit so ’n deeglik bewese dood uit terug te lig, sal soveel moeiliker wees. Want die oorlog kon tog nie vir ewig aanhou nie en waar kom die bloed aan die mes en die brief skielik vandaan? Uit sy duim? (124)

Joey Drew het ’n behoefte daaraan dat sy foto’s uiteindelik die waarheid moet vertel van wat werklik gedurende die oorlog plaasgevind het: “‘Hoekom wou jy die foto’s neem?’ ‘Om die mense te laat onthou. Om te keer dat hulle nie vergeet nie. Sodat hulle nie kan lig oor wat hulle

⁷⁰ Onder 5.5.1 word die binêre opposisie van onthou teenoor vergeet se verband met die rol van herinneringe bespreek.

aangevang het nie.” (100) Die las waarmee ’n leuen gepaardgaan word ook telkens in *Fees van die ongenooïdes* uitgelig, eers deur Petrus se gedagtes: “Ons gaan nog in hierdie leuen versuip, het hy gedink.” (127), en later wanneer Soldaat die volgende opmerking teenoor Daantjie maak: “Jý moet liewer praat, Daantjie. Jy’t my te veel van jou bondel laat dra. Partykeer wil ek die ding ok maar van my rug af tel.” (171)

Dit is uiteindelik Soldaat wat op sy sterfbed aan Magrieta vertel van al Daantjie se leuens tydens die oorlog:

Hy vertel haar. Van die swartslang in Daantjie wat onder die koeëls uitkom, van hulle vlug en hulle perdebloedleuen en hoe Daantjie enigiets sou lieg sodat sy net nie moet weet nie. Hy vertel hoe Daantjie wou mal word toe die skeel mannetjie hom sê van haar en die Engelsman se kind. Van hoe hulle by ’n vrou in die berg gebly het. Hy vertel ook van die September-nag toe hulle terug was op die plaas en Daantjie hom swart gesmeer en haar in die donker gaan ry het. Dis wat hy haar moes sê voor hy doodgaan: Dit was Daantjie wat haar in die donker gery het. (406)

Die “swartslang” (186, 406) wat Soldaat as ’n metafoor gebruik om Daantjie mee te beskryf, is baie gepas. Die swartslang verwys na ’n rinkhals wat daarvoor bekend is om ’n skyndood te fnuik en daarom nie vertrou kan word nie. Daantjie lieg net soos ’n rinkhals dat hy dood is, net om weer uit die dood ‘op te staan’ en diegene rondom hom te verraai.

Halwe waarhede oor verraad kom in *Brandwaterkom* aan bod: “Ek wil agterkom wat die geskiedenis weggesteek het. [...] Ek wil my terugleef in die tyd wat die Boerenasie verkies het om dele uit ons verlede weg te sny. Nou kan niemand meer ontken dat ook ánder Boeremense deel van die oorlog was nie.” (196) Die feit dat die onderskeid tussen waarheid en leuen eeue lank reeds problematies is in geskiedskrywing, word in *Brandwaterkom* belig deur die verhaal van Hans Dons de Lange. Hans word tereggestel nadat hy skuldig bevind is aan die moord op Ncatya (volgens Catharina se weergawe). Esther se navorsing het ook juis ten doel om agter die waarheid van die verraaiers in haar eie familie te kom.

In *Sirkusboere* is Frank se hele lewe sowel as die sirkus eintlik ’n leuen omdat hy eerstens nie vir Eliza sê dat hy steeds getroud is nie (dit is natuurlik ook die geval met Ben), en tweedens voortdurend vlug van skuldeisers. Verder lok hy ook die deelnemers na die sirkus onder valse voorwendsels. Uiteindelik haal hierdie leuens Frank in en Eliza verlaat hom as gevolg van al die leuens. Ben word deur Piet Cronjé uitgewys as die leuenaar en verkleurmannetjie wat hy is. Deur die gebruik van die opponerende temas van leuen en waarheid, verwoord die skrywers ’n behoefte aan waarheid, en dat leuens wat in die verlede vertel is, reggestel moet word. Die universele oortuiging dat die waarheid altyd seëvier, word dus beklemtoon.

5.9 Sirkulerende motiewe

The point is precisely to see the whole by means of a part. (Sontag, soos aangehaal deur Anker, 2018:156)

Du Plooy (1992:473) wys daarop dat 'n teken volgens die semiotiek verwys na “iets wat na iets anders verwys, wat in die plek van iets staan. [...] Die Semiotiek gaan uit van die aanname dat alle sosiale en kulturele voorwerpe en handeling nie as blote materiële voorwerpe of handeling gesien moet word nie, maar as **voorwerpe** en **handeling** met konvensionele betekenis, dus as tekens”. [My beklemtoning – RM-B]. Van Jaarsveld (2014:99) lig Genette se opvatting uit dat elke leser of kyker oor 'n besondere vaardigheid beskik “wat hom in staat stel om kodes en tekens in 'n teks te kan identifiseer. Dit verskil egter van leser tot leser of kyker tot kyker en 'n bewys daarvoor is die vele moontlike interpretasies wat uit 'n enkele teks kan voortspruit”.

In hierdie gedeelte sal verskeie voorwerpe en handeling wat herhalend in die gekose romans en rolprente aangetref word, geïdentifiseer en bespreek word om te bepaal watter moontlike betekenis daardeur tot stand gebring word, asook hoe dit 'n spesifieke tema beklemtoon. Aangesien die voorwerpe of handeling herhalend voorkom, word dit oorkoepelend as sirkulerende motiewe bespreek.

5.9.1 Magiese realisme

Van der Elst (1992a:282) definieer *magiese realisme* as “'n verskynsel in die literêre werk waar die konkreet-reële aspekte soos karakters, ruimte en gebeure geplaas word teen die agtergrond van die magiese of die metafisiese”. Voorts beklemtoon hy (1999a:282) dat die magiese realisme gebaseer is “op die gedagte dat die mens (en so die karakter of persoon in die literêre werk) bande het met 'n bosinlike bestaan, selfs met 'n oerbestaan”.

Du Plooy (2009) bevestig dat die siener-figuur 'n motief is wat sterk in Du Plessis se oeuvre voorkom, en in *Fees van die ongenooies* word die magiese beklemtoon deur die karakter Fienatjie Minter. Fienatjie is “met die helm gebore” en kry gereeld drome of voorbodes oor wat in die toekoms gaan gebeur: “[...] sy weet Daantjie is nie dood nie, sy hoor die dooie kampkinders sing en sy het oë wat Joey Drew nooit weer vergeet nie”. (37)

Die rol van bygelowe word veral beklemtoon wanneer dit blyk dat Sannie Minter die helm waarmee Fienatjie gebore is nog al die jare bewaar het omdat daar geglo is dat dit geluk sal bring. Tog begin Sannie glo dat die kind gestraf word met al die drome, en veral Martie kryt Fienatjie uit as 'n satanskind. Die bygeloof dat die gesoute helm geluk sal bring, blyk van korte duur te wees

en die Minters se swaarkry word telkens beklemtoon: “Joey Drew het baie gesê die noodlot het op die Minters gepik [...]” (377) Fienatjie droom onder andere eksplisiete drome, soos dat Daantjie nie werklik gesterf het nie en van die “seerkry” (verkragting) wat Magrieta moes deurmaak. Fienatjie se drome is baie maal abstrak en die ware betekenis word dan eers later bekend. Een so ’n droom is wanneer sy van die miere droom wat op pad is:

Voor hulle ry, wou Marie gou gaan verneem wat Fienatjie Minter oor die oorlog gedroom het. [...] Maar die kind kon haar niks vertel nie, want toe sy Fienatjie vra wat sy deesdae droom, het die kind gesê sy droom van miere, baie-baie miere en sy droom dat die miere die kinders laat sing. Sy huil as sy van die miere droom, het Fienatjie bygesê, want sy droom sy sing saam met die ander kinders. (57-58)

Later wanneer die Kakies op die plaas opdaag, kom almal tot die besef dat dit die Engelse soldate is wat soos die miere lyk waarvoor Fienatjie gedroom het: “Seker oor die Kakies bly aanstroom soos miere wat ’n hond se koubteen raakgeloop het.” (198) In haar droom hoor sy ook kinders sing. Hierdie droom word voltrek wanneer Fienatjie saam met die res van die Minters en Van Wyks in die konsentrasiekamp is en die kinders wat sterf, hoor sing. Fienatjie sterf in die kamp en Joey Drew laat ’n grafsteen in die vorm van ’n engel vir haar oprig. Die beeld van die engel kom volgens Tressider (2008:4-5) in verskeie gelowe voor as bemiddelaar tussen die materiële en spirituele wêreld, en engele tree ook op as boodskappers of beskermengele. Die simboliese betekenis van die engel werp meer lig op die rol wat Fienatjie in *Fees van die ongenooïdes* speel; sy tree op as die tussenganger tussen die hede en toekoms, asook die hede en die hiernamaals. Die inskripsie, “Een druppel God” (371), word deur Joey en Magrieta op Fienatjie se grafsteen aangebring. Hierdeur word die konnotasie tussen die engel en God beklemtoon, terwyl Fienatjie se alwetendheid en onskuld insgelyks uitgelig word. Fienatjie word ’n draer of simbool van die waarheid. Die feit dat die waarheid in die vorm van bygelowe oorgedra word, beklemtoon die onbereidwilligheid van talle om die waarheid te aanvaar. Omdat dit nie die waarheid is wat hulle wil hoor nie, is dit makliker om Fienatjie se drome as nonsens af te maak. Wanneer Joey Drew al sy besittings verbrand, is dit slegs die foto van Fienatjie wat hy nie in die vuur gooi nie: Hierdie daad is simbolies van ’n begeerte om die waarheid te laat voortleef. Al word alles van die oorlog vergeet of vernietig moet mense net nie die waarheid vergeet nie.

In *Sirkusboere* word slegs vlugtig verwys na die magiese realisme deur die verwysing na Siener van Rensburg: “‘Dit is die siener wat jou deurmekaar gepraat het,’ beskuldig sy. ‘Jy het jou laat blinddoek met sy praatjies oor bulle en bokke.’” (150) Die magiese realisme kom dus nie as tema sterk voor nie, en uit die toon van die voorafgaande aanhaling is dit duidelik dat die magiese boonop met skeptisisme in dié roman bejeën word.

Alhoewel die magiese nie sterk in *Kamphoer* figureer nie, kom dit wel pertinent aan bod wanneer bygelowe en tradisionele benaderings as alternatiewe genesingsmetodes voorgestel word as behandeling vir pasiënte wat aan bomskok ly: “[...] maar iets waarby sy uit die staanspoor aanklank gevind het, was dat sy werkswyse gegrond is op sy navorsing oor die tradisionele medisyne van primitiewe stamme. Sy kon dit nie glo nie. Bygeloof! Toordery! Hekse!” (38)

Net soos in Strachan se vorige roman, *Dwaalpoort*, figureer die magiese baie sterk in *Brandwaterkom*. Die spookbeeld word in *Brandwaterkom* aangewend as ’n simbool van die transendentale en ook die vervaging van die grens tussen die hede en verlede. Esther beskik oor die gawe “om in voeling te bly met dinge wat vir die blote oog onsigbaar was” (35), en daar word geïnsinueer dat sy ’n sesde sinuig het:

Ek kry dit nie dadelik nie. Dis eers toe ek tussen die lae Icebergroosbome gaan staan dat ek die boodskap kry. Die berig van die reisiger wat onderweg is. So duidelik dra die tyding in die yl lug dat daar in my gemoed geen twyfel bestaan oor die koms van die persoon nie. (39)

Vilnel verskyn aan Esther en sy voer selfs gesprekke met hom. Een van die magiese karakters in *Brandwaterkom* wat tydruimtelike grense oorskry, is Catharina. Van Coller (2016:225) is van mening dat Catharina ’n spilfiguur is omdat sy verskeie motiewe beliggaam en ’n sterk magies-realistiese element vergestalt. Posman is insgelyks een van hierdie magies-realistiese karakters: Alhoewel hy ’n beeld is wat in Esther se verbeelding ontstaan, kry hy deur middel van haar beeldhouwerk gestalte en word hy as’t ware ’n karakter waarvan Esther bewus is in haar daaglikse doen en late:

Sedert ek die man in die begraafplaas ontmoet het, het Posman opeens nuwe lewe gekry. Ek sien hom op die kampus waar ek klas gee. Ander kere is dit die hond wat in ’n omgekeerde asblik snuffel. Die wind wat my kantoordeur toewaai of die skadu van ’n wolk oor die kaalgetrapte stuk grond na die lesingssaal toe. Nog voor ek kan stilstaan, het die donker kol reeds verdwyn. Partykeer draf hy rats met ’n bondeltjie in die hand na die taxi wat wegtrek. (149)

Esther spreek Posman selfs by tye as Hermes aan. Hermes is volgens die Griekse mitologie die boodskapper van die gode en daarom het hy, volgens Cartwright (2019), die oorsteek van grense gesimboliseer vanweë sy rol as gids en boodskapper tussen die gode en die mensdom. Hieruit kan dus afgelei word dat magies-realistiese karakters soos Posman se hoof funksie is om tydruimtelike grense te oorskry. Deur middel van Posman ontvang Esther as’t ware boodskappe uit en oor die verlede.

Daar is dikwels sprake van bygelowe in die roman, byvoorbeeld dat jou motor, volgens oorlewering, nie by die begraafplaas sal aanskakel as jy wil ry nie, totdat die volgende besoeker by die begraafplaas stilhou. Hierdie bygeloof simboliseer iets van hoe die verlede of geskiedenis 'n persoon gevange kan neem. Verder is daar verwysings na toorkuns en die toornaars wat in die holkranse gewoon het (178), asook die vloek wat oor Vilonel uitgespreek is, skynbaar bydraend daartoe dat hy nooit kinders sou hê wat sy naam sou kon voortdra nie. Voorts is daar sprake van die magiese wit hartbees, Mhlophe, wat al meer as honderd jaar lank op die plaas, Dwaalpoort, dwaal en ook van spoke in die kranse. (311)

In *Verraaiers* kom die bidsprinkaan as 'n sirkulerende motief voor. Die bidsprinkaan hou verband met die magiese in dié opsig dat dit aan bygelowe gekoppel word. Die bidsprinkaan kom sit op Carel-Jan van Aswegen se kleinseun wanneer hy vir die seun van die oorlog vertel: "As 'n bidsprinkaan op jou kom sit, dan is jy 'n man sonder skuld." Later in die rolprent, terwyl Jacobus saam met die ander in die dodesel aangehou word, kom sit 'n bidsprinkaan op die jong Carel-Jan:

Jacobus: "Het jy geweet mens maak nooit 'n bidsprinkaan dood nie?"

Carel-Jan: "Hoekom nie?"

Jacobus: "Die Khoi-mense glo dat sy verskyning 'n goeie voorbode is [...] dan moet jy weet geluk is op pad na jou kant toe. [...] die Khoi's het ook geglo dat as 'n bidsprinkaan op jou kom sit dan het die ander mense jou gesien as 'n man sonder skuld."

Hierdie voorbode word voltrek wanneer Carel-Jan uiteindelik die enigste een van die 'verraaiers' is wat nié tereggestel word nie. Vroeg in die rolprent wanneer Jacobus sy uitgebreide gesin inlig dat hy nie meer gaan veg nie en die eed van neutraliteit gaan aflê, sê Carel-Jan: "Ek gaan doen wat Pa doen." Dit dui daarop dat Carel-Jan bloot sy Pa volg en dus maak dit hom slegs skuldig deur assosiasie. Hy is die jongste van die lot en wens om nog "vrou te vat" wanneer die oorlog verby is. Vyftig jaar na die oorlog is dit dan ook die enigste oorlewende, Carel-Jan, wat hierdie kennis oor die bidsprinkaan aan die volgende geslag oordra.

Alhoewel die verskynsel van magiese realisme nie in ál die gekose tekste voorkom nie, is dit tog opvallend dat dit wel deur meer as een skrywer aangewend word. Die funksie kan moontlik gevind word in die verband wat Van der Elst (1992a:282) identifiseer tussen die magiese realisme en die Jungiaanse gedagte "dat in die mens twee vlakke van die onbewuste onderskei kan word: die persoonlike onbewuste en die kollektiewe onbewuste". Hierdie verskynsel word ook onder afdeling 5.2 in die bespreking van die fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu

aangeraak. Van der Elst (1992a:282) lig uit dat die magiese realisme direk verband hou met die kollektiewe onbewuste:

Die kollektiewe onbewuste sou dan bestaan uit die herinnerings en gedagtepatrone wat van die vorige geslagte geërf is. In die diepste lae van die mens se onbewuste is ervarings en herinneringe opgesluit wat op belewenisse van die hele mensdom dui, selfs van die begin van die aarde af. Dit hou dus in dat in die gees van die mens herinnerings opgesluit is wat verby die grense van die dood strek. Die uitwerking hiervan is dat in die magiese-realistiese werke die grense van tyd en ruimte oorskry word.

In die lig van die voorafgaande stelling kan die afleiding dus gemaak word dat die skrywers in die onderskeie romans die magiese as 'n verteenwoordiger van die kollektiewe bewussyn aanwend. Alhoewel die fokus in die roman nou op die individuele ervaringe val, wil die skrywers steeds die onlosmaakbare band wat bestaan tussen die individuele en die kollektiewe bewussyn subtiel aandui. Ten slotte beklemtoon Du Plooy (2009) nog 'n moontlike funksie van die teenwoordigheid van die magiese wanneer sy opmerk "hoe hierdie karakters dit moontlik maak om volkse legendes oor die oorlog in die roman te integreer, terwyl sulke magies-realistiese karakters die grense van die werklikheid terselfdertyd relativer en oorskry". In die gekose tekste verrig die magiese karakters en gebeure hoofsaaklik die funksie om as't ware as die stem van die geskiedenis op te tree, wat die grense tussen hede en verlede vervaag.

5.9.2 Letsels en littekens

Skrywers gebruik volgens Bakers (2003:51) dikwels verwysings na fisiese letsels as 'n simbool van die psigiese letsels van trauma wat die karakters dra: "In fact, the authors [...] present their characters life-stories as endless concatenations of pain, in which the excision knife or the bleeding excision wound appear as harrowing motifs illustrating the women's deep traumatization."

Buiten die voor die hand liggende verklaring dat die karakters se letsels 'n aanduiding is van hulle fisiese beserings tydens die oorlog, blyk dit dat fisiese letsels in die gekose romans onderskeidelik twee simboliese funksies verrig: Die eerste funksie behels dat littekens, letsels of liggaamlike gebreke aangewend word om karakters tekortkominge te simboliseer. Die tweede funksie sluit aan by Bakers (2003:51) se stelling hier bo – die letsels word 'n simbool van die psigiese letsels van trauma wat die karakters dra.

Die eerste funksie word onder meer in *Verraaiers* gevind. Gert Coetzee het 'n mank been wat verteenwoordigend word van sy wankelende lojaliteit. As verraaier en informant (wat voor die

Boere steeds voorgee dat hy aan hulle kant is) is dit duidelik dat hy nie vertrou kan word nie. In *Fees van die ongenooies* het Joey Drew 'n skeel oog: "En tog het niemand ooit vir Joey kon staar totdat hy eerste wegkyk of 'n oog knip nie. Want Joey was skeel." (12) Joey se skeel oog herinner sterk aan die oë van 'n verkleurmannetjie. Die verkleurmannetjie kan by sy omgewing aanpas en dit is presies wat Joey Drew doen; hy is nie lojaal teenoor die Boere óf Britte nie en verander sy karakter telkens sodat dit vir hom voordelig is. Die metafoor van die verkleurmannetjie word in *Verraaiers* gebruik om die karakter, Gert Coetzee, te beskryf omdat hy geen lojaliteit teenoor enigiemand behalwe homself het nie en daarom ewe veel hulp aan die Boere sowel as die Britte verleen.⁷¹ Joey se skeel oog kan simbolies geïnterpreteer word – sy een oog kyk as't ware in die verlede in omdat sy foto's verseker dat die verlede nie vergeet word nie.

Pa Danie slaan in *Fees van die ongenooies* sy seun, Daantjie, met die vuus wanneer dié weier om Soldaat se toon te amputeer "met al sy teleurstelling en gramskap agter die hou". (82) Pa Danie het met hierdie hou een van Daantjie se voortande uitgeslaan en "[v]an daardie oomblik af het die gaping in sy voortande elke dag vir sy spieël, sy tong, sy hap en sy kou vertel van sy vernedering en verwerping". (82) Die feit dat Daantjie nou sonder een tand is, word 'n vergestaltung van sy karaktertekortkominge en verlies aan integriteit. Die wyse waarop majoor Brooks sy letsels jare later dra, word gekontrasteer met dié van Daantjie: "Philip Brooks dra sy wond sonder selfbewustheid, verskoning of verduideliking. Eintlik is daar meer wonde, maar die meeste is binnekant sy klere en nie van buiteaf sigbaar nie." (188) In die roman word 'n verband gelê tussen letsels as 'n simbool van Brooks se herinnering, en moontlik selfs sy gewete: "Philip se beseerde hand uit die nuwer oorlog was vir jare – en toe nog steeds – besig om stukkies been en loopgraaf-grint uit te sweer. Hy het aan Joey beduie dat 'n wond soos syne 'n soort onthou is wat nooit sal los nie." (211)

In *Kamphoer* word baie maal verwys na die litteken aan Hamilton-Peake se oor: "Dit is wat sy heel eerste gesien het, die oor. Die hap daarin soos die merk van 'n skaap. [...] Dit is háár merk." (8) Hierdie litteken word 'n fisiese vergestaltung van Hamilton-Peake se skuld: As een van Susan se verkragters sal hy sy hele lewe lank met die waarheid gekonfronteer word wanneer hy die hap in sy oor sien en dit word ook 'n teken dat Susan hom wel verwond het (al is dit net op liggaamlike vlak).

Die tweede funksie, naamlik dat fisiese letsels 'n simbool word van die psigiese letsels wat die karakters dra, word in bykans al die tekste aangetref. In *Verraaiers* merk Van Aswegen op dat

⁷¹ In *Sirkusboere* word Ben Viljoen ook met 'n verkleurmannetjie vergelyk vanweë sy vermoë om sy persona telkens, na gelang van omstandighede só aan te pas dat dit tot sy eie voordeel strek.

hulle die littekens én nagmerries het om te wys dat hulle dapper vir hulle volk opgestaan het. In *Sirkusboere* is daar Fenyang se oog wat onophoudelik traan nadat dié skrams deur 'n koeël getref is. Trane het 'n direkte assosiasie met hartseer en daarom word Fenyang se oog wat aanhoudend traan, 'n simbool van die hartseer wat hy en sy mense in die geskiedenis en steeds op daardie tydstip ervaar. Ander simboliese betekenisse word in *Sirkusboere* aan littekens gekoppel, byvoorbeeld toe Frank die idee kry om die gebeure van die oorlog in die sirkus te representeer wanneer hy ingedagte teen 'n olifant staan: “Dit het iets te doen gehad met die littekens aan die agterkant van die dier se oor, daar waar die temmer met die skerp ysterhoeke gehaak het [...]” (14) Die verwysing na die littekens agter die olifant se oor word later in die roman weer opgeroep wanneer Frank 'n nagmerrie het:

Onverklaarbaar droom hy van die swepe en skerp hake van die olifanttemmer. In sy drome sink die drietandklou van die afrigstok tot diep in die sagte vleis agter die ore, onder die ken en op die teer plekke aan die agterbene. Die temmer draai die stok tot die olifant skree en Frank natgesweet wakker word. (133)

Wanneer hierdie droom egter geïnterpreteer word met die eerste verwysing na die olifant se littekens in gedagte, word dit duidelik dat Frank in hierdie verband die olifanttemmer is. Die olifant word 'n metafoor vir al die individue wat Frank in sy sirkus gebruik. Die letsels agter die olifant se oor word 'n metafoor vir die oorlogstrauma wat hulle ervaar het, en Frank sink sy tande oor en oor in hierdie trauma in – deurdadig dat die sirkus daagliks oor en oor die gebeure van die oorlog uitbeeld. Frank misbruik as't ware hierdie individue en die trauma (of emosionele letsels) wat hulle ervaar het vir sy eie gewin en die genot van sy gehoor.

In *Brandwaterkom* verkry die fisiese littekens aan Esther se hand veral 'n simboliese betekenis – 'n daaglikse herinnering aan die verraad waaraan sy haarself skuldig gemaak het deur haar buite-egtelike verhouding met haar studieleier, maar ook die verraad van haar voorvader, Dolf van Emmenes, wat gedurende die Anglo-Boereoorlog as verraaier tereggestel is. (219) Volgens van Coller (2016:226) raak dit trouens 'n metafoor: “[...] dit is 'n onuitwisbare letsel, soos verraad in die Afrikanergeskeiedenis dit ook is”. Bloed simboliseer in *Brandwaterkom* net soos in *Sirkusboere*⁷² skuld en kom aan bod wanneer Esther haar hand oopsny tydens een van haar en André se (buite-egtelike) ontmoetings: “Die skerp mespunt het tot teen die been ingedring. Binne sekondes is alles om ons rooi geveel. Die gesinsfoto lê gesig na bo op die blad.” (219) Eeue later

⁷² Sien bladsy p.176 van huidige studie.

is Esther steeds bewus van die verraaibloed in haar are: “‘Op my hande loop are,’ sê ek nog half verdwaas. ‘Bloed. Weet jy waaraan jy vat?’ [...] ‘Verraaibloed.’” (333)

Ook Bullet het ’n litteken op sy gesig en ’n oorlogswond in sy sy wat hom kort-kort kwel. Hierdie wond/besering word simbolies van die emosionele wonde wat hy as Grensoorlogsoldaat met hom saamdra: “Die ou oorlogswond wat weer lewendig geraak het, help tog om sy jagtersbeeld af te skud. [...] Die bakkie se geskud het die pyn erger gemaak. Dit maak nie saak hoe ek sit nie; die pyn is healtyd daar. Mens leer oor die maande om daarmee saam te leef.” (69) Bullet se oorlogswond word simbolies van die emosionele wonde wat hy altyd sal saamdra.

Susan se litteken op haar voorkop waar haar verkrachter haar met ’n Whiskey-bottel geslaan het, hou in *Kamphoe* direk verband met die tweede funksie van littekens: Susan se litteken word ’n fisiese bewys van die traumatiese ervaring wat sy deurgemaak het. Aanvanklik steek sy haar letsel weg onder haar hoed, maar wanneer mevrou Koopmans-De Wet haar uiteindelik oortuig om die hoed te verwyder (228), word dit simbolies daarvan dat sy begin om die trauma wat sy ervaar het te verwerk: “Hoe dan anders, sy lyk dan so Nederlands: haar gesig oop en blakend, vosblonde hare wat sy dikwels agter die kop vaswoel sodat die ou litteken links aan haar voorkop sigbaar is, die dae dat sy dit so naartig weggesteek het lankal verby.” (30) Die rol wat Susan se hoed in hierdie verband speel, sluit aan by die volgende sirkulerende motief wat bespreek word.

5.9.3 Hoed

Soos vlugtig genoem in die bespreking van *Brandwaterkom* se boekomslag (4.1.4.2), verwys die hoed volgens Tresidder (2008:26) na outoriteit en mag, maar hy maak ook die volgende belangrike opmerking oor die verband tussen die hoed en identiteit: “The covered head shows nobility, and different hats signify different orders within the social hierarchy.”

Die hoed word by uitstek aangewend as ’n simbool van identiteit en dit blyk dat die verband tussen identiteit en sosiale klas sentraal staan in die meerderheid van die gekose tekse. Die hoed figureer as ’n metafoor veral sterk in *Brandwaterkom*. Die hoed word later eksplisiet in *Brandwaterkom* as ’n metafoor vir identiteit gebruik wanneer Vilonel die misterieuse boodskapper langs die pad ontmoet: “Die strooihoed knik.” (301) Die strooihoed wat die man dra, is aanvanklik laag oor sy oë getrek en dus verdoesel dit sy identiteit. Deurdat die strooihoed in plaas van die man knik, word die direkte metafoor gebruik om die hoed gelyk te stel aan die man.

Posman (die beeld wat Esther uit hout kerf) se ontstaan begin juis by sy hoed/pet: “Maar hoe ek aan Posman gekom het, is ook ’n hele storie. [...] Eers het ek net die pet raakgesien; toe in die warboel gedraaide dryfhout kom ek agter daar is ’n aanduiding van ’n arm met ’n brief in die

hand.” (38) Deur die hoed/pet word die verband tussen Posman en die boodskapper wat volgens Catharina op pad is, duidelik. Hiervolgens is die boodskapper in werklikheid Bullet omdat Posman se hoed net soos Bullet se boshoeed lyk, alhoewel Esther bewustelik vir hom ’n ander hoed gegee het.

Wanneer die tyding van die oorlog kom, staan Vilonel voor sy versameling van ses hoede aan ’n kapstok:

[...] die swart rondebolkuil wat hy tydens dorpsraadvergaderings dra; die vilthoed met die tarentaalveertjie in die band waarmee hy uitry plaas toe; sy duursame jagterspet met die Skotse kleurskema; en die effekleurige vendusiehoed met die smal rand en die patrysveertjie. Verder ook sy 1890-Derby American vir perderesies; en sy Panama Black Ribbon Newport om krieket van die plankpaviljoen te kyk. (56)

Vilonel se hoedversameling dui eerstens op sy welvarende status in die gemeenskap. Net soos wat hy ’n hoed vir elke okkasie het, kan hy soos ’n verkleurmannetjie sy persona verander om by elke situasie te pas. ’n Voorbeeld hiervan is wanneer hy twee weduwees vlei oor hulle tuisgemaakte konfyt (deur uit te brei oor sy eie kennis van die konfytmaakproses) sodat hulle albei sonder skroom die kontrakte onderteken wat hom die begunstigde maak van die kontant in hulle boedels.

Wanneer Vilonel kortstondig terugkeer Senekal toe terwyl die oorlog nog aan die gang is, pas hy in sy kantoor die rondebolkuil op en kyk in die spieël: “Hy skrik. Het hy dan iemand anders verwag?” (205) Hierdeur word die suggestie geskep dat Vilonel skrik vir die persoon wat hy geword het. Uiteindelik word Vilonel se simboliese gedaanteverwisseling voltrek wanneer hy as joiner die Kakie-helmet op sy kop sit: “In die Britse kamp op Winburg pas Vilonel sy Kakie-uniform aan. Hy trek sy blinkgepoetste stewels en leerkamaste aan. Heel laaste sit hy sy helmet op. In die spieël verstel hy dit tot dit nommerpas sit.” (374)

In Joey Drew se geval word die hoed in *Fees van die ongenooïdes* tydens sy eerste ontmoeting met die mooie Magrieta ’n simbool van minderwaardigheid : “[...] die verfrommelde strooihoed wat hy senuagtig in sy hande ronddraai, het met sy skoene as kopkussing moes dien gedurende sy nagte in die oopte. Die hoed se kreukels het die onrus van daardie nagte vertoon”. (24) Die strooihoed is ook nie duursaam nie en dit dui daarop dat Joey nie finansiëel welgestel is nie. In teenstelling hiermee het Daantjie ’n spoggerige hoed:

Tot hulle klere het iets van die wydtes tussen hulle vertel. Daantjie het die vorige aand sy nuwe breërandhoed van die hangkas afgehaal en Magrieta het die een rand vir hom opgespeld met ’n

patriotiese borsspeld wat hy haar nog gegee het. [...] Daantjie van Wyk wou lyk soos 'n vermoënde man wat oorlog toe gaan en hy het. (66-67)

Die hoed word ná Daantjie se floute as 'n metafoor aangewend:

Daantjie het nat en skaam uit die modderwater opgestaan en sommer met die riete langs begin aansukkel na die afsaalplek toe. Hy't niks probeer saamvat nie. Soldaat het die geweer en die hoed met die opslaanrand waarop Magrieta se patriotiese borsspeld blink, opgetel [...]" (79)

Die feit dat Daantjie na die floute nie sy hoed saamneem nie, is simbolies daarvan dat hy na die insident nie meer dieselfde persoon is nie. Hy is nou nie meer Blik Daantjie op wie se kop die patriotiese hoed tuis was nie: "Daantjie van Wyk het homself daardie dag ontmoet en dat hy die vreemdeling wat hy raakgeloop het, sal haat met alles wat hy gedink het hy is." (78)

Wanneer Daantjie homself vermom, word die hoed 'n simbool van die nuwe identiteit wat hy aanneem: "Soldaat het vir Daantjie die naam Koot Duvenage gegee en gesê hy self is van nou af Alfred. Hy het Daantjie verbied om te skeer sodat sy gesig kon toegroei, sy hoed natgemaak en die ding behoorlik in die grond ingetrap om sy vorm uit hom te kry." (173) Daantjie se vorige identiteit word hierdeur simbolies vertrap.

Jakob Minter se hoed word 'n vergestaltung van sy bywonerstatus (en dus sosiale klas) waaraan hy nie kan ontsnap nie:

So het hulle hom maar geken: die ruwe, ruig bebaarde man met die wilde hare onder die breërandhoed wat hy uit rou springbokvel en spoegriempies geprakseer het. Daar was nie genoeg voorraad om die vel behoorlik te sout nie en die hoed moes met alles wat ter hand kom, ingesmeer word om minder te stink. Met elke reënbus, as die rouvel water trek, het die hoed verlep en slap oor Jakob se kop gehang. (333-334)

Wanneer Jakob tussen die Kakies injaag nadat hy gehoor het sy seun verwys na hom as 'n hond, word sy dood nie toevallig soos volg beskryf nie: "Toe het 'n kopskoot stukkie van sy harsings en kopbeen in die bol van sy springbokvelhoed teen sy agterkop ingeskiet en het Jakob Minter opgehou om vir die bank te vlug." (337) Later verskyn Petrus met sy pa se hoed op en dit blyk dat hy sy eie hoed op sy pa se graf agtergelaat het: "Ek het vir hulle op my eie hoed my pa se naam en 'dankie' uitgekerf. Ek moes weet waar hy lê en of hy behoorlik lê. En mense moet weet wie daar lê." (338) Hierdie gebaar is simbolies: Eerstens in dié sin dat Petrus nou sy pa se hoed dra en daardeur wys dat hy nie skaam is vir waarvandaan hy kom nie. Tweedens laat hy sy eie (beter) hoed op sy pa se graf agter sodat mense moet besef dat sy pa nie nét 'n bywoner was nie.

Die hoed word voortgesit as 'n simbool van identiteit in *Sirkusboere*. Wanneer Frank vir Piet Cronjé opsoek, tref hy 'n lewensmoeë Cronjé op sy plaas aan: “Sy skouers is geboë, sy hande rus op sy knieë en sy smerige ou hoed lê op 'n riempiestafel langs sy stoel.” (47) In hierdie geval kan die hoed direk aan Piet se gewete gekoppel word, omdat 'n hoed gewoonlik op die kop gedra word. Die feit dat sy hoed as smerig beskryf word, dui op Piet se gewete wat hom pla: “Piet met die slegte gewete. Piet wie se eie mense sê dat sy hande vol bloed is.” (72) Die aanhaling sluit aan by die slot van die roman wanneer Piet – nadat hy sy herinnering van die oorlog neergepen het – sy hande moet gaan was want “daar is ink aan”. (355) Hierdie beeld is 'n abstrahering van die gesegde, *hy het bloed aan sy hande*, wat beteken om skuldig te wees. Simbolies kan dit geles word as 'n skulderkenning. In die roman is daar ook verwysings na die rykmanseun Arthur Waldo Lewis se fedorahoed wat hy “met 'n galante groetgebaar” (108) lig wanneer hy Ben groet. Miss May se uitspattige persoonlikheid word insgelyks deur haar hoed verteenwoordig: “May se hoede is vol vere en kunstig gevoude lint-rosette of koolkop-rose. Haar hoede wil raakgesien word [...]” (121)

Susan dra in *Kamphoer* aanvanklik 'n kappie om haar litteken weg te steek (74), en later koop Perry vir haar in Bloemfontein 'n gebreide mus: “‘Jy kan nie met daardie kappie Kaap toe nie,’ sê hy. ‘Dan kan jy netsowel met die Vierkleur in jou hand rondloop.’” (172) Die hoed dien in hierdie geval eerstens as 'n simbool van identiteit (ander sal haar as 'n Boeremeisie herken met die kappie), en tweedens as 'n simbool van beskerming en ook ontkenning (sy is nog nie gereed om dit wat met haar gebeur het te konfronteer nie). Mevrouw Koopmans-De Wet is aanvanklik die een wat Susan motiveer om sonder die hoed te begin leef: “Sy sê ek moet begin om sonder die hoed te lewe anders sal die litteken die belangrikste ding in my lewe bly.” (228)

In *Verraaiers* is daar 'n kameraskoot van waar almal uit die tronksel gelei word om tereggestel te word: Op die skerm wys die leë tronksel met die hoede wat tussen die strooi agterbly. In hierdie toneel word die hoed simbolies van die lewe wat die draer eens geleef het, en die feit dat die hoede nou sonder hulle eienaars op die tronkvloer agterbly, simboliseer die dood.

Ten slotte word die hoed op verskillende wyses in die gekose tekste aangewend, as 'n verlenging van die identiteit van die karakters ter sprake. Die hoed lewer dikwels kommentaar op die karakters se optrede, gewete of sosiale status.

5.9.4 Spieël

Net soos die hoed, hou die spieël verband met identiteit in die sin dat dit 'n refleksie van die self is. Die beeld wat jy van jouself sien (fisies en psigies), reflekteer in 'n groot mate jou identiteit.

Volgens Tresidder (2008:124) word die beeld van 'n spieël baie maal aangewend as 'n simbool van selferkenning, opregtheid, verheldering en selfontdekking: "The philosophical significance of the mirror as a symbol of the self examined life is widespread [...]."

In *Verraaiers* word Jacobus van Aswegen se refleksie in die water gewys wanneer hy sy gesig afspoel net voordat hy sy seun en skoonseuns meedeel dat hy nie verder met die stryd voortgaan nie. Hierdie refleksie herinner sterk aan die refleksie in 'n spieël. Uit 'n filosofiese oogpunt dui dit op Van Aswegen se selfondersoek of selfkonfrontasie. Tressider (2008:125) is van mening dat hoe dof of helder 'n spieël is, 'n refleksie word van die gemoed van 'n persoon. In Van Aswegen se geval is die water waarin hy sy gesig afspoel helder en skoon; dus simbolies van sy oortuiging dat hy die regte besluit neem om sy wapen neer te lê.

Die spieël word in *Fees van die ongenooïdes* as 'n metafoor aangewend in die beskrywing van Jong-Abraham se selfdood. Hy het selfdood gepleeg omdat hy geglo het dat hy fisies afskuwelik is en het sy eie gesig al voorheen vermink:

Hy't hom in die gebedskamer doodgebloe: op die knielbank, met die spieël van die muur afgehaal en voor hom staangemaak met 'n stapeltjie Bybels. 'Jong-Abraham wou seker vir die Here iets sê met sy bloed wat hy so oor die spieël en die Bybels laat spuit het,' het haar ma gereken. [...] 'Vir wat hang jy in elk geval 'n spieël in 'n plek van aanbidding. Jy moet die Here se aangesig soek, nie jou eie nie!' (230)

In *Brandwaterkom* kom die beeld van die spieël veral aan bod wanneer Vilonel telkens homself in die spieël besigtig om sy hoed te verstel (205, 374). Aangesien die hoed as 'n simbool van identiteit geld, kan die afleiding gemaak word dat die spieël in die verband ook op 'n vorm van introspeksie of selfondersoek dui. Daar is ook die toneel waartydens Vilonel homself byna nie in die spieël herken nie.

Die spieël word in *Kamphoer* 'n simbool van selfaanvaarding en traumaverwerking wanneer Tiisetso vir Susan 'n spieël gee:

Ek is jammer ek het so met Tiisetso gepraat, maar ek sien nog nie kans om in die spieël te kyk nie. [...] Die Here moet my eers vergewe, die sonde van my wegneem. Ek het verskriklik gesondig, dit weet ek, en as ek nou in daardie spieël kyk, sal dit my net sieker maak. (134)

5.9.5 Foto's

What we gave is all that could be captured in a little Black box, but it is enough to give a taste of reality. (Emanoel Lee, soos aangehaal deur Anker, 2018:144)

Foto's suggereer 'n simboliese oorsteek van die grens tussen die hede en die verlede. Foto's is 'n heterotopia van akkumulasie en verwys na 'n gedeelte van tyd of "slice of time" waarvan die biblioteek of museum as voorbeelde genoem kan word (Foucault, 1968:6). Wanneer daar aan 'n heterotopia van akkumulasie gedink word as 'n gedeelte van tyd, is dit duidelik dat 'n foto dié heterotopia verteenwoordig, aangesien dit 'n werklike weergawe is van 'n beeld wat op 'n bepaalde tyd vir ewig vasgevang word.

Een van die opvallendste aspekte in *Fees van die ongenooies* is volgens Anker (2018:142) die deurlopende verwysing na foto's wat geneem word deur die fotograaf Joey Drew. Hy (2018:142) noem voorts 'n verskeidenheid funksies wat foto's kan vervul:

Onder andere kan verwys word na die motoriese funksie daarvan, die dramatiese ironie, karakterisering, die rol wat dit speel in die oorgang tussen hede en verlede, die eenheid wat dit bewerkstellig as deurlopende motief, die skakeling met kernmotiewe soos waarheid en leuen, die illusie van werklikheid wat dit skep, die verwysing na die historiese agtergrond, vooruitwysing na gebeure later in die roman, die skakeling met verskillende perspektiewe op die werklikheid en al die verswygde waarhede, die 'ongesegde dinge' agter die foto's.

Anker (2018:164) verduidelik verder dat omdat die foto's self nie in die roman sigbaar is nie, maar deur die verteller en fokalisator beskryf word (en dan deur die leser geïnterpreteer moet word), reeds dui op die "veelheid van betekenis en interpretasies wat in foto's opgesluit kan lê". Van Coller (2011:690) is van mening dat foto's juis in *Fees van die ongenooies* benut word om te beklemtoon dat die geskiedenis nooit objektief weergegee kan word nie. Anker (2018:146) sluit hierby aan wanneer hy verwys na Joey Drew se besef dat sy foto's nie die waarheid oordra soos hy aanvanklik gedink het nie: "Hiermee kom die waarheidsgetrouheid van foto's en Joey se geloofwaardigheid as dokumenteerder van die waarheid [...] skerp onder die soeklig. Gepaardgaande daarmee word ook die waarheid van die uitbeelding van die geskiedenis deur hierdie 'regimentsfotograaf', soos verklaar deur die majoor, ondermyn." Joey Drew kom selfs tot die besef dat die foto's (wat hy met soveel trots geglo het die waarheid weerspieël) blatant kan lieg. Een so 'n voorbeeld is die familiefoto van die Van Wyks en Minters waarop Nellie met klein Jakob staan. Klein Jakob was in werklikheid reeds dood toe die foto geneem is en Joey kom tot die volgende besef: "Die waarheid is 'n bliksem. En as foto's lieg, lieg hulle liederlik, want hulle lyk altyd so wáár." (346) Anker (2018:156) verwys na die metonimiese aard van foto's soos bespreek deur Van Coller: "[...] die metonimiese werkswyse waarin een toneel, foto, brief of berig verteenwoordigend word van 'n hele tydperk of gebeure. Dit is deur hierdie verskillende foto's dokumente, briewe en name dat 'n rekonstruksie van 'n deel van die verlede plaasvind". Die foto's word dus verteenwoordigend van die koloniale geskiedenis wat in die verlede as die volle

waarheid voorgehou is. 'n Goeie voorbeeld hiervan uit *Fees van die ongenooïdes* is wanneer Petrus die foto van sy seun sien. Petrus glo dat sy seun nog leef in die foto wanneer hy in werklikheid reeds dood is. Dit is hierdie idee dat alles nie altyd is soos dit blyk om te wees, wat kommentaar lewer op die hier en nou: Alles wat ons weet van die geskiedenis en wat aan ons as die waarheid voorgehou is, is nie altyd wat dit blyk te wees nie. Wanneer Joey later vir Fienatjie afneem nadat sy gesterf het en hy nie die blou van haar oë kan regkry nie, kan hy ironies genoeg nie die waarheid aanvaar nie.

Foto's kan simbolies beskou word as die oorsteek van tydsgrense. Dit neem die kyker terug na 'n tyd wat lankal nie meer bestaan nie. Anker (2018:152) verwys in hierdie verband na Sontag se beskrywing van die foto as “a neat slice of time. [...] Each still photograph is a privileged moment turned into a slim object that one can keep and look at again”. Anker (2018:152) is voorts van mening dat alhoewel 'n foto wel in die bestaande tyd 'n oomblik bevestig, dit reeds ook nie meer die werklikheid of waarheid is nie: “[...] die tyd daarvan bly outentiek, maar die representasie nie”.

In *Brandwaterkom* word foto's as't ware 'n representasie van die verlede: “Hy stap by sy kantoor in, gaan sit agter sy lessenaar en kyk na die portrette teen die muur. Dit vertel 'n hele geskiedenis.” (74) Foto's word verteenwoordigend van ontrouheid wanneer Esther gedurende haar buite-egtelike verhouding met haar studieleier, André, klem plaas op die agterkant van die foto's op sy lessenaar: “Ek het elke stukkie detail van hom geken. As ek my oë toemaak, kon ek selfs die items in sy kantoor oproep – die agterkant van die staanfoto op sy lessenaar. [...] Boeke wat uit die pad uitskuif, die agterkant van die foto teen my gesig.” (172) Die simboliese relevansie hiervan is dat die verhouding letterlik agter ander (André se gesin) se rûe plaasvind. Wanneer die foto tydens een van Esther en André se ontmoetings omval en gesig na bo op die lessenaarblad lê (219), is dit simbolies van die waarheid wat ontbloot word.

Alhoewel foto's nie 'n sentrale rol in *Kamphoer* speel nie, sluit dié roman aan by *Fees van die ongenooïdes* deur verwysings na die fotograaf, Perry, wat Susan tydens haar rit na Bloemfontein ontmoet. Perry speel 'n deurslaggewende rol in Susan se toekoms deurdat hy haar aan mevrou Marie Koopmans-De Wet voorstel. Deur die loop van Susan se lewe stuur Perry foto's aan haar: “[...] die fisieke tekens van die verloop van tyd”. (244-245) Daar word in dié roman eksplisiet verwys na foto's as 'n representasie van iets wat reeds verby is: “'n Mens sien iets en jy stel jou kamera op. Jy het dan reeds in jou kop 'n prentjie. [...] Maar die meeste van die tyd moet jy eers na 'n foto kyk om agter te kom wat jy gesien het.” (220) Hierdie aanhaling sluit aan by die idee dat objektiwiteit eers werklik moontlik is wanneer 'n persoon terugkyk na gebeure wat reeds plaasgevind het.

In *Verraaiers* word egte foto's wat gedurende die oorlog geneem is gedurende die inleiding vertoon. Deur die foto's te gebruik, word die milieu vir die rolprent geskep en die grens tussen feit (foto's) en fiksie (rolprent) tydelik opgehef. Die seleksie van ware foto's verteenwoordig hier uiteraard 'n bepaalde perspektief.

5.9.6 Musiek

Musiek of musiekinstrumente word in enkele van die gekose tekste aangetref waarin dit 'n simboliese funksie verrig. Volgens Van Nierop (1998:91) verrig musiek die volgende funksies in rolprente, naamlik dit:

- versterk die atmosfeer;
- suggereer onderliggende spanning;
- som die hele film in een tema op;
- herskep 'n bepaalde era; en
- lewer ironiese kommentaar.

By nadere ondersoek blyk dit dat hierdie funksies van toepassing is in die gekose romans waar musiek of musiekinstrumente gevind word. 'n Voorbeeld hiervan is die klavier in *Fees van die ongenooïdes*. Die klavier is eerstens 'n simbool van onbeantwoorde liefde: "Sy het na die klavier toe gegaan en haar wang teen die koel, blink vernis gedruk. Eers het sy heftig vir haarself en vir die instrument gesê: 'Dit was nie hoogmoed nie. God weet, dit was nie hoogmoed nie!'" (139) Die feit dat Nellie haar tante se oujongnootskap toeskryf aan hoogmoed, beklemtoon die ongehoordheid van homoseksualiteit in hierdie tydperk: "Natuurlik kon Nellie nie verstaan nie en natuurlik kon Gertruida nie verder verduidelik nie. [...] Hulle moet die briefie maar eendag in haar Bybel kry wanneer sy die soutpan deur is, want verstaan sal hulle tog nie. Hulle sal nie verstaan nie. Glad nie." (143)

Gertruida en Miss Pearson se verbode liefde word later weer deur middel van die beeld van die klavier beklemtoon:

Want daar sou trane wees ... oor wat sy al hoe meer begin weet het – van hoe leeg haar jare was en waarom sy nooit getrou het nie. En wanneer sy op daardie aand sal gaan lê, sal sy die kers doodblaas en in die donker 'n rukkie net onthou – en dan sal sy, sonder skuld, daardie verbode naam wat nog net die klavier kon sê, die nag in fluister. (46)

Hierdie aanhaling plaas klem op die verbode liefde tussen Gertruida en Miss Pearson. Gertruida erken iets van haar eie verbode liefde, aan die verbode liefde tussen Nellie en die bywonerseun,

Petrus Minter. Sy gee aan Nellie haar trousseau as 'n finale erkenning dat haar eie liefde nooit beantwoord sal word nie. Nellie vra vir haar tante waarom Gertruida nou al haar trousseau vir haar gee, waarop Gertruida antwoord: "Oor ek gehoor het hoe jy sy naam roep – bo-oor alles in julle pad en by al die hindernisse verby. Oor jy sy naam die nag ingesê het. Daarom." (143) Dié stelling staan in kontras met die vroeëre aanhaling wat aandui dat Gertruida dit slegs gewaag het om Miss Pearson se naam te fluister. As 'n teken van stille admirasie omdat Nellie dit waag om Petrus se naam te roep, gee Gertruida haar trousseau as 'n simbool van 'n verbode liefde wat tog beantwoord kan word omdat die betrokkenes nie skaam is om dit te erken nie. Die klavier word weereens as 'n simbool van onbeantwoorde liefde herhaal wanneer kaptein Brooks besluit om die klavier behoue te laat bly en dit na die konsentrasiekamp te neem. Hier speel hy elke aand op die klavier wanneer Magrieta hom besoek. Die feit dat die klavier gehoor kan word, is veronderstel om te bevestig dat geen onvanpaste dade plaasvind in die tent tussen kaptein Brooks en Magrieta nie. Kaptein Brooks se bespeling van die klavier word telkens beskryf as 'n 'roep' na Magrieta (dus 'n verbode, onbeantwoorde liefde). Die klavier spreek duidelik in die volgende aanhaling waar die woord *klavier* telkens met *liefde* vervang kan word, as 'n metafoor vir dié verbode liefde:

Hy moet asseblief probeer verstaan hoe groot die alleen was waaruit sy op daardie kosbare nagte na hom en die klavier [sy liefde] toe gekruip het. Sy sê sy sal hom altyd dankbaar bly dat hy en die klavier [liefde] vir haar iets so ondraaglik draaglik gemaak het, al het dit haar in die oë van haar mense goedkoop gemaak en verneder. (393) [My byvoeging – RM-B.]

Iets van die terapeutiese waarde van musiek word in die voorafgaande aanhaling bespeur. Die klavier se teenwoordigheid het dit wat vir Magrieta ondraaglik was, draaglik gemaak. Later besluit Gertruida om haar klavier op te kap vir kishout vir haar skoonsuster se oorlede dogter. Deur hierdie simboliese daad kom Gertruida tot aanvaarding dat haar liefde nooit beantwoord sal word nie: "Die klavier se klawers het soos 'n doodsgryns gesit. Die snare het nog geblink, maar die geheimenisse van hulle trillings was ontbloot en verleë teen die swaar potyster-rug. [...] Gertruida het geweet dat haar enigste klavier [lees liefde] verby is en die woede van geweld het deur haar gespoel." (303) [My byvoeging – RM-B.] Die klavier word finaal as 'n simbool van onbeantwoorde liefde aangewend nadat Soldaat vir die bejaarde Magrieta vertel dat dit Daantjie was wat haar verkrag het:

In die huis gaan sy na die onthouklavier toe en maak die klap oop. Sy sit haar vinger op die D lang middel-C en soek met haar voet na die pedaal waaroor tante Gertruida so gekla het. Sy trap die pedaal diep in en druk die noot. Sy luister hoe langsaam die trillings deur die huis klink, vervaag en sterf. (407)

Musiek figureer nie werklik in *Brandwaterkom* nie, behalwe die enkele verwysings na katedraalmusiek. (38, 66, 169, 191) Esther het 'n ooreenkoms met die orrelis by die kerk dat sy mag luister wanneer dié oefen. In hierdie verband kom Tressider (2008:131) se opmerking ter sprake dat musiek dikwels gekoppel word aan die ontstaan van die lewe self: Esther is besig om in haar eie geskiedenis en dié van haar voorouers rond te delf in 'n poging om sin te maak uit wat daartoe gelei het dat sy is wie sy is.

In *Sirkusboere* word die klavier weer aangetref, en hierdie keer behoort dit aan Ben se ontroue vrou, Lenie: "Ander vroue besit trousseau, maar Lenie het net die klavier gehad en haar klavier was vir haar belangriker as enigiets anders. As jy haar soek, was sy voor die klavier en as hy sy arms om haar sit terwyl sy speel, was haar rug 'n strykstok en haar mond 'n snaar." (113) Hieruit kan afgelei word dat Lenie eerstens nie soos ander vroue was nie, omdat sy 'n klavier in plaas van trousseau besit het. Die suggestie word hierdeur geskep dat die huwelik nie vir Lenie so belangrik is soos vir ander vroue nie, en dit word dan ook bevestig deur haar ontrouheid aan Ben.

Liedjies lewer as interteks ironiese kommentaar in *Sirkusboere*. Dit val op dat juis Fenyang telkens verwys na liedjies wat hy by die wit mense geleer het tydens sy grootwordjare: "Twintig jaar later kan Fenyang nog van daardie liedjies onthou. Ek kry 'n skilpad langs die pad, sou hy kon sing **as hy wou**." (84) Later, wanneer hy 'n graf grawe vir Hester, onthou hy weer 'n liedjie: "In die loop het hy 'n deuntjie van lank gelede onthou. 'Salot is dood, Salot is dood, Salot is dood van skimmelbrood,' sou hy kon sing **as hy wou, maar hy wóú nie**." (91) [My beklemtoning RM-B.] Omdat Fenyang onder andere deur Piet gemanipuleer word om saam met hom te gaan oorlog voer, en sy mense sonder sê of keuse jare gelede aan die Boere uitgedeel is, is die voorafgaande moontlik simbolies, want Fenyang besluit – wanneer hy nou wel 'n keuse het – om nie die liedjies te sing wat die wit Boere vir hom geleer het nie. Dit kan dus beskou word as 'n vorm van emansipasie of ten minste verzet.

Die terapeutiese waarde van musiek en liedjies word in *Kamphoer* op die voorgrond geplaas en sluit aan by die bespreking van die rol van stories onder 5.6.1. 'n Enkele voorbeeld van die terapeutiese waarde van liedjies kan in hierdie roman beklemtoon word:

Ek het nie eers agtergekom dat Tiisetso opgehou sing het nie. My liewe Here tog, Tiisetso! Hoekom het jy opgehou? Sing, om vadersnaam, sing net! Jy kan nie nou ophou nie, asseblief nie nou nie! Jy moet sing sodat my gedagtes kan loop [...]. (98)

In die roman sing en dans Susan dikwels tydens haar verblyf in die grot saam met Mamello en Tiisetso en dit dui daarop dat liedjies bygedra het tot haar geestelike genesing. Sy implementeer

ook juis later jare 'n musiekprogram in die hospitaal as 'n vorm van terapie om die pasiënte wat aan bomskok ly mee te behandel.

5.9.7 Eetgerei en porselein

In *Fees van die ongenooïdes* en ook in *Sirkusboere* word porselein-eetgerei aangetref as 'n simbool van status: “So sit jy net met die gewig van 'n seëlring aan jou pinkie, goue mansjetknope in jou hempsmoue, bronsbeslag op jou kiere se kop [...] deftige porselein op jou tafels [...]” (34) In hierdie opsig word eetgerei en porselein gekoppel aan die sosiale status en finansiële voorstrewendheid van die karakters wat dit gebruik of besit. Die omgekeerde word waargeneem in *Sirkusboere* wanneer Hester in die oggende vir Fenyang trooskos by die agterdeur “in 'n gekraakte piering” (81) aangee. Hierdie gebaar dui daarop dat Fenyang volgens Hester tot 'n laer sosiale klas behoort omdat hy nie waardig is om uit behoorlike eetgerei te eet nie.

In *Verraaiers* is daar 'n nabykameraskoot van die deftige porselein-eetgerei op die tafel tydens die bruilof. Die eetgerei word in hierdie geval 'n simbool van feestelikheid en samehorigheid. 'n Voorbeeld hiervan word ook in *Brandwaterkom* aangetref: “Hulle verkeer 'n kort rukkie saam binnenshuis en drink tee uit porseleinkoppies. Die afskeid wat hulle in die gesig staar, maak die gesprek gedemp.” (184) Melding word insgelyks in *Kamphoer* gemaak van porselein-eetgerei: “Selfs nadat daar van die plaashuise met hul porseleinopskepbakke [...] net mooi niks oorgebly het nie.” (88) Dit blyk dat eetgerei en porselein op 'n subtile wyse aangewend word om te verwys na tye toe mense en dinge spreekwoordelik nog 'heel' was (dus voordat dit deur die oorlog verwoes of gebreek is), en ook na 'n bepaalde tipe lewenstyl en -standaard.

5.10 Slotsom

In hierdie hoofstuk is die literêre tendense en dominante temas wat in die onderskeie romans en rolprente voorkom, ondersoek en bespreek. Tabel 5.1 dien as 'n opsomming van dié tendense en temas, en toon in watter tekste dit wel aangetref is.

Tabel 5.1: Tendense en temas

Tendens/tema	<i>Fees van die ongenooïdes</i>	<i>Sirkusboere</i>	<i>Kamphoer</i>	<i>Brandwaterkom</i>	<i>Verraaiers</i>	<i>Modder en bloed</i>
Uitbeelding van die oorlog	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Fokus op individu in plaas van kollektiewe	✓	✓	✓	✓	✓	✓*
Verraad	✓	✓	✗	✓	✓	✗
Trauma, verlies en verlieshantering	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Verkragting	✓	✗	✓	✓	✗	✗
Psigiese gesondheid	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Rol van stories	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Geloof	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Drank	✓	✓	✓	✓	✗	✗
Uitbeelding van die volksmoeder	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Uitbeelding van die volksheld	✓	✓	✗	✓	✓	✓*
Uitbeelding van die skurk	✓	✓	✓	✓	✓	✓*
Swart en bruin mense	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Sosiale klasverskille	✓	✓	✓	✓	✗	✗
Seksualiteit en seksuele oriëntasie	✓	✓	✗	✓	✗	✗
Onthou teenoor vergeet	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Dood en verganklikheid	✓	✗	✓	✓	✗	✗
Waarheid teenoor leuen	✓	✗	✗	✓	✗	✗
Magiese realisme	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Letsels en littekens	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Hoed	✓	✓	✓	✓	✓	✗
Spieël	✓	✗	✓	✓	✓	✗
Foto's	✓	✗	✗	✓	✓	✗
Musiek	✓	✓	✓	✗		✗
Eetgerei en porselein	✓	✓	✓	✓	✓	✗

*Alhoewel hierdie tema of tendens in die betrokke roman of rolprent aangetref word, wyk dit opvallend af van die wyse waarop dit in die ander tekste aangewend of benader word.

Die ondersoek na die manier waarop die oorlog in die onderskeie tekste as tydruimtelike agtergrond aangewend word, het getoon dat min klem op fisiese verslae gelê word en dat die oorlog dikwels op 'n metaforiese wyse aangewend word. 'n Definitiewe klemverskuiwing vanaf die lot van die kollektiewe na dié van die individu is in die gekose tekste teenwoordig.

'n Ondersoek na die tema van verraad het getoon dat die kwessie gebalanseerd hanteer word en die verskillende vorme wat verraad kan aanneem onder andere huweliksverraad, daartoe bydra dat dit 'n transhistoriese tendens word. Die teenwoordigheid van ander transhistoriese temas en tendense soos trauma, verlies, herinnering, verkragting en geestesgesondheid is ook in die gekose tekste teenwoordig. Trauma, verlies en herinnering blyk universele temas te wees wat noodwendig teenwoordig is in alle krisistye. Die wyse waarop traumatiese gebeure verwerk word, verskil egter van karakter tot karakter en van teks tot teks. Die tema van verkragting word in die tekste waar dit wel teenwoordig is meer eksplisiet hanteer as in vroeëre werke oor die Anglo-Boereoorlog en ook (soos in die geval van *Kamphoer* en *Fees van die ongenooïdes*) as 'n metafoor vir die oorlog self aangewend. Alhoewel die negatiewe stigma wat aan psigiese stoornisse kleef steeds in tekste (soos *Fees van die ongenooïdes*) aangetref word, word op só 'n wyse daarmee omgegaan dat begrip (en soms selfs simpatie) by die leser gewek word. Geestesgesondheid word dus op 'n meer objektiewe wyse benader.

Die ondersoek het getoon dat stories, geloof en drank dikwels as oorlewingsmeganismes deur die karakters aangewend word. Hierdie tendense is transhistories van aard en steeds relevant in die hede, omdat dit selfs in die moderne era as oorlewingsmeganismes gebruik word.

In die ondersoek na karakteruitbeelding is spesifiek gefokus op die uitbeelding van die volksmoeder, die volksheld, die skurk, en voorheen gemarginaliseerdes. Wat die uitbeelding van die volksmoeder betref, is vasgestel dat alhoewel eienskappe van die tradisionele volksmoeder steeds in sommige karakters bespeur kan word, hierdie karakters nou eerder geëmansipeerde, sterk, vroulike karakters is met gebalanseerde karaktereienskappe. Ook die volksheld word nie meer eenkantig uitgebeeld as, óf die vlekkelose, tradisionele Boereheld van die derde fase, óf die gedemitologiseerde held van die vyfde fase nie. Die onwaarskynlike held, wat nie slegs as goed of sleg uitgebeeld word nie, maar eerder as 'n veelsydige karakter met beide goeie en slegte karaktereienskappe, tree nou na vore. 'n Meer objektiewe uitbeelding van die skurk is ook aan die orde van die dag en weereens word die skurk nie slegs as boos uitgebeeld nie. Die uitsondering is natuurlik die rolprent *Modder en bloed* waarin die held – Willem – steeds die vlekkelose Boereheld van ouds is, en die skurk – kolonel Swannell – steeds die hartelose en bose Brit. Die ondersoek na die uitbeelding van voorheen gemarginaliseerdes soos die bruin en swart

mense, mense van laer sosiale klasse en diegene met alternatiewe seksuele oriëntasie het 'n meer objektiewe en gebalanseerde aard getoon. Die stem van die verraaier word nou in die tekste bespeur en alhoewel hierdie tema nie onder voorheen gemarginaliseerdes bespreek is nie, maar eerder as 'n tendens op sigself, is dit duidelik dat voorheen gemarginaliseerde verraaier-karakters, byvoorbeeld Jacobus van Aswegen en Vilonel dikwels nou sentraal staan in 'n verhaal.

Uit die ondersoek na sirkulerende motiewe in die betrokke romans, het dit duidelik geblyk dat 'n metaforiese of simboliese betekenis baie maal aan dié motiewe gekoppel word. Die magiese realisme word veral aangewend om die grens tussen die hede en verlede op te hef. Letsels en littekens beklemtoon karaktertekortkominge of word op 'n simboliese wyse gebruik om karakters se emosionele letsels te beklemtoon. Die hoed en spieël word op so 'n manier aangewend dat die fokusverskywing vanaf die kollektiewe na die individu daardeur beklemtoon word, en dié twee sirkulerende motiewe word by uitstek simbole wat direk met 'n karakter se identiteit verband hou. Foto's word in die gekose romans veral as visuele representasies van die verlede benut, terwyl musiekinstrumente op 'n simboliese wyse veral die marginalisering ten opsigte van seksuele oriëntasie verteenwoordig. Laastens word eetgerei en porselein aangewend om onderskeidelik klasseverskille aan te dui en ook om gelukkiger tye wat verby is te verteenwoordig. Ten slotte het die gebruik van sirkulerende motiewe in die gekose tekste tot gevolg dat transhistoriese tendense daardeur beklemtoon word.

Die opsommende tabel van tendense en temas (Tabel 5.1) toon dat al die tekste (wat nie as populêre fiksie beskou word nie) sterk ooreenkomste toon ten opsigte van die literêre tendense en temas wat daarin voorkom. Die ondersoek het egter ook getoon dat die rolprent *Modder en bloed* baie duidelik afwyk van die tendense en temas wat in die ander eietydse tekste aangetref word. *Modder en bloed* kan dus as 'n anachronisme uitgelig word, en die afleiding kan gemaak word dat hierdie rolprent waarskynlik vervaardig is om 'n doelbewuste gevoel van patriotisme aan te vuur.

Hoofstuk 6: Samevatting en gevolgtrekking

6.1 Samevatting

Recent work often transcends patriotic nationalism, introducing multicultural themes and international issues. (Myers, 2000:333)

Selfs lank ná die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog is dit duidelik dat dié oorlog nog lank nie 'n versadigingspunt bereik het as agtergrond en inspirasie vir literêre werke in Afrikaans nie. In die lig hiervan wil dit voorkom asof Koen (2015:7) reg is met sy sienswyse dat die geskiedkundige gebeure rondom die Anglo-Boereoorlog oor soveel literêre moontlikhede beskik, dat dit waarskynlik nooit 'n afgestompte onderwerp vir Afrikaanse romans sal wees nie.

Na 'n bondige kontekstualisering van die studie en die formulering van die belangrikste navorsingsvrae en -hipoteses in Hoofstuk 1, is die belangrikste teoretiese begrippe in die studie, naamlik *historiografie*, *representasie*, *ideologie*, *mite*, *mitologisering*, *demitologisering*, en *grense* in Hoofstuk 2 verken. In Hoofstuk 3 is 'n oorsig gegee van reeds bestaande studies wat handel oor die representasie van die Anglo-Boereoorlog in die Afrikaanse letterkunde. Reeds bestaande studies oor die rolprentgenre wat hier aan bod gekom het, is Coetser (1999) se artikel, "Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit"; Jansen van Vuuren (2015) se proefskrif, "Van Kavalier tot Verraaier, Zombie tot Legoman: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog"; en Van Staden en Sevenhuysen (2009) se artikel, "Drie vroeë Afrikaanse rolprente (1938 – 1949) as uitdrukking van die sosiale gewete van die Afrikaner".

Reeds bestaande studies oor die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans het die volgende ingesluit: Swanepoel (1998) se artikel, "Waarheid en versoening: Representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie", waarvolgens publikasies wat handel oor die Anglo-Boereoorlog tot net voor die honderdjarige herdenking in tydfases geklassifiseer word; Taljaard-Gilson (2013) se artikel, "'n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem"; en Wessels (2011) se artikel, "Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n geheelperspektief".

Vanweë die omvattende en rigtinggewende aard daarvan, het Swanepoel (1998) se fase-indeling tot 'n groot mate as vertrekpunt vir hierdie studie gedien en die gekose tekste is ontleed en daarna beoordeel aan die hand van die kenmerke van hierdie fases.

Nadat die verhaalinhoud, resepsie en omslae van die gekose tekste kortliks in Hoofstuk 4 opgesom is, het die fokus in Hoofstuk 5 geval op 'n indringende vergelyking van die literêre temas en tendense wat in hierdie tekste geïdentifiseer kan word. Temas wat uitgelig is, het onder meer die abstrakte uitbeelding van die oorlog, die klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individuele, verraad, die ervaring van trauma (en spesifiek oorlogsverkragting), asook die rol van stories en geloof as moontlike oorlewingsmeganismes ingesluit. Verder is die uitbeelding van karaktertipes soos die volksmoeder, volksheld, skurk, en voorheen gemarginaliseerdes ondersoek.

Die hantering van historiese feite of gebeure is onder meer ondersoek en daar is bevind dat al die gekose tekste sterk steun op bewese historiese feite. In die meeste van die romans word byvoorbeeld aan die hand van 'n bronnelys erkenning gegee aan die historiese bronne en gebeure wat as inspirasie of agtergrond vir die romans gedien het. In die geval van rolprente het Albert Blake se noukeurig nagevorsde boek, *Boereverraaiers* (2010), as 'n inspirasiebron vir die rolprent *Verraaiers* gedien. Die enigste uitsondering is *Modder en bloed* ten opsigte waarvan geen verwysings na spesifieke historiese navorsing aangetoon kan word nie. Tog is al die gekose tekste véél meer as net historiese dokumente en word historiese geloofwaardigheid eerder 'n middel om (ander) literêre oogmerke te bereik. Kundera (2003:44) maak in hierdie opsig 'n geldige opmerking: "Still, fidelity to historical reality is a secondary matter as regards the value of the novel. The novelist is neither historian nor prophet: he is an explorer of existence."

In die laaste deel van Hoofstuk 5 is sirkulerende motiewe (onder meer die magiese, letsels en littekens, die hoed, foto's, en musiek) wat tot die dominante temas in die onderskeie tekste bydra, uitgelig en bespreek. Aandag is ook gegee aan binêre opposisies soos dood teenoor lewe, onthou teenoor vergeet, en waarheid teenoor leuen.

Uit die vergelyking van die gekose tekste het dit duidelik geblyk dat daar opvallende ooreenkomste tussen eietydse romans en rolprente bestaan betreffende literêre temas en tendense. Die enigste uitsondering is *Modder en Bloed* wat as't ware as 'n soort anachronisme geïdentifiseer kan word, omdat dit meer ooreenkomste toon met Swanepoel (1998) se derde fase (propaganda). *Modder en Bloed* is verder aan die hand van Gräbe (1990) se propagandamethodes beoordeel en daar is bevind dat voorbeelde van hierdie methodes wel in die rolprent te bespeur is.

Swanepoel (1998) se vyfde en laaste fase ten opsigte van die representasie van die Anglo-Boereoorlog is die postkoloniale fase wat in 1980 begin het. Hierdie fase word gekenmerk deur 'n kritiese blik op die gebeure tydens die Anglo-Boereoorlog, en veral die aandeel van die Boere daarin. Demitologisering word as 'n teksstrategie benut ten einde as 'n teenhanger te dien vir die

propaganda tydens die derde, nasionalistiese fase. Die wyse waarop literêre tendense in die tekste aangewend word wat ná die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog verskyn, dui op 'n geleidelike wegbeweeg van hierdie kritiese aanslag van die vyfde fase. Enkele eienskappe van die oorgang na 'n nuwe fase kan soos volg opgesom word:

- toenemende gebruik van die oorlog as metafoor;
- klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu;
- 'n nuwe beskouing van slagofferskap;
- kompleksiteit van die menslike psige;
- algemene vervaging van grense;
- gebalanseerde uitbeelding van die geskiedenis;
- dubbele perspektiewe en verhaallyne;
- indirekte didaktiese aard; en
- insluiting van die 'ander'/ gemarginaliseerdes.

Vervolgens sal elk van hierdie eienskappe op grond van die teksontledings in die voorafgaande hoofstukke opsommend bespreek word.

6.1.1 Die toenemende gebruik van oorlog as metafoor

Sometimes, indeed, literature has almost qualified as war carried on by other means. Writing about war, or in war, or because of war, or against war takes as many forms as war itself. (Ashe & Patterson, 2014:xii)

Die eerste kenmerk wat ten opsigte van 'n nuwe fase geïdentifiseer kan word, is die toenemende gebruik van oorlog as 'n metafoor. In die gekose tekste geniet die fisiese oorlog en veldslae baie min aandag. Veldslae wat wel beskryf word, is minder spesifiek ten opsigte van die geografiese ruimte waarin dit afspeel en dit het tot gevolg dat die oorlogstema 'n meer universele betekenis verkry. Dit is in hierdie verband opvallend dat daar ook na ánder oorloë en/of menseslagtings in die voorbeeldtekste verwys word, met die gevolg dat die onmenslikheid wat alle oorloë kenmerk, eksplisiet beklemtoon word. Oorlog word in hierdie nuwe fase opvallend metafories aangewend, soos in die geval van *Sirkusboere* waar die sirkus gelykgestel word aan oorlog, en in *Modder en Bloed* waar rugby as 'n metafoor vir oorlog gebruik word. Nog 'n voorbeeld uit die gekose tekste waar die oorlog metafories aangewend word, is wanneer oorlog direk gelykgestel word aan verkragting in *Kamphoer*.

6.1.2 Klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu

Die volgende kenmerk wat in die oorgang tot die nuwe fase aangetref word, behels 'n definitiewe klemverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu. Dit is nou die individu wat 'n ander soort metaforiese oorlog voer of ervaar; 'n oorlog teen verkragting, teen onreg, en teen die mag van die massas. Hierdie metaforiese oorloë word dikwels beklemtoon deur die teenstrydigheid tussen dit wat deur die massas as reg beskou word, en dit wat in 'n bepaalde situasie vir 'n individu (byvoorbeeld Van Aswegen in *Verraaiers*) reg is. Die fokus op die individu gaan gepaard met subtile verwysings na identiteit. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld die hoed as 'n metafoor van identiteit.

6.1.3 'n Nuwe beskouing van slagofferskap

'n Meer gebalanseerde uitbeelding van slagofferskap word in dié oorgang tot die nuwe fase bespeur. Direk ná die Anglo-Boereoorlog is daar tydens die eerste fase veral deur middel van memoires bewusmaking geskep van die Boere as slagoffers aan die hand van die Britte. Gedurende die derde fase (propaganda) is die onregverdige behandeling van die Boerevolk aan die hand van die Britte hoofsaaklik in belang van Afrikanernasionalisme gebruik. Die feite van die Anglo-Boereoorlog is gedurende hierdie fase gemanipuleer om 'n bepaalde ideologie te versterk. Die mitologisering van onder meer die Boereheld en volksmoeder het noodwendig daartoe gelei dat slagofferskap ten koste van 'edele' eienskappe soos heldhaftigheid, vreesloosheid en deursettingsvermoë ondermyn (of minstens onderspeel) is, omdat die rol van die held nie maklik met dié van die slagoffer kon rym nie. Die vyfde fase (postkoloniale) was juis 'n reaksie op dié derde fase, en die rol van die Boere in die oorlog is heelwat meer krities beskou. 'n Poging om die skeefgetrekte beeld van 'n vlekkelose Boereheld reg te stel, het die demitologisering van Boerehelde tot gevolg gehad. Gedurende die oorgang na 'n nuwe fase word rolspelers in die oorlog nie meer as stereotipes uitgebeeld nie. 'n Meer gebalanseerde en genuanseerde uitbeelding van mense, hulle rol in die oorlog en slagofferskap (aan beide kante) word nou gevind. Slagofferskap word as 'n universele verskynsel beklemtoon en verskillende aspekte van slagofferskap word belig. Die kategorie van slagoffers word dus nou groter. Vergelyk byvoorbeeld in hierdie verband Hamilton-Peake, wat van skurk tot slagoffer gereduseer word, en Jacobus van Aswegen, 'n 'verraaier', wat nou ook as 'n slagoffer uitgebeeld word.

6.1.4 Kompleksiteit van die menslike psige

In 'n gesprek met Lizette Rabe (2019:4) maak Willie Esterhuyse die volgende stelling oor die morele verbeelding van die mens:

Die morele verbeelding is die vermoë om tussen goed en kwaad, reg en onreg, te onderskei en daarvolgens op te tree. Dit is nie net 'n funksie van die brein nie en kan evolueer en kultureel beïnvloed word. Daarom is die mens se geskiedenis 'n permanente spel van fiksie en waardes.

Tesame met die voorafgaande fokusverskuiwing vanaf die kollektiewe na die individu, word die kompleksiteit van die menslike psige (selfs nog meer as in die vyfde fase) tydens die nuwe fase beklemtoon. Die wyse waarop karakters met trauma omgaan, die keuses waarvoor hulle te staan kom, en die uitbeelding van verskillende karaktertipes – soos die volksmoeder, volkshelde en die skurk – beklemtoon die kompleksiteit van die menslike psige. Die toenemende insluiting van klein verhale het volgens Burger (2015a) tot gevolg dat:

[...] 'n eenvoudige oordeel oor reg en verkeerd, oor verraad en dapperheid, nie meer moontlik is nie. 'n Eenlynige groot verhaal oor die verlede maak dit maklik om te besluit wie die helde en wie die skurke was en daarom kan verraaiers maklik veroordeel word vanuit die perspektief wat deur die 'groot verhaal' verskaf word.

6.1.5 Algemene vervaging van grense

Die vierde kenmerk wat aan 'n nuwe fase toegeken kan word, is die doelbewuste vervaging van grense en die gepaardgaande teenwoordigheid van sogenaamde grys areas. Die volgende stelling van Du Pisani (1999:92) beklemtoon die sterk ambivalensie, of dan grense, wat voorheen teenwoordig was in die representasie van die Anglo-Boereoorlog:

In Afrikanernasionalistiese uitbeeldings van die twee vegtende partye het die Boere vir vryheid geveg, die Engelse vir imperialistiese uitbreiding; die Boere was dapper en knap vegters, die Engelse was lafhartig en onbeholpe; die Boere het menslikheid en medelye betoon, die Engelse was wreed en harteloos, die Boere het die reëls van beskaafde oorlogvoering gevolg, die Engelse nie.

In die vyfde fase is hierdie ambivalensie uitgedaag deurdat Boere nou uitgebeeld is met al die (negatiewe) eienskappe wat oorspronklik aan die Engelse toegeken is. In die nuwe fase ontmoet die twee uiterstes egter in die middel, en die grense tussen goed en kwaad vervaag. Hierdie tendens is direk in teenstelling met Van der Merwe (2001:67) se opmerking oor literêre tekste wat gedurende die tweede fase gepubliseer is: "Innocence and guilt are totally and simplistically contrasted [...]." Dit sluit ook aan by die vorige kenmerk wat handel oor die kompleksiteit van die menslike psige. In die nuwe fase word 'n karakter nie nét as goed of sleg uitgebeeld nie, maar dikwels as 'n veelkantige mens wat terselfdertyd goeie en slegte karaktereenskappe bevat. Van der Merwe (1999:231) skryf in sy artikel, "Op soek na goed en kwaad: Twee resente romans oor die Anglo-Boereoorlog", dat die fokus in die roman *Op soek na generaal Mannetjies Mentz* en

Verliesfontein veral op die botsende magte van goed en kwaad val. Hierdie twee romans behoort by uitstek tot die vyfde fase van Swanepoel (1998). Dit is egter opvallend uit die gekose tekste dat die skeidslyn tussen goed en kwaad drasties in die nuwe fase vervaag. Die enigste karakter wat as eendimensioneel uitgebeeld word, is kolonel Swanell in *Modder en bloed*. Du Plessis (2018:213) merk tereg op dat geen mens heeltemal só onmenslik kan wees nie. In gevalle waar karakters wel oorheersend goed uitgebeeld word, word daar tog ook klem gelê op die emosionele worsteling wat sodaniges ervaar om die regte besluit te neem. Baie maal neem dié karakters dan besluite wat tradisioneel as verkeerd beskou sou word, sonder dat dit hulle noodwendig sleg of boos maak. Vergelyk in hierdie verband Van Aswegen in *Verraaiers* wat moet besluit of hy gaan aanhou veg of terugkeer na sy gesin, en Magrieta in *Fees van die ongenooïdes* wat kies om haar baba te laat doodmaak. Villet (2013) se aanhaling van De Jager (draaiboekskrywer van *Verraaiers*) sou ook op die ander tekste van toepassing gemaak kon word:

In sy eenvoudigste vorm bly hierdie verhaal die storie van 'n pa wat die verkeerde besluit op die verkeerde tyd vir die regte redes neem. [...] Miskien is dit uit my eie persoonlike hoek gesien – 'n pleidooi vir die oorweging of erkenning van grys areas. Die wêreld is nie net swart of wit nie.

Die “grys areas” waarna De Jager verwys, impliseer morele grys areas. Eenvoudig gestel sal die sogenaamde wit areas die bittereinders verteenwoordig, terwyl swart areas verwys na die verraaiers of hensoppers.

Tydsgrense tussen die hede en verlede vervaag ook vanweë die gebruik van twee of meer verhaallyne wat in een teks teenwoordig is. Tydsgrense word selfs verder vervaag deur die teenwoordigheid van transhistoriese gebeure wat dieselfde gebly het, byvoorbeeld verkragting.

Ruimtelike grense word deur die teenwoordigheid van magiese realisme opgehef, en die onderskeid tussen werklikheid en die bonatuurlike vervaag. Vergelyk in hierdie verband die rol van Fienatjie Minter in *Fees van die ongenooïdes*.

Verder vervaag grense tussen sosiale klasse, soos in die geval van Petrus Minter, die bywonerseun in *Fees van die ongenooïdes*, wat as 'n onwaarskynlike held na vore tree. Aangesien die stem van voorheen gemarginaliseerde vroue, sowel as swart en bruin mense nou na die voorgrond gebring word, vind daar 'n vervaging plaas en die grens tussen 'ons' en 'hulle' (die gemarginaliseerdes wat nog altyd in die geskiedenis 'buite' gestaan het).

Die teenwoordigheid van sogenaamde grys areas is ook 'n logiese uitvloeisel van die talle representasies van die Anglo-Boereoorlog deur die afgelope eeu heen. Loots (2011:301) se opmerking sluit hierby aan: “As 'n mens eers jou skapies deurmekaar gejaag het, is dit nie so

maklik om hulle weer in aparte krale te kry nie.” Kortom kan ’n algemene vervaging van grense bespeur word wat dikwels ook aanleiding gee tot ’n meer gebalanseerde uitbeelding van die geskiedenis.

6.1.6 ’n Meer gebalanseerde blik op die geskiedenis

Ons moet beseef dat die geskiedenis op ’n manier ’n angel het en hy vang jou as jy eensydig na dinge kyk. (Pretorius, soos aangehaal deur Prins, 2019:9)

Pretorius (2015:64) identifiseer die literêre tekste in die vyfde fase as “alternatiewe historiese tekste”, veral vanweë die “antinasionale” optrede van die karakters daarin. Hierdie stelling dui op die eensydige uitbeelding van slegs een perspektief of blik in die vorige fase. Die nuwe fase word eerder gekenmerk deur ’n baie meer gebalanseerde uitbeelding van die geskiedenis, wat beteken dat verskillende perspektiewe uitgebeeld word en albei kante van ’n saak gestel word.

Die gebalanseerde blik op die geskiedenis realiseer in hierdie fase veral deur die veelvlakkige uitbeelding van temas soos geestestoornisse, verraad, en goed teenoor kwaad. Enersyds word geestestoornisse uitgebeeld as ’n menslike swakheid, maar terselfdertyd ook as ’n bykans logiese uitvloeisel van trauma waarmee die leser simpatie het. Net so word albei kante van verraad belig: diegene wat glo dat verraad die grootste sonde denkbaar is, en diegene wat die leser met goed deurdagte en geldige redes oortuig dat verraad nie net swart en wit is nie. Met ander woorde, dat elke geval op eie meriete beoordeel moet word. Net soos in Frank Fillis se sirkus van ouds, is die karakters en vertelperspektiewe wat in die nuwe fase aangetref word verteenwoordigend van almal wat deel gehad het aan die oorlog: “Met ensiklopediese inklusiwiteit sal hy ’n oorsig bied oor die ganse spektrum van Suid-Afrika se inwoners: wenners en verloorders, wit en swart, Boer en Brit.” (130) Nie net word die “Brit” se stem nou gehoor nie, maar die waarde wat ’n alternatiewe perspektief vir historiese representasies inhou, word byvoorbeeld in *Brandwaterkom* eksplisiet beklemtoon: “Die vyand se beriggewing oor die oorlog hou vir hom groot nuuskierigheid in – of dit nou in die kol is betreffende feite of nie. Dit bly ’n interessante, nuwe hoek om na herkenbare gebeure te kyk. [...] Geen twee magte kyk eenders na dieselfde gebeurtenis nie.” (107)

Die meer gebalanseerde perspektief op die geskiedenis kan moontlik daaraan toegeskryf word dat skrywers meer objektief oor traumatiese gebeure kan skryf hoe verder hulle daarvan verwyder is (of hoe langer terug dit gebeur het). Die stelling dat afstand lei tot ’n objektiewe blik word deur Anker (2018:154) beklemtoon wanneer hy verwys na Du Plooy se mening dat die deurlopende vertellerstem in *Fees van die ongenooies* “die afstand tussen leser en storiegegewe reguleer” en selfs ’n soort “ironiese afstandelikheid om ’n meer geobjektiveerde blik en segging te bereik”. Hierdie afstandelikheid tussen die fokalisator en die storie word volgens Anker (2018:154) in *Fees*

van die *ongenooïdes* beklemtoon deur die aanwending van die fotograaf, Joey Drew, as fokalisator: “Hierdie siening sluit aan by die bespreking van die fotograaf wat ook die illusie van afstand en objektiwiteit moet vestig.” Die belangrikheid van afstandelikheid word verder deur Anker (2018:156) beklemtoon wanneer die Majoor jare later na die foto’s kyk en aandui hoe hy met die fotograaf identifiseer in die afstandelikheid wat behou moet word: “Die wegkyk terwyl jy kyk, dis wat jy moet aanleer.” (254) Anker (2018:157) is egter van mening dat hierdie afstandelikheid “onbehoorlik” was: “Ook hulle was skuldig aan ’n onbehoorlike afstandelike kyk [met verwysing na die karakters Drew en majoor Philip Brooks] na die gebeure om hulle. Op hierdie wyse word ook die verteller en leser medeskuldiges aan die afstandelikheid waarmee die lyding van mense beskryf, bekyk en geïnterpreteer word.”[My byvoeging – RM-B.] Alhoewel die afstandelikheid van die karakters moontlik geïnterpreteer kan word as onbetrokke, is dit tog nodig om op ’n afstand na gebeure te kyk om ’n objektiewe weergawe daarvan te formuleer.

Die gebalanseerde uitbeelding van die geskiedenis is veral opvallend in die uitbeelding van die held, die skurk en verraad in die gekose tekste. Die opkoms van die onwaarskynlike held, die simpatieke of menslike uitbeelding van diegene wat histories as skurke beskou is, en die kompleksiteit van verraad in die tekste dien as ’n bewys van ’n meer gebalanseerde uitbeelding van die geskiedenis. Sodoende word groter ruimte en geleentheid toegelaat om ander se stemme te hoor en te respekteer, want soos Loots (2011:147) tereg opmerk: “Geen twee mense se verhale is dieselfde nie, niemand s’n is kort of eenvoudig nie, elkeen het feite wat met die ander s’n veg.” Blake (2010:8) is van mening dat die nabetragting van die Afrikaner se optrede uiteindelik losgemaak is van die kragtige invloede waaraan dit in die verlede blootgestel is. Meer ruimte word geskep sodat die tydperk met groter objektiwiteit beoordeel kan word.

6.1.7 Dubbele perspektiewe en verhaallyne

Al die betrokke tekste maak gebruik van minstens twee storielyne, met uitsondering van die rolprent *Modder en Bloed*, en die roman *Sirkusboere*. Die tendens is dat een storielyn tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel, terwyl die ander ’n meer onlangse periode verteenwoordig. Vergelyk byvoorbeeld die volgende: In *Kamphoe* speel Susan se verhaal eers gedurende die Anglo-Boereoorlog af, sestiën jaar later gedurende die Eerste Wêreldoorlog, en nóg later wanneer sy na Suid-Afrika terugkeer.

In *Fees van die ongenooïdes* word twee verhaallyne gelyktydig aangebied. Die een verhaallyn – waarmee die roman dan ook begin en eindig – volg majoor Philip Brooks in die somer van 1944 wanneer hy weer Suid-Afrika en die Anglo-Boereoorlogsmuseum besoek. Die roman word dan aangebied in terugblikke soos Brooks die gebeure van die Anglo-Boereoorlog onthou. Die

aanwending van die twee verhaallyne is baie effektief omdat dit impliseer dat 'n mate van objektiwiteit daardeur verkry word. Joey Drew se gedagtes in die roman som dit puik op: “Jy moet eers vergeet voordat jy 'n behoorlike geheue kan word, het hy gereken.” (94) Hierdie stelling impliseer dat daar eers emosionele afstand moet wees tussen die verteller en die gebeure, voordat 'n gebalanseerde en geloofwaardige weergawe tot stand kan kom.

'n Ouktoriële verteller wat nie aan ruimte of tyd gebonde is nie en onbeperk is ten opsigte van kennis en insig, word in *Sirkusboere* aangewend. Die fokalisasiehoek word afgewissel tussen die hoofkarakters Frank, Ben, Piet en ook Fenyang. Hierdie afwisselende fokalisasiehoeke verseker dat verskillende stemme in die verhaal gehoor word en dit het 'n meer gebalanseerde representasie van die gebeure tot gevolg. Die roman bestaan uit een hoofverhaallyn, met uitvloeiels van subverhaallyne uit die onlangse verlede.

Die vertelperspektief in *Kamphoer* wissel tussen die interne verteller (Susan) en 'n eksterne verteller. Die fokalisasie vind egter hoofsaaklik uit die hoofkarakter, Susan, se oogpunt plaas. Van der Merwe (2014) is van mening dat die teenwoordigetydsvorm waarin die verhaal vertel word, 'n teken daarvan is dat Susan se verlede nooit werklik verby is nie. Alhoewel slegs 'n enkele tydsvorm gebruik word, word 'n groot verskeidenheid tye in Susan se lewe uitgebeeld. Van der Merwe (2014) wys daarop dat hierdie verskynsel op sy beurt beteken dat al hierdie tye vervleg is en steeds in die onderbewuste teenwoordig is.

Uiteindelik verseker die groot verskeidenheid tydsvorme dat 'n geheelbeeld van Susan se lewe en ervaringe geskep kan word. Die blywende aard en invloed wat trauma op die individue het, word hierdeur beklemtoon.

Twee hoofverhaallyne vervleg uiteindelik in *Brandwaterkom*: Die doen en late van ene S.G. (Fanie) Vilonel gedurende die Anglo-Boereoorlog (verlede) soos dit in die hede deur Esther van Emmenes vir haar doktorsale tesis nagespeur word. Daar is ook 'n derde verhaallyn wat handel oor Hans Dons de Lange. Hierdie drie verhale wat saamvloei om een verhaal te vorm, insinueer iets van die onlosmaaklike band tussen die hede en die verlede. Viljoen (2015) gee die volgende aanhaling uit *Brandwaterkom* wat impliseer dat daar na die geheel gekyk moet word – nie net na 'n enkele gebeurtenis (of oorlog) nie, maar dat die samehang van die geskiedenis eerder oorskou moet word: “Sou jy hulle een vir een uit die berg haal en elkeen op sy eie beskryf, beteken dit nie jy verstaan nou die hele gebergte nie. Eers as al die holkranses gesamentlik begin asemhaal, kry die bergreeks sy identiteit.” (137) Die afwisselende vertel- en fokalisasieperspektiewe wat in *Brandwaterkom* aangetref word, beklemtoon die veelheid van stemme wat almal bydra om die

storie te vorm. Almal word gehoor en dit dra by tot die balans wat verskillende perspektiewe tot gevolg het.

In *Verraaiers* speel een storielyn af in 1953, vyftig jaar na afloop van die oorlog, wanneer Carel-Jan en Gerrie steeds op Kerkplein in Pretoria ontmoet, en die geskiedenis word aan Carel-Jan se kleinseun oorvertel. Die ander verhaallyn volg Carel-Jan en sy pa se wedervaringe gedurende die Anglo-Boereoorlog. In *Brandwaterkom* word drie verhaallyne aangetref: Die Anglo-Boereoorlog (Fanie Vilonel), die Grensoorlog (Bullet), en die hede wat voorgestel word deur die navorsing van Esther van Emmenes vir haar doktorale tesis.

Deur die gebruik van twee of meer tydruimtelike agtergronde word tydsgrense opgehef en die verband tussen die hede en verlede beklemtoon. Van Jaarsveld (2014:100) is van mening dat tyd opgehef kan word in veral die filmiese teks deur die gedurige wisselwerking tussen die verlede en hede: “Sodra ’n bepaalde tydvak op so ’n manier losgemaak word van ’n historiese verloop, maak dit dit vir die kyker soveel makliker om binne hierdie vervreemdingsproses meer afstandelik na die verhaalgegewe te kyk en dit te evalueer en interpreteer.”

Transhistoriese tendense word insgelyks beklemtoon deur die gebruik van twee of meer storielyne, en lesers of kykers kan ook makliker met die gebeure vereenselwig, omdat dit nie alleenlik ’n verhaal van lank gelede uitbeeld nie. Uiteindelik stel dit lesers of kykers ook in staat om meer bewustelik na te kan dink oor die verhouding tussen die hede en die verlede: “[...] van afgeskepte momente in die geskiedenis. Van hoe wyd dit strek; dat daar iets soos historiese verbande bestaan, dat oorloë aan mekaar gebind word asof dit momente is van dieselfde verhaal” (Strachan, 2015:318-319).

6.1.8 Indirekte didaktiese aard

Although war stories are sometimes categorized as pure adventure or combat zone tales, they are inherently didactic: they inculcate patriotic moral values or, more often, question the morality of war. (Myers, 2000:327)

Die indirekte didaktiese funksie wat historiese romans en rolprente kan verrig, kom duidelik in die gekose tekste aan bod. Myers (2000:327) verwys na ’n opmerking wat kaptein W.E. Johns’s Biggles maak oor sy boeke wat afspeel in ’n oorlogskonteks: “John remarks of his flying here that he may seem to give young readers merely the excitement they want, but ‘I teach ... under camouflage.’” In *Fees van die ongenooies* vertel Joey Drew aan Daan “hoe hy uitgevind het hy is ’n soort geheue wat moet onthou wat mense aan mekaar doen sodat hulle nie later kan reglieg wat hulle verbrou het nie”. (157) In hierdie opsig dien Joey as ’n soort sosiale gewete wat die

geskiedenis moet bewaar sodat mense nie weer dieselfde foute maak of vergeet watter foute hulle begaan het nie. In sommige gevalle dien die tekste ook as 'n waarskuwing om nie die verlede onnodig saam te dra nie (*Kamphoer*, *Verraaiers*, *Fees van die ongenooies*), terwyl ander tekste 'n mens dwing om na te dink oor die ideologieë en sentimente waarmee ons dikwels onbewustelik gekonfronteer word.

Hierdie studie het byvoorbeeld getoon dat die Anglo-Boereoorlog as tyduimtelike agtergrond vandag steeds met politieke bymotiewe aangewend kan word – soos in die geval van *Modder en Bloed* – maar ook dat tekste van dié aard anachronisties is ten opsigte van die fase waarin dit voorkom. In *Sirkusboere* skryf Loots (2011:136) die volgende, wat gelees kan word as 'n les of waarskuwing vir diegene wat steeds die “dooiegewig” van die verlede saamsleep: “Hulle sleep verhare van rampspoed saam. Dit is dooiegewig waarmee hulle aangesteier kom, kadawerstywe herinnerings wat nie opgebondel of weggestop kan word nie, maar hulle weier om dit neer te sit.” (136)

Laastens is daar 'n subtile waarskuwing dat die geskiedenis nie deur iemand uitsluitlik toegeëien kan word nie. Want net soos Frank in *Sirkusboere* vinnig besef dat dit nie sý leeu en sý Piet Cronjé is nie, behoort die geskiedenis nie eksklusief tot iemand nie.

6.1.9 Insluiting van die ‘ander’/gemarginaliseerdes

Hierdie kenmerk vertoon 'n sterk aansluiting by die postkoloniale fase waarin Swanepoel (1998) opmerk dat al hoe meer vroueskrywers en skrywers vanuit die onderdrukte, etniese minderhede na vore tree. 'n Baie sterk gevoel van egalitarisme word in talle van die gekose tekste aangetref. Die e-WAT definieer *egalitarisme* soos volg: “Filosofiese of sosiologiese leer of rigting wat die strewe na maatskaplike en politieke gelykheid vir alle mense behels” (Botha, 2019). Nie net word die stem van vroue, swart en bruin mense, homoseksueles, en diegene wat tot 'n laer sosiale klas behoort gehoor nie, maar selfs 'n meer gebalanseerde vertelling vanuit die Britte se perspektief word nou aangetref (veral *Fees van die ongenooies* wat hoofsaaklik gefokaliseer word deur Philip Brooks en die buitestander, Joey Drew). Dit is ook opvallend dat die skrywersperspektief wat aangewend word dikwels 'n vroulike oogpunt soos verwoord deur manlike skrywers bied. Soos in die geval van *Kamphoer* word dit selfs een stap verder geneem wanneer 'n manlike skrywer nou waag om te skryf oor die trauma (spesifiek verkragting) wat vroue tydens oorlog ervaar. Nie net word die voorheen gemarginaliseerdes ingesluit en gehoor in die verhare nie, maar in sommige verhare word hulle ook verheerlik en as meerderwaardig uitgebeeld, soos byvoorbeeld Soldaat en Petrus Minter in *Fees van die ongenooies*.

6.2 Gevolgtrekking

Die kenmerke, soos hierbo bespreek, dui aan dat daar met die representasie van die Anglo-Boereoorlog in hedendaagse Afrikaanse letterkunde duidelik wegbeweeg word van die vyfde fase van Swanepoel (1998). Dit is egter belangrik om daarop te let dat enkele eienskappe van die vyfde fase steeds deel vorm van die oorgang na die nuwe fase, maar dat 'n meer gebalanseerde representasie van die Anglo-Boereoorlog nou aan die orde van die dag is. Op geen wyse word geïnsinueer dat hierdie kenmerke nou vir die eerste keer in romans en rolprente in die Afrikaanse letterkunde oor die Anglo-Boereoorlog aangetref word nie. Die geïdentifiseerde kenmerke wat eie is aan hierdie oorgang na 'n nuwe fase, is slegs sodanig in dié sin dat al die kenmerke nou tot één fase behoort. Selfs spore van al vyf die fases van Swanepoel (1998) kan steeds (alhoewel in 'n baie kleiner mate) in die nuwe fase bespeur word. Dit dui daarop dat die nuwe fase by uitstek 'n fase is wat enersyds saamgestel is uit kenmerke van vorige fases, en andersyds kenmerke eie aan slegs dié fase behels. Alhoewel daar na 'n nuwe fase in die representasie van die Anglo-Boereoorlog in die Afrikaanse letterkunde verwys word, moet dit duidelik beklemtoon word dat 'n definitiewe breuk met die vyfde fase nie geïmpliseer word nie, maar eerder 'n stelselmatige oorgang na 'n sogenaamde nuwe fase.

Drie terme is sentraal in die nuwe fase, naamlik *osmose*, *ekwilibrium* en *heterogeniteit*. Die e-WAT definieer *osmose* as “die proses van subtiele of geleidelike absorpsie of eenwording” (Botha, 2019). Dit wil voorkom of 'n simboliese proses van osmose plaasgevind het, deurdat die nuwe fase kenmerke van die vorige vyf fases geleidelik en in 'n gebalanseerde verhouding geabsorbeer het. Hierdie proses van osmose lei dan tot 'n staat van ewilibrium of ewewig. Ekwilibrium verwys na ewewig en die e-WAT definieer die figuurlike gebruik van die term *ewewig* soos volg:

Toestand van rus of ooreenstemming deurdat van verskillende kragte, faktore, motiewe, invloede, belange, ens. wat op iets inwerk, die een nie die ander oorheers nie, of deurdat die samestellende dele of afsonderlike elemente van iets teen mekaar opweeg: Die ewewig van staatsmagte, gelyke sterkte. Die ewewig tussen die verskillende rasse-groepe van 'n volk. Die ewewig van 'n tekening, komposisie, skildery, ens. (kuns), juiste verhouding van die komponente tot mekaar en tot die geheel. (Botha, 2019)

Hierdie term is relevant in die benoeming van die nuwe fase in dié sin dat alle kenmerke van dié fase as ewe belangrik geag word. Dus verteenwoordig die nuwe fase 'n toestand van ewewig of ewilibrium, waar een kenmerk nie 'n ander een oorheers nie.

Die laaste term, wat dan ook die kenmerke van hierdie nuwe fase samevattend omskryf, is *heterogeniteit*. Heterogeniteit verwys na die toestand van heterogeen wees. Die e-WAT definieer *heterogeen* soos volg:

Verskillend in soort, van aard, oorsprong; met verskillende, ongelyke eienskappe; bestaande uit verskillende stowwe of vorme; saamgestel uit verskillende bestanddele, uit elemente met verskillende eienskappe; inhomogeen; ongelyksoortig; teenoor homogeen: uit heterogene bestanddele saamgestel. 'n Heterogene bevolking, groep, massa. Die heterogeenste gebiede. (Botha, 2019)

Die nuwe fase is by uitstek 'n heterogene fase aangesien dit bestaan uit uiteenlopende kenmerke wat daartoe bydra dat die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse rolprente en romans ná 2002 op 'n gebalanseerde en meer objektiewe manier benader word. Die heterogene fase is aanvullend tot die vyf fases van Swanepoel (1998). Dié fases word vervolgens saamgevat in Tabel 6.1.

Tabel 6.1: Samevatting van fases

Fase	Tydperk	Beskrywing
1	1902 - 1910	Fase van suiwer getuienis
2	1910 – 1934	Tydperk van memoires
3	1934 – 1948	Propogandadokumente
4	1948 – 1980	Fase van stilswye
5	1981 – 1998*	Kritiese postkoloniale fase
6	2002 – 2020	Oorgang na die heterogene fase

* Hierdie datum word deels afgelei van die publikasiedatum van Swanepoel se artikel (1998) en die begin van die honderjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog wat in 1999 begin het. Die 3 jaar tydens die honderjarige herdenking word nie in hierdie studie in aanmerking geneem nie, en daar is dus gefokus op tekste wat ná 2002 verskyn het.

Hierdie studie het bewys dat die gekose tekste genoegsame ooreenkomste toon in terme van temas en tendense om tot die gevolgtrekking te kom dat die representasie van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse romans en rolprente tans 'n oorgang na 'n nuwe heterogene fase beleef. Dit het ook uit hierdie studie geblyk dat die geskiedenis steeds skeefgetref kan word, soos dit duidelik te bespeur is aan die hand van die rolprent *Modder en bloed* wat as 'n soort anachronisme in die nuwe fase geïdentifiseer is. Dié rolprent hoort by uitstek tot die derde fase en toon sterk ooreenkomste met propagandatekste. Hierdie verskynsel hou direk verband met

die doel waarvoor die Anglo-Boereoorlog as tydruimtelike agtergrond in 'n teks aangewend kan word.

Die gebruik van die Anglo-Boereoorlog – en ook ander geskiedkundige gebeure – in hedendaagse literêre tekste, bied nie net 'n interessante agtergrond waarteen gebeure uitgebeeld kan word nie, maar dit het ook ten doel om die leser bewus te maak van die impak wat die geskiedenis op die psige van die mens het. Alhoewel hedendaagse tekste sterk klem lê op 'n individu se ervaring van en tydens oorlog, is die onlosmaaklike band tussen die hede en verlede onmiskenbaar:

The key to a nation's future is in her past. A nation that loses it has no future. For men's deepest desires – the instrument by which a continuing society moulds its destiny – spring from their own inherited experience. We can recreate the past, but we cannot escape it. It is in our blood and bone. To understand the temperament of a people, a statesman has first to know its history. (Bryant, 1947:xi)

Uiteindelik beklemtoon die temas en tendense wat in die gekose tekste aangetref word die transhistoriese aard van oorlog, en sal die Anglo-Boereoorlog om hierdie rede moontlik in die toekoms steeds as 'n tydruimtelike agtergrond in Afrikaanse romans en rolprente aangetref word.

Ten slotte kan die afleiding gemaak word dat die wyse waarop die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse rolprente en romans gerepresenteer word voortdurend sal verander, na mate verandering voorkom rakende die doel (of dan ideologie) waarvoor dit aangewend word.

Bronnelys

Albrecht, J. 1931. Sarie Marais, vervaardig deur African Film Productions. Suid-Afrika: Verspreider onbekend. [DVD].

Amid, J. 2014. Onderhoud met Francois Smith: Om Kamphoer te skryf. <https://www.litnet.co.za/onderhoud-met-francois-smith-om-kamphoer-te-skryf/> Datum van gebruik: 16 Okt. 2018.

Anker, J. 2018. Fotografie in Fees van die ongenooies van P.G. du Plessis. *LitNet akademies*, 15(3):138-160.

Anon. 2008. P.G. bring boek. *Volksblad*: 6, 27 Okt.

Anon. 2012. P.G. du Plessis wen gesogte Steyn-prys. *Volksblad*: 8, 12 Jul.

Ashe, L. & Patterson, I. 2014. War and literature: essays and studies 2014. Cambridge: D.S. Brewer.

Bakkes, M. 2011. Fado vir 'n vreemdeling. Pretoria: Lapa.

Baljani, E., Kazemi, M., Amanpour, E. & Tizfahm, T. 2014. The relationship between religion, spiritual well-being, hope and quality of life in patients with cancer. *Basic & clinical cancer research*, 6(4):28-36.

Barnes, M. 2014. Die karnavalisering van die geskiedskrywing in die roman Sirkusboere. Kaapstad: UCT. (Proefskrif – PhD).

Barthes, R. 1957. Mythologies. Uit Frans vertaal deur Annette Lavers. New York: The Noonday Press.

Bartlett-Mohl, R. 2013. Clover Aardklop-resensie: Land van wit skedels en swart skaduwees. *LitNet*, 2 Okt. <http://www.litnet.co.za/clover-aardklop-resensie-land-van-wit-skedels-en-swart-skaduwees/> Datum van gebruik: 23 Jun. 2019.

Bekers, E. 2003. Painful entanglements: the international debate on female genital excision in African and African-American literature. *Thamyris/Intersecting*, 11:45-57.

Bester, M. 2008. Die magiese stryd. *Rooi Rose*, 18, Jan.

Bester, M. 2016. Bloed, sweet, swoeg en trane. *De Kat*, 84-87, Mrt./Apr.

- Blake, A. 2010. Boereverraaier. Kaapstad: Tafelberg.
- Boshoff, W. 1996. Hoe de hel durf ons vertel? Oorlogliteratuur, Christendom en persoonlike geskiedenis. *Koers*, 61(1):69-80.
- Botes, N. 2016. Brandwaterkom. *Taalgenoot*, 17, Somer.
- Botha, M.E. 2006. Eksperiment en intertekstualiteit: 'n studie van Ingrid Winterbach se "Niggie" (2002) en die "Oorlogsdagboek van Jan F.E. Celliers" 1899-1902 (1978), asook ander Anglo-Boereoorlog tekste. Port Elizabeth: NMMU. (Verhandeling – MA).
- Botha, W.F., red. 2019. e-WAT: elektroniese woordeboek van die Afrikaanse taal, A tot R. <http://woordeboek.co.za/> Datum van gebruik: 2 Sep. 2020.
- Breytenbach, K. 2014. Debuut oor ware verhaal tref hard. *Rapport*: 24, 27 Jul.
- Brink, A. 1989. Oorlog en fiksie. *De Kat*, 4(2):86-87.
- Britz, E. 2015. Francois Smith gesels oor 'Kamphoer', liefde vir VS. *Netwerk24*, 30 Jun. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Francois-Smith-gesels-oor-Kamphoer-liefde-vir-VS-20150630> Datum van gebruik: 17 Okt. 2018.
- Bryant, A. 1947. English saga (1840-1940). London: Albatross.
- Bullock, M. 1979. The enclosure of consciousness: theory of representation in literature and film. *Comparative literature*, 94(5):931-955.
- Burger, W. 2015a. Boekresensie: Brandwaterkom deur Alexander Strachan. *LitNet*, 7 Okt. <https://www.litnet.co.za/boekresensie-brandwaterkom-deur-alexander-strachan/> Datum van gebruik: 23 Nov. 2018.
- Burger, W. 2015b. Historiese korrektheid en historiese fiksie: 'n respons. *Tydskrif vir letterkunde*, 52(2):78-98.
- Bybel. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Calhoun, C., ed. 2002. Dictionary of the social sciences. Oxford: University Press.
- Cartwright, M. 2019. Hermes. <https://www.ancient.eu/Hermes/> Date of access: 18 Sep. 2020.
- Cilliers, S. 2017. Belangstelling in Boereoorlog neem toe. *Beeld*: 5, 6 Okt.

Clifford, J. 1997. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.

Cochrane, N. 2005. Die pikareske tematiek in André P. Brink se *Inteendeel*. *Tydskrif vir letterkunde*, 42(1):93-103.

Cochrane, N. 2019. Pikareske roman. <http://www.litterm.co.za/index.php/lemmas/33-p/1581-pikareske-roman-2> Datum van gebruik: 24 Jun. 2020.

Coetser, J.L. 1999. Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 6(2):131-149.

Coetzee, A. 2000. *'n Hele os vir 'n ou broodmes: grond en die plaasnarratief sedert 1595*. Pretoria: Van Schaik.

Coetzee, C. 1998. *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*. Kaapstad: Queillierie.

Collins concise English dictionary. 2012. 8th ed. Glasgow: HarperCollins Publishers.

Comestor, J. 2012. Die fees, deel 2: PG du Plessis se genotvolle hebbelikhede. *LitNet*, 28 Aug. <https://www.litnet.co.za/die-fees-deel-2-pg-du-plessis-se-genotvolle-hebbelikhede/> Datum van gebruik: 22 Okt. 2018.

Crime museum. 2017. Firing squad. <https://www.crimemuseum.org/crime-library/execution/firing-squad/> Date of acces: 24 May 2019.

Crocq, M. & Crocq, L. 2002. From shell shock and war neurosis to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology. *Dialogues in clinical neuroscience*, 2(1):47-55.

De Groot, J. 2010. *The historical novel*. London: Routledge.

De Jager, S. 2012. Die gemarginaliseerde "Ander" in P.G. du Plessis se *Fees van die ongenooies*. *Stilet*, XXIV(1):19-34.

De Jager, W. 2020, 3 Jan. *Ek het laasweek die flik Modder en Bloed gesien. Dit is baie goed. In die flik word (ek dink) kommandant Gideon Scheepers, gespeel deur Bok van Blerk binne die 1ste week vandat hy as krygsgevangene in St. Helena aanland*. <https://web.facebook.com/groups/51827154181/search?q=modder%20en%20bloed> Datum van gebruik: 16 Okt. 2020.

De Jong-Goosens, R. 2009. Dis net tyd wat alles vergeet. *Zuid-Afrika*, 76-77, 1 Apr.

De Jong, M. & Murray, J. 2017. Feminisme. <https://www.litterm.co.za/index.php/lemmas/26-t/1584-traumateorie>. Datum van gebruik: 29 Jul. 2020.

De Lange, A.M. 1992a. Mimesis. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 308-310).

De Lange, A.M. 1992b. Representasie. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 426-427).

De Vries, W. 2015. Verhaal oor oorloë 'groot uitdaging'. *Netwerk24*, 3 Aug. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Verhaal-oor-oorloë-groot-uitdaging-20150803> Datum van gebruik: 4 Aug. 2015.

De Wet, C. 2000. 'n Verkennende studie van Anglo-Boereoorlog-fiksie. *Acta academica*, 32 (2):38-65.

Degenaar, J. 1992. Ideologie. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 171-173).

Derrida, J. 1982. Sending: on representation. *Social research*, 49(2):294-326.

Du Buisson, T. 2015. Kamphoer: fiksie kleur geskiedenis in vir roman. *Netwerk24*, 17 Jul. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Kamphoer-Fiksie-kleur-geskiedenis-in-vir-roman-20150717> Datum van gebruik: 17 Okt. 2018.

Du Pisani, K. 1999. "Volkshelde": die Boerekrygerbeeld en die konstruksie van Afrikanernasionalisme. *Literator*, 20(3):9-33, Nov.

Du Plessis, A.A. 1999. Verhaal en verslag: 'n ondersoek van representasies van die Anglo-Boereoorlog in kortverhaalvorm. Pretoria: UNISA. (Onvoltooide verhandeling – MA).

Du Plessis, P.G. 2008. Fees van die ongenooies. Kaapstad: Tafelberg.

Du Plooy, H. 1992. Semiotiek. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 473-476).

Du Plooy, H. 2009. Die energie en die chaos van die lewe treffend vervat in PG du Plessis se Fees van die ongenooies. <https://www.litnet.co.za/die-energie-en-die-chaos-van-die-lewe-treffend-vervat-in-pg-du-plessis/> Datum van gebruik: 21 Aug. 2018.

- Du Plooy, H. 2017. Du Plessis se deernis met mense is in ál sy werk te kry. *Die Burger*: 8, 9 Jun.
- Eilers, P. 2013. *Verraaiers*, vervaardig deur Bosbok Ses Films, The Film Factory, Spier Films en White Heron Pictures. Suid-Afrika: Ster-Kinekor. [DVD].
- Elliot, K. 2004. Novels, films, and the word/image wars. (In Stam, R. & Raengo, A., eds. *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell Publishing. p. 1-22).
- Else, S. 2016. *Modder en bloed*, vervaardig deur Dark Matter Studio en Collective Dram Films. Suid-Afrika: Ster-Kinekor. [DVD].
- Erasmus, M. 1995. Die verlede en versoening: Afrikaanse oorlogliteratuur as (alternatiewe) bron van geskiedskrywing oor die individu. *Literator*, 16(2):137-155.
- Ester, H., Van der Merwe, C.N. & Mulder, E. 2012. *Woordeloos tot verhaal: trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans*. Stellenbosch: Sun Media.
- Ferreira, J., red. 1998. *Boereoorlogstories*. Pretoria: Van Schaik.
- Fitzpatrick, M. 2015. Fiksie wat die lewe agtervolg. *Beeld By*: 18, 16 Sep.
- Fitzpatrick, M. 2017. *Verraaiers*: nuwe, opwindende Afrikaanse flik. *Sarie*, 7 Mrt. <https://www.netwerk24.com/Sarie/Bekendes/Het-Jy-Gehoor/verraaiers-nuwe-opwindende-afrikaanse-flik-20170914> Datum van gebruik: 24 Mei 2019.
- Foucault, M. 1967. Of other spaces, heterotopias. <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/> Date of acces: 24 Jun. 2020.
- Fourie, P. J. 1996. *Introduction to communication: communication and the production of meaning*. Kenwyn: Juta.
- Gershon, L. 2017. The meaning of a mustache. *JSTOR daily*, 23 Oct. <https://daily.jstor.org/the-meaning-of-a-mustache/> Date of acces: 11 Jul. 2019.
- Gouws, T. & Snyman, M. 1995. *Om beter te kan sien: 'n gids tot visuele geletterdheid*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Gräbe, M.E. 1990. *Visuele propaganda in TV-verkiesingsrubrieke*. Johannesburg: RAU. (Verhandeling – MA).

- Gregory, R.F. 2015. Boere op die aardsdrempel, vervaardig deur Good Work. Suid-Afrika: M-Net. [DVD].
- Griessel, L. & Kotzé, M. 2010. The cultural identity of white African women: a post-Jungian perspective. *Acta academica*, 42(2):63-87.
- Hagen, L. 1999. Kulturele identiteit: die “Alternatiewe Afrikaanse Beweging” van die tagtigerjare. Johannesburg: RAU. (Verhandeling – MA).
- Hambidge, J. 2014. Woorde wat weeg: Francios Smith – Kamphoer (2014). <http://joanhambidge.blogspot.com/2014/08/francois-smith-kamphoer-2014.html> Datum van gebruik: 16 Okt. 2018.
- Hambidge, J. 2015. Strachan maak geskiedenis. *Rapport Weekliks*: 13, 28 Jun.
- Hanekom, N. 2015. Land van skedels. Pretoria: Protea Boekhuis.
- HAT: handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 2015. 6de uitg. Kaapstad: Pearson Education.
- Hutcheon, L. 1989. A poetics of postmodernism. London, New York: Routledge.
- Jansen van Vuuren, A. 2015. Van kavalier tot verraaier, zombie tot legoman: mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog. Pretoria: UP. (Proefskrif – PhD).
- Jansen van Vuuren, A. 2018. Penetrating trauma: representing rape in the historical drama series Feast of the uninvited. *Communicatio*, 44(4):73-87.
- Jenkins, K. 1991. Rethinking history. London: Routledge.
- Jonckheere, W. 1999. Vooraf. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 6(2):129-130.
- Joubert, C. 2013. The read-me-to-resilience intervention: an exemplar of the resilience-promoting value of providing educators-as-lay-counsellors with ready-made interventions. Vanderbijlpark: NWU. (Thesis – PhD).
- Jowett, G.S. & O'Donnell, V. 2015. Propaganda and persuasion. 6th ed. Los Angeles: SAGE.
- Kannemeyer, J.C. 2005. Die Afrikaanse literatuur 1652-2004. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Keuris, M. 2016. Resensie: Land van skedels. *Tydskrif vir letterkunde*, 53 (2):226-228.
- Koen, D. 2015. Strachan maak oorlog met feite en fiksie. *Beeld*: 15, 13 Jul.
- Kotze, E. 2014. ABSA KKNK 2014: Land van skedels. *LitNet*, 1 Apr. <http://www.litnet.co.za/absa-kknk-2014-land-van-skedels/> Datum van gebruik: 23 Jun. 2019.
- Kotzé-Myburg, S. 2016. Resensie: Modder en bloed. *LitNet*, 28 Apr. <https://www.litnet.co.za/resensie-modder-en-bloed/> Datum van gebruik: 23 Mei 2019.
- Kruger, J. 2015. Die dag van die Lord. Kaapstad: Umuzi.
- Kundera, M. 1996. Testaments betrayed. London: Faber & Faber.
- Kundera, M. 2003 (1986). The art of the novel. Uit Frans vertaal deur Linda Asher. New York: Perennial Classics.
- La Vita, M. 2007. Die ongenooide gas. Volksblad: 22, 21 Jul.
- Lamprecht, N.C. 1993. Die aard van Afrikaanse outobiografiese geskifte deur gevangenes en ballinge: die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902). Durban: UN. (Verhandeling – MA).
- Landy, M., ed. 2001. The historical film: history and memory in media. London: The Athlone Press.
- Le Roux, M. 2008. Karakters bly afstandelik in dié goed nagevorsde roman. *Die Burger*: 11, 24 Nov.
- Leroux, E. 1976. Magersfontein, o Magersfontein! Human & Rousseau: Kaapstad.
- Leroux, E. 1980. Tussengebied. Perskor: Johannesburg.
- Loots, S. 2011. Sirkusboere. Kaapstad: Tafelberg.
- Loots, S. 2017. PG was ook die siener van vroue se leed. *Rapport Weekliks*: 6, 11Jun.
- Luckhoff, A. D. 2006. Woman's endurance. 2nd ed. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Luckhurst, R. 2008. The trauma question. London: Routledge.
- Luwes, N. 2016. Resepsie van Land van skedels deur Nicola Hanekom. <http://litnet.co.za/resensie-van-land-van-skedels-deur-nicola-hanekom/> Datum van gebruik: 23 Jun. 2019.

Malan, J. 2005. Vroue-outobiografieë uit die Anglo-Boereoorlog-era: 'n literêr-historiese ondersoek van enkele Afrikaanse en Nederlandstalige tekste. Port Elizabeth: NMMU. (Verhandeling – MA).

Malherbe, J. 2013. Donkerland, vervaardig deur Bottom Line Entertainment. Suid-Afrika: KykNET. [DVD].

Marais, L. 2017. Wat 'n vriend had ons in P.G. *Rapport Weekliks*: 9, 11 Jun.

Marais, R. 2012. Migrasie en verplasing in *Anderkant die stilte* (André P. Brink), *De reis van de lege flessen* (Kader Abdolah) en *Idil, een meisje* (Yasmine Allas): 'n genderbeskouing. Vanderbijlpark: NWU. (Verhandeling – MA).

Meyer, N. 2017. Verskroeide aarde: 'n onderhoud met Fransjohan Pretorius. *LitNet*, 14 Aug. <http://www.litnet.co.za/verskroeide-aarde-n-onderhoud-met-fransjohan-pretorius/> Datum van gebruik: 15 Aug. 2017.

Monaco, J. 1981. How to read a film: the art, technology, language, history and theory of film and media. New York: Oxford University Press.

Monaco, J. 2000. How to read a film: Movies, media, multimedia. 2nd ed. New York: Oxford University Press.

Moon, J. 2003. Die verhouding tussen geskiedenis en literatuur in post-apartheid Suid-Afrika, met spesifieke verwysing na *Verliesfontein* deur Karel Schoeman en *Op soek na generaal Mannelies Mentz* deur Christoffel Coetzee. Stellenbosch: US. (Verhandeling – MA).

Morales, H. 2007. Classical mythology: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press.

Morgan, N. 2019. 3 vroue dra uithaler van 'n produksie: Sandra Prinsloo speel dié rol met oorgawe. *Beeld*: 22, 4 Jul.

Myers, M. 2000. Storying war: a capsule overview. *The lion and the unicorn*, 24(3):327-336.

Mynhardt, M. 2020. Gewond, maar onoorwonne. *Maroela Media*, 2 Okt. <https://maroelamedia.co.za/nuus/nuuskommentaar/nuuskommentaar-gewond-maar-onoorwonne/> Datum van gebruik: 6 Okt. 2020.

Nieman, N. 2000. Afrikaner se voete van klei in ABO kom laat in letterkunde aan bod. *Beeld*, 9, 6 Jun.

Ohlhoff, H. 1985. Hoofbenaderings in die literatuurstudie. (*In* Cloete, T.T., Botha, E. & Malan, C., reds. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 31-64).

Oosthuizen, S.P.R. 1975. Die beheer, behandeling en lewe van die krygsgevangenes gedurende die Anglo-Boereoorlog 1899-1902. Bloemfontein: UOVS. (Proefskrif – DPhil).

Opperman, A.J. 2019. Goeie Foot-werk bring ‘Kamphoer’ by Vrystaat-fees op planke. *Volksblad*: 8, 8 Jul.

Oxford English dictionary. 2005. Perspectivism. <https://oed-com.nwulib.nwu.ac.za/view/Entry/141524?redirectedFrom=Perspectivism+#eid> Date of acces: 30 Jun. 2019.

Painter, D. 2015. Rhodes moet val: gedagtes oor dekoloniserings en swart historiese agentskap. *LitNet seminaarkamer*, 17 Apr. <https://www.litnet.co.za/rhodes-moes-val-gedagtes-oor-dekoloniserings-en-swart-historiese-agentskap/> Datum van gebruik: 30 Nov. 2018.

Parramore, L.S. 2015. Era van die vroueheld – tuis en in die fliek. *Beeld By*: 22-23, 30 Mei.

Pienaar, D. 1997. Stuur julle gedigte, kêrels! Die invloed van ’n patriargale stelsel op die ontwikkeling van vroueskrywers in die Eerste en Tweede Afrikaanse Taalbeweging. Stellenbosch: US. (Verhandeling – MA).

Pienaar, H. 2016. Wat is jóú storie? *Rapport Weekliks*: 4, 13 Mrt.

Pople, L. 2019. Sandra Prinsloo in ‘Kamphoer’. *Netwerk24*, 7 Mrt. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Teater/sandra-prinsloo-in-kamphoer-20190307#loggedin> Datum van gebruik: 26 Jun. 2019.

Potlood, P. 2013. Verraaiers: menings. *Die Vryburger*: 13 Mrt. <https://www.dievryburger.co.za/2013/03/verraaiers/> Datum van gebruik: 23 Mei 2018.

Pretorius, F. 2014. “Mag ons vergeet?” ’n Geskiedenis-serie en Afrikanernasionalisme, 1937-1947. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 54(2):179-204.

- Pretorius, F. 2015. Die historisiteit van resente Afrikaanse historiese fiksie oor die Anglo-Boereoorlog. *Tydskrif vir letterkunde*, 52(2):61-77.
- Pretorius, F. 2017. Ook baie mites oor Anglo-Boereoorlog. *Beeld By*: 14-15, 16 Sep.
- Prins, J. 2019. Geskiedenis het 'n angel. *Beeld*: 9, 12 Apr.
- Rabe, L. 2019. Oorlog...of dalk 'n bietjie vrede? *Beeld By*: 4, 26 Okt.
- Rautenbach, E. 2014. Kamphoer: 'n storie in twee stemme. *Rapport*: 24, 17 Aug.
- Rheeder, M. 2016. Modder en bloed teken punte aan vir Afrikaanse filmbedryf. *Randurg Sun*: 14, 16 Mrt.
- Rice, M. 2004. From Dolly Gray to Sarie Marais. Noordhoek: Fisher Press.
- Roberts, M. 2020. Maggie, my lewe in die kamp deur Maggie Jooste: 'n resensie. *LitNet*, 12 Okt. <https://www.litnet.co.za/maggie-my-lewe-in-die-kamp-deur-maggie-jooste-n-resensie/>
Datum van gebruik: 12 Okt. 2020.
- Rosenstone, R.A. 2006. History on film/film on history. England: Pearson Longman.
- Rossouw, J. 2007. Ons, De la Rey en die elite. *Beeld By*: 5, 17 Mrt.
- Roux, M. 2007. Koloniale en postkoloniale ontmoetings: respresentasie en identiteit in die romans Eiland (Dan Sleigh) en Pelican Bay (Welleke Woordervliet). Stellenbosch: US. (Proefskrif – MA).
- Roux, J. 2009. Deurdringende 'Fees' kom tuis as roman. *Beeld*: 9, 27 Apr.
- Rowan, Z. 2014. 'n Produk van oorlog. *Rapport*: 8, 2 Nov.
- Rüsen, J. 1997. Was Heist: Sinn der Geschichte? (In Müller, K. & Rüsen, J., reds. Historische Sinnbildung. Reinbeck bei Hamburg: Rowohits. p. 17-47).
- Schimanski, J. 2006. Crossing and reading: notes towards a theory and a method. *Norlit*, 19:41-63.
- Schimanski, J. & Wolfe, S. 2007. Border poetics de-limited. Hannover: Wehrhahn Verlag.
- Schoeman, K. 1998. Verliesfontein. Kaapstad: Human & Rousseau.

Seifert, R. 1993. War and rape: analytical approaches. Geneva, Switzerland: Women's International League for Peace and Freedom.

Sharon, B.S. & Perl, P. 2012. Traumatic brain injury, shell shock, and posttraumatic stress disorder in the military – past, present and future. *Journal of head trauma rehabilitation*, 27(3):234-239.

Sieberhagen, C. 2015. Genoeg van Anglo-Boereoorlog op SA skerms? *Netwerk24*, 15 Des. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Flieks/genoeg-van-anglo-boereoorlog-op-sa-skerms-20151215> Datum van gebruik: 9 Mrt 2016.

Smith, C. 2014. Kampstorie maak ál meer opslae. *Volksblad*: 9, 21 Aug.

Smith, C. 2015. Boere-Oorlog se naam verander. *Netwerk24*, 1 Des. <http://www.netwerk24.com/Nuus/Algemeen?boere-oorlog-se-naam-verander-20151130>. Datum van gebruik: 26 Jan. 2015.

Smith, F. 2014. Kamphoer. Kaapstad: Tafelberg.

Smith, S. 2019. 'Kamphoer' op planke 'geweldig aangrypend' vertolk, sê skrywer. *Netwerk24*, 3 Jul. https://www.netwerk24.com/Vermaak/Feeste/Vrystaat_Kunstefees/kamphoer-op-planke-geweldig-aangrypend-vertolk-se-skrywer-20190703 Datum van gebruik: 11 Jul. 2019.

Smith, T. 2016. Movie review: Modder en bloed. *IOL entertainment*, 1 Apr. <https://www.iol.co.za/entertainment/movies-theatre/movie-review-modder-en-bloed-2004104> Date of acces: 24 May 2019.

Steenberg, D.H., *samest.* 1977. Randon sestig: perspektiewe op die nuwer Afrikaanse prosa. Kaapstad: HAUM.

Steenberg, D.H. 1992. Mite. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 312-314).

Stern, F. 2000. Screening politics: cinema and intervention. *Georgetown journal of International affairs*, 1(2):65-73.

Steytler, K. 2000. Ons oorlog. Kaapstad: Tafelberg.

Strachan, A. 2015. Brandwaterkom. Kaapstad: Tafelberg.

- Swanepoel, E. 1998. Waarheid en versoening: representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie. *Stilet*, 10(2):63-75.
- The penguin dictionary of symbols. 1996. London: Penguin Books.
- Taljaard-Gilson, G. 2013. 'n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem. *LitNet akademies*, 10(2):380-414.
- Tawardros, G. 2004. Changing states: contemporary art and ideas in an era of globalisation. London: Institute of international visual arts.
- Terblanche, E. 2017. P.G. du Plessis (1934-2017). <https://www.litnet.co.za/pg-du-plessis-1934/> Datum van gebruik: 9 Sep. 2020.
- Tredoux, V. 1996. Konsentrasiekampdagboeke uit die Anglo-Boereoorlog as outobiografiese geskrifte. Durban: UN. (Onvoltooide proefskrif – PhD).
- Tressider, J. 2008. The Watkins dictionary of symbols. 2008. London: Watkins Publishing.
- Van Alphen, E. 2007. Art in mind: how contemporary images shape thought. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van Coller, H.P. 2005. Anderkant die stilte (André P. Brink) en die verwerking van trauma. *Tydskrif vir letterkunde*, 42(1):117-133.
- Van Coller, H.P. 2011. Die representasie van die verlede in verteenwoordigende Afrikaanse prosawerke: voorstelle vir 'n tipologie. *Tydskrif vir geesteswetenskappe*, 51(4):680-692, Des.
- Van Coller, H.P. 2012. Resensie: Sirkusboere. *Tydskrif vir letterkunde*, 49 (1):176-177.
- Van Coller, H.P. 2016. Diskursiewe patrone in *Brandwaterkom* van Alexander Strachan. *Tydskrif vir letterkunde*, 52(1):222-242.
- Van den Berg, C. 2011. Postkoloniale literatuur en die representasie van trauma: 'n verkenning van *Verkenning*. *LitNet akademies*, 8(1):31-52.
- Van den Heever, A. 2014. Biebouw-resensie: Kamphoer deur Francois Smith. <https://www.litnet.co.za/biebouw-resensie-kamphoer-deur-francois-smith/> Datum van gebruik: 17 Okt. 2018.

Van der Elst, J. 1992a. Magiese realisme. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 417-419).

Van der Elst, J. 1992b. Realisme. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Bloemfontein: HAUM-Literêr. p. 282).

Van der Merwe, C. 2011. Sirkusboere: 'n boeiende en vermaaklike historiese roman. *LitNet*, 6 Okt. <https://www.litnet.co.za/sirkusboere-n-boeiende-en-vermaaklike-historiese-roman/> Datum van gebruik: 3 Jul. 2019.

Van der Merwe, C. 2014. Tot verhaal kom. *LitNet*, 1 Okt. <https://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-kamphoer-deur-francois-smith/> Datum van gebruik: 16 Okt. 2019.

Van der Merwe, C. 2020. Kanskatter: die rustelose lewe van Ben Viljoen. Pretoria: Protea Boekhuis.

Van der Merwe, C. & Viljoen, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurstudie. Pretoria: Van Schaik.

Van der Merwe, C.N. 1998. Verhale oor die Anglo-Boereoorlog. *Literator*, 19(3):88-98.

Van der Merwe, C.N. 1999. Op soek na goed en kwaad. Twee resente romans oor die Anglo-Boereoorlog. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 6(2):229-245.

Van der Merwe, C.N. 2001. Presentations of war in Afrikaans fiction. *Stilet*, 8(2):65-78.

Van der Merwe, F. 2016. In kettings gebore. *Beeld*: 21, 6 Apr.

Van der Merwe, J. 2019. Traumateorie. <https://www.litterm.co.za/index.php/lemmas/26-t/1584-traumateorie>. Datum van gebruik: 18 Nov. 2019.

Van der Merwe, K. 2008. PG se jongste is 'so goed geskryf as ek kan'. *Beeld*: 15, 1 Okt.

Van der Merwe, K. 2009. Ekskuus vir die bek. *Beeld By*: 7, 18 Apr.

Van der Walt, T.B. 2001. Die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse kinderboeke. Johannesburg: RAU. (Proefskrif – DLitt et Phil).

Van der Westhuizen, G. 2014. Drang na vryheid ken geen perke. *Rapport Weekliks*: 14, 5 Apr.

- Van Deventer, H. 2016. Op die bloedspoor van 'Breaker' Morant. *Beeld By*: 20, 23 Apr.
- Van Heerden, E. 1994. Vanuit eie werk: die skrywer as historiograaf. Pretoria: V & R Drukkery.
- Van Heyningen, A. 2009. The voices of women in the South African war. *South African historical journal*, 41(1):22-43.
- Van Huyssteen, G. 2019. Hoe ry die boere vloek-vloek so. *Beeld By*: 6, 29 Jun.
- Van Jaarsveld, A. 2014. 'n Nederlandse teekoppie, 'n Duitse klavier, Britse uniforms en 'n kameralens: Fees van die ongenooies deur P.G. du Plessis; die artefak en sy geheuepotensiaal. *Stilet*, XXVI(1):94-109.
- Van Niekerk, A. 2012. Om tot verhaal te kom. *Rapport*: 5, 5 Aug.
- Van Nierop, L. 1998. Seeing sense. Pretoria: Van Schaik.
- Van Nierop, L. 2016a. Daar doer in die fliek: 'n persoonlike blik op die geskiedenis van die Afrikaanse rolprent. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van Nierop, L. 2016b. Leon se fliks: Modder en bloed.
https://www.rsg.co.za/fliekrubriek_meer.asp?id=2413 Datum van gebruik: 27 Mei 2019.
- Van Rensburg, C. 2014. Woord vir woord hou jy op asemhaal. *Netwerk24*, 3 Aug.
<https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Woord-vir-woord-hou-jy-op-asemhaal-20140802>
 Datum van gebruik: 17 Okt. 2018.
- Van Rooyen, E. 2000. Vuur op die horison. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Staden, A. & Sevenhuysen, K. 2009. Drie vroeë Afrikaanse rolprente (1938-1949) as uitdrukking van die sosiale gewete van die Afrikaner. *S.A. tydskrif vir kultuurgeskiedenis*, 23(1):157-179.
- Van Wyk, A. 2012. 'n Oeuvre so solied soos klipwerk. *Die Burger*: 15, 31 Aug.
- Van Wyk, A. 2018. Waar is die WVK vir die wandade van Anglo-Boereoorlog? *Rapport Weekliks*: 4-5, 18 Nov.

- Venter, S. 2016. Modder en bloed en durf en daad. *Netwerk24*, 13 Mrt.
<https://www.netwerk24.com/Nuus/Algemeen/modder-en-bloed-en-durf-en-daad-20160312>
 Datum van gebruik: 13 Okt. 2020.
- Viljoen, H., red. 1995. Metodologie en representasie. Pretoria: RGN-Uitgewers.
- Viljoen, H. & Du Pisani, K. 1999. Trauma en identiteit. *Literator*, 20(3):1-8.
- Viljoen, L. 2011. Resensie: Sonja Loots – Sirkusboere. *Die Burger*, 17 Okt.
https://www.academia.edu/12434692/Resensie_Sonja_Loots_-_Sirkusboere. Datum
 van gebruik: 9 Sep. 2020.
- Viljoen, L. 2015. LitNet akademies-resensie-essay: Brandwaterkom deur Alexander Strachan. *LitNet akademies*, 13 Aug. <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-brandwaterkom-deur-Alexander-Strachan/> Datum van gebruik: 22 Nov. 2018.
- Viljoen, M. 2005. Johannes Kerkorrel en postapartheid-Afrikaneridentiteit. *Literator*, 26(3):65-81.
- Villet, A. 2013. Voorloper van die nuwe Afrikaanse film. *Slipnet*, 9 Mei. <https://slipnet.co.za/view/reviews/anneke-villet-resenseer-verraaiers/> Datum van gebruik: 23 Mei 2019.
- Visagie, A. 2005. Jy kan plaas klein bêre. *Beeld*: 11, 12 Sep.
- Visagie, A. 2009. Beminlike anti-held. *Beeld*: 15, 27 Jun.
- Voges, R. & Van der Merwe, C. 2020. Skrywersonderhoud: Carel van der Merwe oor Kanskatter – Die rustelose lewe van Ben Viljoen. <https://www.litnet.co.za/skrywersonderhoud-carel-van-der-merwe-oor-kanskatter-die-rustelose-lewe-van-ben-viljoen/> Datum van gebruik: 6 Nov. 2020.
- Vorster, J. 2009. Fees van die ongenooïdes. *LitNet*, 28 Jul. https://argief.litnet.co.za/article.php?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=70619&cat_id=160 Datum van gebruik: 22 Okt. 2018.
- Warrington, R. 2016. Filmresensie: Modder en bloed. *LitNet*, 29 Mrt. <https://www.litnet.co.za/filmresensie-modder-en-bloed/> Datum van gebruik: 23 Mei 2019.

Wessels, A. 2011. Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) in die Afrikaanse letterkunde: 'n geheelperspektief. *Die joernaal vir transdissiplinêre navorsing in Suider-Afrika*, 7(2):185-204.

Williamson, E. 2007. "De la Rey": Ontspan, sê Sean. *Beeld*: 3, 8 Feb.

Winterbach, I. 2002. Niggie. Kaapstad: Human & Rousseau.

Wolf, L. 2006. Versoening in die ban van geskiedskrywing as "memory politics". *LitNet seminaarkamer*, 14 Mrt. <https://www.litnet.co.za/versoening-in-die-ban-van-geskiedskrywing-as-memory-politics/> Datum van gebruik: 30 Nov. 2018.

Wolf, T. 2000. Hooking up. London: Jonathan Cape.