

# Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid deur middel van die randfiguur in drie onlangse Afrikaanse films

**Rickus Ströh**  
**23027487**

Verhandeling voorgelê ter nakoming  
vir die graad *Magister Artium* in Afrikaans en Nederlands  
aan die Vaaldriehoekcampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof. A. Nel  
Hulpstudieleier: Prof. P.L. van Schalkwyk

Mei 2017

*Film is one of the three universal languages, the other two: mathematics and music.*

Frank Capra

*Die buitestaander is anders as sy medemens omdat hy staan vir die waarheid, [...] iemand wat té veel en té diep sien.*

D.C. Grobler

## VOORWOORD

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

Die Een wat die studie moontlik gemaak het en vir my die vermoë gegee het om dit te kon voltooi. Soli Deo Gloria.

My studieleier en mentor, prof. Adéle Nel, wat my al sedert my eerstejaar inspireer; en die wêreld van woord- en beeldkuns vir my oopgesluit het. Vir haar verstommende kennis en insig; stimulerende gesprekke oor film, kuns en letterkunde; en haar ewigdurende geduld en leiding.

My hulpstudieleier, prof. Phil van Schalkwyk, wie se fyn oog vir detail en insigryke kommentaar op my werk wat my soms laat glimlag het. Sonder hom sou die studie heelwat gemis het.

Die Noordwes-Universiteit se Vaaldriehoekcampus; die Fakulteit Geesteswetenskappe op die NWU se Vaaldriehoekcampus, en die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se finansiële bydrae waarsonder hierdie verhandeling nie sou klaarkom nie.

Prof. Susan Coetzee-Van Rooy vir haar entoesiasme oor die studie en haar hulp met beurs- en akademiese administrasie.

Almal by die Vaaldriehoekcampus se Skool vir Tale vir julle belangstelling; veral mev. Christine van Aard, dr. Johanita Kirsten, Gordon Matthew, Chantelle Kruger en Ian Kotzé vir lukrake gesprekke oor manlikheid, films en letterkunde.

Jacques Heyns vir sy hulp met die formattering van die manuskrip, en omdat hy 'n besondere "baas" is.

Conrad, omdat hy geweier het om op te gee, en omdat hy nooit getwyfel het in my, die studie, of die toekoms nie.

My ouers, Erika en Frik, vir hulle oneindigende ondersteuning, bemoediging, belangstelling, wysheid, en liefde in alles wat ek doen sedert my kinderjare. Ook vir my suster Suné en (nuwe) broer Ruan vir hulle belangstelling en ondersteuning.

Helga, my tante en peetmoeder vir haar ondersteuning en diep spore.

Matthew, Nadia, Yorik en Wouter vir tye van lag, koffie, en diep gesprekke. En alle ander vriende en familie wat deur die loop van die studie daar was en bygekom het. Julle maak die lewe makliker.

Dr. Elsabé Botha vir haar invloed en wyskede.

Prof. Leon van Nierop en Jacolette Kloppers vir hulle vriendelike hulp met vrae en inligting oor films.

En laastens aan die mense wat die Afrikaanse filmindustrie ondersteun (in die teater of deur die aankoop van DVD's).

Dankie.

## OPSOMMING

### **Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid deur middel van die randfiguur in drie onlangse Afrikaanse films**

In haar invloedryke boek, *Masculinities*, het R.W. Connell (2005) die term *hegemoniese manlikheid* geformaliseer. Sy verduidelik dat die term in die 1980's in die sosiologie ontstaan het, en verwys na daardie tipe manlikheid wat die oorhand het in die samelewing, wat ander vorme van manlikheid oorheers en waarvolgens die samelewing manlikheid as sosiale konstruk definieer. Hegemoniese manlikheid het ook aanleiding gegee tot 'n groot hoeveelheid navorsing wat oor manlikheid gedoen is. In die Suid-Afrikaanse konteks is dit veral Morrell (2001), Swart (2001) en Du Pisani (2001, 2004) wat verhelderend geskryf het ook manlikheid en Afrikanermanlikheid. Hierdie verhandeling stel ondersoek in na die wyse waarop die randfiguur, in drie onlangse Afrikaanse films, naamlik *Faan se trein* (2013), *Roepman* (2011), en *Triomf* (2008), hegemoniese Afrikanermanlikheid destabiliseer.

Om uiteindelik die destabilisering te bespreek, bied die verhandeling 'n oorsig van manlikheid, hegemoniese manlikheid en hegemoniese Afrikanermanlikheid. Sodoende is die aard van hegemoniese Afrikanermanlikheid, en die onvermydelike verband met Apartheid tydens die Apartheidsera in Suid-Afrika vasgestel. Die verhandeling het ook Yacavone (2015) se opvattinge rondom die filmwêreld betrek om te verduidelik hoe hegemoniese Afrikanermanlikheid in die werklikheid van die drie films gekonstrueer word. Aangesien daar in elk van die drie films 'n randfiguur voorkom, sluit die verhandeling ook 'n ondersoek na die begrip *randfiguur* en die neerslag daarvan in woord- en beeldtekste in.

In die analyses van drie die films is daar bevind dat die filmwêreld deur die onderskeie regisseur gebruik word om 'n oortuigende en geloofwaardige (her)skepping van 'n era in die Suid-Afrikaanse geskiedenis te konstrueer. Binne die betrokke ruimte staan die ideologieë van hegemoniese Afrikanermanlikheid en Apartheid sentraal. In al die drie films is daar 'n verskeidenheid manlike karakters wat elkeen 'n spesifieke verhouding met die hegemonie handhaaf. Hierteenoor is die randfiguur (Faan in *Faan se trein*, Joon in *Roepman*, en Lambert in *Triomf*) wat vanweë 'n verstandelike of liggaamlike gebrek, uit die samelewing gewerp word. Die randfiguur destabiliseer hegemoniese

Afrikanermanlikheid om verskillende redes. Faan ontbloom eerstens die manlike seksualiteit en begeerte wat deur die hegemonie beskerm word, en tweedens die onregte van rassisme. Joon tree as redder op vir mense in die spoorweggemeenskap, terwyl ander karakters wat verteenwoordigend is van hegemoniese Afrikanermanlikheid (soos Pa en Dominee) daarin faal. Laastens is Lambert self 'n destabilisering van die norme en ideale van die hegemonie – hy is die bloedskandelike produk van 'n verhouding tussen sy ma en haar twee broers. Die analises het ook aangetoon hoe elkeen van die randfigure kommentaar lewer op die spesifieke politieke bestel, wat gekenmerk word deur diskriminasie, rassisme en magsverhoudings.

**Sleutelwoorde:**

*Triomf, Roepman, Faan se Trein*, hegemonie, randfiguur, Afrikanermanlikheid, manlikheid, marginalisering, filmwêreld, Apartheid.

## ABSTRACT

### **Destabilisation of hegemonic Afrikaner masculinity by means of the outsider in three recent Afrikaans films**

In her influential book, *Masculinities*, R.W. Connell (2005) formalised the term *hegemonic masculinity*. She explains that the term, which was coined in the 1980s in sociology, refers to the type of masculinity that dominates other forms of masculinity and whereby society defines masculinity as social construct. Hegemonic masculinity gave way to a plethora of research on masculinity. In the South African context, the work of Morrell (2001), Swart (2001) and Du Pisani (2001, 2004) focussed on masculinity and Afrikaner masculinity in particular. This dissertation investigates the way in which the outsider in three recent Afrikaans films, namely *Faan se trein* (2014), *Roepman* (2011) and *Triomf* (2008), destabilises hegemonic Afrikaner masculinity.

In order to explain this destabilisation, this dissertation provides an overview of masculinity, hegemonic masculinity and hegemonic Afrikaner masculinity. In doing so, the nature of Afrikaner masculinity during the Apartheid period in South Africa, and its incontrovertible association with Apartheid, is established. This dissertation draws on Yacavone's (2015) newest ideas of film worlds to explain how hegemonic Afrikaner masculinity is constructed in each film's reality. Because each film includes an outsider, this dissertation also examines the concept of the outsider and the presence of outsiders in written and filmic texts.

The analyses of the three films in this study demonstrate that the film world is used by the different directors to construct a convincing and credible (re-)creation of a specific period in South African history. The ideologies of hegemonic Afrikaner masculinity and Apartheid are at the centre of the relevant settings. All three films include a variety of male characters, who each have a different relationship with the hegemony. In each film, the outsider (Faan in *Faan se trein*, Joon in *Roepman*, and Lambert in *Triomf*), unlike the other male characters, is marginalised due to mental or physical disability and is cast out of society. The outsider destabilises the hegemonic Afrikaner masculinity in different ways. Faan exposes male sexuality and desire that is protected by the hegemony, as well as exposing the injustices of racism. Joon acts as a saviour for people in the railway community where other characters (that represent hegemonic

Afrikaner masculinity) fail to do so. Lastly, Lambert is intrinsic to the destabilisation of the norms and ideas of the hegemony: he is the incestuous product of a relationship between his mother and her two brothers. The analyses also demonstrated how each of these outsiders comments on the Apartheid political system, which was characterised by discrimination, racism and power relations.

**Key words:**

*Triomf, Roepman, Faan se trein*, hegemony, outsider, Afrikaner masculinity, masculinity, marginalisation, film world, Apartheid.

# INHOUDSOPGAWE

<b>VOORWOORD</b> .....	<b>i</b>
<b>OPSOMMING</b> .....	<b>ii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>LYS VAN FIGURE</b> .....	<b>ix</b>
<b>LYS VAN STILBEELDE</b> .....	<b>x</b>
<b>LYS VAN SEKWENSE</b> .....	<b>xi</b>
<b>HOOFSTUK 1 INLEIDING</b> .....	<b>1</b>
1.1 Kontekstualisering .....	1
1.2 Probleemstelling.....	8
1.3 Navorsingsvrae .....	9
1.4 Navorsingsdoelstellings.....	9
1.5 Sentrale teoretiese stelling .....	10
1.6 Bydrae van studie.....	10
1.7 Onderzoekmetode en vooruitskouing.....	11
<b>HOOFSTUK 2 TEORETIESE BEGRONDING</b> .....	<b>12</b>
2.1 Inleiding.....	12
2.2 Manlikheid.....	13
2.2.1 Die problematiek van die term <i>manlikheid</i> .....	14
2.2.2 Die beliggaming van manlikheid.....	18
2.2.3 Die sosiale orde van manlikheid.....	21
2.2.4 Hegemoniese manlikheid.....	26
2.2.5 Hegemoniese Afrikanermanlikheid.....	32
2.2.6 Samevatting .....	35
2.3 Die filmwêreld.....	37
2.3.1 Films as immersiewe wêreldervarings .....	41
2.3.2 Belewing van film .....	46
2.3.2.1 Belewing deur ruimte .....	46
2.3.2.2 Belewing deur karakterisering.....	50
2.3.3 Geslagtelikheid en die filmwêreld.....	52
2.3.4 Samevatting .....	56
2.4 Die randfiguur.....	58

2.4.1 Omskrywing van die konsep <i>randfiguur</i> .....	58
2.4.2 Wie is randfigure en waarom? .....	63
2.4.3 Die randfiguur in woord- en beeldtekste.....	64
2.4.4 Die gestremde randfiguur.....	66
2.4.5 Die randfiguur as abjek .....	68
2.4.6 Samevatting .....	70
2.5 Slot.....	71
<b>HOOFSTUK 3 FAAN SE TREIN (2014).....</b>	<b>72</b>
3.1. Inleiding.....	72
3.2 Opsomming van fabula .....	72
3.3 Die resepsie van <i>Faan se trein</i> .....	74
3.4 Die filmwêreld van <i>Faan se trein</i> .....	76
3.4.1 Filmwêreld en ruimte.....	77
3.4.2 Filmwêreld en karakterisering .....	83
3.4.2.1 Dokter André Dippenaar: mag en outoriteit.....	84
3.4.2.2 Sersant: mag en geregtigheid.....	86
3.4.2.3 Dominee en Oom Frik: tradisionele gelowiges.....	88
3.4.2.4 Faan as eerlike en onskuldige randfiguur .....	90
3.5. Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid .....	94
3.5.1 Destabilisering op grond van manlike seksualiteit en begeerte.....	96
3.5.2 Destabilisering deur die uitbeelding van rasseverhoudings .....	99
3.6. Kommentaar op die samelewing .....	100
3.7 Slot.....	103
<b>HOOFSTUK 4 ROEPMAN (2011).....</b>	<b>104</b>
4.1 Inleiding.....	104
4.2 Opsomming van fabula .....	104
4.3 Die resepsie van <i>Roepman</i> .....	106
4.4 Die filmwêreld van <i>Roepman</i> .....	108
4.4.1 Filmwêreld en ruimte.....	108
4.4.2 Filmwêreld en karakterisering .....	115
4.4.2.1 Abram as beliggaming van hegemoniese Afrikanermanlikheid.....	116
4.4.2.2 Harry Gouws as verteenwoordigend van medepligtige manlikheid?.....	118
4.4.2.3 Hein as verteenwoordigend van medepligtige manlikheid? .....	120

4.4.2.4 Joon as verteenwoordigend van gemarginaliseerde manlikheid.....	123
4.5 Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid .....	128
4.6 Kommentaar op die samelewing .....	132
4.7 Slot .....	134
<b>HOOFSTUK 5 TRIOMF (2008) .....</b>	<b>135</b>
5.1 Inleiding .....	135
5.2 Opsomming van fabula .....	135
5.3 Die resepsie van <i>Triomf</i> .....	137
5.4 Die filmwêreld van <i>Triomf</i> .....	139
5.5 Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid .....	148
5.5.1 Lambert: “Die stoetbul van racial purity, die held van white supremacy.”.....	148
5.5.2 “Vader”-figure .....	153
5.6 Kommentaar op samelewing .....	155
5.7 Slot .....	157
<b>HOOFSTUK 6 .....</b>	<b>159</b>
6.1 Samevatting .....	159
6.2 Gevolgtrekkings.....	161
6.2.1 Hegemoniese Afrikanermanlikheid.....	161
6.2.2 Die filmwêreld in <i>Faan se trein, Roepman, en Triomf</i> .....	162
6.2.3 Die randfiguur.....	165
6.2.4 Die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid .....	166
6.2.5 Kommentaar op die samelewing .....	167
6.3 Aanbevelings vir verdere studie .....	168
6.4 Slot .....	168
<b>FILMOGRAFIE .....</b>	<b>170</b>
<b>BRONNELYS .....</b>	<b>171</b>

## LYS VAN FIGURE

Figuur 2.1: Hegemoniese manlikheid in verhouding met ander vorme van manlikheid .....	29
Figuur 2.2: Die temporaliteit in die estetiese objek .....	41
Figuur 2.3: Die vier patrone van selfbepaling .....	62

## LYS VAN STILBEELDE

Stilbeeld 3.1: Openingstoneel I (Roets, 2014) .....	77
Stilbeeld 3.2: Openingstoneel II (Roets, 2014) .....	78
Stilbeeld 3.3: Die geïsoleerde dorpie (Roets, 2014) .....	81
Stilbeeld 3.4: Die Oosthuysen woning (Roets, 2014) .....	82
Stilbeeld 3.5: Dokter André Dippenaar (Roets, 2014).....	86
Stilbeeld 3.6: Sersant (Roets, 2014).....	86
Stilbeeld 3.7: Oom Frik Oosthuysen (Roets, 2014) .....	89
Stilbeeld 3.8: Faan se skopofiliese blik op Truia (Roets, 2014) .....	98
Stilbeeld 4.1: Die spoorweggemeenskap I (Eilers, 2011). .....	110
Stilbeeld 4.2: Die spoorweggemeenskap II (Eilers, 2011). .....	110
Stilbeeld 4.3: Portret van Verwoerd (Eilers, 2011).....	111
Stilbeeld 4.4: Die gemeenskap se kerk (Eilers, 2011) .....	112
Stilbeeld 4.5: Biddende hande in die gang (Eilers, 2011) .....	114
Stilbeeld 4.6: Pa by die etenstafel (Eilers, 2011) .....	117
Stilbeeld 4.7: Hein by die hawe (Eilers, 2011) .....	121
Stilbeeld 4.8: Joon red vir Timus uit die water (Eilers, 2011).....	126
Stilbeeld 4.9: Skildery in Joon se kamer (Eilers, 2011).....	129
Stilbeeld 5.1: Openingstoneel (Raeburn, 2008).....	141
Stilbeeld 5.2: Johannesburg se stadsprofiel as agtergrond (Raeburn, 2008) .....	144
Stilbeeld 5.3: Marthastraat 23 Triomf (Raeburn, 2008).....	146
Stilbeeld 5.4: Lambert (Raeburn, 2008).....	150
Stilbeeld 5.5: Mandela se gesig op Sonny se hemp .....	156

## **LYS VAN SEKWENSE**

Sekwens 3.1: Openingstoneel [00:00:29 – 00:01:14] (Roets, 2014).....	92
Sekwens 5.1: Openingstoneel [00:00:03 – 00:05:05] (Raeburn, 2008) .....	145

# HOOFSTUK 1

## INLEIDING

### 1.1 Kontekstualisering

Die term *hegemonie* verwys volgens die elektroniese weergawe van die WAT (2015a) na die “militêre of staatkundige heerskappy van een van die verbonde state oor die ander”. Sinonieme vir die term sluit in: oorwig, oppergesag, opperheerskappy, en leierskap. *Hegemoniese manlikheid* verwys dan na daardie tipe manlikheid wat die oorhand het in die samelewing; wat ander vorme van manlikheid oorheers en waarvolgens die samelewing manlikheid as sosiale konstruksie definieer. Hierdie begrip het aanleiding gegee tot ’n groot hoeveelheid navorsing wat oor manlikheid gedoen is.

In haar<sup>1</sup> invloedryke boek, *Masculinities*, verduidelik Connell (2005:xviii) dat die term *hegemoniese manlikheid* in die 1980’s in die sosiologie ontstaan het, en in haar boek geformaliseer word. Connell (2005:77) baseer haar omskrywing van die term op Antonio Gramsci se analise van klasseverhoudinge, en verduidelik dat hegemonie verwys na die kulturele dinamiek waardeur ’n sekere groep die leidende posisie in die sosiale lewe eis en in stand hou. Hegemoniese manlikheid kan dan gedefinieer word as die konfigurasie van ’n geslagtelike praktyk<sup>2</sup> (“gender practice”) wat die beliggaming is van die huidige aanvaarde antwoord vir die probleem van die geldigheid van die patriargie, wat die dominerende posisie van heteroseksuele mans en die ondergeskiktheid van vroue handhaaf (Connell, 2005:77). Sy noem hegemoniese manlikheid ’n huidige aanvaarde (“currently accepted”), sowel as ’n historiese mobiele strategie. Dit het die implikasie dat wanneer die omstandighede in die konstante verdediging van die patriargie verander, hierdie spesifieke soort manlikheid se basis vir dominansie ondermyn word, en nuwe groepe kan na vore tree om die ouer oplossings

---

<sup>1</sup> In hierdie studie sal die vroulike voornaamwoord gebruik word om na R.W. Connell te verwys, alhoewel ander studies (o.m. Visagie, 2004) na die outeur verwys met manlike voornaamwoorde. Connell het laat in haar lewe ’n geslagsveranderingsprosedure ondergaan wat haar biologiese geslag van man na vrou verander het (Connell, 2015). Hierdie biografiese gegewens word in ag geneem in hierdie studie.

<sup>2</sup> Visagie (2004:7) maak gebruik van die term “geslagtelikheid” as sinoniem vir “gender”. Hy verduidelik dat die Afrikaanse postmorfeem “-heid” dit moontlik maak om ’n duidelike en beduidende onderskeid te maak tussen geslag (“sex”) en geslagtelikheid (“gender”). Die postmorfeem toon aan dat geslagtelikheid ’n sosiale konstruksie is, terwyl geslag verwys na die biologiese toestand. In hierdie studie gaan die term *geslagtelikheid* in stede van *gender* gebruik word.

uit te daag en 'n nuwe hegemonie op te bou (Connell, 2005:77). Daar word dan van ander groepe verwag om die huidige hegemonie te ondersoek en ondermyn.

Die invloed van die hegemonie op die samelewing is verreikend. Steyn en Van Zyl (2009:3) verduidelik dat heteronormatiewe die produk is van 'n uitsluitlik heteronormatiewe hegemoniese sosiale orde, wat gebaseer is op die aanname dat daar slegs twee geslagte bestaan, elk met sy eie vooropgestelde geslagsrolle. Dit verwys ook na binêre opposisies soos man teenoor vrou, manlikheid teenoor vroulikheid, heteroseksueel teenoor homoseksueel. Hierdie konfigurasie het die gevolg dat mans en vroue sekere take moet vervul en 'n spesifieke gedrag moet handhaaf. Groepe wat nie aan die vereistes van die geslagsrolle voldoen nie, word dan uit die sosiale lewe geweier.

Connell (2005:xv, xxi-xxii) verwys na internasionale studies wat oor manlikheid uitgevoer is en sonder die werk van Morrell, wat in 'n Suid-Afrikaanse konteks gedoen is, uit: "Morrell firmly links the construction of a specific form of masculinity to the geopolitical process of conquest and colonization, and the economic imperatives of a particular stage in the world economy". Vanuit hierdie aanhaling is dit duidelik dat Suid-Afrika 'n unieke vorm van manlikheid het soos die navorsing van Du Pisani (2001, 2004) oor onder andere Afrikanermanlikheid getuig. Hy is van mening dat Afrikanermanlikheid en Afrikanermanlikheidsbeelde 'n sterk puriteinse inslag toon en 'n hegemoniese vorm aangeneem het met die konsolidasie van die Afrikanermag in 1948 (Du Pisani, 2004:80). Hier word die politieke ondertone van die Afrikanerhegemonie reeds bevestig. Verder verduidelik hy ook dat hierdie hegemonie tydens die tweede helfte van die twintigste eeu veranderings ondergaan het (Du Pisani, 2001:157), en kom tot die gevolgtrekking dat daar beswaarlik na 'n hegemoniese Afrikanermanlikheid verwys kan word sedert die oorgang na 'n nuwe politieke bestel in 1994 (Du Pisani, 2001:172).

Du Pisani (2004:80) noem ook dat die vroeë beelde wat spesifiek Afrikanermanlikheid help konstrueer het hoofsaaklik geneem is uit die letterkunde, geskiedskrywing en tydgenootlike tydskrifte, en identifiseer die vader, die boer, en die kryger as invloedryke beelde van Afrikanermanlikheid. Visagie (2004:44) vul in sy studie oor manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000 hierdie beelde aan met die jagter en avonturier, die intellektueel en die homoseksueel.

Vanuit 'n letterkundige oogpunt toon hierdie ondersoek aan dat alhoewel 'n verskeidenheid vorme van manlikheid in die Afrikaanse prosa voorkom, dit steeds onderworpe is aan die hegemoniese Afrikanermanlikheid. Visagie (2004) bewys met sy studie dat daar 'n diverse beeld van manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa bestaan, maar dat “feitlik elke besproke teks 'n sekere verhouding handhaaf met hegemoniese manlikheid” (Visagie, 2004:2).

Ander studies van manlikheid in die Afrikaanse letterkunde sluit onder andere in Van Zyl (2014) wat die veelfasettige manlikheidsbeelde in die romanoeuvre van Eben Venter ondersoek het. Van Zyl (2014:136) benadruk die feit dat manlikheid as sosiale geslagtelikhedskonstruk moeilik is om na te vors, veral in 'n diverse land soos Suid-Afrika. Van der Merwe (2012) bevestig op haar beurt Connell se stelling, dat heteronormatiwiteit as hegemoniese konstruk inherent onstabiel, onsamehangend en kunsmatig is, in haar analise van drie romans.

In *Dada's Boys: Masculinity after Duchamp* skryf Hopkins (2007) verhelderend oor gemarginaliseerde manlikheid of die sogenaamde “manlikheid in krisis”. Hy fokus hoofsaaklik op Dada in sy New Yorkse en Paryse manifestasies en die nalatenskap daarvan in die Surrealisme en post-oorlog kuns, maar sy uitgangspunt is “that it was here pre-eminently that masculinity was self-consciously addressed and ironized within modernism” (Hopkins, 2007:3). In stede van die dominante Westerse beelde van manlikheid (falliese liggaamlikheid, oefeninge in magsverhoudings) ondersoek Hopkins dan artistieke uitings van gemarginaliseerde, selfbevraagtekende manlike subjektiwiteit.

Buiten die feit dat die hegemonie in die letterkunde en beeldende kuns ondersoek word, bespreek beide Broodryk (2013) en Sonnekus (2013) die kwessie rondom geslagtelikheid en die hegemonie ten opsigte van film as beeldteks. Broodryk (2013:9) is ook van mening dat daar nie 'n enkele tipe manlikheid is nie, maar dat daar meervoudige manlikhede bestaan. In sy analise van Willie Esterhuizen se films kom hy tot die gevolgtrekking dat alhoewel verskeie gevalle van homososialiteit en homoërotiek in verhoudings tussen manlike karakters voorkom, dit deurgaans getroef word deur hegemoniese manlikheid. Hierteenoor toon Sonnekus (2013:22) in sy bespreking van die film *Skoonheid* aan dat representasies van “ideale” Afrikanermanlikheid (en die problematiese verhouding met homoseksualiteit) in populêre visuele kultuur, 'n

aanwyser is vir die sosiologiese (geslagtelikheds-)kwessies wat die Suid-Afrikaanse landskap deurdrenk.

Waar film as visuele teks ter sprake is, kan die konsep van 'n filmwêreld waarin die gemeenskap of samelewing herskep word, op die voorgrond gestel word.<sup>3</sup> Die aard en funksie van die filmwêreld word teen die agtergrond van estetika en filosofie deur Daniel Yacavone (2015:xiii) soos volg verduidelik:

To make a film is to construct a world. As viewers, we are invited to enter into this world, to share it with its maker(s) and with other viewers. When made, experienced, and understood as art, the virtual world of films, including all narrative ones, not only provide a form of experience that approaches in many ways our actual, embodied life experience but also mediates it in aesthetic ways, sometimes to powerful cognitive and affective ends.

Die filmwêreld wat deur die vervaardiger van die film geskep word, bied 'n platform vir die kyker om die fiksionele filmwêreld visueel te ervaar. Verder word die estetika van die film ook op so 'n manier deur die regisseur gebruik dat die ervaring van die filmwêreld kragtige nadenke of meegevoel by die kyker ontlok. Hierdie meegevoel is veral relevant ten opsigte van die randfiguur en vir die kyker se ervaring van sy of haar wêreld.

Die randfiguur is geen vreemde verskynsel in die letterkunde of in die wêreld van die film nie. Die elektroniese weergawe van die WAT (2015d) definieer die randfiguur as "iemand wat nie deel van 'n groep vorm nie of nie ten volle daarin tuis is nie, wat afsydig of onbetrokke is of nie aan bepaalde aktiwiteite deelneem nie, wat nie 'n belangrike rol speel in die ontstaan, ontwikkel of verloop van iets nie". Die idee dat die randfiguur 'n problematiese verhouding het met die gemeenskap waarin hy of sy hom- of haarself bevind, word benadruk in die Nederlandse definisie van die term: "Een randfiguur is een persoon in een gemeenschappelijk groter geheel, die maar sporadisch of zelfs in het geheel niet aan diens omgeving deelneemt" (Encyclo, 2015). Die randfiguur is dus 'n persoon wat nie deelneem of aktief betrokke is by die gemeenskap waarin hy of sy lewe nie, hetsy uit eie keuse of soos bepaal deur lede van die gemeenskap.

Van Rensburg (2010:120) wys daarop dat die randfiguur, juis vanweë sy swaksinnigheid en buitestaanderskap, dikwels "op besonder direkte en eerlike wyse kommentaar [lewer] op die eietydse sosiale orde". Die outeur van die literêre werk, soos

---

<sup>3</sup> Die idee van wêrelde in wêrelde is eweneens op toepassing van beide literêre woord- en beeldtekste.

inderdaad ook in film, gebruik met ander woorde die randfiguur op 'n eiesoortige manier om kommentaar te lewer of kritiek uit te spreek oor die gemeenskap; hetsy dié waarin die karakter homself of haarself bevind, of oor die groter samelewing in geheel.

Hierdie studie beoog om te sentreer rondom die voorafgaande konsepte, naamlik manlikheid, hegemoniese manlikheid, en hegemoniese Afrikanermanlikheid. Daar sal van film as visuele teks gebruik gemaak word vir kontekstualisering, en vir tematiese interpretasie. Ten spyte van ooglopende verskille, is die saambindende faktor van drie onlangse Afrikaanse films, *Faan se trein* (2014), *Roepman* (2011) en *Triomf* (2008)<sup>4</sup>, die feit dat dit gaan om 'n randfiguur wat homself binne 'n patriargale, hegemoniese Afrikanerbestel bevind tydens die Apartheidsbewind.

*Faan se trein* stel Faan, 'n middeljarige man met die verstandelike vermoëns van 'n jong seun, op die voorgrond. Die verhaal speel af in 1959 en handel oor Faan en sy bejaarde pa wat op 'n klein plattelandse dorpie woon, waar sekere lede van die gemeenskap sukkel om Faan te aanvaar. Hy word later deur die dokter se vrou van verkragting beskuldig en die dokter teken 'n bevelskrif om hom na 'n gestig toe te laat neem. Dit het die uitwerking dat die hele gemeenskap saamstaan om die dokter te oortuig om die klag terug te trek.

Die titel *Roepman* verwys na die karakter Joon, die roepman in 'n Natalse spoorwegkamp in 1966, na wie mense in die gemeenskap ook verwys as "Sterrekyker", vanweë 'n gebrek wat veroorsaak dat sy oë opwaarts kyk. Alhoewel die verhaal in essensie handel oor die hoofkarakter, Timus, se verlies aan onskuld, speel die roepman 'n beduidende rol in die film, want hy help telkens vir Timus en ander lede van die gemeenskap uit moeilike situasies.

Op sy beurt verwys die titel *Triomf* na 'n arm buurt in Johannesburg en die verhaal sentreer rondom Lambert, die jongste lid van die Benade gesin. Die verhaal speel af in 1994, die jaar waarin Lambert sy 21ste verjaarsdag gaan vier, en spesifiek in die laaste paar dae voor die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika. Hy is verstandelik gestremd en kry gereeld epileptiese aanvalle. In die klimaks van die verhaal word dit vir

---

<sup>4</sup> Alhoewel al drie die films oorspronklik as woordtekste gepubliseer is (*Faan se trein* as drama in 1975, en *Roepman* en *Triomf* as romans in onderskeidelik 2004 en 1994) fokus hierdie studie op die films as onafhanklike, outonome tekste.

die kyker duidelik dat Lambert die vrug is van 'n bloedskandelike verhouding tussen sy ma, Mol, en haar twee broers, Pop en Treppie.

Daar kan verskeie ooreenkomste tussen die drie randfigure in die gekose films aangetoon word. Al drie is volwasse, wit, Afrikaanssprekende, manlike karakters, wat oënskynlik deel is van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die ruimte waarin die drie karakters hulself bevind, is nog 'n ooreenkoms: op sosiale vlak word die ruimtes as marginaal uitgebeeld. In beide *Triomf* en *Roepman* speel die verhaal in arm gemeenskappe af wat vir die wit werkersklas deur die staat geskep is om die invloed van Afrikaners vanuit die platteland na die stad te akkommodeer. Die spoorwegkampe het hulle ontstaan gehad nadat die destydse Nasionale Party skemas ontwikkel het om die sogenaamde "arm blankes" te voorsien van opleiding en behuising, terwyl hulle as arbeiders vir staatsinstansies gewerk het (Giliomee & Mbenga, 2007:281). Die spoorweë is 'n voorbeeld van een van die instansies wat die regering gebruik het om hierdie mense te help. 'n Ander poging van die destydse bedeling om behuising aan armblankes te voorsien, is die geografiese verskuiwing en verplasing van sekere etniese groepe tydens Apartheid. Een so 'n voorbeeld is die gedwonge verskuiwing van swart gemeenskappe uit Sophiatown, Johannesburg, na 'n nuwe geallokeerde ruimte in die suidweste van Johannesburg, naamlik Soweto (Giliomee & Mbenga, 2007:319). Sophiatown is gesloop en is herbenoem na Triomf, 'n woonbuurt vir slegs wit (meestal arm) mense. Beide hierdie stedelike ruimtes word as gemarginaliseerde ruimtes uitgebeeld omdat dit juis geskep is vir sub-ekonomiese gemeenskappe, as randgebiede naas die groter sosiale gemeenskap. In teenstelling met hierdie stedelike ruimtes, speel *Faan se trein* af in 'n oorwegend wit plattelandse dorpie, waar die meeste lede van die gemeenskap deel is van die werkersklas. Die sosiale omstandighede en die impak daarvan op die individu, maar kollektief ook op die gemeenskap, word in hierdie ruimte uitgebeeld. In terme van die tydsges, speel al drie films in die Apartheidsera af, wat een van die produkte is van Afrikanernasionalisme, waar die hegemoniese Afrikanermanlikheid en waardestelsel oorwegend geld.

Die films sluit verder ook aan by Van Rensburg (2010) en Broodryk (2014) se sienings dat die randfiguur in literêre tekste sowel as in filmtekste, kommentaar op die samelewing lewer. Dit word in die films verwesenlik, veral ten opsigte van hegemoniese Afrikanermanlikheid wat 'n kenmerkende eienskap is van die era waarin die protagoniste hulself bevind.

Die konfrontasie van die verlede is in terme van die Suid-Afrikaanse filmbedryf 'n belangrike tema in post-Apartheid films (Botha, 2012:210). Dit beteken dat films wat binne 'n post-Apartheidsbestel vervaardig is, steeds met die Apartheidsverlede in gesprek tree, of geheel en al handel oor die Apartheidperiode. Die relevansie van die herbesoek of heraktivering van die verlede in kontemporêre Suid-Afrikaanse films kan verduidelik word aan die hand van Derek Hook se uitgangspunt in sy boek *(Post)apartheid conditions* (2014).

Hook (2014:5) argumenteer dat “[the] South African experience is characterised by historical dissonance, by the continuous juxtaposition of forward- and backward-looking temporalities”. Hy gebruik, vanuit die psigologie, die idee van nie-lineêre tydsverloop<sup>5</sup> om die voortdurende herbesoek, hersiening en herorganisering van die Suid-Afrikaanse geskiedenis in tekste (hetsy literêre of visuele) te beskryf.

Die doel van herbesinning oor geskiedenis word deur Taljaard-Gilson (2013:385) verwoord, en alhoewel sy vanuit 'n letterkundige perspektief werk, is dit ook van toepassing op film as narratief. Eerstens gaan dit om die skep van 'n historiese bewussyn by die kyker om sodoende sin te maak van die hede. Hook (2014:201) huldig min of meer dieselfde siening en beskou die verlede as grondslag vir die toekoms: “More simply put: in the case of attempts to retrieve Apartheid history we are not merely accessing dull echoes of the past; we are involved rather in the task of re-establishing the foundations of *what the past may come to mean in the future*” (Kursivering – DH). Dit is oneties om te dink Apartheid is “in die verlede”, en dit is daarom dat Hook die premorfeem “post” in hakies plaas in die titel van sy boek wat aandui dat Apartheid 'n era is wat nooit as afgehandel beskou kan word nie.

Verder wys Taljaard-Gilson (2013:385) dat herbesinning van die verlede die soeke na identiteit en die bevestiging van 'n persoon se identiteit en herkoms bevorder. Die herbesinning het ook 'n terapeutiese funksie: die film en/of fiksie as historiese narratiewe is 'n verwerking van 'n traumatiese geskiedenis, wat gepaard gaan met boetedoening waar erkenning gegee word aan die aandadigheid aan 'n ongunstige geskiedenis. Saam met dié erkenning poog historiese narratiewe om verdraaide of versweë geskiedenis reg te stel of te openbaar.

---

<sup>5</sup> Hook (2014:195) beskryf dit as “non-linear vicissitudes of time”.

Botha (2012:217) sluit aan en wys dat daar 'n tendens onder jonger geslag filmmakers is om kulturele tekens weer aan bod te stel, die ouerfigure (en veral die patriargale wat met apartheid vereenselwig word) te ondermyn, en in sommige gevalle die swart “ander” as sleutel tot bevryding voor te stel.

Myns insiens is film 'n ideale en unieke medium om bogenoemde kwessies aan te pak omdat film se aaneenlopende spel met visie, klank en beweging 'n groter reaksie by die kyker ontlok, en hom of haar direk aanspreek oor die realiteit van die wêreld. Kolker (2002:11) se siening kan hiermee in verband gebring word: “Reality is a complex image of the world that many of us choose to agree to. The photographic and cinematic image is one of the ways we use this ‘lens’ (here in a quite literal sense) to interpret the complexities of the world.”

## 1.2 Probleemstelling

Die konseptualisering het enkele aspekte vir ondersoek uitgelig. In hierdie studie sal die aandag daarop gerig wees om vas te stel hoe die diskoers van hegemoniese Afrikanermanlikheid daar uitsien. Om daarby uit te kom, sal daar eerstens ondersoek ingestel word na die geslagtelikheidsteorie rakende manlikheid, waaruit hegemoniese manlikheid voortspruit. Connell se boeke, *Gender and power: society, the person and sexual politics* (1987) en *Masculinities* (2005), bied 'n raamwerk waarmee hegemoniese manlikheid beskryf en verstaan kan word. Haar werk sal betrek word om 'n bruikbare teoretiese begronding vir die studie te skep. Hierdie raamwerk word voorts ook die basis vir die besinning oor hegemoniese Afrikanermanlikheid, wat met behulp van Morrell (2001) en Du Pisani (2001, 2004) se navorsing toegelig gaan word. Vir die doel van die studie is drie filmnarratiewe gekies, naamlik *Faan se trein*, *Roepman*, en *Triomf* omdat elke film hegemoniese Afrikanermanlikheid uitbeeld en insgelyks ondermyn.

'n Onderdeel van die studie is om vas te stel hoe die filmwêreld waarin hegemoniese Afrikanermanlikheid én die destabilisasie daarvan, daar uitsien. In hierdie verband gaan Daniel Yacavone (2015) se nuwe teoretiese omskrywing van die filmwêreld in sy boek *Film worlds* betrek word. Hierdie gedeelte speur dus die manier waarop 'n filmwêreld geskep word na, met spesifieke verwysing na die wyse waarop ruimte en karakterisering by die skepping van die filmwêreld aansluit.

Hierdie studie poog verder om ondersoek in te stel na die wyse waarop die randfiguur in die gekose visuele tekste uitgebeeld word in teenstelling met die tradisionele beeld van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die vraagstuk oor hóé die randfiguur hegemoniese Afrikanermanlikheid destabiliseer, sal ook bestudeer word. Die uitbeelding van die randfiguur as belangrike karakter in die visuele narratief is, tesame met die temporele en sosiale ruimte, beduidende faktore in die films wat in hierdie studie onder die soeklig geplaas gaan word.

Die literatuur oor die randfiguur (o.a. Bisschoff, 1992:5 en Brink, 1967:40) wys daarop dat een van die funksies van die randfiguur is om krities teenoor die samelewing te staan. In die geval van film gebruik die regisseur die randfiguur om kommentaar te lewer op 'n spesifieke gemeenskap of politieke bestel. In terme van hierdie studie, sal die kommentaar wat elkeen van die randfigure op hegemoniese Afrikanermanlikheid maak, beskryf word.

Uiteindelik wil die studie aantoon hoe die randfiguur gebruik word om hegemoniese Afrikanermanlikheid te destabiliseer in die wêreld van die drie gekose films.

### 1.3 Navorsingsvrae

Vanuit die voorafgaande bespreking spruit die volgende vrae:

- Hoe sien die diskoers omtrent hegemoniese Afrikanermanlikheid daar uit?
- Hoe word die filmwêreld in die betrokke drie films kinematografies gekonstrueer?
- Hoe word die begrip *randfiguur* omskryf?
- Hoe word hegemoniese Afrikanermanlikheid deur die randfiguur in die films gedestabiliseer?
- Hoe lewer die filmtekste kommentaar op die samelewing deur middel van die randfiguur?

### 1.4 Navorsingsdoelstellings

Hierdie studie beoog om:

- die diskoers omtrent manlikheid, hegemoniese manlikheid en hegemoniese Afrikanermanlikheid te ontleed en interpreteer;

- vas te stel watter kinematografiese elemente gebruik word om 'n filmwêreld voor te stel waarbinne die randfiguur en destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid plaasvind;
- die konsep *randfiguur* te bestudeer om die relevansie daarvan in die gekose films te bepaal;
- te probeer vasstel hoe hegemoniese Afrikanermanlikheid deur die randfiguur in die films gedestabiliseer word; en
- na te speur hoe die filmtekste kommentaar lewer op sosio-politieke vlak.

### 1.5 Sentrale teoretiese stelling

Die drie gekose films, *Faan se trein* (2014), *Roepman* (2011) en *Triomf* (2008), bevat elk 'n randfiguur. Alhoewel hierdie karakters oënskynlik tipiese vergestaltings van wit Afrikanermanlikheid is, word hulle steeds op die marge van die gemeenskap geplaas, wat beteken dat die karakters *nie* deel vorm van die hegemoniese Afrikanermanlikheid binne 'n Apartheidsbestel nie. Die onderskeie regisseurs skep elkeen 'n eiesoortige filmwêreld waarbinne die marginalisering gebruik word om kritiek te lewer op die sosiale bestel en hegemoniese Afrikanermanlikheid wat aan die orde van die dag was tydens Apartheid. Terselfdertyd word hegemoniese Afrikanermanlikheid (weliswaar op verskillende maniere) gedestabiliseer.

### 1.6 Bydrae van studie

Daar is reeds 'n aantal studies onderneem wat 'n kontemporêre post-Apartheid (hegemoniese) manlikheid in letterkunde en film beskryf en ondersoek. Die destabilisering van Afrikanerhegemonie tydens die Apartheidsperiode in kontemporêre literêre werke, sowel as filmtekste, ontbreek egter in die gesprek rondom die uitbeelding en representasie van Afrikanermanlikheid. Hierdie studie beoog om dié leemte te vul deur alleenlik op die Apartheidsera te fokus, wat deur 'n eietydse gekonstrueerde filmwêreld gerepresenteer word.

## 1.7 Onderzoekmetode en vooruitskouing

Om uiteindelik die navorsingsvrae te beantwoord, gaan daar in hierdie studie van 'n hermeneutiese onderzoekmetode gebruik gemaak word. Die analise van die drie filmtekste staan sentraal.

Die tweede hoofstuk van die verhandeling bied 'n teoretiese begroning vir die analise van die drie films wat volg. Eerstens sal die konsep *manlikheid* bespreek word met verwysing na die ontwikkeling van manlikheid, manlikheid as geslagtelikhedskonstruk, die sosiale orde van manlikheid, hegemoniese manlikheid, en hegemoniese Afrikanermanlikheid. Tweedens sal die wyses waarop 'n filmwêreld gerekonstrueer word, naamlik die kognitief-simboliese, die gevoelsinhoud, en hermeneutiek beskryf word en hoe hierdie konsepte kombineer om uiteindelik die artistieke en estetiese aspek van die film uit te lig. Derdens sal die konsep *randfiguur* belig word met klem op die verskeie eienskappe daarvan, sowel as die neerslag daarvan in woord- en beeldtekste.

Die volgende drie hoofstukke bespreek en analiseer die drie filmtekste, naamlik *Faan se trein*, *Roepman*, en *Triomf* in die lig van die teoretiese konsepte wat in hoofstuk twee ontgin word. Die analises sal eerstens 'n bondige weergawe van die fabula verskaf, waarna die resepsie van die film, sowel as die verskillende temas wat die film geïdentifiseer word, bespreek word.

In die ontleding en bespreking van die films gaan die verskeie randfigure, naamlik Faan (*Faan se trein*), Joon (*Roepman*), en Lambert (*Triomf*) bespreek word na aanleiding van die uitbeelding van die karakters as randfigure en die implikasies wat dit inhou vir die voorstelling van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die ruimte waarin elke karakter homself bevind, sal ook as marginale ruimte beskou word, wat bydra tot die uitbeelding van die karakters as randfigure. Uiteindelik sal die wyse waarop die randfiguur hegemoniese Afrikanermanlikheid destabiliseer, sowel as die sosio-politieke kommentaar wat die randfiguur op die samelewing lewer, bespreek word. Daar sal deurgaans van stilbeelde gebruik gemaak word om die bespreking toe te lig met klem op die visuele aspekte van die filmwêreld.

Hoofstuk ses bevat 'n samevatting van die hoofargumente van die studie, asook 'n bespreking van die gevolgtrekkings wat gemaak is na aanleiding van die navorsingsdoelstellings. Laastens sal daar ook verwys word na moontlikhede vir verdere studie.

## HOOFSTUK 2

### TEORETIESE BEGRONDING

#### 2.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk dien as teoretiese begronding vir die studie. Om uitvoering te gee aan wat met die navorsingsvrae en -doelstellings in die vooruitsig gestel is, gaan die teorieë rondom manlikheid, die skepping van 'n filmwêreld, en die randfiguur in hierdie hoofstuk ondersoek word.

Met Connell (2005) se *Masculinites*<sup>6</sup> as sleutelteks, gaan manlikheid eerstens bespreek word ten opsigte van die konsep *manlikheid*, die beliggaming van manlikheid en die sosiale orde daarvan, wat insluit hegemoniese manlikheid en gemarginaliseerde manlikheid. Vir die doel van hierdie studie gaan daar veral klem gelê word op hoe hegemoniese Afrikanermanlikheid daar uitsien om uiteindelik die destabilisering van hierdie manlikheid deur middel van die randfiguur te illustreer.

Tweedens gaan die teorie rondom 'n filmwêreld, soos uiteengesit deur Daniel Yacavone (2008, 2015) bespreek word. In hierdie gedeelte sal daar aangedui word hoe 'n filmwêreld binne die raam van 'n film geskep word, hoe geslagtelikheid, en spesifiek manlikheid binne hierdie wêreld gekonstrueer word. Verder sal daar ook verwys word na hoe die kyker deur middel van die filmwêreld hom- of haarself in die film inleef en empatie en meegevoel ontwikkel vir die karakter (lees randfiguur) in die film.

Laastens gaan hierdie hoofstuk die konsep *randfiguur* as literêre verskynsel bespreek deur te verwys na relevante teoretiese bronne. Daar sal ook aangedui word hoe verskillende benamings, soos randfiguur, outsider, antiheld en buitestaander wat deur verskillende akademici gebruik word, uiteindelik op dieselfde konsep dui. Uiteindelik sal daar aangedui word wie as randfigure bestempel kan word en hoekom, waarna ingegaan sal word op die gestremde randfiguur omdat hy veral van belang is vir hierdie studie.

---

<sup>6</sup> Die teks word beskou as baanbrekerswerk, en het 'n klassieke werk geword in die studie van die aard en natuur van manlike identiteit.

## 2.2 Manlikheid

Van der Merwe (2012:25) wys in haar studie wat handel oor die destabilisering van heteronormatiwiteit, dat daar tradisioneel aanvaar word dat “elke mens as deel van sy of haar biologiese samestelling een geslag (man of vrou), een gender (manlik of vroulik), en een seksualiteit (heteroseksueel of homoseksueel)” het. Tradisionele opvattinge oor geslag, geslagtelikheid en seksualiteit is egter problematies omdat dit sekere persone uitgesluit het, onder andere biseksuele en transgender mense. Die grondslag van queerteorie en geslagtelikheidstudies poog om hierdie tradisionele kategorieë te kritiseer en te dekonstrueer (Richardson & Wearing, 2014:1; Van der Merwe, 2012:25; Butler, 1990). Queer- en geslagtelikheidsteorieë erken dat geslag, geslagtelikheid en seksualiteit op afsonderlike, maar soms kruisende terme dui; en volgens Barry (2009:138) kan een term (*man*, *manlik* en *manlikheid*) alleen verstaan en beskryf word in terme van die ander. Geslag dui op die beskrywing van die chromosomale, anatomiese geslag, met ander woorde die biologiese geslag van ’n persoon. Hierteenoor dui geslagtelikheid nie op die biologiese nie, maar eerder op die kulturele: dit verwys na manlikheid en vroulikheid en beskryf patrone van gedrag wat deur die samelewing beskou word as gepas vir manlike of vroulike liggame. Vir die doel van hierdie studie gaan daar gefokus word op *manlikheid* as konstruk van geslagtelikheid.

Die bestudering van mans en manlikhede (ook bekend as mannestudies) is ’n betreklik nuwe studiegebied in die geesteswetenskappe en het sy oorsprong aan feminisme te danke. Visagie (2004:1) verduidelik dat die vestiging van geslagtelikheidstudie in die 1980’s die weg gebaan het vir die besef dat die vroulike nie die enigste geldige navorsingsterrein is nie. Geslagtelikheidstudies bestudeer beide mans en vroue en is sensitief vir die komplekse verhouding tussen manlike en vroulike geslagtelikheid. “Mannestudies konsentreer spesifiek op vraagstukke rondom manlikheid, maar die mees geslaagde navorsing op hierdie gebied vind konsekwent aansluiting by die indrukwekkende korpus literatuur wat feministe oor die dekades heen gepubliseer het” (Visagie, 2004:1). In aansluiting hierby is daar sedert die negentigs in veral die Engelssprekende wêreld omvattend navorsing gedoen oor manlikheid, en het daar handboeke soos *An Introduction to Masculinities* (Kahn, 2009) en versamelwerke soos *The Masculinity Studies Reader* (Adams & Savran, 2002) en *The Masculinities Reader*

(Whitehead & Barrett, 2001) verskyn om studente in die veld aan sleuteltekste en teoretici bekend te stel.

Die outeurs van *The Masculinities Reader* poog in hulle versamelbundel om drie fases in die ontwikkeling van manlikheidstudies te onderskei (Whitehead & Barrett, 2001:15). Die eerste fase het rondom 1950 ontstaan met teorie oor geslagsrolle en die gevolge van die oorheersende manlike verwagtings vir mans. Die tweede fase word rondom 1980 geïdentifiseer met R.W. Connell as 'n belangrike en invloedryke figuur. Die sentrale mag en die verskillende vorms van manlikheid was tydens hierdie fase van kardinale belang. Die derde fase wat Whitehead & Barrett (2001:15) identifiseer dui op die werk van feministe wat binne die poststrukturalisme en postmodernisme werk. Hierdie (huidige) fase fokus op die diskursiewe praktyke van die self en die invloed daarvan op manlikheid.

Die Australiese sosioloog R.W. Connell is 'n teoretikus wie se naam telkens in studies en publikasies oor manlikheid opduik. Haar werk word deur sommige beskou as van die belangrikste in die veld (Kahn, 2009:30; Wedgwood, 2009:329; Visagie, 2004:18). Tydens die tweede fase van Whitehead en Barrett se waarnemings in die ontwikkeling van manlikheidstudies het Connell haar invloedryke teorie rondom “hegemoniese manlikheid” geformuleer (sien 2.2.4). In hierdie studie sal daar veral na Connell se werk verwys word omdat dit steeds relevant is in die huidige klimaat van manlikheidstudies (Wedgwood, 2009). Verder is die konsep *hegemoniese manlikheid* een van die hoekstene van hierdie studie en word gebruik om aan te dui hoe Afrikanermanlikheid tydens Apartheidsera daar uit gesien het, en hoe die randfiguur hierdie hegemonie gedestabiliseer het.

### 2.2.1 Die problematiek van die term *manlikheid*

As 'n basiese definisie verduidelik die WAT (2015b) dat *manlik* te make het met dit “wat hoort by, betrekking het op, eie is aan, geskik is vir of kenmerkend is van 'n man, of soos 'n man”. Hierteenoor word *manlikheid* beskryf as die “hoedanigheid van manlik te wees en normale en tipiese manlike eienskappe te besit” (WAT, 2015c). Wat uit die woordeboekdefinisies blyk, is dat geslagtelikheid (manlik) gelykgestel word aan die geslag (man) van 'n persoon, en dat hierdie twee identiteitskategorieë saamwerk om die *manlikheid* van 'n persoon te bewerkstellig. Hierdie definisies is egter problematies omdat navorsing, en veral in die queerteorie (soos in Van der Merwe, 2012:25

uiteengesit), vanuit 'n dekonstruktiewe raamwerk erken dat hierdie binêre opposisies<sup>7</sup> nie absoluut is nie.

Vir 'n meer genuanseerde beskrywing van die term *manlikheid*, bied Abercrombie *et al.* (2006:238) vanuit 'n sosiologiese perspektief 'n omskrywing wat die bogenoemde kwessies in ag neem:

Many societies have ascribed different and distinctive qualities to men and women. In modern Western societies, it is considered 'masculine' to be aggressive, independent, and active. There is considerable debate as to whether these qualities really are characteristics of gender, whether they are biologically or socially determined, and in what ways they maintain male power.

In hierdie omskrywing word die debat rondom geslagtelikheid uitgelig. Dit stel die vraag of die tradisionele "manlike" eienskappe, soos deur die betrokke samelewing bepaal word, 'n invloed het op die geslagtelikheid van 'n persoon. Daar word dan ook klem gelê op die mag wat hierdie geslagtelikheid kan inhou, maar dat dit van een samelewing tot 'n ander kan verskil, wat veral relevant is in die konteks van hierdie studie.

Die feit dat *manlikheid* 'n problematiese en moeilike begrip is om te omskryf, word deur Connell (2005:67-68) gestaaf. Sy verduidelik dat alle kulture 'n weergawe van geslagtelikheid bevat, maar dat nie almal die konsep *manlikheid* insluit nie. Verder is die konsep ook inherent relasioneel – manlikheid bestaan nie tensy dit in verhouding tot vroulikheid geplaas word nie.

Tydens die ontstaan van manlikheid as studieveld, het daar vier strategieë ontwikkel waarvolgens verskillende tipes manlikhede onderskei kan word, naamlik essensialisties, positivisties, normatief en semioties (Connell, 2005:68). Connell gaan dan verder om die swakheid van elke benadering uit te lig.

Die essensialistiese definisies kies gewoonlik 'n aspek wat die kern van manlikheid definieer, en staaf dit met voorbeelde en gevallestudies vanuit mans se lewens. Om hierdie benadering te volg beteken dat 'n enkele aspek van manlikheid "gekies" word en verhef word tot maatstaf vir manlikheid. Stereotipes is 'n goeie voorbeeld hiervan en Connell (2005:68) noem dat verskillende denkers verskeie aspekte beklemtoon soos

---

<sup>7</sup> Hiermee word bedoel die binêre opposisies van man teenoor vrou, manlike teenoor vroulik, en heteroseksueel teenoor homoseksueel.

waaghalsigheid, verantwoordelikheid, onverantwoordelikheid en aggressiwiteit. Die swak punt van hierdie benadering, volgens Connell (2005:68), is egter die feit dat die keuse van die essensie van manlikheid tot 'n sekere mate arbitrêr is, dit wil sê dat die ware essensie van manlikheid subjektief is, en dat niks die verskillende essensialistiese denkers verplig om met mekaar saam te stem nie.

Ook word manlikheid vanuit die positivistiese sosiale wetenskappe beskryf as dit wat mans in wese is. Hierdie beskouing is die basis vir die manlikheid-/vroulikheid-skale wat in sielkunde gebruik word. Die kriteria vir die skale is gegrond op die verskille tussen 'n groep mans en 'n groep vrouens. Positivisme is ook die basis van etnografiese gesprekke oor lewenspatrone van mans in 'n bepaalde kultuurgroep, wat uiteindelik as manlik beskou word. Connell (2005:69) identifiseer drie punte van kritiek teen so 'n benadering. Eerstens wys sy daarop dat moderne epistemologie erken dat geen beskrywing sonder 'n standpunt of bewyse geldig kan wees nie. Die beskrywings van manlikheid vanuit die positivisme is belaaie met aannames van wat geslagtelikheid is. Verder maak sy ook dat die positivistiese benadering rus op die feit dat mense in die kategorieë "man" of "vrou" geplaas moet word om 'n lys saam te kan stel van wat mans en vrouens onderskeidelik is. Veralgemenings wat rondom geslagtelikheid gemaak word, is problematies en word tans in geslagtelikheidsstudies ondersoek. As 'n laaste punt van kritiek verwys Connell (2005:69) na die uitsluiting van die gesprek rondom vrouens met tradisioneel manlike eienskappe en mans met tradisioneel vroulike eienskappe, of om te bepaal watter aksies, handeling en gesindheid manlik of vroulik is, ongeag wie dit vertoon.

Die normatiewe definisies van manlikheid bepaal wat mans veronderstel is om te wees. Hierdie uitgangspunt van wat manlikheid is of wat die vereistes van manlikheid is, word veral in die media aangetref met boodskappe van advertensies oor produkte wat "regte" mans gebruik, of die beeld van manlikheid wat deur films en TV-reekse aan die publiek vertoon word. Die normatiewe omskrywing het die implikasie dat verskillende mans tot 'n mindere of meerdere mate aan die vereistes van manlikheid voldoen. Die probleem met dié definisie is dat slegs 'n klein hoeveelheid mans uiteindelik aan die vereistes van manlikheid voldoen soos bepaal deur die media, skole, die kerk en die werksomgewing; asook dat dit geen handvat aan manlikheid op 'n persoonlikheidsvlak gee nie (Connell, 2005:70).

'n Laaste veld waaruit manlikheid gedefinieer kan word, is die semiotiek. Die semiotiek verwerp die persoonlikheidvlak, en definieer manlikheid deur 'n sisteem van simboliese verskille waar manlik en vroulik gekontrasteer word. Manlikheid is dan in essensie nie-vroulikheid. In die semiotiese opposisie van manlikheid teenoor vroulikheid, is manlikheid die gemerkte term, die plek van simboliese outoriteit met die fallus as hoofaanduier; teenoor vroulikheid wat simbolies gedefinieer word as die tekort of gebrek aan die fallus. Alhoewel hierdie definisie veral bruikbaar is in kulturele studies, is die omvang volgens Connell (2005:71) beperk: “[t]o grapple with the full range of issues about masculinity we need ways of talking about relationships of other kinds too”. Verskillende soorte verhoudings verwys na geslagtelikheid in die private, ekonomiese, sosiale, maatskaplike en politieke konteks.

Alhoewel voorafgaande definisies poog om manlikheid te omskryf, stel Reeser (2010:2) dit duidelik dat manlikheid 'n komplekse begrip is en nie aan die hand van 'n eenvoudige of enkele definisie bestudeer kan word nie – dit moet eerder in terme van verskeidenheid en kompleksiteit beskou word. Manlikheid is ook nie vasgestel of bepaald nie en kan deur ervaring en ondervinding verander of aangepas word. Om sy stelling te verdedig, verwys Reeser (2010:2) na die manier waarop 'n persoon, wat enkele idees rakende manlikheid het, blootgestel word aan 'n volle weergawe van manlikheid deur na plekke te reis, tekste te lees, webwerwe te besoek, films te kyk of skilderye te aanskou. Dit bewys op sy beurt dat manlikheid veelvoudig is, maar laat die persoon beseef dat sy eie manlikheid relatief is en 'n produk van die sosiale en historiese konteks waarin hy leef, asook die vloeibaarheid van manlikheid in die sosiale orde wat wissel van man tot man.

Connell (2005:71) verduidelik ook dat manlikheid nie gedefinieer kan word as 'n objek nie; daar moet eerder gefokus word op die prosesse en verhoudings waardeur mans en vroue hulle geslagtelikheid uitleef. Sy konstrueer dan haar definisie van manlikheid soos volg:

[It is] simultaneously a place in gender relations, the practice through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture. (Connell, 2005:71)

Manlikheid hou dus verband met geslagtelike verhoudings en praktyke en die effekte wat dit het op die liggaam, persoonlikheid, kultuur en sosiale gedrag van 'n persoon, afgesien van geslag.

Waar die konsep *manlikheid* ter sprake is, moet dit in verband gebring word met die liggaam, en met die sosiale konteks of samelewing waarin daardie liggaam homself bevind.

### 2.2.2 Die beliggaming van manlikheid

Connell (2005:45) wys daarop dat die manlike liggaam meestal beskou word as die bron van ware manlikheid – om inherent in 'n manlike liggaam te wees, of om iets oor die manlike liggaam te sê. Mosse (1996:5) verduidelik in sy studie dat die fundamente vir moderne manlikheid gebou is op 'n aantal stereotipes, wat ontstaan het tydens die laat agtiende en negentiende eeu, en gebaseer is op die aard van die manlike liggaam. Nye (2005:1937) is dit ook eens dat geslagtelike liggame vroeër gesien was as stabiele platforms waarmee natuurlike geslagtelikheid en seksualiteit uitgebeeld word. “[B]iologists characterized male virtues as the ‘natural’ expressions of male bodies” (Nye, 2005:1947). Die idee dat die manlike liggaam 'n besondere rol speel in die konstruksie van manlikheid en dat dit 'n natuurlike aanwyser is van manlikheid, kom duidelik na vore.

Die liggaam het ook te make met aksie. Enersyds is die liggaam die dryfkrag en rigtingaanwyser vir die aksie (Connell, 2005:45), soos die aanname dat mans op 'n natuurlike vlak meer aggressief is as vrouens, en dat verkragting 'n produk is van onder andere 'n onbeheerbare seksuele drang. Andersyds kan die liggaam grense aan die aksie stel (Connell, 2005:45), soos die opvatting dat mans van nature nie na babas of kinders omsien nie, of dat homoseksualiteit onnatuurlik en 'n perversie is en so hanteer moet word.

Volgens Connell (2005:45) is daar drie maniere waarop die liggaam en manlikheid tradisioneel verstaan word. Eerstens kan die liggaam beskou word as 'n natuurlike masjien of sisteem waar geslagtelike verskille ontwikkel deur genetika, hormone, of die verskillende geslagsrolle tydens voortplanting. Tweedens kan die liggaam gesien word in terme van 'n landskap of neutrale oppervlak waarop 'n sosiale simboliek afgedruk word. 'n Derde benadering stel dat beide biologie en sosiale invloede gekombineer

word om geslagtelike verskille te produseer. Sy meen dat hierdie benaderingsproblematies is omdat die kulturele karakter van geslagtelikheid en liggaamlikheid in werklikheid nie van mekaar geskei kan word nie (Connell, 2005:52).

Op grond van onderhoude met verskillende mans met verskillende lewensverhale kom Connell (2005:53-65) tot die volgende gevolgtrekkings rakende die verhouding tussen die liggaam en manlikheid. Die manier waarop 'n persoon sy liggaam gebruik; staan sentraal in die kulturele interpretasie van geslagtelikheid. Connell (2005:52-56) verwys na twee praktyke waar die prestasie van die liggaam veral belangrik is, naamlik sport en arbeid. "In historically recent times, sport has come to be the leading definer of masculinity in mass culture. Sport provides a continuous display of men's bodies in motion." (Connell, 2005:54) In hierdie konteks word die manlikheid gemeet aan die manier waarop die hele liggaam gebruik word en hoe dit presteer in 'n kompeterende vertoning van verskillende vaardighede. Anders gestel, die manlikheid van 'n sportheld word gemeet aan sy liggaam se vermoë om verskillende vaardighede te bemeester. Dieselfde geld vir die liggaam in die konteks van arbeid; manlikheid word direk gekoppel aan die liggaam se vermoëns en prestasie binne verskeie werksomgewings, hetsy fisieke harde werk soos konstruksie, of die bestuurvermoë van 'n direkteur.

Sy gaan verder deur te verduidelik dat die institusionalisering van sport beslis verband hou met sosiale verhoudings: kompetisie en hiërargie tussen mans en die uitsluiting van of dominansie teenoor vroue (Connell, 2005:54). Die sosiale verhoudings word gerealiseer en gesimboliseer deur die verrigting en prestasie van die liggaam. Dit word egter nie net beperk tot hierdie twee aspekte nie. Liggaamlike skoonheid, soos Mosse (1996:5) verduidelik, het weens die simboliese waarde wat die liggaam aangeneem het, 'n belangrike plek in die beskrywing van manlikheid aangeneem.

Fausto-Sterling (2000:112), wat vanuit 'n mediese perspektief manlikheid ondersoek, sluit aan by die gesprek rondom die verhouding tussen die liggaam en die samelewing. Sy het bevind dat manlikheid reeds tydens geboorte 'n sosiale fenomeen word: vir die manlike sosialisering om plaas te vind, moet die seuntjie oor 'n groot genoeg penis beskik. Daar mag geen twyfel ontstaan by die kind self, sy ouers, die mediese personeel of manlike vriende oor sy manlike identifikasie nie. Indien dit egter nie die geval is nie en die kind se geslagsdeel rede gee tot kommer, word 'n operasie in sekere gevalle uitgevoer om die geslag na vroulik te verander (Fausto-Sterling, 2000:112). Dus

is nie net die vermoë en verrigting van die liggaam nie, maar ook die fisieke voorkoms, belangrik vir die realisering van die verhouding tussen die liggaam en die samelewing.

Die gevolgtrekking wat Connell maak, is dat die liggaam sentraal staan in die konstruksie van manlikheid, alhoewel dit wat onvermydelik is, nie absoluut vas is nie. Met ander woorde, daar is ruimte vir verandering en variasie tydens die konstruksie van manlikheid. Die feit dat die liggaam gemeet word aan sy funksies en voorkoms sluit ook aan by die tradisionele benaderings dat manlikheid *vanuit* die liggaam kom, of 'n produk van die manlike liggaam is.

'n Ander gevolgtrekking wat Connell (2005:57) maak, is dat manlike liggame verskillend en divers is, en hierdie diversiteit vermeerder met ontwikkeling en ouderdom; verder kan liggame ook op 'n positiewe manier opstandig wees. Die positiewe opstandigheid verwys na voorgestelde maniere waarop die liggaam in die sosiale konteks moet optree, maar wat die liggaam verwerp. Byvoorbeeld, die sosiale verwagting dat mansstudente 'n sekere hoeveelheid alkohol moet kan inneem sonder om dronk (of ten minste onkapabel) te word, of die waarde wat deur die samelewing aan fisieke krag geheg word en mans wat hulle liggame in die strewe hierna beseer. Hierdie is voorbeelde van liggame onder druk wat hul limiete bereik. Judith Butler (1993:2) sluit hierby aan deur te verduidelik dat liggame nooit ten volle voldoen aan die vereistes wat daarop afgeforseer word deur die samelewing nie. Connell en Butler se interpretasies sluit aan by die tweede tradisionele benadering in die sin dat die samelewing of sosiale konteks sekere eise aan die liggaam stel wat as maatstaf gebruik word vir die manlikheid van daardie liggaam, ongeag of die liggaam aan die eise kan voldoen of nie.

In hierdie opsig wys Connell (2005:58) daarop dat “[b]odies cannot be understood as a neutral medium of social practice. Their materiality matters. They will do certain things and not others. Bodies are substantively in play in social practices such as sport, labour and sex”. Voorts lig Steyn en Van Zyl (2009:6) uit dat sosiale en kulturele regulasies 'n invloed het op die liggaam en dat die liggaam uiteindelik 'n voertuig vir kulturele idees en etiket word. Grosz (1995:34-35) is dit eens dat die liggaam 'n kulturele artefak is, en beskou ook die liggaam as 'n inskripsie van sosiale kodes, norme en wette.

'n Derde gevolgtrekking wat Connell (2005:60) maak rondom die verband tussen die liggaam en manlikheid is dat liggame deel uitmaak van die sosiale orde, en ook die sosiale verwagtings genereer en vorm. Sy verwys hierna as liggaamlik-refleksiewe

praktyke (“Body-reflexive practices”) wat verstaan word as ’n sisteem waar die liggaam en sosiale konteks mekaar beïnvloed om ’n eiesoortige manlikheid vir die betrokke liggaam te skep. Dus word verskillende weergawes van manlikheid binne hierdie sisteem geskep as “meaningful bodies and embodied meanings” (Connell, 2005:64).

Die liggaam en die sosiale orde waarin daardie liggaam homself bevind, is voorts ook verantwoordelik vir die konstruksie van manlikheid.

### 2.2.3 Die sosiale orde van manlikheid

Gender is a way in which social practice is ordered. In gender processes, the everyday conduct of life is organized in relation to a reproductive arena, defined by the bodily structures and processes of human intercourse. [...] Gender is social practice that constantly refers to bodies and what bodies do, it is not social practice reduced to the body. (Connell, 2005:71)

Hiermee verduidelik Connell die rol en invloed van sosiale praktyke in die vorming van geslagtelikheid, met veral klem op die liggaamlike funksies en menslike interaksie. Die liggaam word hier ook op die voorgrond gestel, met geslagtelikheid wat verwys na die manier hoe hierdie liggame optree, funksioneer en met ander omgaan.

Die idee dat geslagtelikeheid die manier bepaal waarop liggame behoort te reageer en op te tree in die sosiale konteks, kom veral voor in die werk van feministe soos Judith Butler (1990, 1993, 2004, 2006). Sy verduidelik dat konstruksies van geslagtelikheid gebruik word om sekere geslagtelike verwagtings of vereistes op liggame af te dwing, en hierdie liggame, wat verskil op grond van anatomie, word die passiewe ontvangers van ’n genadelose kulturele “wet” (Butler, 1990:8). Die kulturele wet bepaal dan hoe liggame binne die samelewing moet optree of reageer, byvoorbeeld die dominerende gedrag van mans of die onderdanige aard wat van vrouens verwag word.

Die geslagtelike strukturering van sosiale praktyke het egter nie net biologies te make met voortplanting nie; die skakel met die reprodktiewe aspek is eerder sosiaal (Connell, 2005:73). Met ander woorde, sosiale praktyke word gevorm rondom die reprodktiewe rol wat ’n liggaam (behoort te) vervul – dus bepaal die anatomiese geslag van ’n persoon die geslagtelikheid wat van hom of haar verwag word.

Alhoewel sosiale praktyke vir Connell (2005:72) kreatief en vindingryk is, is dit nie stabiel en ten volle gevormd nie. Sy voer aan dat daar op spesifieke situasies reageer

word binne definitiewe strukture van sosiale verhoudings. Dit verskil van een samelewing tot 'n ander, maar dit vorm steeds een van die belangrikste strukture van alle gedokumenteerde samelewings en kom op alle vlakke van daardie samelewing voor. Morrell (2001:7), wat vanuit 'n Suid-Afrikaanse konteks werk, is met Connell eens en voer aan dat manlikhede vloeibaar is en nie beskou moet word as samehorend en vasgestel vir 'n sekere groep mans nie. Manlikheid word eerder gevorm deur sosiale en historiese prosesse waar verskillende sienings van wat dit is om 'n man te wees beproef word.

Kimmel (1990:97) is dit ook eens dat geslagtelikheid nie 'n vaste vorm het nie, maar eerder vloeibaar en veranderbaar is. Hy wys daarop dat geslagtelikheid as sosiale konstruk verander (i) tussen verskillende kulture, (ii) mettertyd binne 'n gegewe kultuur (histories), (iii) binne 'n gegewe kultuur op 'n gegewe tydstip, maar in verskillende kontekste waar die seksuele beskou word as geskik of nie, en (iv) deur die loop van 'n persoon se lewe.

Connell (2005:72) maak dan die afleiding dat wanneer daar gepraat word van *manlikheid* of *vroulikheid*, dit inherent verwys na geslagtelike praktyke. Manlikheid is uiteindelik 'n vorm van 'n geslagtelike praktyk, en hou ook verband met verskillende verhoudingstrukture binne 'n samelewing. Hierdie verhoudings verskil egter tussen samelewings, wat die komplekse aard van manlikheid beklemtoon.

As gevolg hiervan stel Connell (2005:72-75) 'n drieledige model voor waarmee die struktuur van geslagtelikheid verstaan kan word. Dié model toon aan dat mag, produksie en kateksie (persoonlike of seksuele verhoudings) in verhouding tot mekaar staan om die geslagtelikheid van 'n samelewing te vorm. Giddens (2009:610) verduidelik die driedeling kortliks as magsverhoudings, produksie en kateksie. *Magsverhoudings* verwys na die interaksie tussen sosiale verbande soos outoriteit, geweld, en ideologieë in instansies soos die regering, die weermag en huislike lewe. Magsverhoudings het ook aanleiding gegee tot die totstandkoming van die patriargie. *Produksie* het betrekking op die verdeling van arbeid tussen mans en vrouens in beide die huishouding en arbeidsmark. Eersgenoemde sluit huishoudelike verantwoordelikhede en kindersorg in, terwyl die arbeidsmark kwessies soos beroepsafsondering en ongelyke vergoeding inhou. *Kateksie* hou verband met die dinamika tussen intieme, emosionele en persoonlike verhoudings, soos 'n huwelik,

seksualiteit en om kinders groot te maak. Die interaksie van hierdie drie aspekte, wat in verhouding tot mekaar staan en op 'n sekere manier gestruktureer word, word uiteindelik die gegewe geslagtelike praktyk, (dit wil sê manlikheid) van 'n gegewe samelewing. Connell (2005:75) is verder van mening dat omrede geslagtelikheid 'n manier is waarvolgens sosiale praktyke in die algemeen gestruktureer word, dit onafwendbaar deel is van ander sosiale strukture soos klas en ras en selfs nasionaliteit.

Verder is geslagtelike verhouding 'n belangrike komponent van sosiale strukture as 'n geheel, en geslagtelike politiek is 'n bepalende faktor in die kollektiewe lot van die samelewing (Connell, 2005:76). Met ander woorde, die politiek wat met geslagtelikheid gepaard gaan, bepaal die uitkoms van 'n sosiale struktuur wat vir sommige voordelig en ander nadelig kan wees (soos verder bespreek sal word in afdeling 2.2.4).

Ook Mosse (1996:4) vind dat manlikheid 'n definitiewe rol in die samelewing speel. Hy verduidelik dat moderne manlikheid aanleiding gegee het tot, en ook beïnvloed is deur, normatiewe patrone van moraliteit en gedrag, dit wil sê die prototipiese en aanvaarbare gedrag en optrede binne 'n sosiale konteks. Mosse (1996) se navorsing fokus veral op die stereotipes van moderne manlikheid soos dit in die samelewing gemanifesteer het, en sluit aan by die verskeie beelde of vorme van manlikheid.

In sy studie, *Breaking barriers: stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing 1875-1990*, verduidelik Van der Merwe (1994:1) dat stereotipes die kulturele en morele verwagtings van 'n gemeenskap bepaal. Verder weerspieël en bevestig stereotipes ook die ideologiese sienings wat deur die lede van 'n samelewing gekoester word. Hy wys daarop dat 'n stereotipe 'n duidelike onderskeid maak tussen goed en sleg, aanvaarbaar teenoor onaanvaarbaar; en dat dit 'n simplistiese manier is om mense in een van twee kategorieë te plaas (Van der Merwe, 1994:1). In die studie van manlikheid sal dit verwys na die klassifikasie van mans wat óf in die stereotiperende beeld van manlikheid pas, óf nie. 'n Stereotipe van manlikheid gee ook insig in die beelde wat in die verlede deur die samelewing geskep is.

Manlikheidsbeelde sluit aan by die stereotipes wat gevorm word in 'n sosiale omgewing waarteen die manlikheid van 'n persoon gemeet word. Mosse (1996:3) verduidelik dat bepaalde beelde van manlikheid – die manier waarop mans aanspraak maak op dit wat hulle glo hul manlikheid bevestig – Westerse kultuur deurdring. Dit is nie net 'n maatstaf

waarteen manlikheid gemeet word nie, maar ook “a symbol of personal and national regeneration, [and] as basic to the self-definition of modern society” (Mosse, 1996:3).

Mosse (1996:4-6) verwys na die ontstaan van stereotipes as daardie sogenaamde manlike eienskappe (krag, eerbaarheid en dapperheid) wat tydens die agtiende eeu as normatief aanvaar is. Die doel van stereotipes is om aan elke man die eienskappe toe te ken van die groep waarin hy behoort, en elke man was veronderstel om aan hierdie ideale manlikheid te voldoen. Hy wys egter daarop dat moderne stereotipes van manlikheid nie drasties verander het vanaf die vorige eeue nie. Tripp (2000:11) bevestig die feit dat manlikheid lank en dikwels voorgehou is as die menslike norm, en dat konvensionele manlike eienskappe (soos krag, dapperheid, rasionaliteit, outoriteit, meesterskap en onafhanklikheid) simultaan as menslike *ideale* beskou is.

Manlike eienskappe het ook swaar gesteun op die aard van die manlike liggaam, wat terug verwys na die rol van die liggaam in die konstruksie van manlikheid. Sheldon (2002:15) neem hierdie idee verder en verduidelik dat mans verstaan was as rasioneel, selfstandig, minder verbonde en beheer deur hulle liggame; manlike liggame is saamgestel as sterker, en minder vatbaar vir disfunksie.

Met die moderne stereotipes as agtergrond stel Hall (2005:21-22) die volgende lys saam van eienskappe en waardes wat as tradisioneel manlik geag word. Volgens hom is 'n man iemand wat:

- meer moeite wy aan sy loopbaan en werk eerder as intieme verhoudings;
- sukses en oorwinning baie hoog ag;
- glo dat vroue na kinders moet kyk en versorg;
- die respek en bewondering van ander mans waardeer, en strewe na status;
- tradisionele vroulike kenmerke nie vertrou nie, selfs in vroue;
- mans met vroulike kenmerke, veral homoseksuele mans, wantrou;
- konfrontasie gebruik om probleme op te los;
- woede gebruik om hartseer uit te druk, eerder as verdriet;
- ongewillig is om emosies met ander mans of vroue te deel;
- kwesbaarheid en self-twyfel wegsteek;
- aksie bo gesprekke verkies;
- simpleksiteit bo kompleksiteit verkies;
- fisieke of mentale krag en uithou vermoë hoog ag;

- voel dat om van plan te verander 'n teken van swakheid is;
- verswak voel wanneer hy sonder 'n seksuele maat is; en
- aanneem dat, as gevolg van rasionaliteit, hy reg is.

Mosse (1996:6) is egter van mening dat moderne stereotipes versterk is deur die ontstaan van 'n negatiewe stereotipe van mans wat nie aan die ideaal kon voldoen nie, en so die teenoorgestelde beeld van ware manlikheid verteenwoordig.

Deur die bestudering van onderhoude wat met mans (van verskillende klasse en rasse) gevoer is, kon Connell (2005)<sup>8</sup> die stereotipes vergelyk met empiriese data en die ingewikkelde aard daarvan bevestig. Sy het vier tipes mans gevind wat die kompleksiteit van manlike rolle in die samelewing weergee.

Die eerste groep mans, wat Connell (2005:93-119) klassifiseer as lede van die protesterende manlikheid ("protest masculinity"), is mans wat uit 'n werkersklasagtergrond kom, en beskou kan word as toonbeelde vir "machismo" of oordrewe manlikheid. Gevegte, die hanteer van vroue as seksuele objekte en haat teenoor gay mans is beelde wat by hierdie groep opgeroep word. 'n Verduideliking vir hierdie gedrag verwys na 'n vervelige, kleinburgerlike bestaan wat aan hierdie mans nie die ekonomiese vermoë verskaf om vroue te lok of om ander mans te beïndruk deur materiële welvaart nie, daarom oorkompenseer hulle met 'n oordrewe vertoning van taatheid.

Hervormde manlikheid ("reformed masculinity") sluit ten nouste aan by die eerste groep. Connell (2005:120-142) verduidelik dat hierdie groep ten tyde van haar ondersoek uit mans tussen die ouderdomme van 17 en 29 bestaan het en uit soortgelyke sosiale agtergronde kom as die eerste groep. Hulle het ook aanvanklik dieselfde "macho"-beelde of waardes ontwikkel, maar dit laat vaar nadat hulle in aanraking gekom het met die omgewingsbeweging. Die "Groen"-groepe, wat territorialiteit en kompetisie afkeur, het mans uitgedaag om hulle idees oor manlikheid te hersien en te besin oor wat dit regtig beteken om 'n man te wees.

---

<sup>8</sup> Verwys na die tweede deel van Connell (2005) se boek met die titel "Four studies of the dynamics of masculinity" waar sy haar bevindings en bewyse daarvoor uitvoerig bespreek.

'n Derde groep noem Connell (2005:143-163) “a very straight gay”.<sup>9</sup> Hierdie groep word verteenwoordig deur homoseksuele mans wat die stereotiperende verfyndheid van die gaykultuur verwerp en aanklank vind by tradisionele manlike eienskappe en waardes. Hierdie eienskappe en waardes word nie net deur hierdie groep mans bewonder nie, maar word iets waarna hulle persoonlik strewe en ook in ander gay mans verlang.

Die laaste groep is die verstandige manne (“men of reason”), wat bestaan uit mans tussen die ouderdomme van ongeveer 20 en 40 (Connell, 2005:164-181). Hierdie mans is die vergestaltung van verskeie naoorlogse waardes soos rasionaliteit, om die broodwinner te wees en om 'n wantroue teenoor homoseksuele mans te handhaaf; maar wat nie met fisieke krag of geweld vereenselwig word nie.

Die bogenoemde vier groepe is beelde van manlikheid wat in die samelewing voorkom. Beelde van manlikheid verwys na dit wat deur mans uitgebeeld of uitgeleef word in die samelewing, mits dit binne die spesifieke tipe manlikheid val waartoe die konteks homself leen. Hierdie beelde is egter nie beperk tot 'n sekere tipe manlikheid nie, en elk van die groepe staan in een of ander verhouding met 'n vorm van manlikheid.

Connell (2005:76) identifiseer vier tipes manlikhede wat in verhouding tot mekaar staan, en waarin manlikheidsbeelde gevorm en beïnvloed word: hegemonese manlikheid en manlikhede wat bepaal word deur subordinasie, medepligtigheid, en marginalisasie. Eersgenoemde is veral belangrik in hierdie studie omdat daar veral klem gelê word op hoe die hegemonie van die Afrikanermanlikheid gedestabiliseer word deur die randfiguur.

#### 2.2.4 Hegemoniese manlikheid

Teen die agtergrond van haar werk oor die verskillende vorme van manlikheid, het Connell (1987:184; 2005:77) in die laaste jare van die vorige eeu die invloedryke term *hegemoniese manlikheid* geskep. *Hegemonie*, 'n term wat sy leen by Antonio Gramsci se analise oor klasseverhoudings in Italië, verwys na die oormag of leidende posisie wat 'n sekere groep in die sosiale lewe opeis en in stand hou, wie se ideologie die organisering van huishoudelike lewe, kulturele prosesse en sosiale praktyke binnedring. Daar moet in gedagte gehou word dat 'n groep nie hierdie leidende posisie kan bekom

---

<sup>9</sup> Hierdie term kan rofweg vertaal word as “baie manlike gays”.

deur geweld nie – dit word eerder tot stand gebring deur sosiale magte soos religieuse leerstellings en praktyke, die inhoud van massamedia, die regering, ens. Dus verwys hegemoniese manlikheid na daardie tipe manlikheid wat tans die oorhand in 'n samelewing het, of die tipe manlikheid wat op 'n gegewe oomblik bo ander manlikhede in 'n samelewing verhef word. Connell (2005:77) verwoord dit soos volg:

Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.

Die bostaande aanhaling verduidelik ook hoe die patriargie deur die hegemoniese posisie bevoordeel word, omdat die hegemonie 'n antwoord bied vir die geldigheid van patriargie, wat op sy beurt mans in 'n magtsposisie plaas en vrouens as ondergeskiktes stel. Wat egter interessant is, is dat Connell (2005:77) daarop wys dat die owerste draers, of die persone wat die beliggaming van hegemoniese manlikheid is, nie noodwendig die invloedrykste is nie – filmakteurs of selfs aksiehelde kan hierdie rol vervul.

Dit is belangrik om in ag te neem dat Connell wel in die bogenoemde aanhaling duidelik stel dat die hegemonie 'n “currently accepted” of historiese mobiele strategie is: wanneer daar veranderings plaasvind in die verdedigers van die patriargie, word die basis van die dominante manlikheid ondermyn. Die gevolg is uiteindelik dat nuwe groepe (of manlikhede) na vore kan tree om die huidige hegemonie uit te daag en om 'n nuwe hegemonie op te bou.

Visagie (2004:21) is van mening dat “enige uitdaging slegs die mobiliteit van die patriargie aktiveer om die hegemoniese manlikheid in 'n nuwe en meer weerstandige gedaante te geniet”. Uiteindelik verwys Visagie na die mag wat hegemoniese manlikheid in die samelewing verower en die invloed wat dit op die lede (veral mans) van 'n gemeenskap het.

Kahn (2009:31) verwys terug na die radikale feminisme en verduidelik dat dit 'n groot invloed gehad het in die vorming van die teorie rondom hegemoniese manlikheid. Volgens hom verklaar die teorie dat mans op 'n sekere manier moet optree of reageer wat manlike voorreg versterk – mans onderhou die geïdealiseerde beeld van

manlikheid<sup>10</sup> om sodoende die patriargale sisteem staande te hou. Die manier waarop mans vasklou aan die sosiale norme van manlikheid (soos deur die hegemonie bepaal), geskied op twee maniere: eksterne hegemonie waaronder die onderskikking van vrouens val en interne hegemonie wat die marginalisering van mans insluit.

Hegemoniese manlikheid kan empiries volgens Connell en Messerschmidt (2005:849) op drie vlakke geanaliseer word:

- i. Plaaslik (“local”): die konstruksie van manlikheid soos dit voorkom in persoonlike interaksie tussen families, organisasies en in die onmiddellike gemeenskap, soos veral gevind in etnografiese en lewenshistoriese navorsing.
- ii. Nasionaal (“regional”): die konstruksie van manlikheid op kultuur- of nasiestaatvlak wat veral voorkom in diskursiewe, politieke en demografiese navorsing.
- iii. Internasionaal (“global”): die manlikheid wat gekonstrueer word in kontekste soos wêreldpolitiek en internasionale media en ondernemings. Dit kom veral voor in studies rondom manlikheid en globalisering.

Daar bestaan egter verbande tussen die verskillende vlakke en dit kan belangrik wees in geslagtelike politiek (Connell & Messerschmidt, 2005:849). Die internasionale instellings plaas druk op nasionale en plaaslike geslagtelike praktyke. Hierteenoor voorsien die nasionale praktyke raamwerke aan internasionale instellings. Die internasionale instellings neem die raamwerke aan en verwerk dit om sodoende modelle van manlikheid te voorsien aan die plaaslike geslagtelike praktyke.

Connell (1987:186) wys daarop dat kontemporêre hegemoniese manlikheid (in hierdie geval op ’n internasionale vlak) gekenmerk word deur heteroseksualiteit met ’n sterk klem op die huwelik en homoseksualiteit as die subordinaat van manlikheid.<sup>11</sup> Howson (2006:60) vul die lys aan deur te verklaar dat hegemoniese manlikheid in die Westerse samelewing gekenmerk word deur ’n wit vel, middelklasstatus, onafhanklikheid,

---

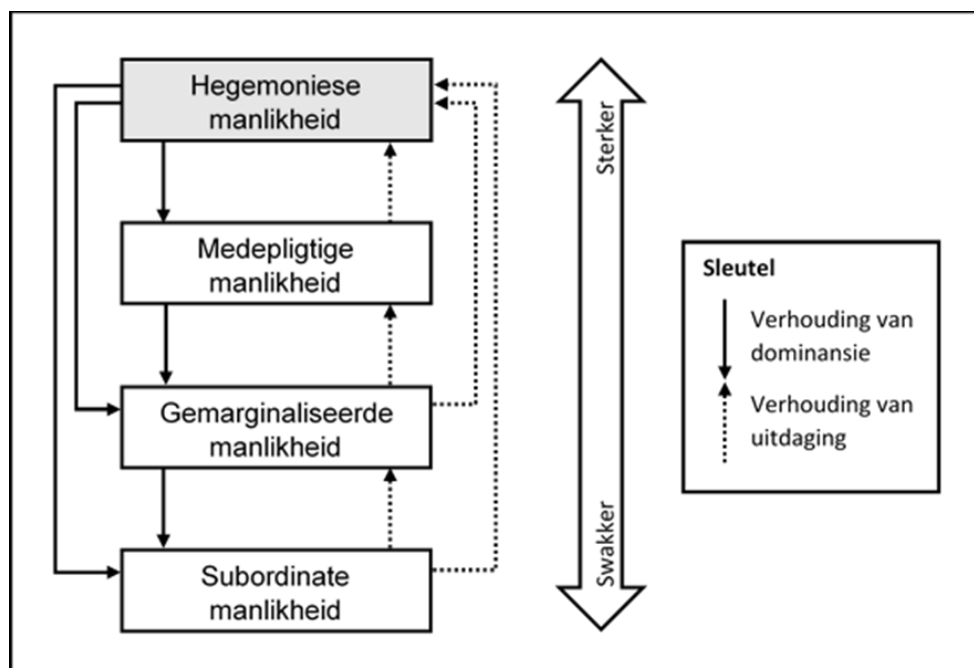
<sup>10</sup> Die geïdealiseerde beeld van manlikheid word onderhou al is dit soms nadelig vir die individu self of sy familie of mense met wie hy in kontak kom, soos byvoorbeeld om onbetrokke te wees in ’n kind se lewe wat kan lei tot vervreemding.

<sup>11</sup> Verwys hier na die verskil tussen beelde of stereotipes soos Hall uitwys en hegemoniese eienskappe (Sien Connell 1987:184)

rasionaliteit en geleerdheid, 'n kompeterende gees, die begeerte en vermoë om iets te bereik, gekontroleerde en gerigte aggressie, sowel as mentale en fisieke taaieheid. Hierdie kenmerke word deur die gemeenskap hoog geag en begeer, en moet onderhou word.

Hegemoniese manlikheidskenmerke, sowel as die drieledige topografie van Connell en Messerschmidt, is veral belangrik in die konteks van die Afrikaner omdat dit aansluit by die beeld van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Dié manlikheid is 'n produk van onder andere die destydse Nasionale Party wat aan bewind was in die Apartheidsera in Suid-Afrika, en het 'n invloed gehad tot op die plaaslike vlak, dit wil sê klein gemeenskappe en dorpieë in landelike gebiede (sien afdeling 2.2.5.).

Hegemoniese manlikheid staan in verhouding met ander tipes manlikhede. Hierdie manlikhede staan bekend as manlikhede wat bepaal word deur subordinasie, medepligtigheid, en marginalisasie. Figuur 2.1 (gebaseer op Giddens, 2009:611; en Howson, 2006:59) illustreer die verskillende vorme van manlikheid en die verhoudings tussen die vorme.



*Figuur 2.1: Hegemoniese manlikheid in verhouding met ander vorme van manlikheid*

Uit hierdie skematiese voorstelling blyk dit duidelik dat hegemoniese manlikheid daardie tipe manlikheid is wat die oorhand het in 'n gegewe samelewing. Howson (2006:61) en Connell (1987:185) benadruk egter die feit dat die karaktereenskappe van die hegemonie nie altyd so algemeen voorkom en die gemaklikste is vir mans (en vrouens)

nie; sommige mans wil hulself nie onderwerp aan die hegemonese ideaal nie. Hierdie mans wat nie voldoen aan die hegemonesie nie, kan deel wees van een van die volgende vorme van manlikheid wat terselfdertyd deur die hegemonesie gedomineer word, maar dit ook uitdaag: medepligtige manlikheid, gemarginaliseerde manlikheid, of subordinate manlikheid.

Connell (2005:79) gebruik die konsep *medepligtige manlikheid* om te verwys na daardie groot groep mans wat wel 'n verbintenis het met die hegemonesie, maar wat nie beskou kan word as die beliggaming daarvan nie. Kahn (2009:35) noem medepligtige manlikheid kleiner of swakker weergawes van hegemonesie manlikheid. Hierdie vorm van manlikheid is nie inherent dominerend nie, maar ondersteun wel die dominerende hegemonesie. Kahn (2009:35) wys daarop dat die ondersteuning berus op deelname aan aspekte van manlikheid wat ooreenstem met hegemonesie norme in die hoop dat daar erkenning gegee sal word aan hierdie mans wat soos die dominerende hegemonesie mans optree. Terselfdertyd besef medepligtige manlikheid dat dit nooit deel sal wees van die dominerende hegemonesie nie. Connell (2005:79) stel dit ook duidelik dat medepligtige mans steeds baat by die bevoordeling van die hegemonesie manlikheid, maar nie so aktief betrokke is by die onderdrukking van vroue nie. Die rede hiervoor is die interaksie in die huwelik, vaderskap en gemeenskapslewe waar mans verskillende kompromieë met vrouens moet aangaan eerder as 'n vertoning van blote dominansie en outoriteit.

Medepligtige manlikheid word beskou as “lesser versions of the hegemonic ideal” (Howson, 2006:65) omdat hierdie manlikheid nie die spanning en risiko's van die hegemonesie dra nie. Die feit dat medepligtige manlikheid 'n noue verhouding met hegemonesie manlikheid het, veroorsaak dat dit nie soveel mag het of sterk genoeg is om die norme van die hegemonesie uit te daag nie, alhoewel dit kan gebeur. Howson (2006:65) is van mening dat medepligtige manlikheid se vermoë om die hegemonesie uit te daag heelwat swakker is as gemarginaliseerde en subordinate manlikhede, omdat medepligtige manlikheid nie die volledige beeld van die hegemonesie aanneem nie.

Gemarginaliseerde manlikheid word deur Connell (2005:80) verduidelik in terme van die verhoudings tussen die dominerende of hegemonesie manlikheid en die manlikheid van laer klasse of ander etniese groepe. Myns insiens kan gestremdes ook hierby ingereken word, omdat 'n gebrek (hetsy fisiek of mentaal) as “abnormaal” deur die samelewing

beskou word, en diegene verhoed om die hegemonese ideaal uit te leef. Hierdie verhoudings verkeer in 'n posisie van subordinasie teenoor hegemonese manlikheid. Connell (2005:80-81) is ook van mening dat marginalisering altyd relatief is tot die outoriteit van hegemonese manlikheid van die dominerende groep. Kahn (2009:36) voer aan dat hierdie mans se manlikheid gemarginaliseer word omdat hulle belangstellings en perspektiewe op grond van etniese, religieuse, of rasseverskille, nie deur die hegemonie in ag geneem word nie. Uiteindelik gaan dit hier oor die uitsluiting van 'n persoon wat vereenselwig word met 'n religie, klas, ras of etniese praktyke wat nie binne die beeld van die hegemonie val nie.

Vir Connell (2005:78) verwys subordinate manlikheid na die marginalisering, onderdrukking en subordinasie van homoseksuele mans deur die hegemonie wat gekenmerk word deur heteroseksualiteit. Hierdie subordinasie is nie net beperk tot 'n kulturele stigmatisering van homoseksualiteit nie; gay mans word ook deur heteroseksuele mans deur verskeie konkrete praktyke in 'n ondergeskikte posisie gestel. Verder word subordinate manlikheid ook maklik met vroulikheid geassosieer omdat vroulikheid presies die teenoorgestelde is as dit waarvoor hegemonese manlikheid staan. Dit plaas homoseksuele manlikheid (subordinate manlikheid) heel onder aan die manlikheidshiërargie. Volgens Kahn (2009:36) word hierdie vorm van manlikheid verkleineer en beskou as dit wat mans nie veronderstel is om te doen of te wees nie. Die subordinasie van mans deur die hegemonie geskied dus op grond van seksualiteit, in teenstelling met die faktore waarop gemarginaliseerde manlikheid se uitsluiting berus; wat veroorsaak dat subordinate mans in essensie beskou word as "nie regte mans nie".

Connell se raamwerk vir hegemonese manlikheid word deur Kahn (2009:38) soos volg beskryf:

[This] framework allows for the possibility that all men are affected by a psychological struggle with all four layers of hegemonic masculinity simultaneously. Different men will have different options in their struggles due to their social group belonging and individual experiences, but ultimately all men will struggle with all levels as they make sense of masculinities within a patriarchal culture and across a variety of situations.

Kahn se beskouing oor die teorie van hegemonie is veral van belang vir die Afrikanermanlikheid: eerstens omdat die hegemonie op plaaslike en nasionale vlak

verskil, en tweedens omdat die Afrikanermanlikheid tydens Apartheid 'n invloedryke en magtige posisie in Suid-Afrika gehad het.

### 2.2.5 Hegemoniese Afrikanermanlikheid

*Changing men in Southern Africa* verskyn in 2001 onder die redakteurskap van Robert Morrell en is 'n belangrike en omvangryke werk vir die studie van manlikheid in Suid-Afrika. Connell se teorie van hegemoniese manlikheid kom sterk in die hoofstukke van skrywers wat oor manlikheid skryf na vore, en volgens Visagie (2004:24) is "feitlik elke hoofstuk 'n kritiese beskouing van hegemoniese manlikheid in Suid-Afrika terwyl ander vorms van manlikheid [gemarginaliseerde en subordinate manlikheid] op 'n simpatieke manier beskou word". Vir die doel van hierdie studie oor die hegemoniese Afrikanermanlikheid is die hoofstukke van Swart (2001) en Du Pisani (2001) veral van belang. Daar sal verder na die werk van Morrell, wat as belangrik beskou word in die veld van manlikhede in Suid-Afrika, verwys word. Visagie (2004:24) is ook verder van mening dat Du Pisani en Swart se navorsing oor Afrikanermanlikheid op 'n bevredigende manier daarin slaag om hegemoniese manlikheid in Suid-Afrika te tipeer en te beskryf wat dit behels.

Morrell (2001:15), Du Pisani (2001:157-158, 2004), en Swart (2001:77) is dit eens dat Afrikanermanlikheid sy ontstaan gehad het in die vroeë twintigste eeu en teen 1948, met die opkoms van die Nasionale Party as regerende politieke mag, 'n hegemoniese vorm aangeneem het. Daar moet ook in gedagte gehou word dat hierdie hegemonie met die val van Apartheid in 1994 verswak het. Visagie (2004:25) wys ook daarop dat akademiëci huiwerig is om 'n hegemoniese vorm van manlikheid in post-Apartheid Suid-Afrika te identifiseer. Dit is egter buite die reikwydte van hierdie studie om in te gaan op post-Apartheid manlikheid, omdat dit juis hier gaan oor manlikheid tydens die Apartheidsera en die destabilisering daarvan deur 'n randfiguur in die gekose films.

As oorsprong van Afrikanermanlikheid verwys Morrell (2001:15) terug na die vroeë twintigste eeu waar Afrikanerboere se begeerte vir superioriteit oor swartmense en vryheid van Britse invloede, geïnterpreteer is as 'n nuwe tipe manlikheid vir die Afrikaner. Hierdie manlikheid het klem geplaas op die volgende: die belangrikheid van onafhanklikheid, vindingrykheid, fisieke en emosionele taaiheid, die vermoë om bevele te gee en (afhangende van jou rang) uit te voer, en om moreel en Godvresend te wees.

In 1948 word Apartheid deur die Nasionale Party ingestel en daarmee word Afrikanermanlikheid verhef tot hegemonie (Morrell, 2001:16-17). Die regering het slegs uit blanke, Afrikaanse mans bestaan en hulle het 'n manlikheid afgedwing wat gekenmerk is deur outoriteit, strengheid, en onboetvaardigheid. Hierdie tipe manlikheid was deurgevoer in Afrikaanse skole en versterk deur instansies soos veldskole en die kommando's.

Sonnekus (2013:24) stem saam met Morrell en redeneer dat die hegemoniese Afrikanermanlikheid 'n produk is van die heteronormatiewe, rassistiese paradigmas van Afrikanernasionalisme. Hy gebruik 'n uittreksel uit Mark Behr se roman *Die reuk van appels* (1993) om die selfregverdiging en verbeelde bestiering van die Afrikanerpatriargie te illustreer:

En ook hierdie land was leeg voor ons mense hier aangekom het. Alles, *alles* wat jy hier sien, het ons opgebou. Dit is ons grond hierdie. Die Here het ons hierdie land gegee en ons moet hom oppas. Al kos dit wát. (Behr, 1993:129)

Vir Sonnekus is uitings soos hierdie manifestasies van 'n Christelik-Nasionale ideologie, gestut deur die Nederduits Gereformeerde Kerk (NGK), wat veral belangrikheid geplaas het op moraliteit, asketisme, heteronormatiewe en produktiwiteit.

Die invloed van religie op die Afrikanermanlikheid word ook deur Du Pisani (2001:158; 2004) uitgelig as hy beweer dat hegemoniese Afrikanermanlikheid in essensie puriteins is: dit het 'n onderliggende Protestante siening wat gebaseer is op "rein" Nuwe Testamentiese beginsels, wat streng op gedrag en morele waardes toegepas is. Verder is die puriteinse basis van Afrikanermanlikheid afkomstig van die sterk invloed van geloof in die Afrikanergemeenskap, en die medewerking tussen religieuse, politiese en kulturele leierskap in die Afrikanerdom (Du Pisani, 2001:158). Die invloed van geloof verklaar die belangrike rol wat kerkleiers in die ontstaan van die Broederbond gespeel het, asook die bekendstelling van 'n Christelik-Nasionale onderwysstelsel. Die kerk het ook tydens Apartheid deurgaans 'n magposisie in gemeenskappe gehad en is gesien as die bewakers van moraliteit.

Du Pisani (2001:158) wys daarop dat die aanvanklike waardes van Afrikanermanlikheid geskoei is op die beeld van die eerlike, hardwerkende, standvastige, gelowige boer wat beskou is as die vergestaltung van Puriteinse morele waardes en werksetiek. Ongelukkig vir hierdie manlikheidsbeeld het die getal boere afgeneem met die proses

van verstedeliking en modernisering. Gevolglik het Afrikanernasionalisme gelei tot die samesmelting van die Afrikaner-establishment en uitdrukkings van manlikheid. Du Pisani (2001:158-159) verduidelik verder dat die waardes van hegemoniese Afrikanermanlikheid met die aanvang van Apartheid gevind kan word in die vereistes van lidmaatskap van die Afrikaner-Broederbond. Om 'n lid van die Broederbond te word, moes 'n persoon oor die volgende eienskappe beskik: blank, manlik, finansiëel onafhanklik, Afrikaanssprekend, bo die ouderdom van 25, en lid van een van die Protestantse susterskerke (Nederduits Gereformeerd, Gereformeerd, of Nederduitsch Hervormd) wees. 'n Voorsteller sou ook moes getuig van die voornemende lid se onberispelike karakter en verbintenis aan sy vaderland, taal en kultuur. Hierdie karaktereienskappe, tesame met ander elemente van Afrikanermanlike identiteit, soos heteroseksualiteit en politieke konserwatisme, is beskou as die ideaal van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

Die "ideaal" van hegemoniese Afrikanermanlikheid het ook verskeie Afrikanermanlikheidsbeelde sterk beïnvloed. In 'n artikel poog Du Pisani (2004) om dié beelde te beskryf en identifiseer hy die Boerekryger, die plaasboer en die jagter as dominante beelde van manlikheid. Hy verduidelik dat hierdie beelde hoofsaaklik uit letterkundige, geskiedkundige en tydgenootlike<sup>12</sup> tydskrifte geneem is. In sy hoofstuk oor Afrikanermanlikheid tydens Apartheid identifiseer Du Pisani (2001) die volgende manlikheidsbeelde wat kenmerkend was van die regerende hegemonie: die moderne man, die familieman, vegters en sportmanne.

Alhoewel bogenoemde karaktereienskappe en manlikheidsbeelde streng beskerm en onderhou is deur die Afrikanergemeenskap, het daar egter ook bedreigings bestaan vir die hegemoniese manlikheid tydens Apartheid. Du Pisani (2001:167) beskou liberalisme en homoseksualiteit as bedreigings, en twee van die primêre manifestasies van manlike "afwyking" in die Afrikanergemeenskap. Liberalisme is beskou as volksverraad en hierdie mans is gemarginaliseer en/of uitgeskuif na opposisiepartye, terwyl homoseksualiteit beskou is as sonde, onnatuurlik en abnormaal, en gay mans sou deur die samelewing verwerp en onderdruk word.

---

<sup>12</sup> Tot en met 1935, aangesien die artikel handel oor Puriteinse manlikheidsbeelde in die Afrikaanse kultuur tot 1935.

### 2.2.6 Samevatting

Vanuit die bostaande bespreking rondom manlike geslagtelikheid kan die volgende punte saamgevat word. In die veld van geslagtelikheidstudies word daar 'n onderskeid getref tussen geslag, geslagtelikheid en seksualiteit. Manlikheid vorm deel van die geslagtelikheid van 'n persoon en is die kern van hierdie studie.

Die term *manlikheid* is egter problematies vanweë die feit dat daar verskillende sienings en benaderings is waarmee die term omskryf kan word. Dit behoort gevolglik nie in 'n enkele definisie vasgepen te word nie, maar moet eerder beskryf word in terme van die proses waarvolgens geslagtelikheid uitgeleef word. Verder speel die liggaam ook 'n belangrike en invloedryke rol in die konstruksie van manlikheid, alhoewel liggame nooit ten volle aan die sosiale vereistes voldoen nie.

Daar moet ook onthou word dat geslagtelike praktyke 'n struktuur is wat verband hou met magsverhoudings binne 'n samelewing. Hierdie struktuur bestaan uit drie elemente wat in verhouding met mekaar staan om die beeld van manlikheid te skets, naamlik magverhoudings, produksie en kateksie. Stereotipes sluit aan by manlikheidsbeelde en skryf voor hoe mans hulself behoort te gedra of hoe mans in sekere situasies behoort te reageer.

Hegemoniese manlikheid is 'n konsep wat deur Connell geskep is om die manlikheid wat deur die samelewing bevorder en voorgeskryf word, te verduidelik. Kontemporêre hegemoniese manlikheid word gekenmerk deur onder andere 'n wit vel, middelklasstatus en heteroseksualiteit met 'n klem op die huwelik, en met homoseksualiteit as subordinaat hiervan. Hierdie hegemonie word deur die samelewing hooggeag, begeer en onderhou.

Daar is egter drie ander vorme van manlikheid in teenstelling met hegemoniese manlikheid, naamlik medepligtige, gemarginaliseerde en subordinate manlikheid. Hierdie konfigurasies word gebruik om manlikheid in 'n samelewing te beskryf, soos Afrikanermanlikheid.

Volgens Morrell en Du Pisani het Afrikanermanlikheid in die vroeë twintigste eeu ontstaan en is met die opkoms van Apartheid tot hegemonie verhef. Mense wat nie hulself aan die hegemonie onderwerp het, of nie in die Afrikanerdenke ingepas het nie,

is na die marge van die samelewing geskuif en deur die gemeenskap as buitestaanders of randfigure beskou.

Met betrekking tot 'n filmiese teks, word die verhouding tussen die samelewing wat deur hegemoniese manlikheid regeer word, en die randfiguur deur middel van die filmwêreld uitgebeeld.

### 2.3 Die filmwêreld

Filmkritici (vergelyk onder andere Monaco, 2000; Boggs & Petrie, 2008; Bordwell & Thompson, 2013; en Yacavone, 2015) is dit eens dat film erken behoort te word as 'n kragtige en eiesoortige kunsvorm op dieselfde vlak as skilderkuns, beeldhoukuns, musiek, letterkunde of drama. As 'n vorm van artistieke uitdrukking, is film soortgelyk aan ander kunsvorme omdat die basiese eienskappe van ander kunsvorme verweef is in film as visuele medium. Boggs en Petrie (2008:3) staaf dié stelling deur te verwys na die volgende: film maak gebruik van die formele elemente van die visuele kunste soos lyn, vorm, toonwaarde, tekstuur, kleur en ruimte. Net soos skilderye en foto's, gebruik film ook die subtiele interaksie tussen lig en donker. Soos beeldhoukuns manipuleer film driedimensionele ruimte, maar soos die drama en pantomime fokus film op beweging, en soos met dans het die bewegende beelde in film ritme. Die komplekse ritmes van film kom met die van musiek en digkuns ooreen, en soos digkuns in besonder, kommunikeer film ook deur middel van beeldspraak, metafore en simbole. Dit kommunikeer ook visueel én verbaal soos dramas: visueel deur die aksies en gebare, en verbaal deur dialoog. Laastens kan film, soos 'n roman, tyd en ruimte inkrimp of uitrek, en vrylik beweeg tussen verlede, hede en toekoms.

Alhoewel film baie eienskappe met ander kunsvorme deel, is dit egter uniek as gevolg van die vrylike en konstante bewegingsaspek. Boggs en Petrie (2008:3) is van mening dat film se aaneenlopende spel met visie, klank en beweging, die statiese aard van skilder- en beeldhoukuns oortref in beide die sinlike werking van film en die vermoë daarvan om op verskillende vlakke gelyktydig te kommunikeer. Met die unieke vermoë om verskillende oogpunte of perspektiewe te onthul, aksie uit te beeld, tyd te manipuleer, en 'n gevoel van grenslose ruimte te skep, het film drama verbygesteek. Anders as 'n verhoogspel, bied film 'n ononderbroke, aaneenlopende vloei van gebeure wat nie die narratief se eenheid in gedrang bring nie. En anders as 'n roman of gedig, kommunikeer 'n film direk met sy kyker – nie deur abstrakte simbole soos woorde op 'n bladsy nie, maar deur middel van konkrete beelde en klanke wat opgeneem is.

Monaco (2000:26-27) sluit aan by die gedagte dat film op 'n ander manier kommunikeer as wat geskrewe of visuele kunsoorte doen. Sy uitgangspunt is: "The recording arts comprise an entirely new mode of discourse. [...] Recording arts provide a much more direct line of communication between the subject and the observer" (Monaco, 2000:26-

27). Die ander twee tipes kunsoorte, die uitvoerende kunste en representasionele kunste, kommunikeer met behulp van 'n middelaar of derde party (die skrywer of kunstenaar) wat tussen die subjek en kyker staan. Alhoewel film nie die toetrede van die middelaar heeltemal uitskakel nie, word die distorsie wat die teenwoordigheid van 'n kunstenaar tot gevolg het, aansienlik verminder. Om 'n beter onderskeid te tref, maak Monaco (2000:27) gebruik van 'n spektrum om die drie vlakke waarop kuns bestaan te verduidelik:

- Die uitvoerende kunste: dans of drama wat slegs in werklike of ware tyd kan geskied.
- Die representasionele kunste: verwys na literêre werke waar dit moontlik is om 'n verskynsel te herskep deur middel van komplekse kodes en simbole soos taal.
- Die opnamekunste: kuns wat, met eie en unieke kodes, direkte kommunikasie tussen die subjek en kyker verskaf.

Monaco klassifiseer film binne die spektrum van die opnamekuns omdat dit juis met behulp van beeld- en klankopname 'n boodskap aan die kyker oordra. Daar is egter 'n oorvleueling, want films is beide opgeneem én representatief. Yacavone (2015:xviii) staaf hierdie argument, en voeg by dat films ook voorstellings is. “[I regard] narrative films as both representational – in the most general sense of affording us with symbolically constructed models of experience and ‘ways of knowing’ – and presentational, as inseparably connected to aesthetic perception and appreciation.” (Yacavone, 2015:xviii)

Film as voorstelling, wat met die estetiese waarneming en waardering gepaard gaan, is 'n belangrike aspek van film omdat dit verantwoordelik is vir 'n oorweldigende realiteitsgevoel wat film kan oordra. “The continuous stream of sight, sound, and motion creates a here-and-now excitement that *immerses* the viewer in the cinematic experience. Thus, through film, fantasy assumes the shape and emotional impact of reality.” (Boggs & Petrie, 2008:4; my kursivering – RS) Die feit dat films 'n gevoel van realiteit by die kyker kan ontlok en op sy beurt die kyker by die wêreld van die film “intrek”, sluit aan by die teorie van filmwêreld.

In die inleiding van sy boek, *Film Worlds*, maak Daniel Yacavone (2015:xiii) die volgende uitspraak oor 'n filmwêreld:

To make a film is also to construct a world. As viewers we are invited to enter this world, to share it with its maker(s) and with other viewers. When made, experienced, and understood as art, the virtual worlds of film, including all narrative ones, not only provide a form of experience that approaches in many ways our actual, embodied life experience, but also mediates it in aesthetic ways, sometimes to powerful cognitive and affective ends.

Met dié uitspraak wys Yacavone direk daarop dat wanneer 'n film vervaardig word, daar inherent 'n wêreld geskep word binne die film waarin die narratief en gebeure afspeel. Hy verwys ook na die Engelse literêre kritikus, A.C. Bradley, wat tydens sy intreerede die volgende stelling gemaak het:

[An artwork's] nature is to be not a part, nor yet a copy, of the real world (as we commonly understand that phrase), but to be a world by itself, independent, complete, autonomous; and to possess it fully you must enter that world, conform to its laws, and ignore for the time the beliefs, aims, and particular conditions which belong to you in the other world of reality. (Bradley, 1901:8)

Alhoewel Bradley vanuit die Engelse digkuns werk, is die stelling geldig in die moderne samelewing en veral relevant vir die wêreld wat die film vir sy kyker skep, soos dit blyk uit Yacavone se definiëring van die filmwêreld.

'n Filmwêreld is vir Yacavone (2015:xiv) 'n eiesoortige, omvattende, relasionele en fundamenteel referensiële werklikheid. Dit beskik oor sterk simboliese, sintuiglike en affektiewe dimensies wat aan kykers virtuele en werklike ervarings verskaf wat terselfdertyd kognitief, immersief en "sensueel" is. Die kyker word uitgenooi om hierdie wêreld (of werklikheid) te ervaar en te beleef. Die "belewing" van die filmwêreld gee die kyker toegang om werklike lewensgebeurtenisse te ervaar. Die ervaring kan, deur middel van die gebruik van estetiese tegnieke, lei tot sterk kognitiewe en affektiewe of emosionele reaksies.

Films as kunswerke moet nie, volgens Bordwell (wat deur Yacavone, 2015:xv beklemtoon word), van hulle status as historiese dokument ontnem word nie. 'n Film is 'n spieël van die samelewing en kultuur waarin dit gekyk word, maar ook 'n opsetlike of onopsetlike voertuig vir normatiewe of ideologiese boodskappe. Vir die doel van hierdie studie is Yacavone se konsep van filmwêreld belangrik omdat die studie gerig is op sosiale kwessies in die werklikheid (manlikheid en spesifiek hegemoniese

Afrikanermanlikheid, sowel as die randfiguur in 'n maatskaplike verband) wat binne 'n spesifieke filmwêreld gerepresenteer word. Voorts, soos Bordwell uitlig, word die films gebruik om kommentaar te lewer op sosiale kwessies en ideologie van nie net die filmwêreld nie, maar ook van die werklikheid.

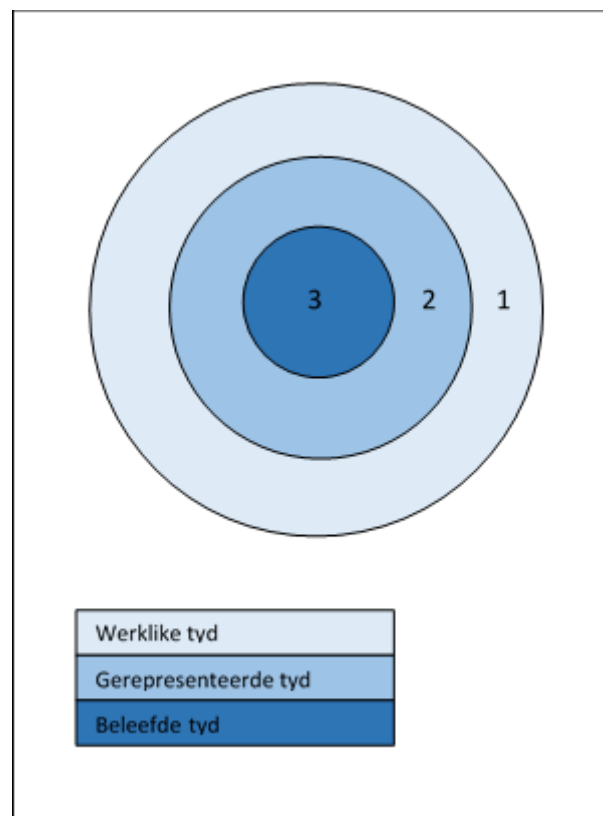
Daar moet dus in gedagte gehou word dat daar 'n noue verband is tussen die filmwêreld en die werklikheid. Yacavone (2015:31) erken wel dat 'n film se fiksioneel gepresenteerde werklikheid selfstandig en outonoom ideologies is, alhoewel dit steeds in 'n groot mate afhanklik van die werklikheid en inherent esteties onvoltooid is. Dit beteken dat 'n filmwêreld nooit ten volle van die werklikheid geskei kan word nie, maar dat die filmwêreld 'n representasie of spieël van die werklikheid is, en terselfdertyd ook 'n onafhanklike virtuele werklikheid is waarin karakters hulself bevind en die narratief afspeel.

'n Teorie wat poog om hierdie boeiende en buitengewone filmwêreld ten volle te verduidelik, moet verwys na beide die skepping en objektiewe bestaan van die wêreld, sowel as die subjektiewe ervaring van die kyker van die film. Die teorie sal ook, volgens Yacavone (2008:88-89), moet melding maak van die film se transformatiewe vermoë ten opsigte van die formele, representasionele, en refleksiewe aspekte. Met ander woorde, (a) *hoe* die film gevestigde estetiese en tegniese konvensies op 'n nuwe manier gebruik om die kinematiese vorm of "taal" uit te brei; (b) *hoe* 'n film die persepsie van die profilmiese realiteit wat die kamera en klank skep, transformeer, en *wat* dit mag beteken; en (c) *hoe* 'n filmwêreld gesitueer word in homself, in verhouding met ander, en in verhouding met filmgeskiedenis en -praktyk. Uiteindelik gaan dit in die filmwêreld oor *wat* gewys of gerepresenteer word en *hoe* dit gewys of gerepresenteer word.

Waar 'n filmwêreld ter sprake is, val die fokus in die eerste plek op die wyse waarop die bepaalde wêreld geskep word, met ander woorde 'n fokus op die maniere waarop die regisseur van 'n film, deur filmtegnieke, verskillende prosesse volg om die filmwêreld te skep. Afgesien van die skepping, maak Yacavone (2008:83) dit duidelik dat 'n teorie wat poog om 'n filmwêreld te beskryf, in die tweede plek die kyker se subjektiewe ervaring daarvan in ag moet neem.

### 2.3.1 Films as immersiewe wêreldervarings

Ter aansluiting is Yacavone (2008:93) van mening dat films, as estetiese objekte, 'n temporele en kinetiese dimensie het. Dit gee films die vermoë om ervarings aan die kyker te bied wat beide immersie tot gevolg het en affeksie ontlok. Temporele aspekte, sowel as die subjektiwiteit en styl van die filmmaker, dra by tot die immersie en affektiwiteit van die (film)wêreld as estetiese objek. "The space and time of the aesthetic object, and their relation, is central to the expressive/affective and immersive nature of its world." (Yacavone, 2008:95) Hy maak gebruik van Dufrenne<sup>13</sup> se drie primêre maniere waarop ruimtelike en temporele verhoudings in alle gerepresenteerde estetiese objekte voorkom (figuur 2.2) om te illustreer hoe tyd gebruik word om emosie by die kyker te ontlok.



*Figuur 2.2: Die temporaliteit in die estetiese objek*

<sup>13</sup> Die Franse filosoof, Mikel Dufrenne, se werk rondom fenomenologiese kunswêreldes kan ingespan word om die beleving en emosies wat 'n filmwêreld by sy kyker ontlok, te verduidelik. Alhoewel die drie maniere op Dufrenne se definisies baseer is, maak Yacavone (2008:96) dit duidelik dat Dufrenne nie die teorie in hierdie manier voorstel nie. Yacavone verwerk Dufrenne se teorie om uiteindelik die filmwêreld as estetiese objek te teoretiseer.

Die drie maniere kan verstaan word in terme van konsentriese sirkels. Die buitenste sirkel, die *werklike tyd* (“actual time”), verwys na die eksterne en objektiewe tyd van die estetiese objek. Met ander woorde, dit is die speel- of kyktyd van die film, gewoonlik tussen 90 en 120 minute. Die tweede sirkel, die *gerepresenteerde tyd* (“represented time”) het te make – net soos in ’n roman of drama – met die tyd waarin die gebeure of narratief afspeel, of die tyd van die filmwêreld. Hierdie tyd word direk of indirek deur die fiksionele gebeure aangedui, byvoorbeeld in *Faan se trein* (2014) is die representeerde tyd ’n paar maande, teenoor *Triomf* (2008) wat in ’n kwessie van ’n paar dae afspeel. Die derde tyd, wat deur die binneste sirkel verteenwoordig word, staan bekend as die *beleefde tyd* (“expressed time”). Die werklike en gerepresenteerde tyd werk saam om die filmwêreld te skep wat deur die kyker beleef word. Die beleefde tyd is dan die interne tyd soos “gevoel” deur die kyker. Anders gestel, is die beleefde tyd die tydsduur wat die kyker hom- of haarself in die filmwêreld inleef, en waartydens die affektiewe eienskap van die filmwêreld ervaar word. Dit is daarom die subjektiewe tyd van die estetiese objek, omdat dit verskil van een kyker tot ’n volgende.

Die verskillende tipes tyd in ’n film is, volgens Yacavone (2008:98), een van die bepalende maniere waarop die kyker immersie in die unieke wêreld ervaar. As gevolg van hierdie affektiewe konneksie tussen die kyker en die film se ruimtelike en temporele strukture (die drieledige temporaliteit), dra ’n film ’n unieke wêreldgevoel aan die kyker oor.

Verder vestig Yacavone (2008:102) in terme van die affeksie en immersie wat deur tyd bevorder word, die aandag daarop dat “[a]s viewers, we temporarily co-exist with the worlds that films create and present for a few hours, but they may dwell within us for long after owing to the nature and truth of the experience they have provided”. Dit dui op die effek wat die filmwêreld op sy kyker gehad het, en die gevoel en emosie wat die wêreld ontlok het. Die wêreldgevoel dra uiteindelik ook by tot ons, die kykers, se affektiewe ervarings in die sin dat dit ons lewens verryk deur iets nuuts te onthul van onself wat weerspieël word in die wêreld van die film.

Fourie (2016) ondersoek die manier waarop immersie (hy gebruik die term *kykerbetrokkenheid*) in ’n film geskep word. Volgens hom word immersie in film bewerkstellig deur die gebruik van simboliek, realisme en deursigtigheid in die filmwêreld, en bevorder deur verteltegnieke wat kykers prikkel, nuuskierig maak en

spanning wek. In sy ondersoek kom hy ook tot die gevolgtrekking dat die kyker na die realiteit agter die teks<sup>14</sup> soek en dit ervaar, wat selfbewustheid en 'n bewustheid van die sosiale en kulturele milieu van die kykers aktiveer. Die bewusmaking van sosiale en kulturele kwessies kan in verband gebring word met Bordwell se siening dat films gebruik kan word om sosiale kommentaar te lewer.

Mens kan egter die vraag stel: waarom is dit van waarde om aandag te vestig op die affektiewe ervarings van filmkykers? Plantinga (2009:86) verskaf vyf redes aan die hand waarvan hierdie vraag beantwoord kan word:

1. 'n Aangename affektiewe ervaring is een van die primêre redes om 'n film te kyk.
2. Emosies verskaf narratiewe en karakterinligting, en is noodsaaklik om 'n verhaal ten volle te verstaan.
3. Emosies en gemoedsaandoenings (affeksie), hetsy dit aangenaam is of nie, staan sentraal in die fenomenologiese ervaring van die film.
4. Emosies is sterk gekoppel aan kognisie, en daarom is affektiewe ervaring, betekenis en interpretasie in mekaar verstrengel.
5. Emosies, soos dit in 'n film(wêreld) ervaar word, het sterk retoriese funksies en dra by tot die film se ideologiese effekte.

Omdat die affektiewe ervaring van die kyker juis soveel insigte bied soos die voorafgaande vyf stellings bevestig, is veral punt 4 en 5 relevant vir hierdie studie. Die filmwêreld gun die kyker die geleentheid om hom- of haarself in die filmwêreld in te leef. Binne hierdie wêreld se temporele verhoudings word daar verskillende emosies en gemoedsaandoenings (of affeksie) by die kykers ontlok, en wel op twee maniere: deur karakterisering en die styl van die film.

Plantinga (2009:88) voer aan dat talle akademici en teoretici in filmstudies en die kommunikasiewetenskappe volhou dat die emosies wat tydens die kyk van 'n film ervaar word, gelyk is aan gewone emosies in die werklikheid. Sommige is ook van mening dat die kyker se reaksie op fiksionele gebeure ongeveer dieselfde is as die reaksies op werklike gebeure; asof die kyker die illusie koester dat die gebeure werklik met hom of haar gebeur. Plantinga (2009:88) redeneer dat “emotional responses [...]

---

<sup>14</sup> “Die ‘realiteit van die teks’ is bloot 'n konkrete idee wat óf 'n verduidelikende, óf 'n tematiese, óf 'n beklemtonende verhouding tot die primêre narratief moet besit.” (Fourie, 2016)

are concern-based construals, in which the emoting party responds to elements of her environment in relation to her concerns. This construal is often automatic and immediate, in part the result of commonplace 'assumptions' that are largely unconscious. We can call these background assumptions the emoter's 'mental set'".

Daar is egter twee elemente van die kyker se "mental set" wat reaksie op die film beduidend beïnvloed (Plantinga, 2009:88): eerstens is die besef dat die kyker nie die gebeure op die skerm kan verander of affekteer nie; en tweedens die verstandhouding dat dit wat hy of sy op die skerm sien inderdaad fiksioneel en nie werklik is nie. Ten opsigte van die eerste aspek, besef die kykers dat geen handeling van hulle kant af die gebeure op die skerm sal verander nie. Dit gee aan emosies 'n ander fenomenologiese gevoel, en maak negatiewe emosies minder angsbelaai, omdat die emosionele reaksie bevry is van enige onmiddellike behoefte of verantwoordelikheid om te reageer. Met betrekking tot die tweede aspek, laat die veronderstelling van fiksie toe dat kykers tonele kan geniet waarin byvoorbeeld oorlog, konflik of die ekstreme emosionele nood van 'n karakter voorgestel word; tonele wat andersins onaangenaam of onuitstaanbaar sou wees in die werklikheid.

Fiksionele reaksies kan op twee maniere geskied, naamlik direkte reaksies of simpatieke/antipatieke reaksies (Plantinga, 2009:90). Eersgenoemde verwys na die reaksies wat ontlok word deur die ontwikkeling van die narratief, terwyl laasgenoemde reaksies ontlok word deur die aard, gedrag, of situasie van 'n filmkarakter. Hierdie reaksies kan wissel van positiewe emosies soos jammerte, deernis en bewondering, tot negatiewe emosies soos woede, walging en minagting.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die karakters en karakterisering 'n beduidende rol speel in die reaksies wat by kykers ontlok word. Plantinga (2009:91) en Coplan (2009:97) is dit eens dat die meeste teoretici wat oor film en emosie werk, karakterbetrokkenheid ("character engagement") as sentraal beskou in die kyker se emosionele reaksie op die film. "Emotions occur in time and, like narratives themselves, constantly evolve as situations change and as various bodily affects run their course." (Plantiga, 2009:91) Gevolglik word die kyker se betrokkenheid by 'n karakter binne die ontwikkeling van die narratief beskou as die ruggraat van die kyker se emosie.

Coplan (2009: 107-108) wys op twee maniere waarvolgens karakterbetrokkenheid verstaan kan word. Die psigoanalitiese filmteoretici beskou karakterbetrokkenheid as 'n

reaksie op die identifisering met die karakters en fokus op die skadelike effekte wat dit op die kyker kan hê. Die identifikasie trek die kyker in 'n illusie in waarin hulle magtiger en belangriker voel as wat hulle in werklikheid is.<sup>15</sup> In teenstelling daarmee, bemoei die kognitiewe filmteoretici hulle met die positiewe of voordelige effekte van karakterbetrokkenheid. Sekere vorme van karakterbetrokkenheid doen soms meer as die versterking van die estetiese waardering en genot: empatie en simulatie kan ons, as kykers, se kennis of verstandhouding oor onself en ander verbeter en vergroot, met betrekking tot daardie persone (of karakters) wie se ervarings baie verskillend is van ons eie. Met ander woorde, deur karakterbetrokkenheid kan die kyker tot 'n beter verstaan van die karakter kom. Coplan (2009: 108) wys daarop dat dit 'n representasie, alhoewel net gedeeltelik, aan die kyker verskaf van 'n ander persoon se subjektiewe ervarings – nie 'n representasie van oorsaak en gevolg nie, maar eerder 'n *representasie van hoe dit is om daardie persoon te wees*. Dit is veral belangrik in terme van die randfiguur in die films wat in hierdie studie bespreek gaan word, omdat die karakterbetrokkenheid die kyker die geleentheid gee om in die randfiguur se skoen te staan en te deel in sy ervarings en interaksies met die samelewing waarin hy homself bevind.

Die afleiding kan hier gemaak word dat die emosionele reaksies slegs deur gebeure of karakters ontlok word, maar Plantinga (2009:89) vestig die aandag daarop dat kykers ook emosionele reaksies op die film as objek kan hê. Laasgenoemde verwys na die styl van die film en hoe dit ook 'n affektiewe ervaring tot gevolg kan hê.

Plantinga (2009:93) is verder van mening dat enige bespreking oor kykeraffeksie die sinlike natuur van die audiovisuele vertoning van film in berekening moet bring. Hy redeneer dat die uitbeelding van die karakter se liggaam, en veral sy of haar gesig, belangrik is om gemoedsaandoening te skep, maar dat film ook deur ander visuele en auditiewe werkings sterk affektiewe reaksies by kykers ontlok. Kykers se reaksies op beweging, klank, kleur, tekstuur en ruimtelike konfigurasies (asook sekere tipes beeldende inhoud), is in 'n groot mate outomaties. Die filmmaker kan 'n affektiewe reaksie by die kyker ontlok deur 'n verskeidenheid van filmtegnieke en -elemente te

---

<sup>15</sup> Hier kan verwys word na die manier hoe die manlike blik (of "gaze") op die vroulike liggaam die manlike kyker bevoordeel en hom in 'n magposisie teenoor die vroulike subjek (wat as objek beskou word) plaas. Meer hiervan in afdeling 2.3.3.

gebruik soos die styl, filmskote, komposisie (“mise-en-scène”), beweging, redigering, kleur, klank, en musiek.

Die kompleksiteit van film as visuele teks maak interpretasie, die aktiewe lees van die filmteks, essensieel. “We need to, and inevitably do, scan the frame, hypothesize about the narrative development, speculate on its possible meanings, attempt to gain mastery over the film as it unfolds. The active process of interpretation is essential to film analysis and to the pleasure that film offers.” (Turner, 1993:65). Verder wys Turner (1993:65) ook daarop dat films “are not autonomous cultural events. We understand films in terms of other films, *their worlds in terms of our worlds*” (My kursivering – RS).

As gevolg van die feit dat die affeksie en karakterbetrokkenheid deur middel van immersie binne die filmwêreld ontlok word, is dit nodig om die manier waarop ruimte en karakterisering binne die film geskep word, na te speur. Alhoewel die uitbeelding van die randfiguur as karakter een van die fokuspunte van hierdie studie is, is dit noodsaaklik om ook na die ruimte (“setting”) te verwys waarin die randfiguur homself bevind waarin marginalisering en uitgewerping geskied.

### 2.3.2 Filmbeleving

#### 2.3.2.1 *Beleving deur ruimte*

Giannetti (2005:323) maak die volgende stelling: “Die ruimte is nie slegs die agtergrond waarteen die aksie afspeel nie, maar is ’n simboliese uitvloeisel van die tema en karakterisering.” Ruimte in film word nie net gebruik as ’n agtergrond vir die gebeure nie, maar dit het ook ’n dieper betekenis wat kan bydra tot die interpretasie van ’n filmteks. Ruimte, as ’n sterk visuele element van film, word ’n hulpmiddel vir die skep van die filmwêreld, en dra by tot die beleving daarvan.

Van Driel en Westermann (1991) onderskei tussen drie tipes ruimtes, naamlik a-filmies, pro-filmies en ante-filmies. Die a-filmiese ruimte verwys na die deel van die werklikheid wat voortbestaan na die einde van die film, byvoorbeeld in *Triomf* is die stad Johannesburg wat in die film gesien word deel van die a-filmiese ruimte. Hierteenoor verwys die pro-filmiese na die ruimtelike elemente wat spesiaal vir die film ontwerp en geskep is (die dekor of studio) soos die binnekant van die Benade-gesin se huis in *Triomf*. Saam vorm dit die ante-filmiese ruimte wat verwys na die waarneembare filmwêreld wat deur die kamera en klankopnemer vasgevang is. Die ruimte in die film

word begrens deur die film- of beeldraam en wissel tussen die uiterstes van die a-filmiese en die pro-filmiese.

In hulle beskrywing maak Van Driel en Westermann (1991) ook verder 'n onderskeiding tussen drie aspekte van ruimte, naamlik die topografiese, relasionele en simboliese ruimte. Eersgenoemde is die ruimtelike omgewing wat noodwendig aanwesig is vir die voltrekking van gebeure. Wanneer iets gebeur word 'n ruimte veronderstel (dit moet êrens gebeur), wat a-filmies of pro-filmies kan wees en dit is altyd ikonies. Relasionele ruimte verwys na die letterlike betekenis van die topografiese ruimte wat 'n addisionele verwysende funksie kry. Dit geskied deur middel van seleksie en kombinasie van ruimtelike elemente wat met mekaar en met die karakters wat in dié ruimte funksioneer, in verband gebring kan word. Hierdie verhouding tussen ruimtelike elemente en karakters kan met behulp van binêre opposisies tot stand kom, byvoorbeeld die ruimtelike duiding van "land" en "see" kan 'n bykomende betekenis van "grens" en "onbegrens" kry. Simboliese ruimte wys dan op die aspek van ruimte waar betekenis gebaseer is op 'n afspraak. Dit kan slegs geldig wees vir die bepaalde film of ook meer in die algemeen funksioneer, en het dikwels 'n beslissende verhaalstruktuur.

Alhoewel dit soms ongemerk of vanselfsprekend is, is ruimte 'n noodsaaklike element in enige verhaal, en lewer dit 'n waardevolle bydrae tot die tema en algehele effek van die film as teks. As gevolg van die visuele aard daarvan, word ruimte beskou as 'n kragtige kinematografiese element.

Wanneer daar ondersoek ingestel word na die ruimte en hoe dit verband hou met die narratief, moet die effek van vier faktore van ruimte in ag geneem word (Boggs & Petrie, 2008:101). Hierdie vier faktore is:

1. Temporele faktore: die tydperiode waarin die verhaal afspeel. Dit moet nie verwar word met Dufrenne se gerepresenteerde tyd nie.
2. Geografiese faktore: die fisiese plek of ligging en die karaktereienskappe daarvan, insluitend die tipe terrein, klimaat, en bevolkingsdigtheid, of enige ander faktore van die geografiese ruimte wat 'n effek het op karakters en/of gebeure.
3. Sosiale strukture en ekonomiese faktore.
4. Gebruike, morele waardes en gedragkodes.

Elke faktor het 'n belangrike effek op die probleme, konflikte en gesindheid van die karakters en moet beskou word as 'n integrale deel van enige film se narratief of tema

(Boggs & Petrie, 2008:101). Die regisseur kan daarom verskillende effekte met ruimte skep, waar ruimte uiteindelik meer word as net die blote “plek” waarin die narratief afspeel.

Van Nierop (1998:123-130), sowel as Boggs en Petrie (2008:101-105), bespreek die regisseur se keuse ten opsigte ruimte en die verskillende effekte wat daardeur bereik kan word. Die volgende is ’n opsomming van bogenoemde effekte wat deur ruimte bereik kan word.

*Ruimte as bepaler van karakter:* die bogenoemde faktore is belangrik in die interpretasie van die naturalistiese rol van ruimte. Hierdie interpretasie berus op die feit dat ’n mens se karakter, roeping en noodlot bepaal word deur kragte buite sy of haar beheer, dat die mens niks meer is as die produk van erfenis en omgewing nie, en dat vryheid van keuses bloot net ’n illusie is. Deur die omgewing te beskou as ’n bepalende vormingskrag, of selfs ’n dominerende krag, word die kyker verplig om na te dink oor hoe die omgewing die karakters gemaak het wie en wat hulle is. Met ander woorde, hoe karakters se aard beïnvloed is deur faktore soos hulle tyd in die geskiedenis, die spesifieke plek op aarde wat hulle bewoon, hulle plek in die sosiale en ekonomiese strukture; asook die kulturele gebruike, morele instellings en gedragskodes wat deur die samelewing op hulle afgedwing word. Hierdie faktore kan so ’n oorheersend wees dat dit ’n groter funksie vervul as die blote agtergrond vir die narratief.

*Ruimte as ’n weerspieëling van karakter:* die ruimte waarin ’n karakter leef, kan moontlik leidrade aan die kyker verskaf om die karakter beter te verstaan. Dit is veral relevant vir die aspekte van ruimte waaroor die karakter beheer het, soos byvoorbeeld die versiering van die karakter se huis of die tipe kunswerke wat deur die karakter versamel word. Die filmkyker moet bewus wees van die interaksies tussen die omgewing en die karakter, hetsy die ruimte ’n vormer óf weerspieëling is van die karakter.

*Ruimte as skepper van geloofwaardigheid:* een van die basiese en voor die handliggende funksies van ruimte is om ’n illusie van werklikheid te skep, wat die kyker ’n gevoel gee van ’n werklike plek en ’n werklike tyd om uiteindelik immersie te bewerkstellig. Filmmakers besef dat dit belangrik is vir die ruimte om geloofwaardig en oortuigend te wees sodat die kyker hom- of haarself in die filmwêreld (wat onder meer deur die ruimte geskep word) kan inleef.

*Ruimte as loutere visuele impak:* indien die film se tema en doelwit dit toelaat, kan die regisseur besluit op 'n ruimte met hoë visuele impak. Dit verwys na die gebruik van ekstra langskote (“extreme long shots”) om 'n landskap soos berge, valleie of wye oop vlaktes te verfilm en aan die kyker te wys. As voorbeeld kan verwys word na die uitgestrekte afbeeldings van die sneeubedekte landskappe deur swenk- en kraanskote in die 2016 film *The Revenant*, waar die regisseur Alejandro González Iñárritu die natuurskoon gebruik om die kyker bekend te stel aan die plek waar die film afspeel.

*Ruimte as skepper van emosionele atmosfeer:* in sekere films word ruimte gebruik om 'n bepaalde oorheersende gevoel of emosionele atmosfeer te skep. Dit kom veral in gruwelfilms voor, maar ook in wetenskapfiksie of fantasiefilms, waar die ongewone, belaaide emosionele atmosfeer deur ruimte geskep en onderhou word om uiteindelik 'n gevoel van angs of ongeloof by die kyker te wek.

*Ruimte as simbool:* die ruimte van 'n filmnarratief kan 'n sterk simboliese waarde bevat wanneer dit gebruik word as meer as net 'n representasie van plek, maar ook om 'n sekere idee wat met die plek geassosieer word, oor te dra. Byvoorbeeld in die film *Skoonheid* (2011) word die hoofkarakter se tuiste, Bloemfontein, 'n simbool vir die Afrikanerpatriargie en heteronormatiwiteit.

*Ruimte as mikrokosmos:* hierdie effek sluit aan by die bostaande omdat dit beskou word as 'n spesiale vorm van simboliese ruimte. 'n Mikrokosmos, wat “wêreld in die klein” (HAT, 2005:718) beteken, is 'n simbool waarin menslike aktiwiteit binne 'n klein en beperkte area 'n representasie is vir menslike gedrag of die toestand van die mens in die wêreld as geheel. Die gevolgtrekkings wat 'n mikrokosmos maak, is byna sinnebeeldig in die sin dat die kyker die sterk verwantskappe moet kan sien tussen wat binne die mikrokosmos gebeur en wat in die werklikheid gebeur, terwyl die tema van die film universele implikasies moet aanspreek.

Van Driel en Westermann, sowel as Van Nierop, se onderskeidings en opvattinge van ruimte maak dit duidelik dat die ruimte waarin die film afspeel (soos in die literêre werk) addisionele konnotasies of betekenisdimensies het. Dit geskied as gevolg van die wyse waarop die ruimte verfilm is, en dus deur die toeskouer waargeneem word, asook as gevolg van die manier waarop ruimte deur die karakters in die verhaal beleef word.

Ruimte het ook 'n invloed op die karakterisering, en soos Plantinga (2009) en Coplan (2009) uitwys, is karakters die deurgang vir kykers na die immersie en belewing van die

filmwêreld. Gevolglik moet daar ook verwys word na maniere waarop karakterisering in film geskied, veral in die konteks van hierdie studie omdat die randfiguur as karakter deur die samelewing binne sy onmiddellike ruimte gemarginaliseer word. Hierdie marginalisering (wat deur die ruimte bevorder word) het uiteindelik 'n invloed op sy karakter.

### 2.3.2.2 *Belewing deur karakterisering*

Karakters in 'n film moet volgens Boggs en Petrie (2008:60) outentiek, verstaanbaar en die moeite werd wees sodat kykers 'n gevoel van besorgdheid vir karakters kan ontwikkel. Karakters moet ook, net soos die res van die filmwêreld en narratief, geloofwaardig wees en moet voldoen aan die wette van waarskynlikheid en noodsaaklikheid (waar daar, deur eksterne waarneembaarhede, gereflekteer word oor menslike waarheid). Hulle kom sekere innerlike waarhede na (die mens soos die kykers wil hê hy moet wees), of hulle word deur die oortuigende spel van die akteur, voorgestel as eg en opreg. Boggs en Petrie (2008:60) wys verder daarop dat indien karakters werklik geloofwaardig is, dit vir die kyker amper onmoontlik is om neutraal te wees teenoor hulle: daar word op een of ander manier teenoor hulle reageer, hetsy positief of negatief. Kykers kan karakters bewonder vir goeie en heroïese dade, of simpatie toon vir hulle foute of tekortkominge, lief raak vir hulle of met hulle identifiseer vanweë hulle gewone menslike kwaliteite. Selfs al is die reaksie nie positief nie, en kykers karakters verafsku of minag as gevolg van hul hebsug, wreedheid, selfsugtigheid of leuens, dui dit op 'n geloofwaardige en goeie uitbeelding van die betrokke karakter.

Boggs en Petrie (2008:60-67) onderskei verskillende maniere waarop karakterisering in 'n film geskied:

- Karakterisering deur voorkoms: die manier hoe 'n karakter op die skerm lyk, met verwysing na gelaatstrekke, kleredrag, fisieke bou en gestalte, gewoontes of die manier waarop die karakter beweeg, skep op 'n visuele manier indrukke by die kyker en sodoende word die karakter gevorm.
- Karakterisering deur dialoog: karakters openbaar baie van hulself deur hulle woorde, maar ook die manier waarop hulle woorde uitdruk of sê. Hierdeur kom karakters se ware emosies, gedagtes, gesindheid en houding na vore.

- Karakterisering deur eksterne handeling: alhoewel voorkoms 'n belangrike bepaler is vir 'n karakter se persoonlikheid, is dit soms misleidend. Die beste weerspieëling van 'n karakter kan gevind word in sy of haar aksies, dus hoe karakters optree en wat hulle in die narratief doen.
- Karakterisering deur interne handeling: dit verwys na die handeling wat binne karakters se gedagtes en emosies plaasvind, en bestaan uit geheime, onuitgesproke gedagtes, dagdrome, begeertes, herinneringe, vrese en fantasieë. Die ooglopendste wyse waarop 'n regisseur interne handeling aan die kyker kan openbaar, is om die kykers visueel of ouditief in die karakter se gedagtes in te neem sodat ons dit kan hoor of sien wat die karakter dink, verbeel of onthou.
- Karakterisering deur reaksies van ander karakters: die manier waarop ander karakters 'n karakter beskou of beskryf is ook 'n effektiewe manier vir karakterisering om plaas te vind. Sodoende word 'n groot hoeveelheid inligting oor 'n karakter aan die kyker oorgedra voordat die betrokke karakter op die skerm verskyn.
- Karakterisering deur kontrastering: een van die effektiefste karakteriseringstegnieke is die voorkoms van die *foil*. Dit verwys na kontrasterende karakters wie se gedrag, houding, opinies, lewenstyl, fisieke voorkoms, in direkte kontras geplaas word met die van die hoofkarakter.
- Karakterisering deur karikatuur en *leitmotif*: om 'n karakter vinnig en diep in die kyker se gedagtes en geheue te inskryf, oordryf of verdraai 'n akteur een of meer dominante karakter- of persoonlikheidseienskappe van die karakter. *Leitmotif* dui op die herhaling van 'n enkele idee of aksie deur 'n karakter sodat dit byna 'n handelsmerk of temalië vir daardie karakter word.
- Karakterisering deur naamgewing: 'n karakter se naam kan ook bydra tot karakterisering indien dit gepaste betekenis of konnotasie dra. Die tegniek staan bekend as "name typing" waar die draaiboekskrywer nadink oor die name van karakters omdat dit 'n sleutel kan wees tot die interpretasie van 'n karakter.

Dit is uiteindelik belangrik om karakterisering te ondersoek omdat die kyker, wanneer hy of sy met 'n geloofwaardige karakter identifiseer en karakterbetrokkenheid kom tot stand, in staat is om hom- of haarself in die filmwêreld in te leef. Die belewing van die filmwêreld wek dan affeksie en meegevoel by die kyker vir die karakter, of in die geval van hierdie studie, vir die randfiguur.

### 2.3.3 Geslagtelikheid en die filmwêreld

Omdat die randfiguur as karakter homself in 'n ruimte bevind waar sekere sosiale strukture die samelewing se optrede, gedrag en funksies bepaal, is dit belangrik om kortliks in te gaan op daardie sosiale strukture. In die geval van hierdie studie is die sosiale strukture wat die ruimte (en indirek ook die samelewing) bepaal, hegemoniese Afrikanermanlikheid. Hierdie aspek is reeds in die hoofstuk bespreek, maar dit is nodig om kortliks te bepaal hoe geslagtelikheid in film daar uitsien.

Die manier waarop geslagtelikheid in film uitgebeeld word, is volgens Nelmes (2012:263) 'n refleksie van vraagstukke en bekommernisse oor identiteit in die samelewing wat deur die visuele narratief aan die kyker oorgedra word. Die manier waarop karakters herkenbaar gemaak of gerepresenteer word, en hoe ons hulle verstaan in film is sowel interessant as onthullend oor wat die samelewing as verteenwoordigend van manlikheid of vroulikheid ag. Dit wys ook op hoe die samelewing geslagtelikheid en seksualiteit verstaan. Deur die representasie van geslagtelikheid in spesifiek 'n visuele teks te ondersoek, kan die denkwysse rakende geslagtelikheid in die samelewing, maar ook spesifiek die gemeenskap waarin die film afspeel, verduidelik word. Twee filmkritici wat veral fokus op die representasie van geslagtelikheid in film en die implikasies hiervan op die kykers is Laura Mulvey en Steven Neale.

Laura Mulvey is die eerste wat eksplisiet oor geslagtelikheid en die film geskryf het. In haar invloedryke artikel, "Visual pleasure and the narrative cinema" (1975), lê sy klem op die vrou as fokus; die vrou word geobjektiveer en as erotiese objek uitgebeeld. Sy argumenteer dat skopofilie (die plesier wat kyk verskaf) opgestel is vir die manlike kyker – die manlike blik word beheer deur die man en is gerig op die vrou. Skopofilie manifesteer op twee wyses: die voyeuristiese blik waar die plesier van die blik met die seksuele verband hou, en die skopofiliese blik wat verband hou met narsistiese identifikasie. Volgens Mulvey (1975:751) is hierdie identifikasie altyd met die manlike karakter, terwyl die voyeuristiese blik gerig is op die vroulike karakter, en haar sodoende objektiveer. Sy wys ook op die manier hoe die fisiese ruimte waarin die film gekyk word, bydra tot die voyeuristiese blik: "the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which also isolates spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the

illusion of voyeuristic separation” (Mulvey, 1975:749). Die verwydering of isolasie tussen die kyker en die skerm, sowel as tussen kyker en kyker, dra by tot die inkyk en beewing van ’n filmwêreld. Die skerm- en narratiewe konvensies gee die kyker die gevoel dat hy of sy met ’n privaatwêreld te doen het waarin die plesier van kyk (skopofilie) bevorder word. Die manlike blik is gevolglik vir Mulvey magtig, beheerend en begeerlik, wat die reëlmatige, gefetisjeerde beelde van die vroulike liggaam in film hewig objektiveer. ’n Ander gevolgtrekking wat Mulvey (1975:751) maak, is dat mans nie na ander mans kan kyk wat hulself oopstel vir die manlike blik nie, en daarom nie op dieselfde manier as vrouens geobjektiveer word nie: “the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like”.

Steven Neale fokus, anders as Mulvey, op die representasie van manlikheid in die filmwêreld. Hy poog in sy artikel, “Masculinity as spectacle” (1993), om manlikheid as ’n vertoning of spektakel te beskryf en wys daarop dat manlikheid geassosieer word met voyeurisme, aksie, sadisme, fetisjisme en die beheer van die narratief; terwyl vroulikheid te make het met passiwiteit, ekshibisionisme, vertoning en narsisme. Neale (1993:16-18) neem Mulvey se argument oor die manlike aktiewe blik op die vroulike passiewe as objek verder en argumenteer dat manlike karakters ook onderwerp kan word aan ’n voyeuristiese blik. In genres waar manlikheid veral ’n groot rol speel soos aksie-, oorlog-, “western”- en bendefilms, word daar op verskillende maniere na die manlike liggaam gekyk, alhoewel dit nie noodwendig gekenmerk word deur begeerte soos in die geval met die vroulike subjek nie:

We see male bodies stylised and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved. And those looks are marked out not by desire but rather by fear, or hatred, or aggression.  
(Neale, 1993:18)

Ondanks die feit dat die erotisering van die manlike liggaam met geweld en vrees vervang word, is daar steeds ’n homoërotiese suggestie wat deur die blik moontlik gemaak word, alhoewel dit onderdruk word. Neale (1993:14) verduidelik voorts dat wanneer die manlike liggaam (in stede van die vroulike liggaam) voorgestel word as die objek vir die manlike blik, word die liggaam beseer of beplek deur die blik: “the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed”.

Die (onderbewuste) erotiese blik word wel in sekere genres, soos die musiekblyspel, aangegryp alhoewel die manlike liggaam “vervroulik” moet word (Neale, 1993:18) voordat dit bewerkstellig kan word. Hierdeur word die argument dat slegs vrouens die objek kan wees van ’n erotiese blik, versterk.

Sedert beide Mulvey (1975)<sup>16</sup> en Neale (1993) se navorsing verskyn het, het daar egter verandering in die filmteorie plaasgevind en beide se teorieë is ondermyn. Peter Lehman (2007) argumenteer in sy boek *Running scared: masculinity and the representation of the male body* dat mans nie net die draers van seksuele objektivering kan wees nie, maar inderdaad draers *wil* wees. Hy verwys ook na die klassieke stelling dat vroue nie visuele plesier kan kry deur na die manlike liggaam te kyk nie, maar slegs plesier verkry deur na die vroulike liggaam te kyk, soos Berger in 1973<sup>17</sup> voorstel. Lehman (2007:22) wys daarop dat Berger se teorie nie van toepassing is op film as visuele teks nie, en alhoewel daar ’n kulturele of psigoanalitiese saak daarvoor uitgemaak kan word dat vroue nie visuele plesier uit die objektivering van die manlike liggaam (soos wat mans met die vroulike liggaam doen) kan put nie, dit nie relevant sal wees vir film nie. “[W]hile watching a movie everyone is looking at representations of bodies in ways that include, but are not limited to, objectification” (Lehman, 2007:22) Hy argumenteer verder dat filmteorie die plesier wat vroue daaruit kry om na manlike liggame op film te kyk, drasties onderskat het (Lehman, 2007:23), en dat die afwesigheid van navorsing oor die seksuele representasie van die manlike liggaam tot voordeel van tradisionele patriargie is. Baker (2006:10) sluit hierby aan deur te wys dat die kulturele produksie van manlikheid in populêre fiksie en film direk verband hou met die ideologiese strukture van die kontemporêre hegemonie.

Neale se artikel is egter steeds van waarde omdat hy dit eksplisiet stel dat die uitbeelding van manlikheid of manlike karaters nie eenvoudig of ondeursigtig is nie. Dit sluit aan by Connell (2005) se siening dat manlikheid as ’n sosiale konstruk opsigself

---

<sup>16</sup> Mulvey (1981) publiseer ’n opvolgartikel met die titel “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by *Duel in the sun*”. In hierdie stuk tree sy met haar 1975-artikel in gesprek, en wysig selfs van haar opvattinge in dié artikel.

<sup>17</sup> John Berger (1973) se invloedryke boek *Ways of seeing* is gebaseer op ’n televisiereeks wat in 1972 op BBC uitgesaai is. In hierdie boek kritiseer Berger die Weste se tradisionele opvattinge oor kulturele estetika. Hy doen dit deur koverte ideologieë in visuele beelde te bevraagteken. Verder het hy ook bewys dat vroue, binne ’n patriargale kultuur, grootgemaak word om na hulle liggame te kyk in vergelyking met die liggame van ander vroue. Hierdie proses word gekontroleer en beheer deur die manlike standaard van begeerte (“desire”).

moeilik is om te definieer en te beskryf, en word verder bewys deur Baker en Lehman wat die uitbeelding van manlikheid met ideologiese idees rondom manlikheid verbind.

Spicer (2003:1) poog met sy studie om die gaping in die representasie van manlikheid te vul, deur sorgvuldige analyses van verskillende kulturele manlike tipes. “[These masculine types] are overlapping and competing constructions which struggle for hegemony, the version of masculinity that is most desirable or widely accepted.” (Spicer, 2003:2) Hy identifiseer gevolglik agt maniere waarop manlikhede in film gerepresenteer word, en noem ook dat kontemporêre manlike tipes bekend is vir heterogeniteit en hibriditeit. Dit beteken dat manlike tipes meer divers en kompleks is as in die verlede. Die agt manlike tipes is dan soos volg (Spicer, 2003:185-200):

- Heroïese manlikheid: Dit is daardie tipe manlike karakter wat as die held optree in aksie- en spioenfilms; wat aantreklik en fisiek gesond en sterk gebou is, en wat getrou is aan die viriele manlikheid van die tradisionele manlike avonturier.
- Die liefdevolle “nuwe man”: Hy tree op as alternatief teenoor die macho “tough guy”. Hierdie manlikheid aanvaar en neem vroulike eienskappe en rolle aan, hy is ’n gevoelige en kwesbare versorger wat in voeling is met sy emosies, alhoewel hy narsisties kan voorkom.
- Die lae-klas Jan Alleman: Hierdie tipe manlike karakter word gekenmerk deur sy plek op die rand van die samelewing. Hy is doelloos in ’n samelewing wat as hopeloos en gedaan geskets word. Sy manlike selfvertroue is geërodeer vanweë ’n tekort aan die tradisionele kragte van ’n werkersklas manlikheid: die primêre broodwinner en hoof van die gesin, asook ’n kameraadskap met kollegas by die werk of unie.
- Die dwaas en vabond: Die dwaas verwys na die figuur wat die middelklas-pretensie verwerp en afblaas, ’n karakter wat ’n ongeluksvoël is en soms op ’n onbeleefde manier die spot dryf. Hy laat kykers slimmer en meer in staat voel om die alledaagse lewe te hanteer. Hierteenoor is die vabond, wat die middelklas se entoesiasme en entrepreneurskap se oorwinning oor hulle omstandighede verheerlik.
- Die misdadiger: Die geharde bendelid of -leier het byna ’n mitologiese status gekry in die populêre kultuur, alhoewel die kontemporêre misdadiger nie net tot bendelid of -leier beperk is nie. Die misdadiger is ook ’n karakter wat nie net ’n

bedrieër, wetsoortreder of bendelid is nie, maar deel is van 'n ontnugterde, korrupte lae-klas samelewing.

- Die rebel: Hierdie karakter se leefstyl en gewete is alleenlik beperk tot wat hy toelaat en aanvaar, verkieslik in die rigting van oppervlakkige beroepsloopbane en die stadige verval van voorstedelike ordentlikheid. Hy is gewoonlik 'n jong man wat vasgevang is in 'n doodloopberoep, geen belangstelling het in 'n loopbaan of om gehoorsaam te wees aan die samelewing nie. Hy geniet 'n hedonistiese leefstyl en besef terselfdertyd die onvolhoubaarheid hiervan.
- Die geskende man: Dié figuur verwys na die lae-klas man wat onherstelbaar deur 'n disintegrerende samelewing geskend word, en daarom eksistensiële krisisse ervaar. Hy openbaar die mens se werklike aard, tekortkominge en vals hoop. 'n Karaktereienskap van hierdie tipe manlike figuur is die vaderfiguur wat ontoereikend is in sy rol as eggenoot en vader.
- Etniese hibriede en gay manlikhede: Hierdie figure verteenwoordig voorheen gemarginaliseerde mans ten opsigte van velkleur en seksuele oriëntasie, onderskeidelik. Hulle bestaan en teenwoordigheid bevraagteken die hegemonese representasie van die wit, heteroseksuele man.

Uit Spicer (2003) se analise van die representasie van manlikheid in film is dit duidelik dat manlike karakters, net soos in die samelewing, divers is en moeilik om te bepaal. Daar bestaan dus nie 'n enkele manlikheid nie, alhoewel die bogenoemde tipes met mekaar kompeteer vir die hegemonese posisie (Spicer, 2003:2). In hierdie geval sluit die representasie van manlikheid in film aan by Connell se teorie oor hegemonese manlikheid in verhouding met ander vorme van manlikheid. Die filmwêreld en die uitbeelding van geslagtelikheid in dié wêreld tree dus as 'n spieël op om die werklikheid aan kykers te openbaar.

#### 2.3.4 Samevatting

Die bespreking oor die filmwêreld het dit duidelik gemaak dat film mediumspeesifiek is en dat daar sekere aspekte van film is wat in ag geneem moet word by die analise daarvan. Film as teks is 'n representasie van die werklikheid, maar die feit dat film beweging op 'n artistieke manier kan gebruik, maak dit uniek.

Verder word die filmiese beelde as representasie, tesame met die filmiese aspekte en konvensies, op so 'n manier gebruik om 'n filmwêreld (of die werklikheid van die film) te skep. In hierdie wêreld is karakterbetrokkenheid of -verbintenis een van die belangrikste maniere om immersie by die kyker ontlok. Die manier waarop karakters in die film uitgebeeld word, en hoe karakterisering in film plaasvind, sowel as die uitbeelding van die ruimte waarin karakters hulself bevind, bewerkstellig die karakterbetrokkenheid wat uiteindelik lei tot affeksie by die kyker.

Laastens het die representasie van geslagtelikheid en die manlike liggaam in film, en die bestudering daarvan, aangetoon dat kykers 'n begrip kan kry vir die manier waarop die samelewing en die groter sosiale konteks met manlikheid omgaan. Verder kan die uitbeelding van manlike karakters as 'n weerspieëling van verskillende vorme van manlikheid beskou word.

## 2.4 Die randfiguur

Die begrip *relasionaliteit* word deur die geslagtelikheidsteoretikus Judith Butler (2004, 2006) beredeneer. Sy beklemtoon dat die menslike liggaam 'n publieke en sosiale rol in die samelewing speel; en dat dit bydra tot relasionaliteit tussen mense omdat elke mens 'n liggaam het en nie daarsonder kan bestaan nie. Elizabeth Grosz (1995:34-35) se opvatting sluit hierby aan: sy beskou die liggaam as 'n sosio-kulturele artefak en voer aan dat liggame geïnskribeer word met sosiale kodes, wette, norme, en ideale waaraan hulle blootgestel word. Die mens as sosiale konstruk kan gevolglik nie selfstandig bestaan nie, en is reeds vanaf geboorte deel van 'n bepaalde diskursiewe praktyk. Dit beteken uiteindelik dat die mens in verhouding met ander moet staan om te oorleef, of deel moet wees van 'n gemeenskap waar interpersoonlike verhoudinge almal verbind. Die teenoorgestelde hiervan is dan die marginalisering van 'n persoon as gevolg van spanning tussen die gemeenskap en die individu. Hierdie gemarginaliseerde persoon word gevolglik as 'n randfiguur bestempel.

In die konteks van hierdie studie word bepaalde karakters in elkeen van die films as randfigure uitgebeeld omdat hulle nie die standaardbeeld van Afrikanermanlikheid verteenwoordig nie. Hierdie gedeelte bied gevolglik 'n omvattende omskrywing van die term *randfiguur* met verwysings na ander terme soos *antiheld* en *buitestaander* of *outsider* wat uiteindelik op dieselfde figuur dui. Verder word daar ook verwys na die neerslag van die randfiguur in die letterkunde, die gestremde randfiguur, en laastens die gevolg wat marginalisering vir die randfiguur en samelewing inhou. 'n Beskrywing van 'n randfiguur en wat die konsep behels, is nodig om uiteindelik aan te dui hoe Afrikanermanlikheid gedestabiliseer word deur die randfiguur in die gekose drie films.

### 2.4.1 Omskrywing van die konsep randfiguur

Soos reeds kortliks in hoofstuk een beskryf is, dui die term *randfiguur* op 'n persoon of figuur wat op die rand (of periferie) van iets staan. Die essensie van die randfiguur kan daarom gevind word in sy onvermoë om deel te wees van die samelewing waarin hy homself bevind, en waarom hy gevolglik uit die gemeenskap na die periferie geskuif word. Hierdie beginsel is ook die essensie van die sogenaamde antiheld, buitestaander en outsider. Deur ondersoek in te stel na elkeen van hierdie terme sal dit moontlik wees

om die stelling te maak dat *randfiguur* 'n omvattende term is vir al drie bogenoemde figure.

Die lemma *anti-* word volgens Grové (1988:7) “dikwels in die letterkunde en kritiek gebruik om die teenoorgestelde van die gewone, normale en geaksepteerde aan te dui”. Die antiheld word daarom uitgebeeld as die teenoorgestelde van die tradisionele held: onhandig, ietwat versukkeld, dikwels doelbewus onaantreklik en selfs oneerlik (Grové, 1988:7). As gevolg van die teenstelling met die protagonis of heldfiguur, asook die feit dat hy afwyk van dit wat as normaal beskou word, word die antiheld op die rand van die samelewing geplaas. Van Gorp *et al.* (1986:27) beklemtoon die randfiguureienskap deur te verduidelik:

Hij is niet de ontwerper van zijn eigen noodlot, maar wel een weerloos slachtoffer van een toevallige samenloop van omstandigheden, van een vergissing, van zijn medemens en van *zijn plaats aan de rand* van de maatschappij. (My kursivering – RS)

Daar lê egter volgens Johl (1992:13) meer betekenis in die teenstelling tot die held: die voorvoegsel *anti-* dui op die statur van die held wat deur middel van geïmpliseerde kontras ontglorie word. Die antiheld word geskets as peuterig, petieterig, klein en onbenullig, onbeholpe, meer menslik in sy foute en feile, en kleinburgerlik. Die gevolg is dat die heroïese held nie net deur die antiheld geparodieer word nie; maar Johl (1992:13) is van mening dat die antiheld opsigself 'n nuwe en eiesoortige held word. Hy bestempel die antiheld as strydig met die oorspronklike held met onderskeidende eienskappe wat 'n ander verhouding met die samelewing oplewer, sowel as veranderde filosofiese, eksistensiële en metafisiese impulse.

Bisschoff (1992:50) maak die stelling dat die buitestaander gewoonlik ook 'n antiheld is. Volgens haar is die buitestaander 'n tipiese verskynsel in die Modernistiese literatuur alhoewel hy of sy al lank in die literatuur voorkom. Die buitestaander het egter prominensie gekry na die publikasie van Colin Wilson se studie *The Outsider*, wat tegelykertyd die term gevestig het. “Een van die opvallendste kenmerke van die buitestaander is dat hy nêrens tuishoort nie.” (Bisschoff, 1992:50) Hier kan die eerste verband getrek word tussen die buitestaander en die antiheld: hy word uitgesluit uit die gemeenskap of samelewing waarin hy homself bevind. Ander kenmerke van die buitestaander (Bisschoff, 1992:50) sluit in:

- Hy is dikwels 'n sensitiewe persoon wat sukkel om in die lewe in te pas, en die feit dat hy nie in 'n gemeenskap of samelewing ingesluit word nie, vererger sy problematiese verhouding met die lewe.
- Die buitestaander kommunikeer nie baie nie, en praat nie graag oor homself nie, veral nie uit sy eie nie. Dit maak daarom van hom 'n geslote figuur wat bydra tot sy uitsluiting.
- As gevolg van sy onbetrokkenheid in die gemeenskap kom die buitestaander soms ongevoelig voor.
- Omdat die buitestaander 'n *randfiguur* is, ervaar hy dikwels 'n gevoel van vreemdheid en onwerklikheid. As teenvoeter vir hierdie gevoel verwyder hy homself uit 'n spesifieke situasie en word telkens uitgebeeld as 'n reisende figuur.
- Die buitestaander word soms nie uit eie keuse 'n buitestaander nie: hy word 'n randfiguur omdat die gemeenskap hom as gevolg van een of ander rede verwerp; sekere gebeure dwing 'n persoon om 'n buitestaandersrol in te neem; of die wêreld waarin hy leef, dra by tot sy buitestaandersbestaan.

Laastens verwys Bisschoff (1992:50) na die eksistensiële buitestaander wat 'n uitvloeisel is van die filosofiese denke van Kierkegaard en Nietzsche. Hierdie buitestaander het geen lewenswaardes of -doele nie; hy lewe in die oomblik en maak keuses wat gebaseer word op die gegewe oomblik waarin hy homself bevind.

Grobler (1977) lê ook in sy studie oor buitestaanderskap in die werk van Etienne Leroux uit dat die buitestaander ontspring het in die eksistensialisme. Volgens hom is die klem van die eksistensialisme op die individuele mens wat in die "hier en nou bestaan, met sy eksistensiële probleme: betekenis van die lewe, eensaamheid, angs, die dood ens" (Grobler, 1977:2).

Die buitestaander word dikwels 'n simbool vir die waarheid en die onreg wat binne 'n bepaalde maatskappy of gemeenskap plaasvind. Volgens die buitestaander moet die waarheid ten alle koste geopenbaar word; hy is die enigste een in sy gemeenskap wat streef na die waarheid (Grobler, 1977:6).

Deur die buitestaander as karakter te gebruik, het skrywers self krities teenoor die samelewing gestaan. Die randfiguur hang ook "in die moderne literatuur saam met die

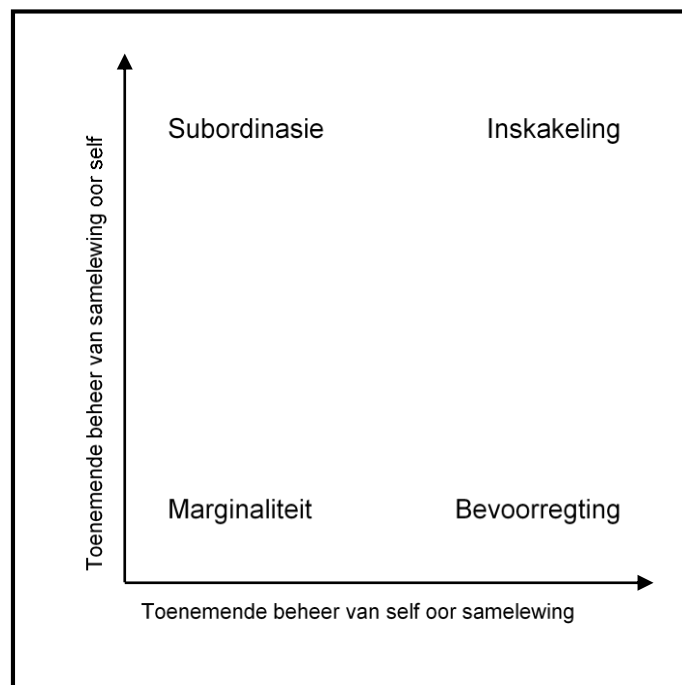
mens se toenemende vereensaming in 'n gemeganiseerde wêreld en 'n toenemende afname in kommunikasie met die medemens" (Bisschoff, 1992:50).

Grové (1988:20) wys daarop dat die Engelse term *outsider* gebruik kan word om na die buitestaander te verwys, omdat dit 'n gangbare term in die Engelse, sowel as die Afrikaanse letterkunde geraak het. Net soos die antiheld word die outsider bestempel as 'n produk van 'n post-Tweede Wêreldoorlog. Grové (1988:99) omskryf die outsider as 'n "figuur wat veral in die na-oorlogse wêreld na vore kom in die literatuur". Die outsider word, soos by Bisschoff se bespreking oor die buitestaander, 'n figuur wat in literêre werke gebruik word om krities teenoor die samelewing te staan. "In 'n wêreld waar ou waardes verbrokkel en sekerhede verdwyn, staan die outsider as soeker en opstandeling sonder sekerheid, losgeslaan van die tradisie en die geordende maatskappy." (Grove, 1988:99)

Brink (1967:79) som die aard van die outsider (lees randfiguur/antiheld/buitestaander) op as sosiale verset, as 'n opstand teen 'n onmenslike en smerige stelsel wat die wonder en die liefde ontken. Hierdie opstand gaan egter verder en word ook die mens se opstand teen alles wat sinloos is en wat waardigheid ontken.

Omdat die randfiguur nie deur die samelewing aanvaar word nie, en na die periferie daarvan geskuif word, is marginalisering hier ter sprake. Die term *marginalisasie* word afgelei van die woord "marge" wat verwys na iets of iemand wat op die rand of grens is. Marginalisasie is dan die proses waar iets of iemand op die rand, grens of periferie geplaas word. Marshall (1998:363) bied 'n meer spesifieke omskrywing van marginalisering: "[a] process by which a group or individual is denied access to important positions and symbols of economic, religious or political power within any society". Vir Jordaan (2012:36) is hierdie definisie egter steeds te omslagtig en sy verduidelik dat wanneer 'n persoon of 'n bepaalde groep as gevolg van marginalisasie nie volledig deel van 'n samelewing kan wees nie, lei dit tot die beleving van marginaliteit. Dié beleving word gekenmerk deur 'n deurlopende gevoel van uitsluiting, minagting, stereotipering, en om as randfiguur beskou te word. Chaudhari (2013:32) gebruik Fiona Cram se opsomming van marginalisasie en verwys na drie belangrike punte. Eerstens gaan dit om die algehele ontmagtiging van 'n persoon, tweedens om die verwydering uit politieke, ekonomiese en sosiale aangeleenthede, en laastens die uitstoot van 'n sekere groep na die periferie van 'n gemeenskap.

Henricks (2011:228) beklemtoon die noodsaaklikheid vir menslike interaksie by die individu. Hy gaan egter verder en verduidelik dat dié interaksies 'n proses van selfplasing meebring waar 'n persoon sy plek probeer vind in sy sosiale interaksies met ander persone en groepe. Die selfbepaling van 'n persoon binne sosiale interaksie kan volgens Henricks (2011) volgens vier moontlike patrone plaasvind, naamlik bevoorregting (“privilege”), subordinasie (“subordination”), inskakeling (“engagement”), en marginaliteit (“marginality”). Figuur 2.3 (Henricks, 2011:229) illustreer hoe die vier patrone van selfbepaling in verhouding staan tot die mag tussen die self en die samelewing. “[These patterns] describe circumstances in which the subject or self controls a relationship or otherwise claims the activity of the other in the subject’s own terms.” (Henricks, 2011:229)



*Figuur 2.3: Die vier patrone van selfbepaling*

Uit die figuur blyk dit dat die gemarginaliseerde self of subjek geen beheer of mag oor die samelewing uitoefen nie, en insgelyks het die samelewing geen beheer oor die subjek nie. Gevolglik is persone wat in 'n marginale patroon verkeer gediskonnekteer van ander en kom hulle nie die beheer (soos geslagtelike praktyke) deur die samelewing na nie. Alhoewel die gemarginaliseerde self onafhanklik binne die samelewing staan, ervaar hulle egter nie totale isolasie nie. Henricks (2011:232) voer aan dat die gemarginaliseerde persoon terselfdertyd verbonde en uitgeskakel is op dieselfde tyd – *in* die wêreld, maar nie *van* die wêreld nie – en dat hy op die periferie

staan eerder as geskei van die gemeenskap. “Those who call themselves outsiders have not turned away from the group entirely; they still look inside, sometimes with their noses pressed against the window.” (Henricks, 2011:232)

#### 2.4.2 Wie is randfigure en waarom?

Die vraag ontstaan of dit slegs bepaalde mense is wat moontlik gemarginaliseer word, met ander woorde *wie* die gemarginaliseerdes is, en *waarom* hulle in 'n gemarginaliseerde posisie in die samelewing verkeer. Van Gorp (1978:172-174), Bisschoff (1992:50) en Johl (1992:13-14) identifiseer die volgende tipe mense wat die *potensiaal* het om marginalisering te ervaar:

- Die kind: kinders word gemarginaliseer op grond van hul ouderdom wat hulle ontnem van die vermoë om met ouer lede in die gemeenskap krities in gesprek te tree.
- Die kunstenaar of nar: weens hulle kreatiwiteit en alternatiewe lewenstyl word hierdie persone gemarginaliseer omdat hulle lewenstyl nie noodwendig inpas by die lewenstyl wat die gemeenskap onderhou nie.
- 'n Lid van die “Beatnik”-generasie: as voorganger van die “hippie”-beweging, het hierdie persone by die Amerikaanse “Beat”-digters (soos Allen Ginsberg) aanklank gevind en artistiese selfuitdrukking beklemtoon. Hulle het ook konvensionele morele waardes van die samelewing verwerp, en om daardie rede het die samelewing hulle na die periferie geskuif.
- Die pikaro: 'n skelm of slinkse figuur wat deur verskillende moeilike situasies kom met slim planne of streke om sodoende aan die lewe te bly. As gevolg van hierdie skelmagtigheid word hy nie deur die samelewing vertrou nie en dus op die marge geplaas.
- Die sondebok: die persoon wat as die sondebok vir 'n probleem of gebeurtenis binne die gemeenskap bestempel word dra die las van skuld (hetsy of dit hom toekom of nie), en word deur die samelewing verwerp as 'n oplossing vir die probleem wat hy sou veroorsaak het.

Myns insiens kan die volgende persone ook by hierdie lys gevoeg word:

- Die verstandelik gestremde of liggaamlik gestremde: as gevolg van hul swaksinnigheid of gestremdheid (fisiek of verstandelik), word hierdie persone as

abnormaal beskou of as 'n afwyking van die normale in die samelewing. Hulle verkeer in 'n marginale posisie omdat hulle soms nie die sosiale norme verstaan en/of onderhou nie, of fisies afwyk van die normale in die gemeenskap.

- Die andersdenkende: hierdie figuur sluit aan by die kunstenaar (asook die sogenaamde “Beatnik”-generasie) en gestremde, maar word nie op grond van kreatiewe uitdrukking of gebrek gemarginaliseer nie. Die andersdenkende persoon se leefstyl en denkwyse word die rede vir sy marginalisasie, omdat hierdie figuur se denke en lewensbeskouing nie in lyn is met die van die konserwatiewe gemeenskap nie. As voorbeeld kan verwys word na die liberaal-denkende mens tydens Apartheid.
- Die verlosser: alhoewel hierdie figuur in 'n sekere opsig aansluit by die sondebok-figuur, word hier meer gefokus op die redding of verlossing wat hierdie persoon vir 'n ander persoon of gemeenskap in geheel bring. Hy is soms ook die draer van skuld wat deur die samelewing aan hom toegeken word, en deur hom uit die samelewing te verwyder, kan die gemeenskap van die skuld en probleme verlos wees. Daar kan na Christus verwys word as die tipe buitestaander wat op grond van sy verlossingsboodskap op die marge van die samelewing geplaas is.

Vanuit die besprekings oor die verskillende benamings vir die figuur wat deur die gemeenskap waarbinne hy homself bevind uitgeskuif word na die periferie, asook die feit dat hy daardeur die rol vervul om kritiek uit te spreek teenoor daardie samelewing, is dit duidelik dat die *randfiguur* as sambreelterm gebruik kan word vir die antiheld, buitestaander en outsider. Hierdie studie sal dan ook die *randfiguur* as 'n omvattende term gebruik om na die karakters in die film te verwys wat die kenmerke en eienskappe soos hierbo uitgelê, verteenwoordig en beliggaam.

#### 2.4.3 Die randfiguur in woord- en beeldtekste

Daar kan na verskeie literêre werke verwys word waar die randfiguur 'n sentrale rol in die narratief speel, byvoorbeeld in woordtekste soos die naamlose swerwer wat met sy donkie op verskeie reise gaan in die Spaanse roman *Don Quixote* (1615) van Miguel de Cervantes; die misvormde Quasimodo in die Franse roman *Notre-Dame de Paris* (1831) van Victor Hugo; en die verstote tiener Holden Caulfield in *Catcher in the Rye* (1951) van J.D. Salinger. Ook in beeldtekste word die verhale van randfigure aan die gehoor vertoon, soos die bekroonde film *Forrest Gump* (1994) waarin Tom Hanks die

rol vertolk van 'n verstandelik gestremde man wat mense rondom hom inspireer met sy optimisme; die absurde Nederlandse film *Matterhorn* (2013) wat die rol van vriendskap uitbeeld tussen 'n streng, eensame man en 'n man wat weens 'n ongeluk breinskade opgedoen het; die opspraakwekkende *Dallas Buyers Club* (2013) waarin die beginjare van die vigskwessie in die Verenigde State aan bod kom; en die Afrikaanse film *Ballade vir 'n enkeling* (2015) wat die verhaal van Jacques Rynhard, 'n buitestaande by uitstek, vertel.

Van Rensburg (2010:2) verwys na verskeie protagoniste wat verteenwoordigend is van die randfiguur in spesifiek die Afrikaanse letterkunde: Ampie in Jochem van Bruggen se *Ampie* (1924); Diederik in Dolf van Niekerk se *Die son struikel* (1960); die reus in Etienne Leroux se *Een vir Azazel* (1964); Sagie in Jan van Tonder se *Is Sagie* (1987); Lambert in Marlene van Niekerk se bekroonde roman *Triomf* (1994); en Joon in Jan van Tonder se *Roepman* (2004). Ander protagoniste (in dramas) wat ook by dié lys gevoeg kan word, is Maria in Bartho Smit se *Putsonderwater* (1962); Org in Chris Barnard se absurde drama *Pa maak vir my 'n vlieër pa* (1964), en Faan in Pieter Fourie se drama *Faan se trein* (1975). In elkeen van die bogenoemde tekste is daar 'n verskerpte fokus op die individu, wat 'n gevolg is van sleutelwendings in die breë Westerse kultuurgeskiedenis.

'n Nuwe fokus op die individu het ontstaan tydens die Renaissance en die Verligting. "Just as the sun replaces the earth as the centre of our cosmos in Copernicus' cosmological system, so humanity itself replaces God at the centre of humanity's consciousness in the Enlightenment." (Bristow, 2010) Dit het die gevolg gehad dat denkers tydens hierdie tyd fokus op die self en subjektiwiteit geplaas het ten opsigte van wetenskap, politiek en die kunste. Young (1990:95) verduidelik die verhouding tussen die individuele subjek en die geskiedenis of gemeenskap soos volg: die filosofie van die verhouding tussen die individu en geskiedenis het veranderinge ondergaan in ongeveer die laaste eeu, van Sartre se klem op geskiedenis as totalisering van individuele werking tot Althusser se beskrywing van geskiedenis as 'n proses sonder die subjek. Hierdie denkwysse het verreikende gevolge gehad en manifesteer in die Modernisme gedurende die eerste paar dekades van die 20ste eeu in Wes-Europa en Noord-Amerika. Die Modernisme word onder andere gekenmerk deur 'n duidelike klemverskuiwing vanaf die beskrywing van die uiterlike gegewens, na die innerlike ervaring van die karakter self, wat ten opsigte van vorm, klem lê op die subjek se

bewussyn en waarneming eerder as 'n belangstelling in objekte (Liebenberg, 1992:317). Liebenberg (1992:318) wys ook verder daarop dat die hoofkarakters in modernistiese tekste gevolglik dikwels apart staan van die res van die gemeenskap en as buitelanders, randfigure of outsiders uitgebeeld word.

Met die beweging van die Modernisme as agtergrond, is dit insiggewend om daarop te let dat die randfiguur sterk figureer in die Afrikaanse literatuur sedert Sestig, wat in bepaalde opsigte 'n laat manifestasie van die Modernisme aan die suidpunt van Afrika is. Roos (1998:57) beskryf die randfiguur in die konteks van die Sestigers as die mens wat as uitgestote deur en verwyderd van konvensionele groepering, alleen en nie-heroïes, uitgebeeld word. Brink (1967:38) dui aan dat hierdie konflik tussen die enkeling en sy gemeenskap die botsing tussen die "malle" en die geordende samelewing is. Deur die outsider-figuur (lees randfiguur) te gebruik, het skrywers krities teenoor die samelewing gestaan.

Die randfigure, waarmee die draaiboekskrywers en regisseurs van die drie films wat in hierdie studie bespreek gaan word krities teenoor die samelewing en die norme en waardes wat deur die samelewing gekoester word (Afrikanermanlikheid) staan, word hoofsaaklik op grond van hul verstandelike gestremdheid of swaksinnigheid gemarginaliseer en op die periferie van die samelewing geplaas. (Hoewel daar ook ander bykomende faktore is wat 'n rol speel.)

#### 2.4.4 Die gestremde randfiguur

Volgens Viljoen (2012:9) word gestremdheid, gemeet teen normaliteit, as 'n abnormaliteit beskou. Die samelewing se siening van gestremdheid as abnormaal is dikwels afwysend en ontwykend, en kan lei tot veroordeling as gevolg van 'n gebrek aan kennis en insig. "Vooroordeel in terme van gestremdheid as sosiale verskynsel, is daarvolgens 'n aktuele kwessie in die samelewing." (Viljoen, 2012:9) As gevolg van hierdie veroordeling, word gestremde mense deur die samelewing uitgeskuif en beskou as minderwaardig, of anders gestel, hulle word randfigure.

Daar is twee hoofgroepe waarin gestremdhede verdeel kan word, naamlik fisiese gestremdheid en verstandelike gestremdheid (Viljoen, 2012:12). Onder fisiese gestremdheid word alle wanfunksionering of gebrek aan liggaamsdele of -funksies geklassifiseer. Dit sluit in die gebrek aan, misvormde bou of wanfunksie van ledemate

soos bene, arms, tone of vingers; of die wanfunksie of afwesigheid van een of meer sintuig. Verstandelike gestremdheid verwys na verskillende variasies van gestremdheid weens beskadigde of disfunksionele dele van die brein wat die mentale vermoëns van 'n persoon beïnvloed.

Die sielkunde wys daarop dat verstandelike gestremdheid moeilik is om te definieer en om te bepaal. Luckasson *et al.* (2002:8) gee wel die volgende omskrywing om die aard en tekortkominge van verstandelike gestremdheid uit te wys: “[m]ental retardation is a disability characterized by significant limitations in both intellectual functioning and in adaptive behavior as expressed in conceptual, social, and practical adaptive skills”.

Joubert (opgeneem in De Kock, 2007:3) bied ook 'n definisie vir verstandelike gestremdheid en fokus op die beperkings wat dit vir die persoon skep. Hy beskou gestremdheid as 'n nadeel vir die betrokke individu as gevolg van 'n gebrek of onvermoë wat beperkinge plaas op die uitvoer van 'n rol wat andersins normaal sou wees. Dit verwys na die onvermoë van 'n verstandelike gestremde om die “rol” (dit wil sê sosiale kodes en norme) uit te oefen wat die samelewing voorstel.

Daar moet ook in gedagte gehou word dat verstandelike gestremdheid op verskillende vlakke voorkom, soos in die geval van die drie hoofkarakters in die films wat bestudeer word. Barlow en Durand (2012:502-504) onderskei vier vlakke van gestremdheid op grond van die intelligensiekwasiënt (IK) van 'n persoon, naamlik: “mild, moderate, severe, and profound mental retardation”. Hierdie vlakke word gebruik om die toestand te diagnoseer en mense met “mild” of “moderate” gestremdheid kan met die regte voorsorg en voorbereiding, die meeste alledaagse aktiwiteite uitvoer wat van 'n ander nie-gestremde mens verwag word.

Die verhouding tussen die gestremde en die samelewing is 'n onderwerp wat veral in die sosiologiese model vir gestremdheid aangeraak word. Giddens (2006:290) en Abercrombie *et al.* (2006:110) voer aan dat hierdie model die standpunt verteenwoordig dat die oorsaak van die gestremdheid eerder in die samelewing gevind word as by die individu self. Dit is nie die individu se beperkings wat die gestremdheid veroorsaak nie, maar eerder die struikelblokke wat die samelewing in die gestremde persoon se pad plaas wat verhoed dat hy of sy ten volle kan deel wees van die samelewing. Die model het ook gehelp om te beklemtoon dat gestremdheid eerder 'n verlies aan burgerregte is as wat dit 'n fisieke of verstandelike gebrek is.

Gevolgtlik word die verstandelike gestremde ook 'n randfiguur omdat hy nie aktief deel kan wees van die samelewing waarin hy homself bevind nie. 'n Rede hiervoor is dat die samelewing sekere beperkings skep vir die gestremde persoon wat dit moeilik maak om deel te neem aan sosiale funksies, asook om binne die sosiale norme en kodes van die samelewing te funksioneer. Sodoende word die gestremde randfiguur uit die samelewing gesluit, omdat hy of sy nie binne 'n sisteem pas nie, of sosiale strukture versteur. Kristeva (1982:4) is van mening dat enige versteuring in identiteit, sisteem of orde as abjek beskou kan word, met ander woorde dit wat nie grense, posisies, of reëls respekteer en gehoorsaam nie. Kristeva se stelling kan in verband gebring word met die randfiguur (hetsy gestremd of nie), omdat die randfiguur gekenmerk word deur 'n minagting vir of onbeholpenheid met sosiale kodes en norme.

#### 2.4.5 Die randfiguur as abjek

Om uiteindelik sommige randfigure as abjek te kan beskou, is dit nodig om eers 'n bondige beskrywing van die teorie rondom die abjekte en abjeksie weer te gee. Dit val egter nie in die doelstellings van hierdie studie om 'n uitgebreide en volledige verslag van die teorie te verskaf nie, maar om slegs die konsepte uit te lig wat relevant is tot abjeksie waar dit moontlik ter sprake kom.

Die teorie van abjeksie kan, volgens Nel (2013:136), ingespan word om aan te dui hoe “sexualized, racialized, and classed other function as abject in certain theoretical discourses, such as psychoanalytic and film theories”. Butler (1993:243) verduidelik dat “abjection (in Latin *ab-jicere*) literally means to cast off, away, or out and, hence presupposes and produces a domain of agency from which it is differentiated”. Die term dui dus op alle mense wat vanuit die sentrum gesluit word en op die periferie geplaas word, wat direk verband hou met die randfiguur. Die afleiding kan gemaak word dat abjeksie lei tot randfiguurskap, of dat abjeksie aanleiding kan gee tot die uitsluiting van 'n subjek uit 'n sekere sosiale groep of konteks. Die skeiding tussen uit- en insluit kan vereenselwig word met die grense wat randfigure oortree, of die grense wat randfigure uit die sentrum sluit.

Julia Kristeva se bekende teoretiese model van abjeksie in *The powers of horror* bied 'n bruikbare benadering tot die analise van letterkunde, kuns en film. Sy verklaar dat die abjek die grenssone is tussen wees en nie-wees (Kristeva, 1982:3), met ander woorde is die abjek 'n tussenin- of grenssone waar ons nóg objek nóg subjek is. In haar

hoofstuk oor Kristeva se werk, toon Grosz (1990:89) aan dat die abjekte dui op die onmoontlikheid vir duidelike grense, lyne van afbakening, en skeidings tussen onbesmet en besmet, geskik en ongeskik, en orde en wanorde.

Die abjekte word ook gekenmerk deur die tweesydigte aard daarvan – dit kan terselfdertyd walg én aanlok: “We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection acknowledges it to be in perceptual danger.” (Kristeva, 1982:9-10) Dit is duidelik dat abjeksie nie net grense vervaag nie, maar dat dit ook oënskynlike teenstrydige reaksies ontlok.

Herbst (1999:16) sluit by Kristeva se sienings oor abjeksie aan, maar beklemtoon dat abjeksie twee aspekte het: die proses (om iets abjek te maak) en die toestand (om abjek te wees). Eersgenoemde verwys na ’n aktiewe proses waartydens een party ’n ander party verwerp, verban, verneder, of in ’n mate verkleineer. In die konteks van sosiale uitsluiting en randfigure sal dit dui op die sentrum wat ’n aktiewe rol speel in die proses om ander na die periferie te skuif. Die toestand van abjek wees (of om in ’n abjekte posisie te verkeer) is die gevolg van ’n abjektiveringsproses – dit is ’n disposisie, ’n plek van uitsondering. In die konteks van hierdie studie is albei van belang: dit kan verwys na die proses waartydens die subjek uit die hegemoniese sentrum geskuif word óf na die marginale ruimte waarin die randfiguur homself bevind.

Nel (2013:147) lig in haar artikel die gevolge van ’n toestand van abjeksie uit. Sy konstateer dat om in ’n abjekte posisie te verkeer, selfs die abjektiveringsproses, katastrofiese gevolge inhou vir ’n filmiese liggaam (lees subjek) binne ’n gegewe sosiale en politieke konteks. Uiteindelik word die kyker se konfrontasie met die abjekte liggaam ook ’n drumpelervaring en dit sluit aan by die abjekte as grenssone. Die kyker word gekonfronteer met walging of afsku, maar ervaar ook die plesier van die ervaring van perversiteit.

Vir Kristeva (1982) is liggaamlike uitwerpsels en die gestorwe liggaam die uiterste vorm van abjeksie. “Liggaamsvloeistowwe soos spoeg, bloed, melk, urine, feses of tranes ontken en oortree die grense van die liggaam.” (Nel, 2010:175) Kristeva wys daarop dat alhoewel liggaamlike uitwerpsels van die liggaam afkomstig is, dit deur die liggaam uitgeskei en deur die mens verwerp word omdat dit aanduiders is van chaos en die dood.

Uit die voorafgaande kriptiese opsomming blyk dit dat abjeksie as grenservaring tot gevolg het dat die subjek na die marge verskuif word. Anders gestel: abjeksie bevorder randfiguurskap. Abjeksie, hetsy as proses of as toestand kan gevolglik bydra tot die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

#### 2.4.6 Samevatting

Vanuit die bostaande bespreking rondom die randfiguur, marginalisering en die verstandelike gestremde randfiguur, kan die volgende punte saamgevat word.

Eerstens is dit duidelik dat die randfiguur uit die samelewing gesluit word en homself op die periferie daarvan bevind. Terme soos *antiheld*, *outsider/buitestaander* dui in essensie almal op die randfiguur wat deur die samelewing gemarginaliseer word. Die randfiguur word beskou as 'n produk van die eksistensialisme en kom veral in modernistiese werke voor waar dit gebruik word om krities teenoor die samelewing te staan.

Tweedens is daar verskillende persone wat die gevaar loop om in 'n gemarginaliseerde posisie in die samelewing te verkeer. Hierdie persone sluit in: die kind, die kunstenaar of nar, die sogenaamde "beatnik", die pikaro, die sondebok, die verstandelik of fisies gestremde, die andersdenkende, en die verlosser.

Derdens is vasgestel dat die verskerpte fokus op die individu tydens die Renaissance veroorsaak dat daar verskeie randfigure in woord- en beeldtekste voorkom, met die hoogtepunt in die werke van die Modernisme. Die Afrikaanse literatuur van Sestig het die beeld van die randfiguur by die Afrikaanse leser gevestig.

Vierdens is die verstandelik gestremde randfiguur veral van belang vir hierdie studie omdat hy in die film gebruik word om die sosiale norme, soos voorgeskryf deur hegemoniese Afrikanermanlikheid, te ondermyn en te destabiliseer. Gestremdheid word onregmatig beskou as abnormaal en kan verdeel word in twee groepe, naamlik fisiese en verstandelike gestremdheid.

Laastens word die gevolgtrekking gemaak dat die verstandelik gestremde as randfiguur (op grond van beide sy beperkings as gevolg van gestremdheid en marginalisering) gebruik word om kommentaar op die samelewing te lewer.

## 2.5 Slot

Die samevattings van manlikheid, die filmwêreld, en die randfiguur bied 'n opsomming van die hoofpunte wat in elke gedeelte bespreek is. Uit die besprekings is dit duidelik dat hegemoniese Afrikanermanlikheid geteken word as 'n wit, heteroseksuele, finansiële onafhanklike man wat verbind is aan die Afrikanerkultuur en -taal, en een van die Protestantse susterskerke, en tydens die Apartheidsera veral 'n ondersteuner was van die Nasionale Party. Die invloed van hierdie ideologiese opvattinge oor manlikheid het 'n sterk invloed gehad in die Suid-Afrikaanse samelewing, veral tydens Apartheid.

Deur na die filmwêreld te verwys, kan daar in die volgende hoofstukke aangetoon word hoe hierdie Apartheidsamelewing met behulp van filmiese elemente in 'n filmwêreld herskep word om uiteindelik die kyker die kans te gun om hierdie era te herleef. Die filmwêreld bied ook 'n konteks vir die randfiguur en die gemeenskap waaruit hy gewerp word vanweë sy verstandelike gestremdheid.

Met behulp van die filmwêreld kan daar aangetoon word hoe die randfiguur in elkeen van die films gebruik word om hegemoniese Afrikanermanlikheid te destabiliseer. Die sosio-politieke kommentaar wat die randfiguur lewer op die samelewing wat deur hierdie tipe manlikheid oorheers word, kan vervolgens ook geïdentifiseer word.

## HOOFSTUK 3

### ***FAAN SE TREIN (2014)***

*Is julle bereid om hom te aanvaar soos hy is?* – Dokter André Dippenaar

#### **3.1. Inleiding**

Hierdie hoofstuk het ten doel om die film *Faan se trein* te analiseer en te interpreteer ten opsigte van die teoretiese raamwerk wat in die vorige hoofstuk uitgelê is. Daar word eerstens 'n bondige opsomming van die fabula en resepsie van die film verskaf. Daarna gaan ruimte en manlike karakters bespreek word as elemente wat die filmwêreld van *Faan se trein*, waarin hegemoniese Afrikanermanlikheid 'n beduidende teenwoordigheid het, konstrueer. Die volgende afdeling handel oor die wyse waarop Faan as randfiguur die ideologiese instellings van die hegemonie binne sy ruimte destabiliseer ten opsigte van 'n perverse seksualiteit en rasseverhoudings. Laastens word daar aangetoon watter sosio-politieke kommentaar Faan as randfiguur lewer op 'n gemeenskap en bestel in die vroeë stadium van Apartheid<sup>18</sup>.

#### **3.2 Opsomming van fabula**

*Faan se trein* speel af in 1959 en sentreer rondom Faan (Willie Esterhuizen), 'n middeljarige man met die verstandelike vermoëns van 'n kind. Hy het 'n fassinasie met treine, en gaan loer telkemale na die trein wat verby sy klein plattelandse dorpie ry. Hy word herhaaldelik bespot deur die dorpie se kinders wat vir hom skree: "Faan, Faan, simpel Faan die onderdorp se hoenderhaan". In 'n insident waar die seuns met hom skoor soek, sien Faan vir Beatrice (Nicola Hanekom) aan as een van die seuns en begin haar wurg. Die sersant (A.J. van der Merwe) tree tussenbeide en kry hom van die dokter se vrou af. Nadat Beatrice kalmeer het, neem die dokter vir Faan huis toe en belowe vir hom taai toffies. Tydens die rit huis toe kom die kyker van die dokter, André Dippenaar (Deon Lotz), se verslawing aan petidien te wete. Faan woon saam met sy pa (Cobus Rossouw) in 'n afgeleë huis. Oom Frik is 'n dambouer en weens die droogte en die dorpie se behoefte aan 'n dam, hoop hy dat hy die tender vir die bouwerk sal ontvang. Terwyl die dorpsraad besin oor wie die werk sal kry, besoek Dominee (Marius

---

<sup>18</sup> Die film speel af in 1959, slegs 11 jaar nadat die Nasionale Party in 1948 aan bewind gekom het en die ideologie van Apartheid infaseer het.

Weyers) vir Frik en hulle bespreek die moontlike uitkoms van die tender. Frik bely sy bekommernis en geloofstryd aan Dominee deur te verduidelik dat die raad sy talente as damskropper deur moderne bulldozers ondermyn.

Dokter Dippenaar (wat ook die dorpie se burgermeester is) bring die nuus dat Frik se aansoek suksesvol was en dat hulle ekstra geld by die tender ingereken het. Die volgende dag begin Frik en Faan die donkies inspan en begin hulle met die skrop van die dam. Ongelukkig kry Frik 'n beroerte wat tot gevolg het dat die tender tog na die bulldozers gaan. In sy woede en oortuiging dat dié moderne tegnologie 'n teken is vir die einde van dae, gaan Frik een aand na die bulldozers in 'n poging om die masjiene te besweer. Sy probeerslag is nutteloos en gee uiteindelik aanleiding tot sy dood.

Beatrice, wat voor Frik se dood al begin het om antieke items teen 'n belaglike prys by die dorpsmense te koop, kom te wete dat Faan en sy pa waardevolle koppies besit. Tydens 'n besoek wys Faan ook vir haar sy moeder se viool wat sy by haar moeder geërf het. Dit blyk dat die instrument 'n Amati-viool is, een van die waardevolste in die wêreld. Om dit in die hande te kry, verlei Beatrice vir Faan en sê vir hom hy moet vir haar kom kuier sodat sy haar borste aan hom kan wys. As hy vra wat sy met die viool wil doen, noem sy dat sy dit gaan gebruik as vuurmaakhout. Na sy pa se dood laat weet Faan vir Beatrice dat sy die goed kan kom haal. In 'n skuur by die huis word dit duidelik dat Faan haar 'n guns gedoen het deur sommer self die viool op te kap sodat sy dit wel as vuurmaakhout kan gebruik. Beatrice besef wat hy gedoen het, en uit woede begin sy hom spot en afjak. Dit ontstel vir Faan en hy gryp haar vas en begin om haar vir 'n tweede keer te wurg. In die stryd sny sy haar hand nadat sy 'n sekel in die hande kry en vir Faan daarmee steek. Truia (Anel Alexander), wat vir Faan en sy pa gesorg het, tree tussenbeide en besef wat aan die gang is. Die sersant word geroep en Beatrice lê 'n klag van poging tot moord en verkragting teen Faan.

Faan word toegesluit en die sersant vertel dat hy per trein na 'n inrigting vir geestelike versteurdes in Pretoria geneem gaan word. Faan, in sy onskuld, sien uit na die rit omdat hy uiteindelik op die trein kan ry. Truia is egter bewus van die stand van sake. Sy neem haar koperbed (wat sy by Frik geërf het) tesame met 'n paar ander dorpsmense en hulle waardevolle antieke items, en stap tot voor Dokter en Beatrice se huis. Sy bied aan dat Beatrice al die artikels kan kry as die klag teen Faan teruggetrek word, en deel ook mee dat sy weet wat regtig gebeur het. Dokter Dippenaar weier egter die aanbod. Truia

probeer 'n tweede keer, met behulp van al die dorpsmense, en die klag word suksesvol teruggetrek. Faan word vrygelaat uit die polisiesel en Sersant verduidelik dat hy nie meer met die trein gaan ry nie, waarop hy met onsteltenis reageer.

In die slottoneel is die sersant besig om vir Dokter na die treinstasie te vergesel. Hy het homself in 'n rehabilitasiesentrum ingeboek om van sy verslawing onslae te raak. Faan word gewys waar hy ook op pad is na die stasie. Die film sluit af waar Faan op die trein se dak klim met 'n glimlag op sy gesig.

### 3.3 Die resepsie van *Faan se trein*

Na bykans 40 jaar in die produksie en ontwikkelingsfase<sup>19</sup> verskyn Koos Roets se filmweergawe van Pieter Fourie se bekende toneelstuk, *Faan se trein*, in 2014. Die film wat op 24 Januarie landswyd in teaters uitgereik is, word in die openingsnaweek deur sowat 32 000 mense gesien en verdien dieselfde naweek R1,4 miljoen by die loket (Sieberhagen, 2015). Ten tyde van sy bekendstelling was *Faan se trein* die Afrikaanse rolprent wat die meeste nog verdien het tydens 'n openingsnaweek. Voordat die film egter aan die publiek uitgereik is, is dit by KykNet se 2013 Silwerskerm-filmfees vertoon.

Tydens dié filmfees wat in Kaapstad gehou is, verower die film die meeste van die pryse wat aan rolprente toegeken word (Boekkooi, 2014:4), onder andere die prys vir die beste film. Dit is ook vir sy tegniese aspekte vereer met pryse vir die beste regisseur (Koos Roets), beste draaiboek (beide Pieter Fourie en Koos Roets), beste kinematografie (Amelia Henning), beste redigering (Nicholas Costaras), en beste klankontwerp (Barry Donnely). Verder het die akteurs ook pryse ingepalm: Willie Esterhuizen is bekroon as beste akteur vir sy vertolking van Faan, en Anel Alexander en Deon Lotz het elk onderskeidelik die prys ontvang vir beste vroulike en manlike byspeler.

Dit is veral die akteurs se spel wat talle resensente uitlig. Boekkooi (2014:4) beskou Willie Esterhuizen se spel as gestremde as grensverskuiwend. Du Toit (2014) bestempel sy spel as “absolutely convincing”, alhoewel Van Nierop (2014:8) opmerk dat Esterhuizen se bekendheid vir gelyksoortige vorige rolle in films en TV-reekse (soos

---

<sup>19</sup> In 'n onderhoud met Karin Burger (2013:5) sê die regisseur dat hy vier keer vantevore probeer het om die rolprent te maak: “Ek probeer al 40 jaar lank. En nou het alles bymekaar gekom”.

*Vetkoekpaleis* en *Molly en Wors*) Faan se karakter beïnvloed en afstand skep tussen kyker en karakter. Anel Alexander se vertolking van die goeiehartige Truia het ook aandag getrek. Boekkooi (2014:4), sowel as Van Nierop (2014:8, 2016:337), verwys na haar spel as “briljant” en met “besondere insae”.

Ten opsigte van die tegniese aspekte en afronding van die film, het resensente veral Koos Roets as regisseur uitgewys. “Elke raampie in Faan is ’n meesterstuk in visuele trefkrag, estetiese sinrykheid, asook ’n verhaalverbreder op die vlak waar woorde ontoereikend sou kon wees” (Boekkooi, 2014:4). Hy verwys moontlik hier na die beeldskone groot langskote van die Karoo waarin die film afspeel, en wys op die kwaliteit van die kinematografie en stelinkleding wat die filmwêreld duidelik en met visuele trefkrag vir die kykers aanbied.

Uiteindelik is Boekkooi (2014:4) van mening dat *Faan se trein* die maatstaf vir Afrikaanse film gelig het. Indien die maatstaf geëwenaar word deur ander films sal dit groot voordele vir die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf inhou en daarvan ’n wêreldmededinger kan maak. Van Nierop (2014:8) sluit hierby aan en voeg by dat dit ’n film is om op trots te wees. Hy verdedig sy stelling deur te verwys na die film se afkeer van skynheiligheid, die tradisionele en boertige aanslag, en vloeiende, rustige nostalgie wat dit by kykers ontlok. Die afkeer van skynheiligheid en die film se aanslag sluit aan by verskeie temas wat in die film geïdentifiseer word.

’n Tema wat veral deur die film ontgin word, is onskuld en die waarheid wat daarmee gepaard gaan. Van Nierop (2014:8) beskou Faan as die Afrikaanse Forrest Gump<sup>20</sup> wat met ongesensureerde waarhede kwets en vermaak, maar terselfdertyd ook kwessies in die samelewing blootlê wat eerder deur die gemeenskap verberg wil word. Du Toit (2014:5) verduidelik dat die film die hoofkarakter se kinderlike onskuld as ’n lens gebruik waarmee daar na die gemeenskap gekyk word. Die waarhede wat hierdeur openbaar word, sluit aan by ’n ander tema in die film, naamlik die onderliggende ideologieë waarin ’n gemeenskap vasgevang word.

Boekkooi (2014:4) verwys na die “onderdrukte sedelike verkramptheid” waarmee die Afrikaner van die 1950’s moes saamleef. Die film gebruik Faan om hierdie vals sedelikheid, wat verbloem word met uiterlike beskaafdheid in die gemeenskap se

---

<sup>20</sup> ’n Verwysing na Robert Zemeckis se 1994 film *Forrest Gump* waar die kyker deur die oë van die swaksinnige hoofkarakter, Forrest (Tom Hanks), verskeie historiese momente in die geskiedenis beleef.

gasvryheid en mededeelsaamheid, te ontmasker. Faan wys op die onregte wat gepleeg word en gee 'n eerlike blik op die Afrikanergemeenskap wat destyds veral gekenmerk is deur rasse- en klasseverhoudings. Die tonele tussen Faan en die enigste anderkleurige karakter, Stinkhans (gespeel deur Gamiet Petersen), is veral van belang in hierdie verband.

### **3.4 Die filmwêreld van *Faan se trein***

Soos reeds in die vorige hoofstuk uitgelig is, skep die filmwêreld 'n onafhanklike, eiesoortige werklikheid waarin die karakters van 'n film hulself bevind. Hierdie gedeelte handel oor die wyse waarop die filmwêreld in *Faan se trein* gekonstrueer word en waarin die invloed en aanwesigheid van hegemoniese Afrikanermanlikheid duidelik sigbaar is. Verder het dié filmwêreld, naas die artistieke en estetiese funksies, die status van 'n historiese dokument. Yacavone (2015:xv) wys daarop dat film as 'n historiese dokument in mindere of meerdere mate gebruik kan word as kommentaar op die samelewing of kultuur wat dit uitbeeld. Hierdie beskouing van film as historiese dokument sluit direk aan by *Faan se trein*, omdat die waarhede van die Afrikanergemeenskap tydens die vyftigerjare deur Faan ontbloot word.

Yacavone (2015:xiv) herinner ook daaraan dat die filmwêreld as bron dien vir die kyker se belewing van die wêreld, dit wil sê die toegang wat aan 'n kyker verleen word om hierdie wêreld te "beleef". Die belewing wat hier ter sprake is, kan deur gebruik van filmtegnieke lei tot sterk kognitiewe of emosionele reaksies.

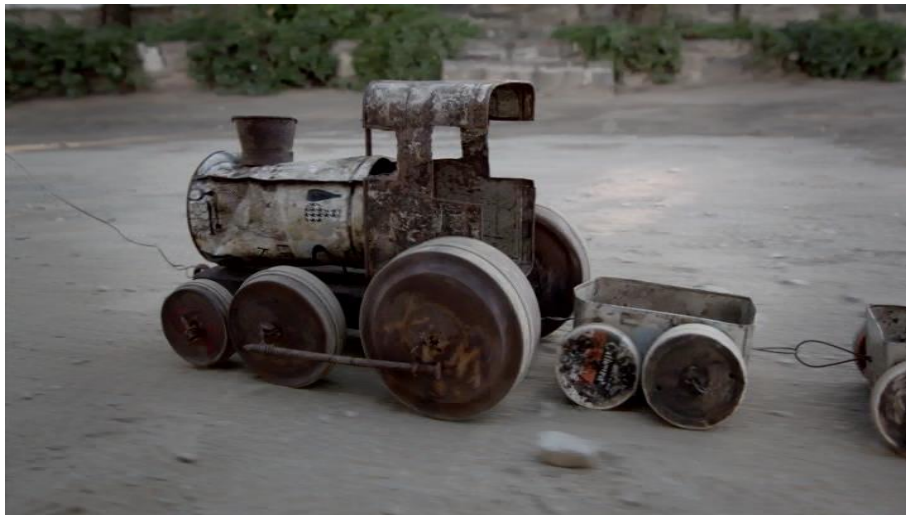
As gevolg van die feit dat affeksie en karakterbetrokkenheid deur middel van immersie binne die filmwêreld ontlok word, is dit nodig om die manier waarop ruimte en karakterisering binne die film geskep word, na te speur. Alhoewel die uitbeelding van die randfiguur as karakter een van die fokuspunte van hierdie studie is, is dit noodsaaklik om ook na die ruimte ("setting") te verwys waarin die randfiguur homself bevind en waarin marginalisering en uitwerping geskied. Die ruimte bevestig die Afrikanermanlikheid wat aan die orde van die dag is in die tydvak waarin die film afspeel, terwyl die karakters met die sosiale strukture, wat deur ruimte weerspieël word, in wisselwerking tree.

Die filmwêreld word met ander woorde hoofsaaklik ruimtelik gekonstitueer. Dit reflekteer sosiale en politieke strukture wat insluiting of marginalisering impliseer. In hierdie

spesifieke filmwêreld word daar klem gelê op die topografiese ruimte, maar ook op die simboliese ruimtes. Verder sluit die filmwêreld ook karakterisering in. Die karakters is bepalend vir of dra by tot die bevordering en bevestiging van hegemoniese strukture binne 'n gemeenskap, terwyl die randfiguur hierdie strukture binne dieselfde ruimte ondermyn en bevraagteken.

### 3.4.1 Filmwêreld en ruimte

In die openingstoneel word die kyker bekend gestel aan die ruimte en die randfiguur van die film. Die film begin met die klank van 'n stoomtrein terwyl die skerm slegs die titel van die film aandui. Daarna verander die skerm en beeld 'n speelgoedtrein uit wat gemaak is van ou vloer- en skoenspolitoerblikke (stilbeeld 3.1).



*Stilbeeld 3.1: Openingstoneel I (Roets, 2014)*

Daarna beweeg die kamera horisontaal na die persoon wat die speelgoedtrein deur die stofstrate van 'n dorpie trek. Eers word sy skoene vertoon wat impliseer dat 'n kind besig is om in 'n verbeeldingswêreld met die trein te speel. Die kameraskoot verander en wys vir Faan met 'n nabyskoot, waartydens die kyker reeds sekere afleidings kan maak van die karakter (wat verder bespreek sal word by 3.4.2.4). Na ongeveer 'n minuut word die ruimte waarin die narratief afspeel met 'n ekstra langskoot van 'n pittoreske berglandskap waar 'n werklike trein stadig deurbeweeg, bevestig (stilbeeld 3.2).



*Stilbeeld 3.2: Openingstoneel II (Roets, 2014)*

Die trein is 'n belangrike simbool in die film vir beide Faan en die denkwyses wat met die gemeenskap in die vyftigerjare geassosieer word. Volgens Chevalier en Gheerbrant (1996:1022-1023) word treine, as 'n opvolger van slange en monsters, geklassifiseer as 'n evolusionêre simbool. Treine word ook beskou as beelde van 'n lid wat deel is van 'n sosiale lewe, en 'n simbool van die lot of "fata" wat oor die mens heers. "[Trains] conjure up the means of our personal development which, whether they take us in the right or the wrong direction, are so hard to acquire or which we fail altogether to obtain." (Chevalier & Gheerbrant, 1996:1023) Voorafgaande opvattinge kan toegepas word op die film waar Faan se obsessie met treine ter sprake is, sowel as sy begeerte om in een te ry. Die trein simboliseer nie net sy hunkering na vryheid en ontsnapping vanuit 'n gemeenskap wat hom nie as deel van die sosiale groep aanvaar nie, maar ook Faan se swaksinnigheid wat aanleiding gee tot sy onkunde en onskuld ten opsigte van sosiale norme en strukture. Die trein word ook simbolies vir die modernisering van die samelewing waarteen Oom Frik en ander manlike karakters in die film veg. In stilbeeld 3.2 kan die simboliek veral waargeneem word waar die trein in 'n lineêre lyn deur die ongerepte natuurtooneel beweeg. Dié beeld dien as 'n vooruitskouing dat industrialisasie (wat deur die trein gesimboliseer word) die natuurlike manier van doen binnedring en bedreig, wat ook skakel met die bedreiging van Afrikanermanlikheid se hegemoniese stand.

Die openingstoneel beklemtoon uiteindelik twee sleutelaspekte van die film. Eerstens wys dit op die ruimte waarin die narratief afspeel, tesame met die simboliek van die trein

binne dié bepaalde ruimte. Tweedens stel dit vir Faan, die randfiguur waar om die narratief uitspeel, aan die kyker bekend.

Die film speel af in 'n klein dorpie. Die dorp se naam word nie in die film bekend gemaak nie, alhoewel daar in die slottoneel 'n verwysing is na Vondeling tydens die stasietoneel. Volgens Burger (2013:5) het verfilming geskied op die dorpie Klaarstroom in die Wes-Kaap, wat ongeveer 60km wes van Vondeling-stasie is. Steyn (2013:6) wys egter daarop dat die werklike Faan Oosthuysen en sy ouers, op wie die rolprent gebaseer is, op die dorpie Luckhoff in die Vrystaat gewoon het. Dit is egter duidelik dat die dorpie waarin die film afspeel nie na 'n spesifieke dorp verwys nie, maar eerder as 'n generiese plattelandse dorpie beskou kan word. Steyn (2013:6) dui in hierdie verband aan dat die film afspeel in 'n "klein Karoo-dorp", wat die generiese aard daarvan ondersteun.

Vanuit 'n letterkundige hoek wys Van Coller (2006:100) daarop dat die sogenaamde dorpsroman 'n verlengstuk is van die karaktereienskappe van die tradisionele plaasroman. Hy verklaar dat die boer tradisioneel verhuis het na die naaste dorp wanneer die oudste seun die boerdery oorneem. Op die dorp is daar egter voortgegaan met kleinskaalse boerdery omdat erwe en waterbeskikbaarheid dit toegelaat het. Scholtz (1992:442) voer aan dat beide plaas- en dorpsroman ontstaan het uit die *vaderlandroman* wat tipies handel oor die liefde vir die vaderland en eie bodem. Hierdie tipe roman is ook 'n uitbeelding van die vrese, sorg en drome van die mens wat naby aan die natuur lewe.

Die plaasroman is 'n belangrike genre in die Afrikaanse letterkunde en Coetzee (2000:60) wys daarop dat grondbesit (die plaas) en Afrikaneridentiteit (waarvan hegemoniese Afrikanermanlikheid 'n onderdeel is) met mekaar verbind is. Coetzee (1988) vermeld dat die plaas 'n mitiese ruimte geword het binne die Afrikaner se psige en geskiedenis. Van Coller (2006:97) verwoord dit soos volg:

Sy [Coetzee se] tese dat aanspraak op die plaas, dit wil sê die gevoel van die onvervreembaarheid van die plaas en die "lineal consciousness" (wat erfopvolging bykans noodsaak), impliseer dat die Afrikaner deur die plaas beleef en dat hy 'n houvas verkry op die Afrika-bodem, deur naamgewing die Suid-Afrikaanse ruimte omskep tot "plek" – dat hy in terme van die post-koloniale denke die landskap approprieer.

Die plaasroman is dus 'n weerspieëling van Afrikanernorme en -waardes, en die dorpsroman kan as 'n verlengstuk hiervan beskou word. In terme van *Faan se trein* kan bogenoemde in berekening gebring word, omdat die ruimte van die dorp sekere ideologieë, wat in plaasliteratuur voorkom (wat direk verband hou met Afrikanermanlikheid), insluit. Dit sluit representasies van die volgende in: natuur, familie, arbeid, ras, klas en opvoeding (Coetzee, 2000).

Die uitbeelding van die natuur kom veral in die film voor in tonele waar dit bloot net as visuele impak gebruik word (stilbeeld 3.2). Die landskap, wat met 'n groot langskoot verfilm is, dui die a-filmiese ruimte van die film, naamlik 'n klein dorpie in die Karoo, aan. Dit help ook om die geografiese ligging van die dorpie vir die kyker aan te dui. Verder beeld die regisseur die natuur op hierdie manier uit om die skoonheid van die natuur te verheerlik. Dit sluit aan by 'n kenmerk van die plaas- en dorpsroman, waar beide die natuur en die mens se noue verband met die natuur verheerlik word. Die gebruik van ligte klassieke musiek tydens die landskaptonele versterk die geromantiseerde beeld van die natuur in die film en dra by tot die kyker se immersie en beleving van die ruimte.

Die uitbeelding van die natuur word ook in enkele tonele gejukstaponeer (soos die sekvens van 26:18 – 28:27) met die gebeure in die narratief. In hierdie sekvens word die komende onweer 'n weerspieëling van Oom Frik se naderende dood, sowel as die koorsagtige angs van die dokter se onttrekkingsimptome. Die weer begin opsteek in die begin van hierdie sekvens en met die eerste donderslag val Oom Frik neer terwyl hy en Faan besig is om die donkies reg te kry om die dam te skrop. Terselfdertyd word die dokter uitgebeeld waar hy besig is om homself met 'n dosis petidien in te spuit om die onttrekkingsimptome teen te werk. In hierdie sekvens word die natuur gebruik om spanning te skep en om Oom Frik se naderende dood te beklemtoon.

Die groot langskoot (soos in stilbeeld 3.2 en 3.3) gee bykomend 'n objektiwiteitsgevoel aan dié toneel, teenoor ander tonele in die film wat vanuit Faan se perspektief waargeneem word. Hierdie skote help om die ruimte geloofwaardig te maak en sodoende die beleving daarvan te bevorder, naamlik die geïsoleerde gemeenskap waarin Faan en die ander dorpsmense hulself bevind.



*Stilbeeld 3.3: Die geïsoleerde dorpie (Roets, 2014)*

Die dorp as ruimte word uitgebeeld as 'n liminale ruimte binne die diskoers rondom die tradisionele spanning tussen die plaas en stad. Van Coller (2006:100) verklaar dat die dorp in die meerderheid Afrikaanse dorpsromans die *tussenstap* is na die stad. Hierdie idee word met die kamerawerk ondersteun deur die manier waarop die dorpie met behulp van groot langskote wat byna panoramies voorkom, uitgebeeld word. In stilbeeld 3.3 is dowwe ligte en klein geboue skaars sigbaar tussen die berge wat die gemeenskap omvou, en dit beklemtoon die manier waarop die isolasie en marginalisasie van die dorpie uitgebeeld word.

Afgesien van die feit dat die dorp as marginale ruimte uitgebeeld word, is dit opvallend dat die huis waarin Faan en sy pa woon ook geografies verwyderd is van die dorpie. Na afloop van die toneel waar die kinders Faan die eerste keer treiter en hy vir Beatrice aanval, neem Dokter hom huis toe met sy motor. Die rit huis toe bevestig dat die huis (soos gesien kan word in stilbeeld 3.4) in die buitewyke van die dorp is, of letterlik op die marge van die dorpie. Die huis word 'n teken en 'n bevestiging van Faan se buitestaanderskap. Verder herinner die huis aan 'n tradisionele plaasopstal en, soos reeds genoem, staan die plaas sentraal in Afrikaneridentiteit. Alhoewel die huis op die marge van die dorp gesitueer is, is daar indeksale tekens van manlikheid in die ruimte teenwoordig. In stilbeeld 3.4 word die skedels en horings van wildsbokke duidelik teen die voorste muur van die huis gesien. Die skedels en horings is 'n indeksale teken van jag, en soos Visagie (2004:44) dit tereg uitwys, word jag met Afrikanermanlikheid vereenselwig.



Stilbeeld 3.4: Die Oosthuysen woning (Roets, 2014)

Die uitbeeldings van die omliggende landskap van die dorpie deur middel van langskote word ook gebruik ter wille van ruimtelike geloofwaardigheid. Hierdie tipe skote, tesame met die pro-filmiese ruimte (die binnekant van die winkel en Faan se huis), dra by tot die skep van die filmwêreld. Die filmwêreld verwys eerstens na 'n spesifieke tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, en tweedens na 'n spesifieke geografiese ligging met gepaardgaande sosiale konvensies. Die Karoo-dorpie tydens 1959 is dus die wêreld waarin die karakters hulself bevind en waarbinne die narratief afspeel. Binne hierdie filmwêreld is sekere sosiale konvensies (wat bepaal word deur die hegemonie) aan die orde van die dag, wat daartoe lei dat die ruimte 'n simboliese vorm aanneem en as mikrokosmos geïnterpreteer kan word.

Van Coller (2006:103) wys daarop dat die dorp as ruimte dikwels 'n mikrokosmos verteenwoordig, en dit word om dié rede 'n beeld van Suid-Afrika. In *Faan se trein* word die dorpie as 'n mikrokosmos uitgebeeld waarin sosiale strukture, morele waardes en gedragskodes deur hegemoniese Afrikanermanlikheid bepaal word. Die naamloosheid van die dorpie, die duidelike uitbeelding van die geïsoleerdheid daarvan, en die geloofwaardige herskepping van die era deur middel van pro-filmiese ruimtes, dra by om die dorpie as verteenwoordigend van 'n groter Suid-Afrikaanse ruimte uit te beeld. Ruimte as mikrokosmos het ook betrekking op die karakters wat binne die betrokke ruimte bestaan. Faan, as randfiguur, staan teenoor ander karakters wat onderwerp is aan die sosiale strukture, morele waardes en gedragskodes soos deur die hegemonie bepaal word.

Die regisseur gebruik dus ruimte in die film vir meer as 'n agtergrond of stel vir die narratief. Ruimte word gebruik om 'n bepaalde effek te bereik, en teen die agtergrond van hegemoniese Afrikanermanlikheid wat die samelewing kenmerk, word dit gebruik om geloofwaardigheid te bewerkstellig, sowel as loutere visuele impak. Verder word ruimte simbolies aangewend wat verband hou met Boggs en Petrie (2008:101-105) se beskouing oor ruimte as mikrokosmos.

Ruimte het 'n invloed op die karakterisering. Plantinga (2009) en Coplan (2009) wys daarop dat die immersie en die belewing van die filmwêreld grotendeels deur die karakters tot stand kom. Gevolglik is dit noodsaaklik om karakterisering na te speur omdat hierdie studie gefokus is op die randfiguur (Faan) wat na die periferie van die gemeenskap waarin hy homself bevind, geskuif word. Die marginalisering (wat deur die ruimte bevorder word) het 'n direkte invloed op Faan as karakter.

#### 3.4.2 Filmwêreld en karakterisering

In die vorige afdeling het dit duidelik geword dat die dorpie tipeer word as 'n ruimte waarbinne die sosiale en politieke strukture wat die Afrikanermanlikheid daargestel het, teenwoordig is. Dié sosiale en politieke strukture word in karakters gereflekteer wat voldoen aan die vereistes van die hegemonie soos Du Pisani (2001:158-159) uitlig en bespreek. Hierdie karakters as prototipes van die samelewing sluit in Dokter, Sersant, Dominee, en Oom Frik. In teenstelling met hierdie karakters wat die hegemonie nastreef, is daar Faan wat in sy onskuld nie die hegemonie raaksien of erken nie, en daarom deur die gemeenskap gemarginaliseer word. Vervolgens word daar ingegaan op hoe die manlike karakters wat die hegemonie uitoefen kinematies voorgestel word, en hoe hulle Afrikanermanlikheid in die filmwêreld voorstel. Hierteenoor sal Faan as gemarginaliseerde bespreek word deur aan te toon hoe sy buitestaanderskap en gestremdheid in die film gerepresenteer word.

Du Toit (2014:5) skryf in sy resensie dat sleutelkarakters tydens die eerste bedryf aan die kyker voorgestel word, onder andere die vier manlike karakters wat die hegemonie verteenwoordig. Teen die agtergrond van die dorpie as mikrokosmos, verteenwoordig elkeen op 'n simboliese wyse 'n ander deel van die samelewing (Du Toit, 2014:5). Hierdie manlike karakters word vervolgens bespreek, waarna die fokus op Faan as randfiguur geplaas gaan word.

3.4.2.1 *Dokter André Dippenaar: mag en outoriteit*

Dokter André Dippenaar, wat ook instaan as die dorpie se burgemeester, worstel met verslawing. Hy is verslaaf aan 'n verdowingsmiddel, en omdat hy 'n vooraanstaande lid is van die gemeenskap, gaan sy verslawing ongesiens voort. Die enigste ander karakters wat van sy verslawing weet of deur die loop van die film daarvan te wete kom, is Faan en sy vrou Beatrice. Op hierdie manier verteenwoordig die dokter die gevare en moeilikhede van die volwasse (of onskuldlose) wêreld. In die toneel waartydens Faan (en die kyker) van die dokter se verslawing te wete kom, vind die volgende dialoog plaas waar Dokter vir Faan met toffies omkoop:

- FAAN: Wa' maak jy?
- DOKTER: *(Geskok)* Faan...dis ons geheimpie die huh?
- FAAN: Ek dog jy't loop pis en nou staan jy hier met daai bleddie naald. Jy't vir ma met so 'n naald gesteeek...
- DOKTER: Ek kom nou, gaan wag in die kar.
- FAAN: ...en toe's ma dood. Moer toe.
- DOKTER: Ek sal vir jou nog 'n toffie gee as jy in die kar gaan sit.
- FAAN: Sal jy vir my twee toffies gee?
- DOKTER: *(Knik en glimlag)* Twee toffies.
- FAAN: *(Terwyl hy wegloop)* Hy gaan vir my twee toffies gee.
- DOKTER: *(By homself)* Ek wens 'n toffie wil my probleem so maklik oplos.

Met sy laaste uitspraak openbaar Dokter 'n hunkering na jeug en onskuld. Hy bely ook dat hy 'n probleem het en verlang na 'n maklike manier om bevry te word. 'n Moontlike rede waarom die proses van rehabilitasie moeilik gaan wees (afgesien van die fisiese en liggaamlike uitdagings), is dat die hegemoniese orde geen vorm van verslawing toelaat nie, en hy moontlik uitgesluit gaan word van die sosiale struktuur waarvan hy 'n prominente lid is.

Wat sy prominensie in die hegemonie bepaal, is sy rol as dokter én burgemeester, sowel as ander eienskappe wat die hegemonie goedkeur, soos sy vaderlike optrede teenoor Faan. In die toneel waar Dokter vir Faan huis toe neem, wys hy vir Faan daarop dat hy nie so lelik met sy pa moet wees nie. Later in die film bring hy ook vir Faan inkleurboeke en -kryte, en vryf hom op 'n byna vaderlike manier oor sy kop as 'n manier om hom te groet.

Die dokter se voorkoms dra ook by om hom as 'n verteenwoordiger van hegemoniese Afrikanermanlikheid uit te beeld. Daar word egter nie gebruik gemaak van enige beduidende kameraskote of -hoeke nie. Dokter word deurgaans verfilm met 'n mediumskoot, teen 'n ooghoogte hoek. Dit het 'n neutrale betekenis en word volgens Gouws en Snyman (1995:30) veral gebruik wanneer twee karakters in gesprek verkeer, sowel as om gesigsuitdrukkings en liggaamstaal duidelik uit te beeld. Dit gee ook 'n gevoel van objektiwiteit aan die gebeure in die film, en laat die kyker toe om sy of haar eie opinie te vorm, eerder as om afhanklik te wees van een karakter se interpretasie van die handeling. Dokter word ook deur sy kleredrag en handeling, wat met objektiewe kamerawerk aan die kyker voorgestel word, gekarakteriseer.

In stilbeeld 3.5 kan die dokter se kleredrag duidelik gesien word, sowel as die ampsketting wat om sy nek hang as aanduiding van sy burgemeesterskap. Sy swart klere is 'n teken van manlikheid en outoriteit<sup>21</sup>. Sy voorkoms wys op sy mag en invloed as burgemeester in die dorpie, en tipeer hom as 'n baken vir die hegemonie. Die swart hoed is ook 'n simboliese teken van veral Afrikanermanlikheid en -nasionalisme. Afgesien van die modegier tydens die Vyftigerjare, was die dra van 'n swart hoed 'n kenteken van die Nasionale Party wat Afrikanermanlikheid tot hegemoniese status verhef het en met die leerstellings wat Afrikanermanlikheid tipeer, regeer het (Morrell, 2001). Daarom kan Dokter bestempel word as die beliggaming van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

---

<sup>21</sup> Swart verwys na die tradisionele drag van regters, polisiemanne en predikante deur die eeue, waar die kleur sedert die Elisabethaanse era 'n simbool van mag en outoriteit geword het, wat deur bakens van die gereg en geloof gedra was (Alchin, 2015).



*Stilbeeld 3.5: Dokter André Dippenaar (Roets, 2014)*

#### 3.4.2.2 Sersant: mag en geregtigheid

'n Volgende karakter wat ook 'n verteenwoordiger is van hegemoniese Afrikanermanlikheid, en veral die geregtigheid en outoriteit wat daarmee gepaard gaan, is Sersant. Vir Du Toit (2014:5) is Sersant die beliggaming van die tradisionele opvattinge van die gereg. Die simboliek van sy karakter word deur sy voorkoms versterk omdat hy slegs in sy uniform in die film gewys word, soos stilbeeld 3.6 illustreer. Sy uniform dui as 'n simboliese teken op sy status in die gemeenskap as die draer van geregtigheid.



*Stilbeeld 3.6: Sersant (Roets, 2014)*

Net soos Dokter het Sersant ook 'n sterk vaderlike inslag in die film, nie net vir Faan nie, maar vir die hele gemeenskap. In eerste toneel waar die seuns vir Faan spot en die

konflik opgelos word, spreek Sersant die seuns en ander lede van die gemeenskap op 'n streng en vaderlike manier aan. In 'n ander toneel waar Tante Magriet, een van die seuns wat Faan bygekom het se ouma, 'n klag teen Faan wil lê, is daar die volgende woordewisseling:

MAGRIET: Huh-uh. Ek wil met jou praat oor Faan wat my kleinseun byna verwurg het.

SERSANT: Aarde, is ek moeg vir daai ou storie. Niemand het vir niemand aangerand nie Tante. Hulle het hom geterg en toe het hulle net hulle verdiende loon gekry, dis al.

MAGRIET: Laat dit wees soos wese wil. Ek wil 'n klag van aanranding teen hom lê. Hy het lank genoeg met die ding weggekom. Hy's 'n gevaar vir die ganse dorp.

SERSANT: Los die arme man tog uit! Hy pla niemand nie.

MAGRIET: Pla niemand nie? Ek wil 'n saak teen hom maak. Loop haal jou *charge book* en skryf.

SERSANT: Asseblief Tante, ek sal sorg dat so 'n iets nie weer gebeur nie. Ek sal met die kinders praat dat hulle hom uitlos.

MAGRIET: (*streng*) Faan beter in sy spoor trap.

In die bostaande dialoog verdedig Sersant vir Faan en sy aksies en spreek sy oordeel uit vanuit sy tradisionele opvattinge. Daar word egter niks gesê oor die feit dat Faan vir Beatrice gegryp, begin wurg en haar borsstuk van haar afgeruk het nie. Sodoende beskerm Sersant nie net vir Faan nie, maar ook die idees van die patriargie en paternalisme. Hy tree op as beskermheer en simboliese “vader” van die gemeenskap, maar misken seksuele geweld teenoor vroue – hy maak dit af as 'n misverstand en besef nie die erns daarvan nie.

Die gebruik van die medium- en ooglynskote om Sersant te verfilm is, net soos met Dokter, gepas en skep die gevoel van objektiwiteit. Dit gee ook 'n duidelike aanduiding van die emosies en liggaamstaal van 'n karakter. In Sersant se geval is die uitbeelding veral van belang en sluit aan by nog 'n eienskap van sy karakter waar Afrikanermanlikheid ter sprake is. Soos stilbeeld 3.6 wys, is daar 'n trek van wantroue of onrus op sy gesig, en sy liggaamstaal is stroef. Die stilbeeld is geneem uit die toneel waar die stootskrapers op 'n seremoniële wyse aan die dorpsmense bekend gestel word en begin om die dam te skraap. Die tender is oorspronklik aan Oom Frik toegeken wat die dam op die tradisionele metode met sy donkies sou skraap. Alhoewel Tante Magriet

en Beatrice gekant was teen die idee en eerder van die moderne tegnologie gebruik wou maak, het die manlike karakters hul gesag afgedwing en die tradisionele het oorwin. Oom Frik word egter siek en is nie in staat om die projek te voltooi nie, en gevolglik gaan die projek uiteindelik na die stootskrapers. Sersant, asook Oom Frik en Dominee, het 'n wantroue in die gebruik van nuwe tegnologie en verkies die tradisionele manier van doen. Op 'n simboliese vlak sluit hierdie gebeure aan by die simboliek van die trein in die openingstoneel: die tradisionele (manlike) norme van die Afrikaner word bedreig deur vernuwing. Daarom moet die Afrikanerman wat homself met die hegemonie vereenselwig, wantrouig wees teenoor nuwe idees en invloede wat Afrikanermanlikheid kan bedreig. Dit gaan egter só ver dat Oom Frik dit as 'n "teken van die tye lees" en Dominee hiervan oortuig.

#### 3.4.2.3 *Dominee en Oom Frik: tradisionele gelowiges*

Soos met Dokter en Sersant, word Oom Frik en Dominee ook met neutrale kameraskote afgeneem wat 'n objektiewe gevoel ontlok en geloofwaardigheid in die film bevorder. Die objektiewe voorstelling bevorder ook die karakters se simboliese aard, soos reeds genoem is, wat ook deur Du Toit (2014:5) bevestig word. Hy is van mening dat Dominee (en Oom Frik) moraliteit met al sy grys areas simboliseer.

In ooreenstemming met die moraliteit of norme soos die hegemonie dit bepaal, word hierdie twee karakters bowendien die sinnebeeld van volgehoue tradisie en geloof. Dit is veral waarneembaar in beide Oom Frik en Dominee se kleredrag. Stilbeeld 3.7 illustreer die eenvoud en tradisionalisme wat deur Oom Frik se kleredrag weerspieël word. Hy word deurgaans in die film uitgebeeld in kakie-kleurige klere met 'n bruin hoed en velskoene, kenmerkend van 'n boer of, in hierdie geval, dambouer. Oom Frik se kleredrag is by uitstek 'n verwysing na Afrikanermanlikheid binne die werkersklas. In teenstelling hiermee word Dominee, soos Dokter, uitgebeeld in 'n swart pak met 'n swart hoed, wat ook 'n teken is van manlikheid en outoriteit, sowel as geregtigheid en gelowigheid. Sy voorkoms gee aan Dominee, net soos met Dokter, 'n hoër sosiale status in die gemeenskap as die gewone mans omdat Afrikanermanlikheid, volgens Du Pisani (2001:158), geskoei is op 'n Puriteinse beeld en die belangrike rol wat die kerk gespeel het in die bevordering van Afrikanernasionalisme. Gevolglik word Dominee nie net 'n baken van geloof nie, maar ook 'n bewaarder van die norme en waardes wat die hegemonie verteenwoordig.



Stilbeeld 3.7: Oom Frik Oosthuysen (Roets, 2014)

Geloof is 'n ander eienskap wat beide karakters kenmerk en dit skakel direk met die vooropgestelde idees van Afrikanermanlikheid. Oom Frik is baie gelowig en bid deurgaans in die film wanneer dinge skeefloop, met of sonder ander karakters teenwoordig. In 'n toneel waar Oom Frik met Dominee gesels, kom sy opregtheid en diensbaarheid teenoor sy geloof na vore:

DOMINEE: Ek het Oom nie Maandag by die biddag vir reën gesien nie, toe dag ek ek moet bietjie uitkom. Ek...ek dog Oom is altemit siek.

OOM FRIK: Nee Dominee, daar's niks verkeerd met my nie. Maar daai biddag vir reën kon ek nie. Ek sou 'n moordkuil van my hart moes maak.

DOMINEE: Wat laat Oom so dink?

OOM FRIK: As jy water sien mors, Dominee, dit sien wegspoel na 'n ander man se grond toe, dan wil jy keer, jy wil wal gooi. En die *bulldozers*...hulle is vinniger.

[...]

OOM FRIK: Dominee, hulle wil my talent met 'n bulldozer toestoot.

DOMINEE: (*Huiwer*) Ons leef in die jaar 1959, Oom.

OOM FRIK: Dominee, ek laat my nie deur 'n almanak voorsê hoe ek moet leef nie. Ek leef vir die Here. En ek leef met my hande.

DOMINEE: Ja soms is die weë van die Here duister vir die mens.

OOM FRIK: Dan moet Dominee bid vir my tender.

Uit die gesprek met Dominee is dit duidelik dat Oom Frik 'n Godvresende man is wat sy geloof ernstig opneem. Dit kom ook elders in die film voor in tonele waar hy vir Faan tigtig oor sy eerlike uitsprake en sienings wat sy pa as laster beskou. Oom Frik bemaak

sy huisinhoud en besittings na sy dood aan die kerk sodat hulle dit kan verkoop en die winste gebruik om die gemeente te onderhou. Wat egter opvallend is, is dat hy geen beduidende voorsiening maak vir sy seun nie. Hy gee vir hom 'n sakhorlosie en die bewys van die aanvaarding vir die tender voor sy dood. Sy handeling dui daarop dat Oom Frik die voortbestaan van die kerk bo die van sy seun koester, terwyl die artikels wat Faan erf 'n bevestiging is van sy pa se vakmanskap (die brief), en 'n verwysing na sy voorgeslagte (die sakhorlosie wat aan sy oupa behoort het). Hierdie artikels dien as die nalaat van tradisies en waardes: hy is nie seker wat met sy seun gaan gebeur nie, en maak nie voorsiening daarvoor nie, maar gee aan hom artikels wat bewys dat hulle Oosthuysens nie "hier-jy's" is nie.

Nog 'n eienskap van manlikheid wat Oom Frik verteenwoordig, en later selfs vir Dominee van oortuig, is die ongeloof in moderne tegnologie en vooruitgang. Dit sluit aan by Sersant se wantroue oor die stootskrapers wat die dorp se dam gaan bou. Vir Oom Frik simboliseer die masjiene die onheil en boosheid van die wêreld. Hy gebruik die Bybel, en spesifiek Openbaring 9:8-9 (Bybel, 1953) om sy skielike insig te ondersteun: "...en hulle tande was soos dié van leeus. En hulle het borsharnasse gehad soos van yster..." Oom Frik interpreteer dié gedeelte van die Bybel wat handel oor die eindtyd en oordeelsdag in terme van die stootskrapers wat in die dorp opgedaag het. Hy laat roep vir Dominee om hulp te vra, maar nadat Oom Frik sy insig meegedeel het, ervaar Dominee dieselfde ontnugtering en hy verlaat die huis in onsteltenis. Ironies het die koms van die stootskrapers Oom Frik se eindtyd aangekondig. Hy gaan die masjiene letterlik te lyf met sy kerie, waarna Faan hom in die bed sit en Oom Frik enkele oomblikke later sterf. Op 'n simboliese vlak verteenwoordig hierdie toneel die Afrikanermanlikheid se afkeer en wantroue in nuwe tegnologie, vernuwende denke en vooruitgang. Hierdie wantroue word versterk en volgehou deur die Skrif en geloof as weermiddel te gebruik. Oom Frik en Dominee word uiteindelik die vergestaltung hiervan.

#### 3.4.2.4 *Faan as eerlike en onskuldige randfiguur*

In teenstelling met die manlike karakters in die film wat elk sekere aspekte van die hegemonie uitbeeld, staan Faan wat Boekkooi (2014:4) as die dorpsidiot beskou. Ander resensente, soos Du Toit (2014:5) en Van Nierop (2014:8), is van mening dat Faan die gestaltenis is van onskuld, terwyl die film sy kinderlike perspektief as 'n lens gebruik om na die res van die gemeenskap te kyk. In 'n onderhoud met Leon van

Nierop (2016:337) verduidelik Pieter Fourie, die skrywer van die drama waarop die film baseer is, dat Faan nooit deur die samelewing besoedel is nie: “hy is ’n voorbeeld van die onskuld van die mens wat ons almal maar het en wat ons almal ook moet verloor”. Hy neem ook, soos met die vorige karakters, ’n simboliese aard aan wat duidelik aansluit by die funksie van die randfiguur in tekste.

Faan word na die marge van die gemeenskap geskuif vanweë sy verstandelike gestremdheid. Hy het die verstandelike vermoëns van ’n sewejarige kind wat in die liggaam van ’n middeljarige man vasgevang is. As gevolg van sy swaksinnigheid word hy deur die mense in sy gemeenskap, sommige meer as ander, as abnormaal beskou. Verder onderhou hy ook nie sosiale norme wat deur die samelewing bepaal word nie, en wend hom eerder tot sy eie waarheid. Die waarheid wat hy verteenwoordig en onthul (in sy onskuld) dra by tot die manier waarop hy hegemoniese manlikheid destabiliseer. Voordat daar egter verwys kan word na die manier waarop Faan dit doen, is dit noodsaaklik om te bespreek hoe hy en sy swaksinnigheid filmies gerepresenteer word.

Faan se swaksinnigheid word aan die begin van die film vir die kyker duidelik tydens die openingstoneel. Sekwens 3.1 dui die drie skote aan wat in die openingstoneel gebruik word (in volgorde van bo na onder) om Faan aan die kyker voor te stel. Nadat die titel van die film aangekondig is, begin ’n mondfluitjie speel en die eerste skoot van die bliktrein word op die skerm vertoon met ’n nabyskoot. Die afleiding kan gemaak word dat ’n kind besig is om sy speelgoedtrein deur ’n stofstraat te trek, wat ’n aanduiding is van onskuld. Tot en met [00:00:48] volg die kamera die bliktrein, en verander om die skoene van die persoon wat die trein trek te wys. Dit is egter steeds nie duidelik wie die trein trek nie, omdat Faan se skoene nie ’n beduidende merker is vir sy liggaamlike ouderdom nie. Sodoende word die verwagting van die kyker verhoog tot en met [00:01:05] waar die kamera, steeds met ’n nabyskoot, fokus op Faan se gesig. Hier kom die kyker tot die besef dat die persoon wat die trein trek nie ’n kind is soos verwag is nie, maar eerder ’n middeljarige man. Hierdie sekwens skep die kern van Faan se karakter deur die jukstaponeering van die speelgoedtrein (’n teken van jeugdigheid en onskuld) met sy uiterlike voorkoms.



*Sekvens 3.1: Openingstoneel [00:00:29 – 00:01:14] (Roets, 2014)*

Die eenvoud van Faan se karakter word deur die visuele voorstelling in die film onderstreep. Hy dra neutrale, simplistiese klere: 'n kakiebroek en -hemp met velskoene en kruisbande. Sy voorkoms toon ooreenstemming met dié van sy pa wat op die oog af die essensie van manlikheid voorstel.

Die regisseur se keuse om die rol van Faan aan Willie Esterhuizen toe te ken, is gepas en doeltreffend. Du Toit (2014:5) beskou sy rolspel as uiters geslaag en oortuigend, terwyl die regisseur self erken dat Esterhuizen “hierdie ongelooflike diepte [het] en hy

lyk net reg” (Van Nierop, 2014:5). Sy oortuigende spel bevorder Faan se geloofwaardigheid wat terselfdertyd karakterbetrokkenheid en affeksie by die kyker te ontlok.

Alhoewel Faan se voorkoms hom nie eksplisiet as ’n randfiguur stempel nie, kom dit na vore deur sy handeling en dialoog. Faan se handeling en dialoog bevestig sy swaksinnigheid en onskuld. Hy word gekarakteriseer as ’n persoon wat nie ’n filter het nie, en homself nie onderwerp aan die sosiale norme en etiket nie. Hy gebruik deurgaans aanstootlike woorde in sy gesprekke met Dominee, Dokter en sy pa. Verder is hy opreg eerlik en maak uitlatings oor geloof en seksualiteit wat sy onskuld beklemtoon. Rakende eersgenoemde, kan daar verwys word na Faan se gebed (direk na sy pa s’n) aangaande die tender vir die dam: “Liewe God, as dit U behaag, moet dit nie vir Frik gee nie, want as hy dit kry, gaan hy my my gat laat afwerk. Amen.” Hierdie gebed getuig van die kinderlike manier waarop Faan met bekommernisse omgaan. Hy besef nie dat die werk ’n inkomste gaan inbring nie, en verwys net na die harde werk wat hy en sy pa sal moet doen.

Nadat hulle die tender ontvang het, vra Faan se pa vir hom om die traporrel te speel sodat hulle kan sing as dankoffer. Faan speel een versie vinnig en deurmekaar waarna hy die klawerbord sluit en luiters sê: “Een versie is genoeg, die Here het my boggerôl gegee”. Op ’n humoristiese manier erken Faan sy eie swaksinnigheid, wat bydra tot die tragiese element van sy karakter.

Sy gebed dui ook op sy onbewuste weglating van aanspreekvorme vir ander karakters wat veronderstel is om met respek behandel te word. Hy verwys na sy pa op sy voornaam, wat in die Afrikanergemeenskap ’n uiterse vorm van disrespek is. Nie net loop sy pa deur nie, maar ook Dominee bly in die slag wanneer hy vir Faan groet met “Middag, broer Faan”, en Faan hom met verontwaardiging antwoord: “Ek is nie jou boetie nie”. Sy pa spreek hom hieroor aan, maar die gespreksonderwerp word deur Dominee verander.

’n Ander geval waar Faan se onskuld beklemtoon word rakende sosiale norme en etiket, is waar Dominee, Dokter en Beatrice by sy huis opdaag om besoek af te lê aan sy siek pa.

DOMINEE: More Faan.

FAAN: *(Staar eksplisiet na Beatrice se lae hals)* Is daar fout met jou?

BEATRICE: Wat?

FAAN: Jou pramme val uit.

Sy eksplisiete verwysing na Beatrice se borste dui eerstens op sy onkunde aangaande sosiale konvensies, dat hy nie veronderstel is om daarop te let nie, en nog minder in die geselskap uit te wys. Tweedens dui dit op Faan se seksuele begeerte na Beatrice wat ontwaak nadat hy per ongeluk die bostuk van haar rok oopgeskeur het tydens die misverstand in die begin van die film. Die implikasies hiervan word egter in die volgende gedeelte bespreek.

Uiteindelik word Faan deur sy voorkoms, handeling en dialoog as die dorpie se randfiguur uitgebeeld. Hy is die beliggaming van onskuld en kinderlikheid en daarmee ontbloot hy aspekte van die samelewing wat eerder deur die hegemonie verberg wil word. Dit skakel met sy manlikheid wat binne die kader van gemarginaliseerde manlikheid val. Soos reeds in hoofstuk twee uitgelig is, beskou Connell (2005) gemarginaliseerde manlikheid as daardie tipe manlikheid wat deur die hegemonie gedomineer word en verwys na spesifiek die manlikheid van laer klasse en ander etniese groepe. Daar is ook vasgestel dat gestremdes onder dieselfde kam geskeer kan word omdat hulle weens 'n gebrek nie deur die hegemonie in ag geneem word nie. Omdat Faan, as gevolg van sy verstandelike gestremdheid, nie bewus is van die sosiale norme en strukture nie, word hy uit die hegemonie gesluit. Faan se gemarginaliseerde manlikheid sluit direk aan by sy rol as destabiliseerder van hegemoniese Afrikanermanlikheid wat vervolgens bespreek gaan word.

### **3.5. Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid**

Die voorafgaande gedeelte het beredeneer dat die manlike karakters in die film elkeen verteenwoordigend is van 'n karaktereienskap wat hegemoniese Afrikanermanlikheid beklemtoon. Hierteenoor kry ons die randfiguur wat in teenstelling met hierdie karakters geplaas word. Hy word, as gevolg van sy verstandelike gestremdheid, deur die samelewing verwerp en na die marge geskuif. Dit is egter belangrik om die doel van die randfiguur in die gemeenskap na te speur omdat hy sekere aspekte, wat veral te make het met manlikheid, blootlê. Hierdie gedeelte fokus op die wyse waarop Faan hegemoniese Afrikanermanlikheid in die film destabiliseer, met verwysing na manlike seksualiteit en begeerte, en rasseverhoudings.

Soos reeds uitgelig in hoofstuk twee word die randfiguur 'n simbool vir die waarheid, asook die onreg wat in 'n bepaalde gemeenskap gepleeg word. Grobler (1977:6) voer aan dat die randfiguur daarna strewende om die waarheid ten alle koste te ontbloot aangesien hy die enigste een in sy gemeenskap is wat na die waarheid streef. Die waarheid wat hy na die oppervlak dwing word deur die gemeenskap, met behulp van 'n ideologie, verberg.

Degenaar (1992:171-172) voer aan dat *ideologie* te make het met 'n stel opvattinge, en hierdie stel opvattinge kan in drie hoofkomponente verdeel word volgens die funksie daarvan, naamlik waarde-geladenheid, verbergingsfunksie en belangeverborging. Die laaste twee funksies is veral hier van belang omdat dit in verband gebring kan word met die politieke mag van die hegemonie. Die verbergingsfunksie verwys na die verdraaiing van 'n werklikheid, dit wil sê om die werklikheid (of waarheid) op so 'n manier te vervorm dat dit uiteindelik die werklikheid verberg of verskuil. Belangeverborging sluit hierby aan in die sin dat die werklikheid verdraai kan word om die belange van 'n sekere groep mense te bevoordeel of te dien. Voorts het dit ook die implikasie dat 'n ander groep mense benadeel word. As voorbeeld van hoe dit prakties in die samelewing tot stand kom, kan daar verwys word na rasseskeiding en -diskriminasie (wat die Apartheidperiode gekenmerk het), maar ook klasverhoudings binne dieselfde ras (die sosiale verdeling van 'n gemeenskap op grond van finansiële status). Degenaar (1992:172) wys verder daarop dat ideologie 'n sterk politieke lading het omdat dit 'n funksie word van die asimmetriese magverhoudings in die samelewing.

Hieruit blyk dit duidelik dat 'n ideologie deur 'n individu of individue gekonseptualiseer word as 'n manier om die wêreld vir sekere mense toeganklik en verstaanbaar te maak. Dit het terselfdertyd onreg ingebed in die vorm van diskriminasie en magverhoudings. Die randfiguur ontbloot hierdie onregte, en in Faan se geval doen hy dit met sy kinderlike onskuld. Sy onskuld en onbewustheid van ideologie ondermyn en destabiliseer hegemoniese Afrikanermanlikheid. Terselfdertyd het die verlies van onskuld te make met die bewuswording van politieke en sosiale strukture in die samelewing, maar in hierdie geval word die randfiguur nie van sy onskuld beroof nie, maar eerder die kyker wat hom- of haarself in die film inleef en die filmwêreld beleef deur die oë van die randfiguur.

Die strukture wat veral hier van belang is, en wat deur die randfiguur blootgelê én gedestabiliseer word, is die mag wat hegemoniese manlikheid aan 'n sekere groep in die samelewing toeken. Hierdie ideologiese strukture word dan ook 'n werklikheid vir die bevoordeelde groep.

Connell (2005:72-75) se drieledige model wys dat mag een van die bepalende aspekte is vir die struktuur van geslagtelikheid. Mag as bepalende aspek van manlikheid het gesag, verdeeldheid en hiërargie tot gevolg (waarvan die patriargale struktuur 'n voorbeeld is). Afrikanermanlikheid word gekenmerk deur magsverhoudings en 'n hiërargiese verhouding tussen mans en vrouens, sowel as verdeeldheid tussen wit en anderskleuriges. Faan se onskuld ontbloom hierdie ideologiese strukture op twee maniere: die aanvaarding van 'n perverse seksualiteit en die onreg van rasseskeiding. Die ten toonstelling hiervan sluit direk aan by die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

### 3.5.1 Destabilisering op grond van manlike seksualiteit en begeerte

Vroeg in die film kom die seksuele aan bod. In die nadraai van 'n bespottery verwar Faan vir Beatrice met een van die seuns en wurg haar. Wanneer Sersant en die winkelier hom van haar aftrek, skeur hy per ongeluk die bostuk van haar rok oop wat haar onderklere ontbloom. Van daar af is Faan behep met Beatrice en haar borste. Die kyker kom agter dat hierdie insident nie dui op Faan se seksuele ontwaking nie, maar dat hy reeds voor die aanvang van die film, in die verlede, kennis gemaak het met die seksuele. In sy gesprek met Truia (11:07-12:20) kom hierdie aspek duidelik na vore met haar woorde “begint jy *a/weer*?”:

- FAAN: Ek het lood in my potlood.  
 TRUIA: (streng) Begint jy alweer?  
 FAAN: Ek sal vir jou dek soos die mun'sipaal se bul.  
 TRUIA: En wat sal jou ma sê as sy jou nou moet hoor?  
 FAAN: Ma's lankal dood.  
 TRUIA: (*kwaai*) Jy los daai muisneste in jou kop, gehoor?!

Hierdie gesprek dui daarop dat Faan kinderlik eerlik is oor sy seksualiteit en prontuit daaroor praat<sup>22</sup>. Verder stel dit ook die ontbloting van die manlike seksualiteit en

---

<sup>22</sup> Hy verwys in 'n ander toneel na sy ereksie (“jakop regop”) in die teenwoordigheid van Beatrice.

begeerte aan die kaak. Faan, wat die beliggaming van onskuld is, moes die woorde en idee wat die objektivering van die vrou bevorder, by iemand gehoor het sonder dat hy besef het wat dit beteken. Die seksuele objektivering van die vrou is een van die kenmerke van manlikheid, waar die man die aktiewe jagter is en die vrou sy passiewe prooi. Faan is ook onbewus van die sosiale praktyke en dat sulke praatjies net tussen die mans moet bly. Hy sê gevolglik wat in sy gedagtes aangaan, eerder as om daaroor stil te bly soos die ander manlike karakters wat heel moontlik dieselfde gedagtes het. Ter illustrasie kan daar verwys word na die toneel waar Beatrice se borsstuk oopgetrek word. Beide die winkelier en Sersant staar vir enkele oomblikke saam met Faan na Beatrice se borste voordat hulle wegkyk en vir Stinkhans aansê om vir Dokter te roep.

In die gesprek tussen Faan en Truia kom haar gesag ook na vore. Sy tree streng teenoor Faan op en verduidelik vir hom ferm dat hy homself moet gedra en sy gedagtes vir homself hou. In teenstelling met die manlike karakters, spreek sy vir Faan aan oor sy uitlatings. Die karakters wat die tradisionele Afrikanermanlikheid verteenwoordig, beskou Faan se aanmerkings as onbeduidend. Beide Sersant en Dokter verdedig weliswaar om verskillende redes Faan se optrede en uitsprake:

BEATRICE: Hoekom kyk hy so vir my?

FAAN: Mooi tieties.

DOKTER: Los hom. Hy is net nog 'n bietjie deurmekaar.

Sersant beskou Faan se optrede as normaal vir 'n man:

SUS: Pa, Faan...

SERSANT: Wat van hom?

SUS: Hy was weer by die netbal vanoggend.

SERSANT: En?

SUS: En hy't ons dopgehou.

SERSANT: Waar was hy? In die straat of waar?

SUS: Ja, by ons in die straat.

SERSANT: (*Lag*) 'n Man bly maar 'n man. As daar iewers mooi meisies met kort rokkies is, sal hulle kyk.

In bostaande gesprekke is beide manlike karakters vooraanstaandes in die gemeenskap. Hulle kan beskou word as die bewakers van die leerstelling van die hegemonie. Hulle beskerm en verdedig Faan se seksuele drange, en ook die manlikheidsopvatting dat die seksuele drange na 'n vrou normaal is, en dat sy 'n objek

is vir die man se begeerte. Die reduksie van die vrou tot seksuele objek sluit aan by vroue se subordinate posisie binne die hegemoniese strukture. (Connell, 2005:77).

Wat egter interessant is, is dat die objektivering van die vroulike karakters deur die kamerawerk bevorder word. Soos daar in hoofstuk twee uitgelig is, word die vrou as 'n erotiese objek in film uitgebeeld. Haar objektivering dien as bevrediging vir die manlike blik, en verskaf visuele plesier aan beide manlike karakters binne die filmwêreld én die manlike kyker van die film.

Stilbeeld 3.8 is 'n voorbeeld van hoe die kamera gebruik word om vir beide Truia en Beatrice uit te beeld, en die indruk te skep dat die kyker deur Faan se oë na die vrou se borste kyk. Daar word gebruik gemaak van 'n hoëhoekskoot.<sup>23</sup> Gouws en Snyman (1995:31) verduidelik dat hierdie tipe skote die belangrikheid van die gefotografeerde verminder, en karakters skadeloos en onbeduidend laat voorkom. Hierdie tipe skoot skakel direk met die uitbeelding van die vrou as objek wat gereduseer word tot niks meer as om plesier te verskaf vir die manlike kyker nie. Die vrou se borste word in die middel van die raampie geplaas wat die kyker se aandag daarop vestig. Die kyker se aandag word volgehou en bevorder met die agtergrond wat uit fokus is, wat veroorsaak dat die kyker geen ander fokuspunt binne die bepaalde raampie het nie. In hierdie geval is die voyeur nie net Faan wat vir sy eie plesier na die vrou se borste loer nie, die kyker van die film word (as gevolg van die “mis-en-scène” van die raampie) gedwing om deel te neem aan Faan se afloerdery.



*Stilbeeld 3.8: Faan se skopofiliëse blik op Truia (Roets, 2014)*

<sup>23</sup> In teenstelling met die res van film wat grotendeels met ooglynskote geskiet is.

### 3.5.2 Destabilisering deur die uitbeelding van rasseverhoudings

'n Ander uitvloeisel van hegemoniese Afrikanermanlikheid en die Apartheidsbestel wat Faan deur sy onskuld ontbloom en destabiliseer, is die uitbeelding van rasseverhoudings. Dit sluit aan by die ideologie van die hegemonie en die Apartheidsbeleid wat tydens die destydse Eerste Minister, dr D.F. Malan,<sup>24</sup> op 'n grootskaalse wyse geïmplementeer is. Die ideologie het verdeeldheid tussen rasse veroorsaak deur 'n hiërargie (met wit mans in superordinate en vroue en anderskleuriges in subordinate posisies) op die samelewing af te dwing. In die film *gun Faan se onskuld* hom die geleentheid om verby hierdie sosiale strukture te kyk, en is Stinkhans, 'n kleurlingman in die dorpie, Faan se enigste ware vriend.

Faan se vriendskap met Stinkhans word in die eerste toneel uitgebeeld waar hy Faan se speelgoedtrein optel en vashou nadat die seuns dit beskadig het. Verder verwys hulle deurgaans in die film na mekaar as "my kroon". Hierdie aanspreekvorm wys daarop dat die sosiale hiërargie nie vir Faan geld nie, en dat hy vir Stinkhans as sy gelyke en vriend beskou. Wat die idee egter verder versterk, is die manier waarop Faan vir beide Dokter en Stinkhans dankie sê. Nadat Dokter vir hom 'n inkleurboek en -kryte gegee het, staan Faan op en soen vir Dokter op die wang, gevolg deur 'n stywe druk. Hy betoon sy dank met dieselfde gebaar nadat Stinkhans vir hom kapokkuikens as geskenk gegee het. Dié gebaar sou streng deur die gemeenskap afgekeur gewees het, vanweë die Apartheidswette, en omdat 'n kleurlingman as minderwaardig beskou is. Stinkhans se oënskynlike minderwaardigheid skakel met sy beroep en die stigma wat daarmee gepaard gaan.

Stinkhans is die bestuurder van die dorpie se nagwa. 'n Nagwa (ook bekend as 'n nagkar) is 'n kar wat deur donkies getrek word en snags die inhoud van die nie-spoelbare toilette wegry (HAT, 2005:745). Dit verklaar Stinkhans se naam, omdat hy die persoon is wat die uitwerpsels moet wegry, wat gewoonlik deur 'n skerp en onaangename reuk vergesel word. Reeds in sy naam word diskriminasie ten toon gestel. Hy staan nie bekend as "Hans" nie, maar 'n byvoeglike naamwoord word by sy naam gesit om hom met sy vernederende werk te vereenselwig, of moontlik op grond

---

<sup>24</sup> Daniel François Malan was Eerste Minister van Suid-Afrika vanaf 4 Junie 1948 tot 30 November 1954. Tydens sy ses en 'n half jaar in die amp is die fondasie vir Apartheid gevestig waarop die Nasionale Party gebou het tot en met die verbodskelking van die ideologie en die Nasionale Party in 1994.

van die stigma van ras. Die gemeenskap se siening van dié tipe werk word in Dokter se woorde vasgevang in sy gesprek met Faan:

- DOKTER: Middag Faan.  
 FAAN: Waar's jou naald jong?  
 DOKTER: Shh. Dis mos ons twee se geheim of hoe?  
 FAAN: (met sy wysvinger na Dokter) Jy't my *job* vir Stinkhans gegee.  
 DOKTER: Om die nagwa te ry is mos nie 'n werk vir 'n witman nie, Faan.  
 FAAN: Wit se gat. Ek *drive* dit beter as hy. En stiller.

Uit die dialoog is dit duidelik dat Faan hom nie steur aan sosiale konvensies nie, en nie insien waarom hy nie die kans gegun word om die nagwa te bestuur nie. Hy en Stinkhans word slagoffers van 'n rassistiese bestel wat sekere beroepe spesifiek vir sekere rassegroepe reserveer, al is daar iemand van 'n ander ras wat die werk (oënskynlik) beter kan doen. Faan bevraagteken dit en sien in 'n latere toneel sy velkleur as 'n nadeel wanneer hy aan Stinkhans sê: "Jy staan in my *job*. Jy't my *job* gevat. Ek *drive* daai nagwa stiller as jy, dis net my blerrie wit vel. Munisipaliteit sê dis nie 'n *job* vir 'n witman nie". Faan verloën sy velkleur en ondermyn die tradisionele opvatting rakende velkleur, omdat 'n ligte vel 'n teken van superioriteit en sosiale vryheid in die Apartheidsbestel was. Dit wys uiteindelik op die vryheid wat nie aan Faan of Stinkhans gegun is om die beroep te beoefen wat hulle graag sou wou nie. Sy onskuld wys dus op die onregte van rassieskeiding en die gepaardgaande rassisme wat kenmerkend was van hegemoniese Afrikanermanlikheid en die Apartheidsera.

### 3.6. Kommentaar op die samelewing

Volgens Bisschoff (1992:5) en Brink (1967:79) is een van die funksies van die randfiguur om krities teenoor die samelewing te staan. Skrywers (draaiboekskrywers en regisseurs in die geval van film) gebruik die randfiguur om kommentaar te lewer op 'n spesifieke gemeenskap of politieke bestel. Gevolglik word die randfiguur 'n figuur wat homself verset of onbewus is van 'n stelsel waarin sosiale onregte gepleeg word, en sodoende die stelsel ondermyn. Ook ontmasker die randfiguur foute of sondes van die samelewing – in hierdie geval die verberging van 'n perverse seksualiteit en rassisme. In *Faan se trein* word Faan as randfiguur deur die regisseur gebruik om kommentaar te lewer op die sosiale en politieke magstrukture wat deur hegemoniese Afrikanermanlikheid tot stand gekom het.

Soos reeds genoem, is Faan die beliggaming van onskuld, en word hy uiteindelik 'n figuur wat die onregte in die gemeenskap uitwys. Aan die einde van die film erken Dokter, terwyl hy op die trein is na 'n rehabilitasiesentrum vir sy verslawing, dit wat Faan se onskuld openbaar het.

DOKTER: 'n Kind se onskuld het ons openbaar wat ons regtig is. Aan onself en aan mekaar. Die uitbuiters, die jammerkryers, die regverdiges. Mag Faan sy trein kry. Mag hy maar. Mag hy maar asseblief.

In sy alleenspraak bevestig Dokter Dippenaar die rol wat Faan in die gemeenskap gespeel het as randfiguur. Dit sluit ook direk aan by die funksie van die randfiguur en die simboliek van die trein wat reeds aan die begin van hierdie hoofstuk bespreek is. Soos hoofstuk twee uitlig, is daar verskillende redes hoekom 'n persoon as 'n randfiguur bestempel kan word. In Faan se geval is dit omdat hy in die eerste plek verstandelik gestremd is, en sy gebrek as 'n abnormaliteit deur die samelewing beskou word. Hy is onaangeraak deur die sosiale kodes en konvensies en word sodoende uit die samelewing gewerp.

In die tweede plek kan Faan beskou word as die sondebok vir die probleme wat in die gemeenskap ervaar word. Hy dra die las van skuld, wat onregverdig aan hom toegeken word. Skuld verwys in hierdie geval na die manipuleerbaarheid van 'n perverse manlike seksualiteit waar die manlike subjek deur 'n ander subjek wat begeerte ontlok, gemanipuleer kan word tot voordeel van laasgenoemde. As voorbeeld kan daar verwys word na die manier waarop Beatrice vir Faan verlei om 'n kosbare viool by hom te kry, en aan hom leë beloftes maak vir eie gewin. Hy word ook die sondebok vir 'n selfsugtige en nie-tolerante gemeenskap. Tante Magriet probeer deurgaans om hom uit die gemeenskap te werp deur te verduidelik dat hy 'n gevaar is vir die dorp, en Beatrice verwys na hom as 'n "ding".

In teenstelling hiermee wys die klimaks van die film na Faan se rol as verlosser vir die gemeenskap uit 'n selfsugtige en nie-tolerante bestel. As gevolg van Beatrice se onregverdige en vals klag van poging tot moord en verkragting teen Faan, word medemenslikheid in die gemeenskap geskep. In die klimakstoneel van die film dra Truia die koperbed wat sy by Oom Frik geërf het ná sy dood, na Dokter en Beatrice se huis en bied dit aan in ruil vir Faan se verlossing. Dokter wys die aanbod van die hand, maar die dag voordat Faan met die trein weggestuur sou word, kom die hele gemeenskap

saam met erfgoed in ruil vir Faan se verlossing. Hierdie keer aanvaar Dokter die aanbod en die klag word teruggetrek. Alhoewel Faan nie direk verantwoordelik was vir die gemeenskapsamekoms nie, het Truia die waarheid aan lede van die gemeenskap oorgedra waarna 'n sin vir geregtigheid en regverdigheid, medemenslikheid en relasionaliteit by die gemeenskap ontlok is.

Ter aansluiting by Dokter se alleenspraak aan die einde van die film, word die simboliese waarde van die trein weer aan bod gestel. Soos reeds genoem, word die trein 'n simbool vir vryheid en ontsnapping. Die simboliek van die trein bied 'n manier om die slot van die film te interpreteer. *Faan se trein* het 'n oop slot, maar myns insiens is daar twee moontlikhede waarvolgens dit verstaan kan word.

Die dood van die randfiguur is nie so duidelik in die slottoneel nie, maar die kamerawerk word op so 'n manier aangewend om dit te ondersteun. In die laaste paar tonele nadat Faan vrygelaat is, loop hy weg uit die dorp in die rigting van die treinspoor. Hy is vroeër deur sy ouers belet om naby die trein te kom, maar in hierdie toneel loop hy tot by die treinspoor en druk sy oor teen die treinspoor om die vibrasies van die aankomende trein te hoor. In 'n volgende skoot word die aankomende trein met 'n ekstra laagskoot gewys. In die opeenvolgende sekvens word die afsonderlike skote van die aankomende trein en Faan wat op die spoor lê teen 'n vinnige tempo afgewissel. Die aankomende trein beweeg dan bo-oor die kamera, waarna die toneel verander na die polisie wa wat vir Dokter stasie toe neem. In hierdie sekvens skeep die wyse waarop die kamera gebruik word die indruk dat Faan onder die trein beland het, en dus dood is. Die opeenvolgende tonele wat wys hoe hy op die trein klim en in die slottoneel bo-op die trein ry, word dan simbolies vir die bevryding wat hy ontvang het deur die dood. 'n Alternatiewe interpretasie is dat Faan nie onder die trein gesterf het nie, maar dat hy op die trein geklim het en met 'n uitdrukking van tevredenheid op sy gesig uit die dorpie ry, en letterlik verlos word uit die gemeenskap wat hom na die marge geskuif het. Hoe dit ook al sy, sluit die slot aan by die simboliek van die trein en word Faan uiteindelik bevry van die gemeenskap waarin sosiale strukture heers waarin hy, as randfiguur, nie inpas nie.

Faan as randfiguur en die karakters binne die filmwêreld van *Faan se trein* word gebruik om kommentaar te lewer op 'n sosio-politieke bestel binne die ruimte van die gemeenskap waarin Faan homself bevind – met ander woorde hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die film daag kykers uit, en wys deur middel van die randfiguur op

die sosiale implikasies en gevolge wat hegemoniese Afrikanermanlikheid op die samelewing gehad het, sowel as die onregte ten opsigte van ras en klas. Manlike seksualiteit word ook op die voorgrond gestel met Faan se ongetemde seksualiteit en die regverdiging daarvan deur die hegemonie.

Botha (2012:210) wys daarop dat die konfrontasie met die verlede 'n belangrike tema in die Suid-Afrikaanse filmbedryf en post-Apartheid films is. Soos reeds in hoofstuk twee vermeld, skep die herbesinning van geskiedenis 'n historiese bewussyn by die kyker sodat hy of sy kan sin maak van die hede en toekoms, sowel as om 'n bevestiging te wees vir die identiteit en herkoms van die kyker. In die geval van *Faan se trein*, word die Apartheidsera se sosiale onregte en ongunstighede aan bod gestel, tesame met die verdraaide ideologie van Afrikanermanlikheid. Die film openbaar dus hierdie geskiedenis en bied die kyker die geleentheid om erkenning te gee aan hierdie spesifieke historiese gebeure, om uiteindelik voort te kan gaan in die hede en toekoms.

### 3.7 Slot

Hierdie hoofstuk het *Faan se trein* bespreek ten opsigte van hegemoniese manlikheid en die destabilisering daarvan deur middel van die randfiguur. Die filmwêreld is bespreek met verwysing na die ruimte en karakters. Die ruimte word eerstens uitgebeeld as marginaal vanweë die geografiese geïsoleerdheid, en tweedens word dit as mikrokosmos uitgebeeld wat die sosiale en politieke strukture van die hegemonie bevestig. Die manlike karakters, naamlik Dokter, Sersant, Dominee en Pa, beeld elk 'n aspek van hegemoniese Afrikanermanlikheid uit. Faan word met hierdie karakters gekontrasteer en as 'n gestremde randfiguur uitgebeeld wie se handeling en dialoog nie deur sosiale norme beïnvloed word nie. Die wyse waarop Faan hegemoniese Afrikanermanlikheid destabiliseer is bespreek en hierdie analise wys daarop dat hy onbeskroomde, perverse manlike seksualiteit en die samelewing se vooroordele ontmasker. Gevolglik sluit dit aan by die kommentaar wat die randfiguur in die film lewer. Daar is bevind dat Faan die kyker attent maak op die onregte wat gepleeg is tydens die vroeë stadiums van Apartheid en dat 'n persoon slegs deur die dood vanuit die voorskrifte, verwagtinge, aannames vooroordele en ideologie van Afrikanermanlikheid bevry kan word.

## HOOFSTUK 4

### ***ROEPMAN (2011)***

*Onskuld is iets wat jy eers leer ken as jy dit kwyt is.* – Ouma Makkie

#### **4.1 Inleiding**

In die voorafgaande hoofstuk is die film *Faan se trein* bespreek na aanleiding van hegemoniese manlikheid en die destabilisering daarvan deur die randfiguur. Hierdie hoofstuk gaan die film *Roepman* oor dieselfde boeg gooi as eersgenoemde film om aan te dui hoe die film met die konsepte omgaan. Net soos met die vorige analise sal daar eerstens 'n bondige opsomming van die fabula en resepsie weergegee word vir konteksskewing. Voorts volg dieselfde struktuur as in hoofstuk drie, waar daar spesifiek ondersoek ingestel word na die konstruering van die filmwêreld waarbinne die randfiguur homself bevind. Dié filmwêreld word deur middel van ruimte geskep, en word gekenmerk deur beduidende merkers van Afrikanermanlikheid. Naas ruimte, gaan die karakters Abram, Hein en Harry vervolgens bespreek word om aan te dui hoe verskillende vorme van manlikheid in die film verteenwoordig word. In die volgende afdeling gaan die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid bespreek word na aanleiding van Joon, wat as die randfiguur van die film beskou word. Daar sal aangetoon word hoe hy, as bemiddelaar en reddingsfiguur, optree vir talle karakters wat benadeel word deur die hegemonie. Die laaste afdeling bespreek die kommentaar wat deur die randfiguur op die samelewing gelewer word tydens die hoogbloei van die Apartheidsideologie.

#### **4.2 Opsomming van fabula**

*Roepman* speel af in 1966 in 'n spoorwegkamp by Durban en handel oor die wel en weë van die Rademan-gesin. Die verhaal word vertel vanuit die 11-jarige protagonis, Timus (Paul Loots), se perspektief. Hy is nuuskierig en loer en luister gereeld gesprekke of gebeure af. Die filmskote en fokalisasie word op 'n manier gebruik wat Timus se afloer en nuuskierigheid doeltreffend uitbeeld, en om uiteindelik die kyker ook 'n afloerder te maak van Timus en sy wêreld.

Timus is die jongste van vier kinders: hy het twee ouer susters, Rykie en Erika, en 'n ouer broer, Braam. Nadat haar man oorlede is, het Ouma Makkie (Lida Botha) by die

gesin ingetrek wat tot gevolg het dat Braam op 'n voubed in die gang moet slaap en Timus by sy ouers. Sy pa, Abram (Deon Lotz), is 'n streng, eng Afrikaner wat die reëls van die patriargie onderhou en lid is van die Nasionale Party. Hierteenoor is Timus se ma, Ada (Rika Sennett), 'n ondersteuner van die Suid-Afrikaanse Party. Sy is besorgd oor haar kinders en betrokke in hul lewens. Timus se pa herinner hom gereeld daaraan dat hy sy verbeelding in toom moet hou en dat “die lewe nie 'n storie is nie”. Ouma Makkie glo egter in Timus se stories en moedig sy verbeeldingsvlugte soms aan.

'n Ander belangrike karakter (na wie die titel van film verwys) is die gemeenskap se roepman, Joon (John-Henry Opperman). As roepman moet Joon die spoorwegwerkers wakker maak sodat hulle betyds kan wees vir hulle skofte. Hy is gestremd in die sin dat hy skeel is en nie na onder kan kyk nie. As gevolg hiervan tel sy stom ma, Auntie Rosie, klippe in die straat en sypaadjies op sodat Joon nie daarvoor struikel nie. Afgesien van die feit dat hy verantwoordelik is om die spoorwegwerkers betyds by die werk te kry, is hy ook 'n redder vir ander lede van die gemeenskap, veral vir Timus.

Hein (Andrew Thompson) kan beskou word as die gemeenskap se boelie en is die oorsaak dat Timus deurgaans in die moeilikheid beland. Hein daag Timus telkens uit, maar wen ook so die seuntjie se vertrouwe wat uiteindelik daartoe lei dat hy Timus molesteer, en Timus sy onskuld verloor.

Naby aan die einde van die verhaal bars 'n waterpyp in die straat wat 'n fontein veroorsaak waarin die meeste van die gemeenskap se mense dans en lag. Hein se vriend Zane (Altus Theart), die “breker” wat in 'n verhouding met Melinda is, bekyk die fonteintoneel saam met Hein vanuit sy kar en sien hoe Joon liefdevol teenoor Melinda optree. Hein steek vir Zane op om vir Joon te ondervra oor wie die regte pa van haar kind is. Die volgende oggend oorval die twee vir Joon en neem hom na die stasie. Hulle ondervra hom voor 'n treintrok terwyl daar 'n aankomende trein op dieselfde spoor is. Joon word gevolglik vasgevang tussen die twee trokke en hy sterf.

Die verhaal eindig waar Timus vertel dat sy pa bevordering gekry het en dat hulle gaan verhuis. Hy sê ook dat hy eintlik hieroor bly is omdat niemand sal weet wat die oggend van Joon se dood gebeur het nie.

### 4.3 Die resepsie van *Roepman*

*Roepman* is op 20 Mei 2011 landwyd vrygestel, en het wye reaksie by die publiek ontlok. Die film was 'n sukses by die loket en verdien R480 000 in die eerste naweek op die silwerdoek (Shangase, 2012:3). Ten opsigte van die Afrikaanse filmbedryf is *Roepman*, volgens Venter (2011:5), die film wat die vierde meeste verdien het by die loket tot en met 2011. Die vrystelling van die film was egter nie net beperk tot Suid-Afrikaanse kykers nie.

Pople (2011a:9) berig dat die film een van 24 films is wat geselekteer was deur die Suid-Afrikaanse rolprent-en-videostigting (NFVF) om voorgelê te word aan internasionale rolprentlui. 'n Amerikaanse filmmaatskappy, Dstreetmediagroup, het 'n kontrak met die vervaardigers van die film gesluit om die film in die VSA te vertoon, en op DVD te versprei. Die kontrak is gesluit na spesiale vertonings van *Roepman* vir Amerikaanse gehore in Los Angeles en San Francisco. Dit is in Afrikaans vertoon met Engelse onderskrifte. Na elke vertoning is die gehoor gevra om 'n vraelys te voltooi om hulle ervarings van die film te bepaal: 75% van die kykers het die film geniet “omdat dit hulle aan 'n nuwe gemeenskap blootstel” (Pople, 2011b:10). Die gehore het ook die musiek en die tegniese versorging uitgesonder. Dexter Davis, 'n direkteur van Dstreetmedia, het in 'n verklaring gesê dat die aankoop van *Roepman* op die maatskappy se toewyding dui om die beste, uitdagendste internasionale rolprente na Noord-Amerika te bring (Pople, 2011b:10).

Ten opsigte van die tegniese aspekte van die film het resensente (Mey, 2011:23; Bürger, 2011:6) *Roepman* beskou as 'n film van hoë kwaliteit, wat visueel uitstekend is, en met verskeie oorsese rolprente in soortgelyke genres kan meeding. *Roepman* het dus 'n standaard gestel vir alle toekomstige films in Afrikaans. In sy resensie op *LitNet* verduidelik Crous (2011) dat die film tegnies goed afgerond is, en dat die kamerawerk baie goed uitgevoer is.

Talle resensente het die regisseur, Paul Eilers, geprys vir dit wat hy met die rolprent behaal het. Pople (2011c:10) is van mening dat hy in die dieselfde kategorie as werklik uitstekende Afrikaanse regisseurs (soos Katinka Heyns, Jans Rautenbach en Regardt van den Bergh) geplaas kan word. Eilers het ook erkenning gekry vir sy rol as regisseur in twee van sy ander rolprente, *Verraiers* (2013) en *Stuur groete vir Mannetjies Roux*

(2013). Leon van Nierop (2016:445) beskou *Roepman* tereg as een van die top tien bes geregisseerde rolprente in Afrikaans.

Die verlies-van-onskuld tema word deur bykans alle resensente geïdentifiseer (vergelyk onder andere Bürger, 2011; Crous, 2011; Du Toit, 2011; Pople, 2011c; en Van Nierop, 2011), en verwys nie net na Timus se verlies aan onskuld nie, maar ook die Afrikanervolk se verlies aan onskuld na die sluipmoord op die destydse Eerste Minister, H.F. Verwoerd. Van Nierop (2011:5) wys egter ook daarop dat *Roepman* die Afrikaanse filmbedryf van 'n nuutgevonde onskuld ontnem, juis omdat die film eerlik en sonder omhaal te werk gaan met kwessies soos molestering en rasseverhoudings.

Ander temas wat in die film ontgin word, is die rol van politiek en geloof, die vervreemding tussen familieledede, en die vasgevangenskap van 'n gemeenskap in 'n bepaalde omgewing. Rakende eersgenoemde skryf Mey (2011:23) dat die film 'n blik is op die siel, denksisteem, godsdiens en politiek van die Afrikaner tydens die sestigerjare, maar dat die film uiteindelik gaan oor geloof. Hy stel dit ook duidelik dat *Roepman* op stuk van sake nie 'n afbreek van die Afrikaner of 'n aanval op Apartheid is nie, maar dat dit eerder hierdie aspekte van die sestigerjare aan die kyker blootlê, en hom of haar tot verdere denke dwing. Mey se stelling kan in verband gebring word met hegemoniese Afrikanermanlikheid wat terugskouend in die film aan bod gestel word.

Du Toit (2011:14) is van mening dat die vervreemding tussen familieledede 'n ander belangrike tema is wat sterk in die film ontwikkel word. Dit kan veral gesien word in die verhouding tussen Pa en sy twee dogters: weens hulle vader se eng kerklike en politieke denke word die dogters van liefde en feesvieringe ontnem wat uiteindelik vervreemding tot gevolg het. Hierdie toewyding aan streng lewensriglyne sluit aan by 'n tema wat Van Nierop (2016:304) beskryf as “mense wat in hulle omgewing vasgevang is en die onderlinge nyd en afsydigheid tussen mekaar” ervaar. Anders gestel, gaan dit hier om vervreemding as gevolg van 'n lewensinstelling wat beïnvloed word deur hegemoniese Afrikanermanlikheid.

Ondanks die feit dat verlies van onskuld die hooftema is waaroor die film handel, is die ander temas meer van toepassing op hierdie studie omdat dit gaan oor die sosio-politieke strukture waarin die karakters hulself bevind, asook die manier waarop die randfiguur met hierdie strukture omgaan. Vervolgens sal daar bespreek word hoe die filmwêreld dié strukture uitbeeld en aan die kyker oordra.

#### 4.4 Die filmwêreld van *Roepman*

Hoofstuk drie het uitgelig dat die filmwêreld wat in *Faan se trein* geskep word as 'n onafhanklike, eiesoortige werklikheid uitgebeeld word. In hierdie afdeling gaan die filmwêreld wat in *Roepman* gepresenteer word, bespreek word om aan te toon hoe hegemoniese Afrikanermanlikheid in die filmiese werklikheid aan bod gestel word. Die filmwêreld en alles wat dit uitbeeld kan ook, soos in die geval met *Faan se trein*, as 'n historiese dokument beskou word wat gebruik kan word om kommentaar te lewer op die gerepresenteerde samelewing of kultuur. Laasgenoemde is dus die realiteite van die sestigerjare wat aan die kyker getoon word.

In hierdie gedeelte sal voorts verwys word na ruimte en karakterisering. Ruimte word gebruik om Afrikanermanlikheid in die filmwêreld te bevestig, asook om die sosiale strukture daar te stel waaraan die karakters onderworpe is. Verskillende karakters reageer op verskillende maniere teenoor die hegemoniese strukture wat die gemeenskap regeer. Die karakters is bepalend vir of dra by tot die bevordering en bevestiging van hegemoniese strukture binne 'n gemeenskap. Ander karakters, veral die randfiguur, ervaar egter negatiewe gevolge en word uit die hegemoniese sentrum, sowel as die gemeenskap, na die periferie geskuif. Die uitbeelding van die randfiguur binne 'n bepaalde ruimte is belangrik om uiteindelik aan te dui hoe hy as destabiliseerder vir hegemoniese Afrikanermanlikheid optree.

##### 4.4.1 Filmwêreld en ruimte

In die openingsekwens van die rolprent is die geruis van die see hoorbaar. Dit impliseer reeds die ruimte waar die film afspeel. Die see word in die film 'n simbool vir verlies, hetsy van lewe of onskuld. Chevalier en Gheerbrant (1996:838) lig uit dat die see 'n simbool is vir die dinamika van die lewe: "It is a place of birth, transformation and rebirth". Die see as simboliese ruimte in die openingstoneel dui daarop dat transformasie in die vorm van die verlies van onskuld in die film aan bod gestel word. Dit is ironies dat Timus reeds in die openingstoneel sy onskuld verloor het, alhoewel die kyker nog nie bewus is van die voorafgaande gebeure nie.

Daarna word die eerste paar note van die openingslied van die film hoorbaar. Die lied wat hier ter sprake is, is Laurika Rauch se weergawe van die Belgiese sanger Jacques

Brel se “Sons of”.<sup>25</sup> Timus verskyn dan op die skerm waar hy, vuil en ontsteld, deur die hawe en treinstasie hardloop. Hierdie toneel skep spanning oor wat met die karakter gebeur het, soos Crous (2011) tereg uitwys, en stel terselfdertyd die ruimte van die film aan die kyker voor.

Die film speel af in ’n onbekende spoorweggemeenskap by Durban. ’n Spoorweggemeenskap (of spoorwegkamp soos dit ook bekend gestaan het) is ontwikkel vir spoorwegwerkers wat in diens was van die Suid-Afrikaanse Spoorweë en Hawens (SAS) as ’n oplossing vir die sogenaamde “armblanke-probleem” wat ontstaan het na die afloop van die Groot Depressie. Volgens Tayler (1992:53) het die Voortsettingskomitee (gelei deur Dr. Hendrik Verwoerd) die kwessie rondom armblankes hanteer, en in ’n ko-operatiewe verhouding met die SAS getree. Dit het die gevolg gehad dat die spoorweë vrygewige finansiële voorsorg getref het vir liefdadigheidswerk vir werknemers uit die laer inkomstegroep. Een van die produkte hiervan was die voorsiening van behuising in die vorm van spoorwegkampe (Pirie, 1982:145).

Stilbeelde 4.1 en 4.2 is ’n uitbeelding van die a-filmiese ruimte van die film, dit wil sê die ruimte wat na afloop van die film voortbestaan. Die stilbeelde vertoon ook die regisseur se keuse van kameraskote. Uitbeeldings van die gemeenskap word veral met groot langskote uitgebeeld. Dit word gebruik as ruimtelike verwysings, of om vir die kyker die ruimte waarin die narratief afspeel, te vestig (Gouws & Snyman, 1995:31). Die groot langskoot verleen ook ’n gevoel van objektiwiteit aan die toneel, teenoor ander tonele in die film wat Timus se afloerdery weerspieël en beklemtoon. Hierdie tipe skote maak die beleving van die spoorwegkamp geloofwaardig en bied telkens vir die kyker insae in die ruimte waarin die karakters hulself bevind, dit wil sê die armoede wat spoorwegkampe gekenmerk het.

---

<sup>25</sup> Die keuse van hierdie lied is opsigself doeltreffend, omdat dit op ’n ironiese wyse aansluit by die tema van verlies van onskuld. “Sons of” verheerlik die onskuld en verbeelding wat alle kinders deel tot op ’n sekere punt wanneer die onskuld verloor word. Die verlies aan onskuld is ook ’n proses waardeur elke kind moet gaan.



*Stilbeeld 4.1: Die spoorweggemeenskap I (Eilers, 2011)*

Dit is verder opvallend dat die spoorweggemeenskap self ook op die marge van die samelewing geplaas word. In stilbeeld 4.2 is dit duidelik dat die spoorweggemeenskap 'n geïsoleerde voorstad is van die groter stadsgebied. Dit is wel duidelik dat die gemeenskap nie geografies ver van Durban se hawe af is nie (Timus loop selfs tot by die hawe). Die ruimtelike marginalisering en die sosiale stigma wat met spoorwegkampe geassosieer word, dra by tot die marginalisering van die gemeenskap as geheel.



*Stilbeeld 4.2: Die spoorweggemeenskap II (Eilers, 2011)*

Die armoede van die gemeenskap vind ook neerslag in die Rademan-gesin se huis, wat met behulp van die pro-filmiese ruimte bewerkstellig word. Die pro-filmiese ruimte is daardie aspek van die ruimte wat spesiaal vir die film geskep is, dit wil sê die manier waarop die Rademan-gesin se huis versier en saamgestel is, soos blyk uit die kleur van

die mure aan die binnekant, dekor en meubels. In die aanvang van die film verduidelik Timus, deur middel van die stemoortegniek, dat die gesin van sewe in 'n drieslaapkamerhuis woon. In hierdie sekvens (04:35 – 05:09) word die kyker bekend gestel aan elkeen van die gesinslede. Terwyl die kamera vir Rykie volg met 'n vry bewegende spoorskoot op ooghoogte, word die beknopteheid van die huis beklemtoon. Die gebruik van die ooghoogte hoek waarmee verfilm word, dra by tot die voyeuristiese tema wat in die film ontgin word. Die binnekant van die huis word bekend gestel aan die kyker: die mure is donker geverf, wat bydra tot die beknopteheid van die ruimte.

Die mure is versier met foto's en portrette van familie, sowel as 'n groot portret van H.F. Verwoerd, die Eerste Minister van die tyd waarin die film afspeel (stilbeeld 4.3). Hierdie pro-filmiese ruimtelike elemente beklemtoon die hegemoniese Afrikanermanlikheid wat in die ruimte teenwoordig is. Die plasing van die portret van die Nasionalistiese leier langs twee trofees, impliseer dat Verwoerd opsigself 'n toonbeeld of trofee is vir dié tipe manlikheid waarna gestreef behoort te word. Die portret is 'n indeksale teken van hegemoniese Afrikanermanlikheid, met ander woorde dit wat as norm in die deursnee Afrikanerhuis gestel is. Crous (2011) bestempel Verwoerd as die politieke en ideologiese leier van die land se wit hegemonie, en boonop word hy beskou as die argitek van Apartheid. Die groot nabyskoot waarmee die portret uitgebeeld word veroorsaak dat die afbeelding van Verwoerd bykans die helfte van die raam beslaan, en word boonop vir enkele sekondes vertoon wat sy mag en gesag in die film beklemtoon.



*Stilbeeld 4.3: Portret van Verwoerd (Eilers, 2011)*

Die verwysing na Verwoerd, asook tonele waar Gladys die portret skoonmaak, dui eksplisiet die tydperk aan waarin die film afspeel: 1966. Dit is die jaar waarin Verwoerd

vermoor is – ’n gebeurtenis wat ’n tweedelige reaksie ontlok het. Vir diegene wat die hegemonie ondersteun en hulself agter Verwoerd geskaar het, was dit negatief en ontnugterend; terwyl diegene wat in opstand was teen en gely het onder Verwoerd en sy politieke ideologieë, dit as positief en ’n hoopvolle teken ervaar het.

Die interaksie tussen Gladys en “Woer-woer”, soos sy hom noem, is egter komies en in teenstelling met die manier waarop die res van die gemeenskap met Verwoerd (en veral sy dood) omgaan. Vir Crous (2011) word Verwoerd uitgebeeld as ’n simbool van die belaglikheid van die wit manne van Apartheid, en dat sy integrasie in die komiese deel van die film iets is waarop Suid-Afrikaanse kykers trots kan wees. Die wyse waarop die film met Verwoerd omgaan dui naamlik daarop dat gehore bewus gemaak moet word van die onregte van die verlede (waarvan hy en ander politieke leiers simbole is). Die komiese wyse waarop Gladys teenoor die portret optree, maak kykers attent op die belaglikheid van die Apartheidstrukture en -ideologieë.

Naas politieke strukture in die samelewing is geloofstrukture deel van die norme van die Afrikanerhegemonie. Dit gaan dus binne die religieuse óók om magsverhoudings. Net soos wat manlikheid mag en onderdrukking op die gemeenskap uitoefen, het die kerk tot ’n sekere mate dieselfde mag in die gemeenskap. Du Pisani (2001:158) wys immers op die verhouding tussen die kerk en Afrikanermanlikheid – dit is gebou op puriteinse beelde uit die Nuwe Testament met ’n fokus op gedrag en morele waardes. Die manier hoe religie en geloof in die film uitgebeeld word, weerspieël hierdie magsverhoudings (stilbeeld 4.4).



*Stilbeeld 4.4: Die gemeenskap se kerk (Eilers, 2011)*

Die uitbeelding van die kerk in die toneel waarin Melinda getugtig gaan word as gevolg van haar buite-egtelike swangerskap, is weereens 'n indeksale teken van die magposisie wat die religie handhaaf. Deur die gebruik van 'n laehoekskoot om die kerkgebou te verfilm en die klank van 'n pyporrel wat hoorbaar is, word die belangrikheid en dominansie daarvan beklemtoon. Verder is die skoot subjektief omdat daar in gedagte gehou moet word dat die film vanuit die perspektief van Timus vertel word. Die regisseur gebruik dus laehoekskote om die op-kyk van 'n kind na te volg en die kyker in dieselfde posisie te plaas. Die gebruik van kleur in hierdie sekvens is ook opvallend: helder, skerp lig word gebruik om die gebou te belig, en die kamera kyk byna direk in die son in. Simbolies kan dit dui op die kerk as die baken van Lig in die gemeenskap.

Afgesien van die groot simboliese bakens van geloof, word die religieuse simboliek ook in die gesin se huis aangetref. In die toneel waar die gesin aan die kykers bekend gestel word, sowel as 'n toneel waar die gesin aansit vir aandete, kan 'n muurbehangsel met twee biddende hande duidelik waargeneem word. In die eersgenoemde toneel fokus die kamera nie eksklusief op die voorwerp nie, maar in die sekvens vanaf 39:24 tot 39:46 beweeg die kamera met 'n spoorbeweging (wat die illusie skep dat die kyker inloer op die gesin se aandete) verby die biddende hande. Stilbeeld 4.5 illustreer die uitbeelding van die hande in die gang wat lei na die kombuis. In kontras met die kerk, word hierdie simbool in 'n donkerder lig verfilm, wat moontlik kan dui op intimiteit van geloof in die gesin se lewe. Die donker, somber toon wat die beligting skep, kan ook as simboliese teken geles word vir die implikasies wat die streng religie op die gesin gaan hê: Erika se selfmoordpoging en Timus se verlies aan onskuld.



*Stilbeeld 4.5: Biddende hande in die gang (Eilers, 2011)*

Uit die voorafgaande bespreking is dit duidelik dat die regisseur ruimte gebruik om 'n bepaalde effek te bereik. Teen die agtergrond van hegemoniese Afrikanermanlikheid, word ruimte gebruik om die volgende effekte te bereik: ruimte as skepper van geloofwaardigheid, ruimte as 'n simbool, ruimte as mikrokosmos, en ruimte as weerspieëling en bepaler van karakters.

Eersgenoemde verwys na die manier waarop die a-filmiese en pro-filmiese ruimte saamwerk om die ante-filmiese werklikheid van die filmwêreld te skep. Dit word op 'n manier gedoen wat die filmwêreld geloofwaardig en oortuigend maak, soos die uitbeelding van die gemeenskap en die gesin se huis wat noukeurig deur die stelinkleurders geskep is om die tydperk waarin die film afspeel, akkuraat uit te beeld. Die geloofwaardigheid is 'n belangrike effek omdat dit op sy beurt die weg baan vir ander effekte wat deur ruimte bewerkstellig word.

Ruimte as simbool en mikrokosmos kan in verband gebring word met die uitbeelding van Afrikanermanlikheid. Die spoorweggemeenskap word meer as 'n representasie van die plek waarin die karakters hulself bevind. Dit bevat 'n sterk simboliese waarde en 'n sekere idee word daarmee geassosieer. Die ruimte word vereenselwig met die hegemonie wat tydens die sestigerjare in Suid-Afrika regeer het. Die eksplisiete vertoning van objekte wat met manlikheid geassosieer word, soos die portret van Verwoerd, die drywende kondoom in die hawe aan die begin van die film, en die spoorwegwerkers aan diens, word op so 'n manier aan die kyker vertoon dat die belangrikheid daarvan beklemtoon word met nabyskote. 'n Mikrokosmos is 'n vorm van simboliek waarin menslike aktiwiteite binne 'n klein en beperkte area 'n representasie

word vir die menslike gedrag of toestand in die groter samelewing as geheel (Boggs & Petrie, 2008:105). In hierdie geval wys die spoorweggemeenskap as mikrokosmos op die heersende mag wat die hegemonie op die samelewing uitoefen en die problematiek wat daarmee gepaard gaan (sien afdeling 4.5). Die naamlose spoorweggemeenskap word dus verteenwoordigend van die groter Suid-Afrikaanse konteks waar hegemoniese Afrikanermanlikheid die patrone van interaksie tussen mense bepaal.

Ruimte as bepaler van karakter in *Roepman* kom ook sterk na vore, veral as gevolg daarvan dat die spesifieke ruimte 'n simbool is vir 'n onderdrukkende bestel. 'n Karakter kan nie buite ruimte wees nie en bevind hom- of haarself altyd binne 'n bepaalde ruimte. Wanneer hierdie ruimte met politiese en sosiale strukture gelaai word, is 'n karakter deel daarvan of onderworpe daaraan. In die geval van *Roepman* word al die karakters onderwerp aan hegemoniese Afrikanermanlikheid soos dit ruimtelik (deur middel van sosiale en politieke prosesse) bepaal word. Dit het 'n invloed op karakters se aard en optrede en word beskou as 'n bepalende vormingskrag wat die kyker dwing om na te dink oor die omgewing waarin die karakters hulself bevind.

#### 4.4.2 Filmwêreld en karakterisering

Soos reeds in hoofstuk twee uitgelê is, word hegemoniese manlikheid gesien as 'n patroon van individuele gedrag binne 'n spesifieke konteks. Die konteks bepaal die persoon se gedrag, asook die sameloop van omstandighede wat aanleiding gee tot individuele gedrag. Verder is dit ook die konteks wat vorm en energie verskaf aan 'n individu se gedrag. Die spesifieke konteks (onder meer die sosiale, kulturele, psigologiese, politiese, ruimtelike en kognitiewe konteks) waarin 'n persoon hom- of haarself bevind, bied aan hom of haar 'n patroon waarvolgens daar tot aksie oorgegaan word. Afrikanermanlikheid gaan om 'n patroon van interaksie tussen persone en die spesifieke filmwêreld waarin dit geskied. Die wêreld wat hier ter sprake is sluit 'n spesifieke kultuur (en die implikasies daarvan), sowel as die sosiale status (en dus klasseverskille) in. Daar moet egter ook in gedagte gehou word dat die gemeenskap binne 'n bepaalde wêreld nie volkome homogeen is nie: ten spyte van ooreenkomste is daar ook binne 'n groepsverband (die spoorweggemeenskap asook die groter Suid-Afrikaanse samelewing) beduidende verskille. Afrikanermanlikheid betrek ook 'n spesifieke ingesteldheid, 'n selfgemotiveerde, koherente wyse waarop die individu homself in sy spesifieke wêreld oriënteer.

In hierdie geval verwys die “spesifieke wêreld” na die letterlike uitbeelding van die spoorweggemeenskap in Durban, sowel as die groter Suid-Afrikaanse samelewing wat deur die gemeenskap as mikrokosmos voorgestel word. Hier is met ander woorde sprake van twee wêrelde: die kleiner spoorweggemeenskap binne die groter wêreld van die Suid-Afrikaanse samelewing.

Connell (1987, 2005) se verdeling van manlikheidstipes en hul verhouding tot die hegemoniese vorm van manlikheid kan ingespan word om die manlike karakters se omgang en verhouding met hegemoniese Afrikanermanlikheid te analiseer. Vervolgens sal Abram, Harry, Hein en Joon bespreek word om aan te toon hoe hulle met Afrikanermanlikheid omgaan en hoe die filmwêreld (en kinematografiese elemente) hierdie verhouding uitbeeld<sup>26</sup>.

#### 4.4.2.1 *Abram as beliggaming van hegemoniese Afrikanermanlikheid*

Die karakter wat die sterkste en duidelikste verteenwoordiger van hegemoniese Afrikanermanlikheid is, is Timus se pa Abram. Vir Crous (2011) word die eienskappe van die wit hegemoniese manlikheid wat tydens die sestigerjare die samelewing gedomineer het, verenig in die figuur van die vader. Hy verwys na die rassistiese interaksie met verskillende rasse, asook die “vasklou aan een godsdienst, een taal en een velkleur” (Crous, 2011). In ’n ander resensie verduidelik Bürger (2011:6) dat Pa vasklou aan stoere Afrikanersienings en glo dit verseker stabiliteit vir hom en sy gesin. Om uiteindelik te illustreer hoekom Pa die beliggaming is vir hegemoniese Afrikanermanlikheid, is dit nodig om na die karakteriseringsproses deur middel van filmiese tegnieke te verwys.

Pa word filmies uitgebeeld in die meeste tonele (soos stilbeeld 4.6 illustreer) met ’n laehoekskoot en ’n afwisseling tussen nabyskote en groot nabyskote. Beide hierdie skote beklemtoon Pa se belangrikheid en gesag en vestig sy outoriteit. Boggs en Petrie (2008:152) dui aan dat die laehoekskoot gebruik word om die grootte en belangrikheid van die subjek oordrewe te maak. Die nabyskoot dra ook by tot die bevestiging van outoriteit omdat Pa die enigste karakter in die skerm is. Alhoewel die ruimte van die

---

<sup>26</sup> Alhoewel Timus as die film se protagonis beskou word, is die fokus van hierdie studie gerig op Afrikanermanlikheid en hoe die randfiguur dit destabiliseer. Timus het wel ook ’n verhouding met dié tipe manlikheid en streef aanvanklik daarna, maar hy is egter nog ’n kind wat steeds in die proses is om sy identiteit en geslagtelikheid vas te stel.

kombuis sigbaar is, is dit uit fokus en word die kyker se aandag by die karakter bepaal. Die beligting in sekwense waar Pa die skerm vul, word gekenmerk deur donker beligting. Hierdie tipe beligting skep spanning en teken Pa as 'n vreesaanjaende karakter. Tesame met die beligting word die spanning volgehou deur die afwesigheid of geleidelike uitdoving van ekstra-diëgetiese klank of musiek in tonele waar hy teenwoordig is of op skerm verskyn.



*Stilbeeld 4.6: Pa by die etenstafel (Eilers, 2011)*

Daar vind ook karakterisering plaas deur Abram se dialoog in die film. Hy dwing sy gesag en mag op onder andere sy vrou en dogters af deur bloot net die gesprek af te sny met “basta”. In die toneel waar hy met sy vrou oor hulle dogters praat (1:06:45 – 1:09:51) wys Ada vir Abram op sy genadelose verhouding met sy dogters. Erika mag nie langer haar verhouding met haar kêrel Salmon voortsit nie omdat hy 'n lid is van die Ou Apostoliese Kerk, en Rykie mag nie op haar 21ste verjaarsdagpartytjie dans nie.

ABRAM: Ek is...ek is jammer my vrou.

ADA: Sê dit vir jou kinders. Gaan sê vir hulle dat jy vir hulle lief is. Minstens meer as jou verdomde godverlate kerk!

ABRAM: Ada, as ek jou nie beter geken het nie, sou ek sweer jy's gedrink.

ADA: Ag Here alleen weet Abram, ek sal eerder pal dronk wees voordat ek my kinders een vir een van my af wegdryf...

ABRAM: Basta nou!

Ada se woorde in haar eerste spreekbeurt dui ook op Abram se onkreukbare en ongesonde toewyding aan die kerk se leerstellings en die ideologie van paternalisme. Abram se reaksie hierop wys op sy mag en beklemtoon die feit dat sy woord die enigste

is wat geldig is en wat nie bevraagteken mag word nie. Die manier waarop Pa gekarakteriseer word, deur die manier waarop hy verfilm en aan die kyker voorgestel word, tesame met sy dialoog, maak uiteindelik van hom verteenwoordigend van hegemoniese Afrikanermanlikheid tydens die sestigerjare.

Rykie se kêrel, Vic, verwys ook na die verband tussen haar pa en Verwoerd wanneer hy vir haar sê: “He’s [Verwoerd] like an extension of your dad”. Soos reeds aangetoon, was Verwoerd ’n toonbeeld van Afrikanermanlikheid, en die feit dat Abram met hom vereenselwig word, dui daarop dat hy binne die spoorweggemeenskap die beliggaming word van hegemoniese Afrikanermanlikheid, sowel as ’n beskermmer vir die norme en waardes wat met hierdie ideologie gepaard gaan. Abram identifiseer met die hegemonie, wat hom gevolglik in ’n magsposisie in die spoorweggemeenskap plaas. Sy magsposisie stel hom verder in ’n dominante posisie teenoor ander mans en plaas vroue in ’n posisie van subordinasie. In die wêreld van die spoorweggemeenskap as mikrokosmos word Abram dus uitgebeeld as die argetipiese hegemoniese Afrikanerman wat die dominerende figuur in sy huis en in die gemeenskap is.

Daar moet egter in ag geneem word dat die Apartheidsbestel by uitstek óók ’n klassebestel was. Soos vroeër uitgelig, is die ruimte waar die verhaal afspeel huisvesting vir spoorwegwerknemers wat ’n armoedige bestaan voer. Dit beteken dat binne die groter Suid-Afrikaanse landskap die spoorweggemeenskap ’n laer sosiale status gehad het, en dus op finansiële en sosiale gronde gemarginaliseer is. Die gemarginaliseerde aard van hierdie gemeenskap het implikasies vir ook Abram se manlikheid omdat hy, ten spyte van sy gesagsposisie in eie geledere, as inwoner van ’n spoorwegkamp tog in die groter geheel van die Afrikanerdom ’n mindere status besit.

#### 4.4.2.2 *Harry Gouws as verteenwoordigend van medepligtige manlikheid?*

Die karakter van Harry Gouws toon ooreenkomste met Abram – hy is ook ’n vader en gesagsfiguur, ’n spoorwegwerker en woon in dieselfde tipe huis. Harry vertoon dus ’n oënskynlike verbintenis met die hegemonie, en word aanvanklik moontlik ook verteenwoordigend van dieselfde tipe manlikheid as Abram. Die vraag ontstaan egter of Harry wel beskou kan word as verteenwoordigend van hegemoniese manlikheid en of hy eerder in ’n ander kategorie van Connell (2005) se raamwerk val?

Sy voorkoms in die film ten opsigte van kleredrag wissel tussen sy werksuniform (as lokomotiefdrywer) en gewone huisklere wat verbleik, vuil en verslete is. Dit dui op sy eenvoudige en armoedige bestaan in die spoorweggemeenskap. Die kameraskote beklemtoon sy eenvoud deur gebruik te maak van ooglynskote wat die mees algemene skoot is vir die verfilming van karakters en tonele. Harry se informele kleredrag, in teenstelling met Abram se formele uitrustings, wys daarop dat Harry eerder aansluit by medepligtige manlikheid omdat hy nie homself wend tot die geïdealiseerde formele voorkoms van die hegemonie nie.

Ondanks die feit dat Harry nie die toonbeeld van die hegemonie is nie, is daar tog aspekte van die hegemonie wat hy naleef, soos die onderdrukking en subordinasie van sy vrou en oudste dogter. Hy tree streng op teenoor Melinda deur aanmerkings te maak oor haar kleredrag wat te veel ontbloot, en sy vrou se hondjie wat nie veronderstel is om buite die huis te kom nie uit vrees dat sy dalk weer dragtig sal raak. Die onderdrukkende aard van manlikheid veroorsaak dat Harry onder die illusie verkeer dat hy, vanweë sy geslag, belangriker is as vrouens, maar sy dialoog en handeling bewys dat die teendeel waar is.

Harry se dialoog is ook nie verteenwoordigend van hegemoniese manlikheid nie in dié sin dat hy hom nie vreeslik oor die politiek van die dag kwel nie – hy aanvaar dus by implikasie die status quo. In die toneel wat volg na die dood van Dr. Verwoerd bekend gemaak is, kom Abram tuis en die volgende woorde word tussen die twee mans gewissel:

HARRY: Jy's vroeg vandag by die huis buurman.

ABRAM: Middag Harry. (*Stilte*) Wie dink jy gaan die nuwe Eerste Minister wees?

HARRY: Wat's dan fout met die oue?

ABRAM: (*Sug*) Ai tog.

Dit is duidelik dat Harry geen belangstelling in die politiek toon nie, wat uiteindelik suggereer dat hy homself nie vereenselwig met die Afrikanerhegemonie nie en dat sy geslagtelike identiteit nie daarvan afhanklik is nie. Hy word ook nie so sterk met geloof geassosieer nie. In die toneel waar sy dogter deur die kerk getuigtig word, is slegs sy vrou en twee dogters in die gemeente sigbaar. Daar is 'n oop plek langs sy oudste dogter wat Harry se plek suggereer. Hy kan dus eerder beskou word as die beliggaming van 'n kleiner of swakker weergawe van die hegemonie, met ander woorde as medepligtige manlikheid.

'n Ander faktor wat Harry onderskei van die hegemonie is sy buite-egtelike verhouding met hul Indiese huishulp, Goolshan. Dit sluit direk aan by een van die kenmerke van gemarginaliseerde manlikheid soos Connell (2005) tereg uitwys: gemarginaliseerde manlikhede se belangstellings en perspektiewe ten opsigte van ras verskil van die hegemonie. Tydens Apartheid was gemengde rasverhoudings 'n oortreding wat tot tronkstraf kon lei. Wat egter opvallend is, is dat die gemeenskap bewus is van hierdie praktyke, maar dat daar geen aksie teen Harry geneem word nie. Selfs nie wanneer sy vrou dreig om vir Goolshan te skiet nie. Die gevolge word slegs deur die Indiërvrou gedra wanneer sy haar werk verloor en van die gemeenskap moet wegtrek. Myns insiens wys hierdie geval op die mag van die hegemonie wat die skuld op die sogenaamde “ander” plaas (dit wil sê iemand van 'n ander geslag of velkleur of beide). Die skuld behoort op beide persone geplaas te word, maar in werklikheid word slegs Goolshan as skuldig veroordeel om uiteindelik die “beeld” van Afrikanermanlikheid te beskerm – al is die vorm van manlikheid wat beskerm word nie die toonbeeld van hegemoniese Afrikanermanlikheid nie, maar eerder die beeld van die wit Afrikanerman.

Uiteindelik kan Harry as 'n ambivalente karakter bestempel word ten opsigte van sy vertonerige manlikheid. Hy besit elemente van beide medepligtige én gemarginaliseerde manlikheid. Hy gedra homself nie voorbeeldig nie en is nie in politiek geïnteresseerd nie. Daar is immers in die konteks van Apartheid Suid-Afrika van mede-Afrikaners verwag om polities begeester te wees vir die Nasionalistiese ideaal, wat Harry nie is nie. Hy het dus 'n ambivalente ingesteldheid teenoor Afrikanermanlikheid: hy wyk daarvan af én ondersteun die hegemoniese Afrikanermanlikheid-ideaal. Harry Gouws as karakter wys daarop dat dit nie altyd moontlik is om 'n manlike karakter klinkklaar in Connell se raamwerke in te pas nie (soos ook met Hein die geval is), want patrone van individuele gedrag verskil en toon terselfdertyd ook ooreenkomste binne 'n bepaalde konteks.

#### 4.4.2.3 *Hein as verteenwoordigend van medepligtige manlikheid?*

Twee ander karakters wat nie inpas by die patroon van hegemoniese manlikheid nie, is Hein en Zane. Hein as karakter speel 'n groot rol in die handeling van die film en is ook verantwoordelik vir Timus se verlies aan onskuld, teenoor Zane wat slegs in enkele tonele teenwoordig is. Daarom fokus hierdie gedeelte op Hein as karakter.

Die vraag ontstaan weer eens hoe Hein se rol geïnterpreteer kan word. Kan Hein se manlikheid bestempel word as dié van *oënskynlike* medepligtige manlikheid, omdat hy nie volkome deel vorm daarvan nie?

In die eerste plek kan daar gelet word op Hein se voorkoms. Hy word ten volle in swart geklee (soos duidelik sigbaar in stilbeeld 4.7 waar Timus opkyk om Hein te groet, wat terselfdertyd die eerste keer is wat die kyker aan Hein bekend gestel word). Die swart kleding, letterlik van kop tot tone, het moontlik 'n beduidende simboliese waarde. Soos in *Faan se trein* kan swart hier ook in verband gebring word met mag, maar anders as die outoriteitsfigure in *Faan se trein*, het swart hier 'n negatiewe konnotasie. Die kleur swart is 'n algemene simbool van donkerte en onheil.<sup>27</sup> Vir Mey (2011:23) is Hein 'n allegorie van die Bose, en volgens Crous (2011) staan die simboliek duidelik uit in die regisseur se keuse om vir Hein slegs in swart voor te stel. Chevalier en Gheerbrant (1996:92) verduidelik dat swart simbolies negatief en koud is, en as teenstelling met alle kleure word dit geassosieer met 'n oerdonkerte. Verder word swart as een van die duiwel se kleure gesien – Satan self word beskou as die prins van donkerte. Die swart kleres wat Hein deur die verloop van die film kenmerk, dien as leidraad tot sy werklike aard en dra dus ook by tot karakterisering. Sy kleredrag en die assosiasie met die Bose ondermyn die religieuse struktuur as norm van Afrikanerhegemonie.



Stilbeeld 4.7: Hein by die hawe (Eilers, 2011)

<sup>27</sup> Swart kleredrag staan ook in verband met alternatiewe identiteit. In die sestigerjare was kunstenaars dikwels randfigure ten opsigte van die hegemonie. So ook die “hipsters” (of “ducktails”) van daardie jare, wat staan teenoor die “squares”.

Met verwysing na stilbeeld 4.7, is die hoek waarmee Hein verfilm word, 'n laehoekskoot. Dieselfde as met Abram, skep hierdie tipe hoek die indruk dat Hein as 'n belangrike en magtige karakter gesien word, of homself so sien. Dit beklemtoon veral sy dominansie in die gemeenskap en in die besonder van Timus. Verder wissel die skote ten opsigte van afstand tussen medium-, naby- en groot nabyskote, afhangende van die tyd in die handeling, wat spanning skep en Hein as magtiger en in beheer van die interaksie met ander persone binne sy onmiddellike omgewing uitbeeld.

Die onheil en donkerte van sy geaardheid word verder deur sy dialoog beklemtoon. In bykans al die tonele waar Hein in gesprek tree met karakters (wat in meeste gevalle Timus is) word daar gebruik gemaak van kru taal. Woorde soos “fok” en “fokkit”, sowel as aanstootlike woorde vir vroulike liggaamsdele kom gereeld in sy dialoog voor. Sy taalgebruik wys op sy opstand of rebellie teenoor die Calvinistiese norme en waardes, maar nie teenoor die algemene manlikheidsbeeld nie: dit word tradisioneel beskou as manlik om soms 'n obsene of aanstootlike woord te gebruik, veral tussen ander mans.<sup>28</sup> Hierdie taalgebruik bevestig dominansie en dien as bewys vir 'n persoon se manlikheid.

Hein is dus *oënskynlik* deel van wat Connell (2005) identifiseer as medepligtige manlikheid. Dit is die vorm van manlikheid wat die hegemonie ondersteun en sekere aspekte daarvan nastreef. In die geval van Hein is dit veral die strewe na mag en dominansie (wat deur beide dialoog en kameraskote bevestig word), en veral ook 'n rassistiese lewensbeskouing.

TIMUS: Ek weet nie wat politiek is nie. Lyk my jy besluit maar net of jy NAT of SAP is, dan hou jy nie van die ander nie. Mammie is 'n SAP. Hulle praat van Bantoes en Indiërs.

HEIN: Fokken kaffers en koelies man, dis wat hulle is.

TIMUS: O dan is jy NAT.

Hein se uitspraak bevestig die rassistiese denkpatrone wat veral voorgekom het tydens die sestigerjare. Dit dui egter ook op die politieke denkwysse wat hy ondersteun, naamlik die Nasionale Party wat deur Dr. Verwoerd gelei is en 'n groot invloed gehad het op hegemoniese Afrikanermanlikheid.

---

<sup>28</sup> Vergelyk die digter Antjie Krog se taalgebruik in haar poësie waar sy vloek- en obsene woorde gebruik as 'n manier tot verzet en uitdaging van die Calvinistiese, patriargale bestel wat voorhou dat vrouens nie kru-taal behoort te gebruik nie.

Hein is egter nié die beliggaming van hegemoniese manlikheid nie, vanweë sy kleredrag en dialoog, maar veral sy seksuele oriëntasie soos blyk uit die insident waar hy vir Timus molesteer. Daarom kan hy beskou word as 'n ambivalente karakter binne die mikrokosmos van die gemeenskap. Hy toon wel ooreenkomste met medepligtige manlikheid, wat as 'n lae vorm van die hegemonie gesien word, maar tog gekenmerk word deur mag en dominansie.

Hein se seksualiteit beklemtoon voorts sy ambivalente posisie ten opsigte van manlikheid. Hy word nie eksplisiet as homoseksueel uitgebeeld nie, en daar word gesuggereer dat niemand anders in die gemeenskap, behalwe Timus, hiervan bewus is nie. Weer eens toon Hein sterk ooreenkomste met medepligtige manlikheid, eerder as om deel te vorm van subordinate manlikheid wat verwys na die onderdrukte manlikheid van homoseksuele mans. Connell (2005) wys daarop dat die onderdrukking van homoseksuele mans (of subordinate manlikheid) die laagste vorm van manlikheid is, en ook die vorm wat verkleineer word en beskou word as dit wat mans veronderstel is om nié te wees nie. Connell se tipologie bied 'n werkbare instrument vir die analise van manlikheid, solank dit nie op 'n rigiede manier toegepas word nie, soos in Hein se geval: aan die een kant is hy homoseksueel (wat aansluit by subordinate manlikheid), en aan die ander kant vertoon hy sterk manlike eienskappe deur sy dialoog, handeling en voorkoms wat deel vorm van sy pogings om sy homoseksuele neigings te verbloem (wat hom eerder laat leun in die rigting van medepligtige manlikheid).

Hein kan dus eerder bestempel word as 'n ambivalente karakter. Sy gedrag, ten spyte daarvan dat dit sekere elemente van medepligtige manlikheid nastreef, is abjek. Hy molesteer vir Timus en is aandadig aan die moord op Joon. Beide hierdie insidente het te make met die oorskryding van sosiale en morele grense. Sy abjekte gedrag veroorsaak egter nie dat hy uit die spoorweggemeenskap gesluit word nie, anders as met Joon wat in besonder as 'n randfiguur uitgebeeld word. Daar moet egter steeds in gedagte gehou word dat Hein, binne die groter Suid-Afrikaanse konteks, gemarginaliseer word op grond van sy sosiale status.

#### *4.4.2.4 Joon as verteenwoordigend van gemarginaliseerde manlikheid*

Net soos met die bostaande karakters, besit Joon ook binne die groter sosiale konteks van Afrikanermanlikheid 'n element van marginalisering. Joon word verder binne die

patrone van hegemoniese Afrikanermanlikheid soos dit in die spoorweggemeenskap manifesteer, gemarginaliseer. Hy ervaar gevolglik dubbele marginalisering.

Die titel van die film verwys reeds by implikasie na 'n randfiguur. Die WAT (2016) definieer 'n roepman as 'n “manlike persoon wat spoorwegwerkers, veral dié wat by treine betrokke is, moet roep of wakker maak sodat hulle betyds vir 'n skof kan wees”. Dit verduidelik dat 'n roepman vir die spoorweg werk, maar nie direk betrokke is by die treine en die vervoer van goedere nie, alhoewel dit sy verantwoordelikheid is om seker te maak dat spoorwerkers betyds vir hulle skofte is.

In die film is Joon die roepman wat die werkers in 'n spoorweggemeenskap by Durban moet wakker maak. Sy werk as roepman bevat tog 'n mate van verantwoordelikheid. In die toneel na die openingstoneel verduidelik Timus (terwyl hy vir Joon afloer terwyl dié aantrek) die belangrikheid van 'n roepman se werk vanuit sy kinderperspektief: “As roepmanne nie hulle werk doen nie, sal die hele Suid-Afrikaanse Spoorweë en Hawens gaan staan, sê Ma. Ma en die spoorweë kan gerus wees – Joon is ons roepman.” Timus maak egter 'n verkeerde afleiding en haal sy ma aan vanuit 'n foutiewe konteks. Ada het waarskynlik hierdie uitspraak gemaak as 'n sedeles om die nederigheid van Joon se beroep te verskans. Sy perspektief op Joon skep ook die indruk by die kyker dat Timus meer vertrou en verantwoordelikheid aan Joon toeken as wat verwag word van 'n roepman.

Timus verduidelik ook in sy alleenspraak aan die begin van die film dat Pa van mening is dat “al doen Joon die nederigste werk, is hy 'n Godvresende jong man wat nog baie mense die regte pad gaan aanwys”. Die werklike aard en sosiale stand van Joon se beroep word geopenbaar deur Pa se woorde (in die dialoog vanaf 31:02 – 31:34):

- ADA: Dank vader Joon het daar opgedaag.
- ABRAM: (*Streng*) Niemand ondermyn die kerk se werk nie.  
(*Stilte*)
- OUMA: Nou verstaan ek ook beter wat 'n roepman is.
- TIMUS: Joon is die beste een Ouma.
- OUMA: Hé.
- ABRAM: Sterrekyker. Hy's so skeel hy weet nie eers hoe die aarde lyk nie.
- OUMA: Maar hy maak darem die mense wakker wat moet gaan werk. Wat 'n edele taak.
- ABRAM: Laagste werk wat 'n witmens op die spoorweë kan doen.

In hierdie gesprek word Joon se buitestaanderskap duidelik aan die orde gestel weens die lae posisie van sy beroep, sowel as die feit dat hy 'n fisiese gestremdheid het. Pa se woorde bevestig die gemeenskap se minagting teenoor Joon, asook die bespotting wat hy moet verdra – mense noem hom “Sterrekyker” weens sy gebrek.

Wat hierdie gesprek egter ook blootlê, is Joon as die gemeenskap se *roep-man*. Hiermee word verwys na die talle kere waar Joon geroep word om probleme of konflik in die gemeenskap op te los, of waar hy medekarakters, veral vir Timus, uit moeilike situasies red. Dit gee aan Joon 'n verlosserseienskap wat later uitvoerig bespreek sal word.

Die maatstaf waarmee Joon se beroepsposisie gemeet word, kan direk gekoppel word aan die hegemoniese Afrikanermanlikheid wat tydens die 1960's in Suid-Afrika geheers het. Abram, wat beskou kan word as die beliggaming van hierdie tipe manlikheid, verduidelik dat 'n roepman die laagste werk is wat 'n *witmens* kan doen op die spoorweë. Dit verwys nie net na die lae posisie van Joon se beroep nie, maar wys ook op die onderliggende rassisme wat met Afrikanermanlikheid (binne 'n bepaalde tydperk) geassosieer word. Hy word dus uit die hegemoniese sentrum van die gemeenskap gesluit. As gestremde randfiguur geld die marginalisering binne die kleiner spoorweggemeenskap en groter Suid-Afrikaanse samelewing.

Resensente (Bürger, 2011:6; Crous, 2011; Du Toit, 2011:14; Mey, 2011:23; Van Nierop, 2011:5) is dit eens dat Joon in die film die verpersoonliking van goedheid, opregtheid en onskuld is, en 'n Messias- of Christusfiguur is. Hierdie idee word verder deur die karakter se naam bevestig. Joon, wat 'n ongewone naam is, is afgelei van die Bybelse naam Jonatan, en volgens Macleod en Freedman (1995:117) beteken Jonatan “geskenk van God”. Christus word ook gesien as God se Geskenk wat die mensdom verlos het van sonde. So ook tree Joon in die film as verlosser en beskermer op vir talle karakters (sien afdeling 4.5).

Joon as verlossersfiguur en die beliggaming van goedheid word deur die kamerawerk beklemtoon. Die gebruik van ekstra laehoekskote (ook bekend as 'n “worm's eye view” skoot), soos stilbeeld 4.8 illustreer, word gebruik om die belangrikheid van 'n karakter of objek te beklemtoon, maar met 'n sterker effek as wat met 'n gewone laehoekskoot bereik kan word. Dit wys hier ook dat die kamera vanuit Timus se subjektiewe perspektief verfilm. Uiteindelik funksioneer die ekstra laehoekskoot op twee maniere,

naamlik om Joon se belangrikheid in die film te beklemtoon, en om Timus se perspektief van Joon as sy redder uit te beeld. In ander tonele in die film word Joon met laehoek- en ooglynskote verfilm. Dit is dieselfde tegnieke wat gebruik word vir al die ander manlike karakters wat tot dusver bespreek is, wat daarop dui dat Joon 'n prominente figuur in die filmwêreld word, alhoewel die gemeenskap hom nie so ag nie.



Stilbeeld 4.8: Joon red vir Timus uit die water (Eilers, 2011)

'n Ander element wat Joon as die verpersoonliking van goedheid en onskuld karakteriseer, is sy voorkoms, veral sy kleredrag. In teenstelling met Hein, word Joon in elke toneel waarin hy voorkom geklee in 'n wit kledingstuk, hetsy 'n hemp of broek. Weereens is die kleur 'n simbool vir en 'n weerspieëling van sy aard. Wit is 'n simbool vir reinheid en onskuld (Chevalier & Gheerbrant, 1996:1107), wat aansluit by Joon se karakter.

Daar kan ook verwys word na die agtergrondmusiek wat telkemale gehoor kan word wanneer Joon op die skerm verskyn. Dit is ligte klaviermusiek wat die spanning van 'n vorige toneel verlig, en ook dien om 'n gelukkiger en ligter toon en atmosfeer vir die bepaalde toneel te skep. Joon se aankoms in 'n toneel word telkens aangekondig deur sy fiets se klokkie. Die klokkie se klank word as't ware 'n *leitmotif* in die film. Byvoorbeeld, in die toneel waar Timus deur 'n groep rampokkers na die vlei geneem en geboelie word om te urineer, hoor die kyker eers Joon se fietsklokkie, waarna hy op 'n magiese manier (byna uit die niet) met sy fiets op die skerm verskyn. Hierdie insident, sowel as die toneel waar Joon ook uit die bloute vir Timus aan die begin van die film uit die water red (stilbeeld 4.8), gee aan hom 'n mistieke en geheimsinnige karaktereienskap.

Die geheimsinnige en mistieke karaktereienskap word ook in sy dialoog beklemtoon. Joon het in die totale speelyd van die film relatief min dialoog. Daar is enkele tonele waar hy met ander karakters praat, maar dit duur nie lank nie. Daar is wel by twee geleenthede gesprekke waartydens hy met 'n ander karakter 'n belangrike en in-diepte gesprek voer. Die eerste is waar Joon vir Marie Gouws oorreed om die geweer te oorhandig en nie vir Goolshan te skiet nie. Die ander gesprek vind plaas tussen Timus en Joon na afloop van sy verkragting waar daar gesuggereer word dat hy vir Joon hiervan vertel. In beide tonele is die gesprek tussen Joon en die ander karakter onhoorbaar en die kyker kan dus nie uit sy dialoog Joon se karakter bepaal nie, maar slegs deur die ander karakters se aksies na afloop van sy gesprek. Dit versterk die mistieke en geheimsinnige aard van Joon se karakter, sowel as sy buitestaanderskap. Bisschoff (1992:50) voer aan dat die buitestaander nie baie kommunikeer nie, veral nie oor homself of uit sy eie nie, wat uiteindelik bydra tot sy uitsluiting. Dié aspek is wel van toepassing op Joon, want die kyker kry nooit toegang tot sy gedagtes of denkwyses nie.

Sy wys ook daarop dat 'n karakter se buitestaanderskap nie uit vrye keuse is nie; hy word om die een of ander rede deur die gemeenskap verwerp (Bisschoff, 1992:50). In Joon se geval word hy 'n buitestaander as gevolg van sy ooggebrek. Verder kan daar ook geargumenteer word dat Joon se uitsluiting 'n gevolg is van sy beroep wat verhoed dat hy sosiaal en finansieel by die samelewing aansluit.

Dit is ook weens laasgenoemde twee faktore dat Joon getipeer kan word in terme van wat Connell (2005:80) gemarginaliseerde manlikheid noem. Hierdie tipe manlikheid verkeer in 'n subordinate posisie teenoor die hegemoniese manlikheid. Redes hiervoor is dat gemarginaliseerde manlikhede se gerigtheid ten opsigte van etniese, religieuse of rasseverskille nie deur die hegemonie gedeel word nie. Gestremdheid word ook by hierdie lys gevoeg, omdat 'n gebrek deur die samelewing as 'n swakheid beskou word, en gestremdheid nie hoort by 'n volwaardige Afrikanerman nie. Joon se fisiese gestremdheid laat die kyker vermoed dat hy moontlik ook in 'n mate swaksinnig is. Crous (2011) sluit hierby aan en wys daarop dat Joon se skeelheid die kyker laat wonder of hy "heeltemal by sy sinne is".

Joon se manlikheid kan moontlik, net soos by Harry, binne die kader van gemarginaliseerde manlikheid geklassifiseer word. Daar is egter verskille, naamlik dat Joon op 'n meer direkte wyse die hegemonie uitdaag. 'n Voorbeeld van die uitdaging is

die feit dat Joon sosiale en maatskaplike probleme in die gemeenskap oplos en suksesvol hanteer, terwyl karakters met hegemoniese mag nie daartoe in staat is nie. Sy gemarginaliseerde manlikheid berus dan daarop dat hy in die gemeenskap gemarginaliseer word as gevolg van sy gestremdheid en beroep (dit wil sê sy sosiale klas). Hoe dit ook al sy, word Joon nie ernstig opgeneem nie en hy verkeer uiteindelik in 'n subordinate posisie. Hoewel hy in sekere opsigte meer vir die gemeenskap doen, word hy 'n slagoffer van die hegemonie en 'n sondebok vir die onreg in die gemeenskap.

Afgesien van die aspekte wat met Joon se buitestaanderskap gepaard gaan, ontlok hy as karakter ook empatie by die kyker. Die empatie en karakterbeleving word bevorder deur die representasie van 'n gemeenskap binne die filmwêreld wat vir Joon marginaliseer en hom nie ten volle aanvaar as lid van die samelewing nie. Die kyker se empatie met Joon dra by tot die destabilisering van Afrikanermanlikheid as norm.

#### **4.5 Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid**

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat daar verskillende vorme van manlikheid in die film voorkom. Daar is manlike karakters wat die beliggaming van die hegemonie is, of 'n bepaalde verhouding met die hegemonie het; en dan is daar die randfiguur as karakter wat nie by die hegemonie ingesluit word nie, en wat as gevolg van sy gestremdheid deur die samelewing gemarginaliseer word. Wat egter van belang is, is die implikasies wat die verskillende vorme van manlikheid vir hierdie bepaalde samelewing inhou. Die hegemonie is ontoereikend en slaag nie daarin om die maatskaplike of sosiale probleme in die gemeenskap op te los nie, terwyl die gemarginaliseerde randfiguur wel daarin slaag.

Hierdie gedeelte gaan die voorafgaande stelling bespreek deur Joon in teenstelling te plaas met Abram en Dominee, Harry Gouws, Hein en Zane om uiteindelik aan te dui hoe Joon as buitestaander die hegemoniese Afrikanermanlikheid destabiliseer deur middel van sy ondersteuning van ondergeskiktes en sy rol as middelaar in die gemeenskap. Dit is egter interessant om daarop te let dat in die insidente waar Joon as redder optree, dit gevalle is wat veroorsaak word of onsuksesvol hanteer word deur verteenwoordigers van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

Daar is reeds beredeneer dat Joon as 'n verlossersfiguur in die film beskou kan word. In die filmwêreld word dit beklemtoon in veral die eerste paar tonele. Die dekor in sy kamer dien as 'n aanduiding van sy verlosserskap, veral die skildery wat duidelik in stilbeeld 4.9 gesien kan word.



*Stilbeeld 4.9: Skildery in Joon se kamer (Eilers, 2011)*

Die skildery beeld figure in 'n bootjie uit wat in stormagtige waters verkeer. Dit herinner aan die gebeure in Markus 4:37-41 waar Jesus en Sy dissipels in 'n skuit vaar en 'n groot storm losbars. Uit vrees maak Sy dissipels Hom wakker en vra hoekom Hy hulle nie red nie. Jesus maak die storm stil en vra vir die dissipels waarom hulle bang is en hoekom hulle kleingelowig is. Geloof is ook 'n tema wat in die film voorkom en wat Mey (2011:23) beklemtoon, naamlik Timus se geloof in Joon as die roepman en verlosser van die gemeenskap, maar ook sy geloof in sy verbeelding en stories. Joon tree nie net as verlosser vir Timus op nie, maar ook vir ander karakters soos Erika, Marie en Goolshan.

Die gebeure rondom Timus kan beskou word as 'n geval waar die hegemonie deur Joon ondermyn word. Timus is die karakter vir wie Joon die meeste uit moeilike situasies red en help. In die eerste plek red Joon vir Timus wanneer hy in die water by die hawe val nadat Hein nie sy vraag beantwoord het nie, en hy self wou ondersoek instel na wat op die water dryf. Die kondoom kan beskou word as 'n teken vir die seksuele wêreld waartoe Timus nog nie toegang het nie, maar waarin Hein hom deur die loop van die film geleidelik inlei. Joon bewaar Timus se onskuld ten opsigte van die seksuele in twee gevalle: hy red vir Timus uit die water voordat hy by die kondoom kon uitkom, en verskyn wanneer Hein vir Timus 'n pornografiese tydskrif by die vlei wys.

Joon keer egter nie Timus se molestasie nie, en as gevolg daarvan verloor Timus sy seksuele onskuld. Hein se interaksie en ingesteldheid word dus 'n oorsaak dat Timus se onskuld verlore gaan, en troef uiteindelik die redding wat Joon vir Timus gebied het.

Nog 'n gebeurtenis waarna verwys kan word, is Erika se selfmoordpoging. Nadat Abram tot die wete gekom het dat Erika se kêrel, Salmon, nie lid is van een van die susterskerke nie, verbied hy die verhouding om voort te gaan. Hy verwys na die Bybel en sê dat “n os en 'n esel ... nie saam aan dieselfde tuig [kan] trek nie”. Hiermee bevestig en dwing hy sy Calvinistiese siening, met die gepaardgaande mag wat die hegemonie aan hom verleen, op sy dogter se verhouding af. Erika verset haar later teen haar pa deur te onttrek uit haar sosiale lewe en skaars met haar gesin te praat. Alhoewel Ada besef dat hierdie gedrag gevaar inhou, staan Abram steeds by sy keuse en verwys selfs na die kerk (wat veral deur die patriargale bestel beskou word as 'n plek waar vertroosting en berusting gevind kan word) om homself te regverdig.

ADA: Sy gaan kerk toe net omdat jy haar dwing.

PA: Wel as daar een plek is waar sy tot inkeer sal kom dan is dit die kerk.

Ironies genoeg is die kerk die plek waar Erika na berusting soek, maar in die vorm van selfmoord. Sy word egter gered deur Joon wat haar van die kerkklok se ketting afhaal. Timus verduidelik aan die kykers “Joon het net betyds vir Erika gered”. Daar word ook nie eksplisiet uitgebeeld hoe Joon op Erika afkom nie, slegs die kerkklok word gehoor terwyl Timus en sy broer na buite beweeg. Erika word dan getoon waar sy aan die ketting hang. Braam gaan roep sy ouers en pas daarna staan Joon buite die kerk (asof hy uit die niet verskyn het) met Erika in sy arms. Sy onverwagse verskyning en redding versterk die mistieke aspek van sy karakter en dra by tot Joon se uitbeelding as reddersfiguur.

Erika lag of praat egter nie vir die res van die film nie tot en met die toneel waar Joon 'n fontein in die straat oopmaak, waartydens meeste lede van die gemeenskap dans en lag. Erika word duidelik vertoon waar sy glimlag en saam met haar ma en broer in die water dans. Uiteindelik wys dit op die ontoereikendheid van Abram as vaderfiguur teenoor sy dogter, en die gevolge wat sy streng en onbeteuelde navolging van die hegemonie op sy gesin het. Hy is uiteindelik nie in staat om sy dogter te red uit die emosionele wroeging waarin hy haar geplaas het nie.

'n Ander geval waar geloof onsuksesvol aangewend word om 'n probleem op te los, is die toneel waar Marie Gouws hul huishulp, Goolshan, in die buitekamer met 'n geweer aanhou omdat sy 'n verhouding het met Harry. Die gebeure begin waar Timus die bure afloer en besef daar is moeilikheid. Die oudste dogter hardloop na Abram toe en sê hy moet kom help by die huis. Dominee word ook geskakel en albei poog om Marie te oorreed om die geweer neer te sit. Terselfdertyd gaan roep Timus vir Joon maar hy stel nie belang nie, en verduidelik dat Dominee die saak moet hanteer. Abram en Dominee (wat veral as baken van die samelewing beskou word, maar ook veronderstel is om die redder te wees) kry dit egter nie reg om haar te oortuig nie, al haal hy gedeeltes aan uit 1 Korintiërs 13 wat verwys na die liefde. Joon daag by die toneel op en in 'n persoonlike en onhoorbare manier oorreed hy vir Marie om die geweer neer te lê en uit te kom. Wanneer dit wel gebeur, sê hy dat Dominee nie benodig word om met haar te praat nie, alhoewel Abram dit ten sterkste aanraai. Joon bring ook later vir Goolshan 'n glas water om haar te kalmeer terwyl niemand anders oor haar besorgd was nie. In hierdie geval word Abram en Dominee se rol in die gemeenskap ondermyn deur Joon wat 'n randfiguur is en geensins deel is van die hegemonie nie, maar steeds as 'n redder optree vir beide Marie en Goolshan.

In al drie die bostaande gevalle is dit duidelik dat Joon lede van die gemeenskap red, hetsy metafories of fisies, wat die vooraanstaandes van die gemeenskap (Abram en Dominee) nie kon doen nie. Alhoewel daar ander gevalle is waar hegemoniese Afrikanermanlikheid ondermyn en gedestabiliseer word, fokus hierdie studie op hoe die randfiguur (in hierdie geval Joon) hierdie ideologie destabiliseer. Dit is dan duidelik dat die hegemoniese manlikheid, sowel as medepligtige manlikheid vir talle karakters slegte gevolge inhou. Karakters soos Abram, Dominee slaag nie daarin om verder te kyk as die ideologieë waaraan hulle onderwerp is nie, en dit word 'n struikelblok in hul kommunikasie met vroue en kinders in die gemeenskap. Dus faal hulle daarin om die sosiale problematiek in die samelewing aan te spreek of te bereik.

Alhoewel Joon, as buitestaander en verteenwoordigend van gemarginaliseerde manlikheid, dit regkry om sekere sosiale probleme op te los of te verhoed, word hy egter ook 'n slagoffer van die hegemonie. Sy dood dien as kommentaar op die samelewing wat deur hegemoniese Afrikanermanlikheid gereguleer word.

#### 4.6 Kommentaar op die samelewing

In die vorige hoofstuk is daar aangetoon dat die randfiguur krities staan teenoor die samelewing. Die regisseur gebruik met ander woorde die randfiguur om kommentaar te lewer op 'n spesifieke gemeenskap met bepaalde ideologiese opvattinge. Joon word in *Roepman* gebruik om die onmenslike en liefdelose stelsel te ontmasker, wat 'n gevolg is van die sosiale en politiese magstrukture wat hegemoniese Afrikanermanlikheid daargestel het.

Die toneel waar Joon, as verlossersfiguur, deur Hein en Zane tussen twee treintrokke vasgedruk en vermoor word, kan as die klimaks van die film beskou word. Metafories word hierdie toneel 'n uitbeelding en vertoning van die mag en onderdrukking van die hegemonie, nie net binne die spoorweggemeenskap nie, maar ook binne die groter Suid-Afrikaanse sosiale konteks. Die hegemonie seëvier uiteindelik bo die verlossende magte van 'n randfiguur wat nie deel is daarvan nie.

Die feit dat dit juis hierdie twee karakters is wat vir Joon vasdruk, dui insgelyks op die verdoeseling van die onregte en feilbaarheid van Afrikanermanlikheid, asook Timus se verlies aan onskuld deur Hein se toedoen. Hein is die rede hoekom Joon tussen die trokke sterf, omdat hy vir Zane gemanipuleer het om vir Joon te ondervra oor wie die pa van Melinda se kind is. Die toneel sluit verder aan by die hegemonie se onvermoë om die waarheid raak te sien en mense onregverdig vir die openbaring van die waarheid te straf: Timus se pa glo aanvanklik nie dat Joon dood is nie, en eers nadat hy vir Timus tugtig, kom die nuus van Joon se dood.

Joon as randfiguur en karakter binne die filmwêreld van *Roepman* word dus gebruik om kommentaar te lewer op die sosio-politieke bestel, binne die spesifieke ruimte waarin hy homself bevind. Vir Oosthuizen (2011:17) is die film 'n speël waarin 'n geskiedkundige werklikheid (die sestigerjare) op 'n bepaalde plek (die klein spoorweggemeenskap) gereflekteer word. Dit openbaar aan die kyker verskeie aspekte van die samelewing tydens 'n spesifieke tyd en ruimte, naamlik 'n spoorwegkamp tydens Apartheid. Die film(wêreld) as speël sluit uiteindelik aan by wat Boggs en Petrie (2008:103-104) beskou as die simboliese funksie van ruimte in film. Soos reeds bespreek, kan hierdie spesifieke ruimte as mikrokosmos in verband gebring word met die uitbeelding van en vereenselwiging met die hegemoniese Afrikanermanlikheid wat tydens die sestigerjare Suid-Afrika oorheers het: die spoorwegkamp rig homself volgens die ideologie van

hegemoniese Afrikanermanlikheid sonder om werklik self toonaangewend te wees. Die hegemonie het in hierdie gemeenskap sy troue verteenwoordigers, maar selfs hulle is ondergeskiktes binne die groter Afrikanerdom. Die ondergeskiktheid van die gemeenskap wys direk op die inherente onstabiliteit van hegemoniese Afrikanermanlikheid.

In hierdie verband wys Van Nierop (2016:305) daarop dat *Roepman* 'n dekonstruksie is van konvensies en leerstellings, waardeur die film 'n kragtige herkenningproses word. Hy wys met ander woorde op die manier waarop die film kykers terugneem na 'n spesifieke tyd en plek in die Suid-Afrikaanse geskiedenis sodat ideologieë heroorweeg en herbesin kan word. Kykers word aangespoor om krities terug te kyk na die verlede om uiteindelik die tekortkominge en onregte daarvan te identifiseer en te verwerk.

Die film daag die kyker uit om die implikasies en onstabiliteit van hegemoniese Afrikanermanlikheid te besef, sowel as die onreg wat dit tot gevolg gehad het vir mense van verskillende rasse en klasse. Joon as randfiguur stel die eksklusiwiteit van die hegemonie op die voorgrond, omdat hy as gemarginaliseerde nie voldoen aan die vereistes van die hegemonie nie, ondanks sy rol as redder vir menige karakter in die gemeenskap.

Wat die Suid-Afrikaanse filmbedryf betref, wys Botha (2012:210) daarop dat die konfrontasie met die verlede 'n belangrike tema in post-Apartheid films is. Net soos met *Faan se trein*, sluit dié konfrontasie aan by die doel van 'n herbesinning oor die geskiedenis. Die herbesoek aan en herbesinning oor die verlede bevorder verkenning van die identiteit van die Afrikaner in 'n post-Apartheidsbestel, sowel as 'n bewusmaking van die onregte van die verlede. Saam met die bewusmaking poog historiese verhale om verdraaide of versweë geskiedenis reg te stel of te openbaar. Laasgenoemde is veral ter sake in *Roepman*.

Mey (2011:23) beskou die uitdagings wat die film aan kykers bied as 'n begeestering tot voortdurende transformasie van denke en die ondermyning van vooroordele in die kerk en politiek. Vernuwende idees rondom Afrikanermanlikheid en uiteindelik Afrikaneridentiteit is veral nog relevant binne 'n post-Apartheidsbestel.

## 4.7 Slot

Hierdie hoofstuk het aangetoon hoe die filmwêreld, waarin hegemoniese Afrikanermanlikheid oorheers, deur middel van ruimte en karakterisering geskep word. Die ruimte word in die eerste plek uitgebeeld as marginaal (omdat die film in 'n spoorwegkamp afspeel), en in die tweede plek stel dit sosiale en politieke strukture voor waaraan die karakters onderhewig is. Die manlike karakters is bespreek na aanleiding van Connell (2005) se tipologie. Weens die menslike aspek is die indeling van karakters in Connell se tipologie nie eenvoudig nie. Daar is aangetoon dat hoewel sekere karakters binne die kategorieë inpas, ander daarvan afwyk, en gevolglik eerder as ambivalente karakters beskou moet word. Joon as randfiguur is bespreek, en daar is aangetoon dat hy nie deel vorm van die hegemonie nie. Tog slaag Joon daarin om sosiale en maatskaplike probleme in die gemeenskap op te los en sodoende destabiliseer hy die hegemoniese Afrikanermanlikheid. Hy tree as reddersfiguur op vir alle karakters in die film en reik uit na mense in die gemeenskap, terwyl die gesiene en gesaghebbende mansfigure in hierdie verband onsuksesvol is. Uiteindelik is die kommentaar wat Joon op die samelewing lewer met spesifieke verwysings na sy dood bespreek. Die randfiguur se dood kan beskou word as simbolies van die mag van die hegemonie in 'n tydperiode waar Apartheid en hegemoniese Afrikanermanlikheid op sy hoogtepunt was en waar alternatiewe sosiale praktyke, strukture of ideologieë uitgeskakel en vernietig is.

## HOOFSTUK 5

### *TRIOMF* (2008)

*Ons is julle skande! Ons is julle geliefde volk!* – Treppie

#### 5.1 Inleiding

In die laaste analisehoofstuk gaan die film *Triomf* bespreek word na aanleiding van die doelstellings van hierdie verhandeling. Net soos met die voorafgaande twee hoofstukke, sal daar eerstens 'n bondige opsomming van die fabula gegee word, asook 'n kort opsomming van die resepsie van die film wat as konteks sal dien. Daarna sal die konstruering van die filmwêreld bespreek met spesifieke aandag aan die ruimte, en met verwysing na die historiese, sosiale en politieke eienskappe. In *Triomf* is daar 'n afwesigheid van karakters wat hegemoniese Afrikanermanlikheid verteenwoordig. Die manlike karakters, en Lambert by uitstek, is opsigself destabiliseerders van die hegemonie. Gevolglik sal Lambert as randfiguur bespreek word om aan te toon hoe hy die ideologiese strukture van Afrikanermanlikheid ondermyn en destabiliseer. Daar sal wel ook na Treppie en Pop verwys word wat as vaderlike figure afwyk van die norm. Die laaste afdeling stel ondersoek in na die kommentaar wat die randfiguur lewer op 'n samelewing in die finale paar dae van die Apartheidsbewind.

#### 5.2 Opsomming van fabula

*Triomf* speel af in die laaste paar dae voor Suid-Afrika se eerste demokratiese verkiesing in 1994 en volg die wel en weë van die Benade-gesin. Die gesin bestaan uit Pop (Paul Lückhoff), Mol (Vanessa Cooke) en Treppie (Lionel Newton), asook Lambert (Eduan van Jaarsveld) wat die dag voor die verkiesing sy 21ste verjaarsdag sal vier. *Triomf* is losweg gebaseer op Marlene van Nierkerk se bekroonde roman, met dieselfde titel, maar die regisseur verduidelik in 'n onderhoud (Van Nierop, 2016:288) dat hy die narratief in drie bedrywe moes opdeel om uiteindelik 'n filmiese struktuur aan die verhaal te gee, omdat die roman nie "filmvriendelik" geskryf is nie.

In die eerste bedryf word die karakters voorgestel aan die kykers. In die openingstoneel volg die kamera vir Treppie waar hy van sy werk af op pad is huis toe. Hy stap deur die strate van die buurt wat die ruimte aan die kyker bekendstel. Na sy tuiskoms soek Treppie skoor met Lambert wat 'n ongekontroleerde uitbarsting deur laasgenoemde tot

gevolg het, en uitloop op eksplisiete seks met sy ma (Mol). Hierdie is 'n geval van iterasie: die kyker besef vanweë die gedweëheid van Mol dat die laasgenoemde insident waarskynlik herhaaldelik in die gesinsopset afspeel.

Die narratief begin momentum opbou in die tweede bedryf wat ingelei word met Treppie wat 'n prostituut se yskas regmaak. As betaling vir die yskas, en 'n paar ekstra note, onderhandel hy met Cleo om vir Lambert op sy verjaarsdag te kom kuier om hom “in die grootmenslewe in te lei” (alhoewel hy gereeld seks met sy ma het). Sy aarsel eers, maar stem later in, waarskynlik vanweë die beskrywing wat Treppie van Lambert gee as 'n “sweet, tubby, Boere-boytjie”. Ter viering neem hy die gesin uit na 'n restaurant waar hy die nuus aankondig oor die meisie wat hy vir Lambert gereël het vir sy verjaarsdag.

Die res van die bedryf handel grootliks oor die voorbereiding vir Cleo se koms. Lambert besoek 'n nabye stortingsterrein om onderdele te kry vir die yskas in sy kamer sodat dié reggemaak kan word. Hier ontmoet hy vir Sonny, 'n swart man wat wag om ná die verkiesing Triomf toe te trek in 'n poging om Sophiatown terug te eien nadat dit gesloop is tydens die implementering van die Groepsgebiedewet. Intussen besoek verteenwoordigers van die Nasionale Party die Benades, om seker te maak van hulle keuse in die komende verkiesing. Dit loop egter skeef as Treppie hulle met kru taal en beledigings verjaag.

Die dag voor sy verjaarsdag en Cleo se koms, gaan Lambert vir 'n laaste keer na Sonny toe, om te vra of hy vir hom 'n bed sal bring vir sy kamer. Tydens die besoek verkoop Sonny aan Lambert 'n rewolwer met koeëls vir die beplande reis Noorde toe na die uitslag van die verkiesing.

Die laaste bedryf word ingelei met Cleo se aankoms by Lambert. Die besoek is egter katastrofies omdat Lambert aanvanklik bang is vir haar, en aggressief raak as sy wil vertrek. Sy oorval hom en hardloop uit terwyl hy 'n epileptiese aanval kry. Intussen het Pop, Mol, en Treppie gery om vir Lambert privaatheid te gee. Met hul tuiskoms verklap Treppie die geheim dat Lambert die produk is van 'n bloedskandelike verhouding, en dat Pop, Mol en Treppie sibbe is. Daar word onthul dat daar nie sekerheid is oor wie die biologiese pa van Lambert is nie. Tydens dié openbaring skiet Pop vir Treppie in die skouer met die rewolwer wat Lambert gekoop het. Lambert kry visioene in aanloop tot sy aanval en tydens dié visioene skiet hy vir Pop dood en wond vir Treppie in die been. Lambert gooi hom op petrolreserwes neer en laat 'n yskas op hom val wat die petrol

aan die brand steek. Hy kry weer 'n aanval en sak op die grond langs die vlamme neer. Mol kom tot Lambert se redding en trek hom met behulp van Sonny uit die buitekamer na veiligheid. Die film sluit met 'n stilbeeld wat fokus op Sonny se hemp wat 'n afdruk van Nelson Mandela op het.

### 5.3 Die resepsie van *Triomf*

Anders as met *Faan se trein* en *Roepman* geniet *Triomf* nie dieselfde hoeveelheid blootstelling nie, en word ook nie 'n lokettreffer nie; dit is slegs in enkele teaters vertoon. Die regisseur, Michael Raeburn (2009:1), sê dat die film se vervaardiging 'n proses was wat sewe jaar geneem het om te voltooi, grootliks weens probleme met finansiering. Hy verduidelik dat dit aanvanklik in die VSA verfilm sou word met groot Amerikaanse sterre in die rolverdeling. Uiteindelik het die projek deur die mat geval en Raeburn het besluit om die film in Suid-Afrika te skiet met 'n Suid-Afrikaanse rolverdeling en tegniese span. Paul Lückhoff, die akteur wat Pop speel, vertel in 'n onderhoud dat plaaslike mediahuise of produksiemaatskappye (soos M-Net en die SAUK) nie in die film belang gestel het nie (Miller, 2008:2). Met behulp van buitelandse fondse vanuit Frankryk en Engeland kon die verfilming wel plaasvind.

*Triomf* première in Mei 2008 tydens die *Cannes*-filmfees in Frankryk, waarna dit ook by die Durbanse Internasionale rolprentfees vertoon is. Tydens laasgenoemde fees word die film bekroon met die prys vir die beste Suid-Afrikaanse rolprent (Fitzpatrick, 2009a:8). In Februarie 2009 word die film in uitgesoekte Nu-Metro teaters vertoon, nadat Ster-Kinekor die verspreiding daarvan van die hand gewys het. Alhoewel die verspreiding en blootstelling in Suid-Afrika beperk was, wys Raeburn (Fitzpatrick, 2009a:8) daarop dat *Triomf* die eerste Afrikaanse film is wat internasionaal versprei is<sup>29</sup>. Die film is in Brittanje, Frankryk, en die Ooste uitgereik en in rolprentteaters vertoon. In 'n onderhoud met Van Nierop (2016:287) getuig Raeburn dat die rolprent meer in die buiteland vertoon sou word as plaaslik, wat insgelyks ook die hoeveelheid Engelse frases in die dialoog van die karakters verduidelik.

---

<sup>29</sup> Ondanks die feit dat Katinka Heyns se *Paljas* (1997) genomineer was vir die Beste Buitelandse Film in die toonaangewende *Academy Awards* se 70<sup>ste</sup> bekroningseremonie in 1998, was dit nie internasionaal uitgereik en in Europese teaters vertoon nie.

Ten opsigte van die tegniese aspekte van die film, sonder resensente veral die spel van die akteurs, die produksie-ontwerp, en die regie uit. Pople (2009a:3) verwys na die spel van al vier akteurs wat die hoofkarakters in die film speel. Sy verklaar dat Paul Lückhoff se spel “uit ’n boekie” is; dat Lionel Newton ’n bekroning verdien vir sy spel as die waansinnige Treppie; dat Vanessa Cooke se spel haar karakter se posisie in die familie tereg uitbeeld; en dat Eduan van Jaarsveld ’n jong akteur is met besondere vaardigheid. Fitzpatrick (2009b:8) wys ook op Van Jaarsveld se spel en is van mening dat die akteur se vertoning in *Triomf* beide die publiek en resensente aangenaam verras het. Prins (2008:4) lig op sy beurt Newton se spel bo die ander uit as ’n geloofwaardige en oortuigende vertolking van Treppie.

Afgesien van die spel, wys resensente ook op die produksie-ontwerp en regie. Kennedy (2008:25) is van mening dat die produksie-ontwerp wat deur Tiaan van Tonder behartig is, ’n belangrike verdienste van die film is. Die stelontwerp en -inkleding gee effektief die toon en gevoel aan in elke toneel. Dennill (2009:5) sonder die regie uit en voer aan dat *Triomf* bewys lewer van hoë kwaliteit ten opsigte van die regie en die spel, wat die kyker ongemaklik laat voel in sekere tonele in die film. Prins (2008:4) sluit hierby aan en merk op dat Raeburn “dit reggekry het om ’n sekere struktuur van die roman en sy karakters raak te vat en oor te dra”.

Raeburn (2009:1) deel mee dat die film handel oor ’n disfunksionele familie, en hoewel die politiek ’n beduidende aspek is van die historiese tyd waarin die film afspeel, is dit nie ’n politieke film nie. Die politiek word as agtergrond gebruik. McKay (2009:16) lê wel klem op die politieke aanslag en beweer dat die verkiesing se boodskap duidelik is: “in the end it’s the poor who are left behind, neither black nor white”. Smith (2008:8) is van mening dat alhoewel die film ’n politieke aanslag het, dit uiteindelik gaan oor hoe geheime en leuens ’n familie, en die groter samelewing, kan verwoes. Sy voer aan dat die film opsetlik ’n benoude gevoel oordra, wat die gesin se onsekerheid oor die politieke toekoms beklemtoon. Pople (2009b:8) en Smith (2008:8) bestempel die gesin as randfigure. Die Benades is ’n analogie vir mense wat, weens armoede en onkunde, gemarginaliseer word.

Hoewel die film op ’n bekroonde literêre werk gebaseer is, het die produksie van die film struikelblokke ervaar, en is die verspreiding en blootstelling in Suid-Afrika beperk. Die vraag ontstaan egter hoekom *Triomf* kommersieel nie so goed gevaar het soos die twee

films wat in die vorige twee hoofstukke bespreek is nie. Die temas kan reeds 'n moontlike verklaring bied, omdat armoede, sowel as die ekstreem disfunksionele familie, voorheen nie só eksplisiet in Afrikaanse film uitgebeeld is nie. Die regisseur vermeld in 'n onderhoud (Smith, 2008:8) dat Suid-Afrikaanse gehore gemengde reaksies gehad het oor die film. Swartmense in die gehoor het dit snaaks en verfrissend gevind om te sien hoe witmense hulself wangedra, terwyl wit Afrikaners, wat die film wel verstaan het, gedink het dit is belangrik om hierdie dinge te wys, omdat dit die onsekerheid en geïsoleerdheid van die gesin en die Afrikanergemeenskap in die algemeen voorstel. Voor *Triomf* uitgereik is, het Paul Lückhoff (reg) voorspel dat die film baie kontroversieel sal wees: “Older Afrikaners will run out of the cinema” (Miller, 2008:2).

Op 'n persoonlike vlak beoordeel De Waal (2009:8) *Triomf* soos volg:

*Triomf* is a good movie, well made in a grimly, edgy way; it has strong performances that grip the viewer even if you hate the characters and basically want to turn your eyes away from either their suffering or their violence. It leaves one depressed and distressed, never mind exhausted by the feeling you've been screamed at by an alcoholic for several hours.

Smith (2008:8) sluit by De Waal aan en wys daarop dat dit juis die uitbeelding en tematiek is wat groot Suid-Afrikaanse verspreiders se afkeur ontlok het. Volgens Ster-Kinekor was die film kommersieel onaantreklik, want dit is nie 'n “gelukkige” verhaal nie, en Suid-Afrikaners hou nie daarvan om hulself op daardie manier op die silwerdoek te sien nie, en daarom sou die film nie geld maak nie.

Die film word dus opsigself deel van die randkultuur in die Afrikaanse filmgeskiedenis, weens die omstrede tematiek en kommentaar wat die film op die samelewing (spesifiek die Afrikaner) lewer.

#### **5.4 Die filmwêreld van *Triomf***

Net soos in die vorige twee films, word die filmwêreld in *Triomf* gebruik om 'n eiesoortige werklikheid te skep waarin die karakters hulself bevind. Soos in *Faan se trein* en *Roepman* dien die filmwêreld hier ook as 'n bron vir die kyker se ervaring en belewing van die betrokke wêreld (Yacavone, 2015:xiv). Die filmwêreld gee met ander woorde die kyker toegang tot die wêreld van die karakters waarin die narratief afspeel.

Die beleving van die filmwêreld kan met behulp van effektiewe gebruik van filmtegnieke lei tot sterk kognitiewe en/of emosionele reaksies.

Vanweë die feit dat affeksie en karakterbetrokkenheid ontlok word deur die immersiewe ervaring van die kyker (sien 2.4.2), is dit nodig om die ruimte van die betrokke filmwêreld te ondersoek. Die randfiguur is die fokus van hierdie studie, maar dit is ook noodsaaklik om na die ruimte te verwys waarin die karakters hulself bevind, omdat ruimte gebruik kan word as 'n verlengstuk van karakters. Die ruimte dra in hierdie geval by tot die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid, omdat dit 'n ruimtelike vertoning word van die marginalisering wat die karakters ervaar, en 'n ruimte is wat opsigself Afrikanermanlikheid se norme en sosiale konvensies destabiliseer.

In *Triomf* kan die filmwêreld ook as 'n historiese dokument beskou word, omdat dit juis ook 'n spesifieke tyd en ruimte vasvang. Yacavone (2015:xv) beklemtoon die feit dat film as 'n historiese dokument gebruik kan word om kommentaar te lewer op die gemeenskap of kulturele praktyke wat in die film uitgebeeld word. Dit sluit dus aan by die realiteite van die armblanke en die Afrikanermentaliteit wat die ruimte, en veral die randfiguur, in *Triomf* ontbloot.

Boggs en Petrie (2008:101) lig verskillende faktore van ruimte uit wat in ag geneem moet word wanneer die verband tussen ruimte en narratief ondersoek word, naamlik temporele, geografiese, ekonomiese faktore, asook sosiale strukture. Hierdie faktore kan ingespan word om aan te toon dat die ruimte van *Triomf* as marginaal bestempel kan word, en insgelyks die inwoners van die buurt as randfigure te teken.

Die titel, *Triomf*, tesame met die openingstoneel (stilbeeld 5.1), gee 'n direkte aanduiding van die ruimte waarin die film afspeel, sowel as die tydvak waartydens die verhaal ontvou. Die plek en tyd wat aangedui word, verwys na 'n spesifieke periode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, naamlik die laaste maand voor die val van Apartheid. April 1994 was die laaste maand wat die Nasionale Party die regerende party in Suid-Afrika was. Op 27 April het die eerste demokratiese verkiesing plaasgevind wat vir elke Suid-Afrikaner die kans gegun het om sy of haar stem te laat hoor. Die grootste opposisie, die African National Congress, het met 'n groot meerderheid gewen en Nelson Mandela is as president ingesweer.



*Stilbeeld 5.1: Openingstoneel (Raeburn, 2008)*

Die titel aktiveer ook die historiese agtergrond van die woonbuurt, wat voorheen bekend gestaan het as Sophiatown. In die Engelse onderskrifte van die film word die historiese agtergrond van die buurt op die skerm vertoon. Die doel hiervan is om 'n konteks te skep vir buitelandse kykers wat nie bewus is van die gedwonge verskuiwing in 1955 nie. Die Engelse teks op die skerm lees soos volg:

“A vibrant suburb once stood here called Sophiatown. It was bulldozed to the ground by the apartheid government in the 1960s. All its black inhabitants were forcibly removed. In its place a new housing estate was built for poor whites. It was named ‘Triomf’ [sic].” (Raeburn, 2008).

Met die opkoms van die Nasionale Party in 1948, en die institusionalisering van die Apartheidsbeleid, het die regering planne begin beraam om woonbuurte of dorpie eksklusief aan verskillende rasse toe te ken. Die Groepsgebiedewet van 1950 het dit 'n realiteit gemaak en mense is gedwonge vanaf hulle eiendomme verplaas na nuwe woongebiede. Een van die gebiede was Sophiatown, wat oorspronklik 'n buurt was waar ryker swart Suid-Afrikaners gegun is om 'n stukkie grond te besit (Parnell & Pirie, 1991:131). Volgens Adler (2016) was die woonbuurt bekend vir sy ryk kulturele diversiteit. Dit was ook 'n buurt waar inwoners van verskillende rasse hulle eie bier gebrou het en in “shebeens” verkoop het, terwyl sogenaamde “Black Jazz” in die agtergrond gespeel het. Die bekende sangeres, Miriam Makeba, en jazz kunstenaar, Hugh Masekela, was van die bekende inwoners van Sophiatown.

Die Groepsgebiedewet het egter swart eienaarskap beëindig en vanaf 1955 tot 1963 was die inwoners van Sophiatown (saam met baie ander) geskuif na 'n nuwe

woongedeelte aan die buitewyke van Johannesburg, genaamd Soweto (Giliomee & Mbenga, 2007:318-319). Sophiatown is platgeslaan en hersoneer as Triomf, 'n woonbuurt wat uitsluitlik vir armlankes bedoel is. Parnell en Pirie (1991:134) is van mening dat die naam "Triomf" so gekies is om die "triumph of Apartheid" te vier. Die naam is egter ironies omdat die armlankes nie die vrugte van die Apartheidsisteem, wat hulle blindelings en getrou ondersteun het, gepluk het nie.

Aangesien Triomf op die puin van Sophiatown gebou is, kan beweer word dat hierdie buurt ook 'n stuk sosiale geskiedenis oproep, soos in die toneel waar Lambert vir Gertie 'n graf in die agterplaas met sy hande grawe (00:43:47 – 00:45:12). Tydens sy poging om vir die hondjie 'n diep genoeg gat te grawe, kom hy op 'n kwêlafluit af. Die kwêlafluit was veral gebruik in kwêlamusiek, 'n oorspronklike tipe dansmusiek van stedelike swartmense soos die inwoners van Sophiatown. Die fluit word dus 'n tasbare herinnering aan die kultuurryke verlede wat verwoes is om plek te maak vir laer klas, maar nietemin rassistiese witmense. Pop se woorde aan Mol, terwyl Lambert die fluit uit die grond trek, beklemtoon sy rassisme: "Kyk Mol, dis goed wat van die ou kafferpondokke oorgebly het. In die grond platgedruk deur die bulldozers."

Die geskiedenis van die buurt herinner vervolgens aan die politieke mag wat die hegemonie oor die Suid-Afrikaanse samelewing gehad het, maar beklemtoon ook die marginale posisie van die buurt. Dit is van die begin af beplan as 'n oplossing vir die armlanke-problematiek, 'n proses wat vergemaklik was deur die gedwonge verskuiwings van verskillende rasse-groepe. Van Coller (2006:103) wys daarop dat die Afrikaanse voorstadroman (dus ook voorstadfilm) 'n teken geword het van die armlanke-problematiek. Net soos in *Roepman*, word die armoedige bestaan waarin die karakters hulself bevind, asook die marginale posisie van die buurt, deur die filmiese uitbeelding van die ruimte beklemtoon.

Die temporele faktore in verhouding met die ruimte beklemtoon dus twee aspekte. Eerstens lig dit die politieke geskiedenis van die woonbuurt uit en wys op die mag wat die Apartheidsregering (wat 'n verlengstuk is van hegemoniese Afrikanermanlikheid) uitgeoefen het. Tweedens dui die temporele faktore op die drumpelperiode waartydens die film afspeel, waar daar onsekerheid geheers het onder wit Suid-Afrikaners oor 'n politieke toekoms, en die verhoogte konflikte tussen verskillende rasse.

Geografiese faktore, wat ook in die titel van die film opgeroep word, verwys na die fisiese woonbuurt Triomf in die weste van Johannesburg. Fitzpatrick (2009b:8) wys daarop dat die film, in teenstelling met die titel, egter nie in Triomf verfilm is nie, maar in Jan Hofmeyr (oftewel Jan Bom). Sy verduidelik voorts dat dit die regisseur se keuse was omdat die werklike woonbuurt genaamd Triomf te middelklas geword het sedert 1994. Ten spyte daarvan dat die film nie in die werklike Triomf geskiet is nie, word die ruimte as sodanig aangebied.

Triomf word in die filmwêreld uitgebeeld as 'n woonbuurt vir armblankes wat in klein, diggeboude huisies woon. Die uitbeelding van die buurt skep 'n kloustofobiese gevoel wat 'n invloed het op die karakters. Verder dui die geografiese ligging van die buurt ten opsigte van die groter Johannesburgse metro op 'n marginale posisie, omdat dit op die periferie van die stad geleë is, weg van die sentrum wat gekenmerk word deur finansiële welvaart en 'n gesofistikeerde leefstyl<sup>30</sup>.

In die openingsekwens (sekwens 5.1) word Triomf gejuksaponeer met die stad, en dit dra by om die buurt se marginale posisie aan die kyker te bevestig. Nel (2013:141) maak dit duidelik dat Johannesburg gebou is op goudmynbou en wit kapitalistiese rykdom. Triomf word dan in teenstelling met dié stadsruimte geplaas wat op die buurt se geografiese en sosiale verwydering dui – die buurt is letterlik op die marge van die metropool. Die kyker word deurgaans in die film aan die marginale posisie van die ruimte herinner tydens mediumlangskote van die buurt (stilbeeld 5.2) waar Johannesburg se stadsprofiel en wolkekrabbers in die agtergrond teenwoordig is.

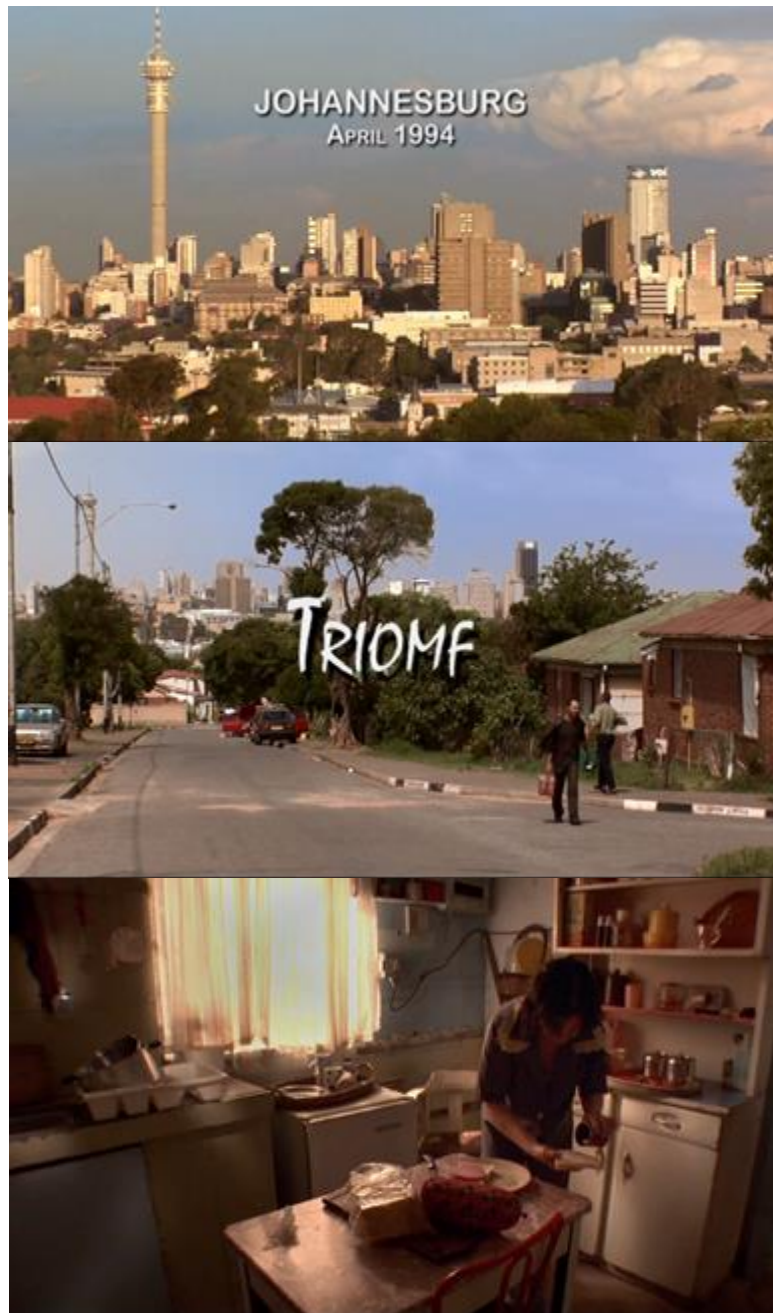
---

<sup>30</sup> In 'n bepaalde opsig stem die woonbuurt Triomf ooreen met die spoorwegkamp van *Roepman*, omdat beide ruimtes se geografiese geïsoleerdheid van die groter stedelike metro filmies beklemtoon word.



*Stilbeeld 5.2: Johannesburg se stadsprofiel as agtergrond (Raeburn, 2008)*

Die ruimte van die stad word in sekvens 5.1 bevestig met die kamera wat met 'n swenkskoot stadig oor die stedelike ruimte beweeg. Vir Nel (2013:139) word die integrale rol van die stad-as-ruimte met hierdie skoot op die voorgrond gestel. Die beleving van die stad-as-ruimte word in die opeenvolgende tonele vertoon: na die swenkskoot oor Johannesburg, word die lewendige en besige strate van die stadsentrum gewys, met mense van verskillende rasse en klasse, bewegende verkeer en gepaardgaande geluide. Daarna word die fokus op Treppie geplaas wat na sy werksdag op pad is na sy huis wat in Triomf geleë is. In die volgende tonele volg 'n uitbeelding van die beknopte woonbuurt. Dit staan in sterk teenstelling met die stad: die buurt word uitbeeld as 'n verwaarlose en agterlike ruimte vir die stedelike armoediges. As 'n laaste stap in die bekendstelling van die ruimte waarin veral die hoofkarakters hulself bevind, beweeg die kamera na die binnekant van die Benade-gesin se beklemmende, vervalde huisie.



*Sekwens 5.1: Openingstoneel [00:00:03 – 00:05:05] (Raeburn, 2008)*

Sekwens 5.1 dui voorts, tesame met die geografiese marginalisering, op die sosiale marginalisering van die inwoners van Triomf, wat aansluit by die ekonomiese faktore en sosiale strukture wat deur die ruimte bewerkstellig word.

Die armoede van die gesin word veral deur die huisie bevestig. Visueel word die armoede aan die buitekant en in die binnekant van die huisie aangetoon (stilbeeld 5.3). Die buiteruimte van die Benades se huis word voorgestel met vuil mure, verweerde heinings, en lang gras wat met gebruikte huishoudelike items bestrooi is. Daarby is die

binnekant van die huis beknop en benoud, en onfatsoenlik versier met afgeleefde meubels, gebreekte spieëls, verf wat afdop en verspotte dekoratiewe ornamente (soos die groot hoeveelheid porselein-hondebeeldjies). Afgesien van die dekor beklemtoon die kamerwerk die armoede, sowel as die benoudheid van die binnekant van die huis, deur gebruik te maak van naby- en groot nabyskote om karakters te verfilm. Die donker, sagte beligting wat meestal gebruik word om die binnekant van die huisie te verfilm, beklemtoon die kloustrafobiese gevoel van die ruimte. Dit skep ook 'n donker en sombere toon vir die gesin. In die eerste bedryf word die beligting 'n voorteken vir die gebeure waar die bloedsandelike verhouding van die gesin aan die kyker openbaar word. Dit beligting word daarom gebruik as 'n weerspieëling van die handeling en die stemming van 'n gegewe toneel in die film.



*Stilbeeld 5.3: Marthastraat 23 Triomf (Raeburn, 2008)*

Ten opsigte van die uitbeelding van Afrikanermanlikheid in die huis as ruimte verskil *Triomf* van die ander twee films. Die binnehuisse ruimte bevat nie duidelike en oorheersende tekens of simbole van Afrikanermanlikheid en gepaardgaande sosiale strukture nie. Die ruimte is dié van vuil, lae-klas Afrikaners. Die afwesigheid van beduidende merkers van die hegemoniese Afrikanermanlikheid bevorder die persepsie dat hierdie tipe manlikheid en die sosiale strukture wat daarmee gepaard gaan, slegs vir 'n sekere groep Afrikaners geldig is.

Daar is wel enkele aspekte wat verteenwoordigend is van manlikheid. In die eerste plek kan daar verwys word na die oorheersing van die manlike karakters oor Mol, en die objektivering van vrouens deur eksplisiete foto's van kaal meisies teen die mure van Lambert se kamer (of "den" soos hy dit noem). In die tweede plek herinner die politiek

op die televisie nie net aan die komende verandering in die politieke bestel nie, maar Mol verheerlik die destydse AWB-leier, Eugene Terre'blance as 'n goeie leiersfiguur, soos die Amerikaanse president:

MOL:            (*Wys na swart politikus op die skerm*)  
                   Hulle probleem is dat hulle nie gaan draf nie. Die president van Amerika  
                   gaan draf elke oggend saam met sy bodyguards.  
                   (*Wys na afbeelding van Terre'blance op die televisie*)  
                   Dáárdie een draf, mens kan dit sommer sien.

Die twee lede van die Nasionale Party wat die gesin besoek, word verteenwoordigend van die heteronormatiewe denkraamwerk. Die paartjie, 'n man en vrou, wat netjies aangetrek is en op 'n pretensieuse toon met die Benades praat, kan beskou word as die vergestaltung van die Afrikanerhegemonie se idee van die heteronormatiewe verhouding tussen 'n man en vrou. Hulle is nie deel van die ruimte nie, maar kom vanaf die sentrum na die gemarginaliseerdes toe met ideologiese praatjies oor die toekoms van die Afrikaner in 'n nuwe Suid-Afrika, en die Party se pogings om die taal, kultuur en godsdiens van die Afrikaner te onderhou. Crous (2016: 3) wys daarop dat die “manipulerende politici probeer die ander [lees gemarginaliseerdes] oorreed deur voor te gee dat daar van 'n inklusiewe groepskultuur sprake is, maar dit is egter deel van hulle ideologiese manipulerings”. Dus wil die NP bloot net die stemme van die gesin werf, sonder om werklik die belange van die gemeenskap in ag te neem.

Uit die voorafgaande bespreking is dit duidelik dat ruimte in die film gebruik word vir meer as net 'n agtergrond of stel vir die narratief, want dit word gebruik om 'n bepaalde effek te bereik. In *Triomf* word ruimte 'n simbool van die ingekeerdheid en vakuumbestaan van die Afrikanergemeenskap. Ruimte word verder aangewend vir loutere visuele impak en om geloofwaardigheid te bewerkstellig, alhoewel eersgenoemde impak nie 'n positiewe ervaring is nie. De Waal (2009:8) lig in sy resensie uit dat die kyker gekonfronteer word met “much gritty, grungy, nastiness”, en dat dit filmkykers depressief en uitgeput laat, met die gevoel “you've been screamed at by an alcoholic for several hours”. Die ruimte word dus as abjek aan die kyker voorgestel: die buurt, sowel as die buite- en binnekant van die huisie word esteties onaantreklik uitgebeeld, en word gekontrasteer met tonele van die stad, die restaurant en die kerk. Die kontras versterk die abjekte uitbeelding van *Triomf*, en bewerkstellig ook die marginalisering van die ruimte wat reeds bespreek is. Omdat die ruimte as

abjek geteken word, word dit ook deur die groter gemeenskap verwerp en na die periferie geskuif.

In haar artikel “Borders and Abjection in ‘Triomf’”, bespreek Nel (2013) die film ten opsigte van die abjekte en die oorskryding van grense<sup>31</sup>. Vanweë die feit dat die ruimte opsigself ’n ondermyning is van Afrikanermanlikheid omdat dit as ’n abjekte, marginale ruimte uitgebeeld word, word die karakters binne die ruimte ook as abjek beskou. Vervolgens gaan Lambert bespreek word om aan te dui hoe hy as karakter as direkte destabiliseerder van hegemoniese Afrikanermanlikheid optree, met verwysing na sy randfiguurskap en sy omgang met die konvensies van Afrikanermanlikheid. Daar sal ook aangedui word hoe sy abjekte voorkoms en gedrag bydra tot die destabilisering.

## **5.5 Destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid**

Die Benades val buite die normatief geïdealiseerde beeld van die Afrikanergesin of status quo van die sestigerjare wat die volgende faktore insluit: wit, middelklas, ’n kerngesin, geleerd, en ’n lid of ondersteuner van die regerende party (dit is die Nasionale Party). Hulle uitsluiting maak van die hele gesin randfigure. Hierdie studie gaan egter slegs fokus op Lambert as randfiguur deur te verwys na sy swaksinnigheid, die manier waarop hy in die film uitgebeeld word ten opsigte van voorkoms en dialoog, en die manier waarop hy met hegemoniese Afrikanermanlikheid omgaan. Sodoende sal daar aangetoon word hoe Lambert as randfiguur hegemoniese Afrikanermanlikheid ondermyn en destabiliseer.

### **5.5.1 Lambert: “Die stoetbul van racial purity, die held van white supremacy.”**

Soos reeds genoem, bevind die hele gesin hulself in ’n geografies gemarginaliseerde ruimte, maar Lambert se marginale posisie word verder beklemtoon omdat hy binne die intieme ruimtes van die gesin se huis gemarginaliseer word. Sy buitekamer, of “den” soos hy dit noem, is fisies verwyderd van die huis, en is op die periferie van die erf. Dit is ’n aangeboude kamer in die agterplaas van hulle eiendom wat gekonstrueer is uit sinkplate wat aan ’n plakkershut herinner. Lambert ervaar daarom ’n dubbele ruimtelike

---

<sup>31</sup> Sy bewys dat abjeksie en liminale ervarings op vele maniere in *Triomf* manifesteer. Haar uitgangspunt sluit direk aan by die manier waarop die ruimte van *Triomf* uitgebeeld word as marginale ruimte. Die karakters binne hierdie gemarginaliseerde ruimte kan dus ook bestempel word as uitgeslote mense wat letterlik en metafories op die rand van die samelewing staan.

marginalisering vanweë die feit dat hy in 'n buurt woon wat deur die groter metropool verwerp word, en bykomend word hy uit die persoonlike ruimte van die gesinshuis gesluit. Afgesien van sy ruimtelike marginalisering kan Lambert as randfiguur beskou word vanweë die volgende redes: sy verstandelike gestremdheid en lae IK, en sy lae sosiale klas en armoede.

Die verstandelik gestremde of swaksinnige word deur die samelewing as abnormaal beskou. In hoofstuk twee is daar uitgelig dat hierdie persone in 'n marginale posisie verkeer omdat hulle nie sosiale norme onderhou nie, of op 'n fisieke vlak afwyk van die "normale" in die samelewing. Lambert se gestremdheid en lae IK kom na vore in sy kinderlike optrede en gesprekke met ander karakters in die film. Hy is deurgaans onseker waarom sy ouers praat en vra by een geleentheid direk aan Treppie: "Wat bedoel jy nou huh?". Sy kinderlike optrede dra ook by om hom as randfiguur te teken omdat kinders vanweë hul ouderdom en oningeligheid gemarginaliseer word, aldus Bisschoff (1992:50).

Sy gestremdheid gaan gepaard met epileptiese aanvalle, 'n liggaamlike defek as gevolg van patologiese oorsake. Die aanvalle word in die film op 'n walglik realistiese wyse vertoon: Lambert word uitgebeeld waar hy op die grond neerval terwyl sy lyf stuiptrekkings kry en skuim by sy mond uitborrel. Verder bied die regisseur, deur middel van okularisasie, vir kykers 'n kans om saam met Lambert die aanvalle op 'n abjekte manier te ervaar. Dit is skokkende en angswekkende sekwense waar sy ouers in monsteragtige figure verander.

Lambert se gestremdheid kan toegeskryf word aan die feit dat hy die produk is van 'n bloedskandelike verhouding tussen sy ma en haar twee broers. Dit maak van Lambert, afgesien van die gevolge van die bloedskande, 'n karakter wat deur die samelewing verwerp word omdat hy die vergestaltung is van 'n sosiale praktyk wat as uiters taboe en abjek beskou word. Op grond hiervan is hy 'n destabiliseerder vir hegemoniese Afrikanermanlikheid, omdat sy bestaan bloedskandelike verhoudings binne die Afrikanergemeenskap onthul.

Laastens maak sy lae sosiale klas en armoede ook van Lambert 'n randfiguur. Daar is reeds aangedui hoe die gesin se buurt en huis die armoedige bestaan beklemtoon. Lambert se voorkoms dui ook op sy armoedige bestaan: hy word uitgebeeld in vuil, verslete klere wat vir hom te klein is. Sy gebrek aan skoene en sy weerstand om dit te

dra wys enersyds op sy agterlikheid, maar andersyds op sy kinderlike onkunde ten opsigte van sosiale norme en aanvaarbare gedrag. In 'n toneel waar Treppie hom aanspreek oor sy kaal voete terwyl hulle op pad is na 'n restaurant, antwoord Lambert: "Fok skoene. En fok jou."

Verder kan die manier waarop Lambert in die film voorgestel word, as abjek beskou word. Nel (2013) bied 'n volledige analise van Lambert as abjek aan. Die wyse waarop Lambert filmies voorgestel word, is vir haar 'n manier waarop hy as abjek geteken word. Sy stel vir Lambert gelyk aan die groteske en monsteragtige. Die gestalte van 'n monster sluit aan by abjeksie deurdat die monster beskou word as 'n bedreiging vir grense soos die grense tussen die menslike en nie-menslike, normaal en abnormaal, ens. (Nel, 2013:150). In die film word Lambert se monsteragtige liggaam op die voorgrond gestel wanneer hy die eerste keer aan kykers voorgestel word: hy lê passief op sy bed in sy sogenaamde "den" en die posisie van sy liggaam lyk soos die van 'n baba. Met behulp van nabyskote, beweeg die kamera horisontaal stadig oor hom en onthul sy liggaam vanaf sy vuil, kaal voete, sy vet en byna aanstootlike liggaam<sup>32</sup>, sy kaal bolyf, en uiteindelik sy gesig (stilbeeld 5.4). Sy abjekte voorkoms is 'n direkte ondermyning van die beeld van Afrikanermanlikheid: hy word uitgebeeld as 'n seksueel besoedelde, maar afhanklike en kinderlike jong man wat in teenstelling is met die puriteinse en stoere ideale van Afrikanermanlikheid.



*Stilbeeld 5.4: Lambert (Raeburn, 2008)*

---

<sup>32</sup> In 'n onderhoud verduidelik Eduan van Jaarsveld dat hy vir die rol ongeveer 10 kg gewig moes optel om vir Lambert die gestalte kon gee wat kykers sou verafsku (Fitzpatrick, 2009b:8).

Afgesien van die feit dat Lambert as abjek in die film uitgebeeld word, kan daar voorts verwys word na die manier waarop hy met ouerfigure omgaan, met ander woorde hoe sy dialoog bydra om hom as ondermyner van Afrikanermanlikheid te bestempel. Sy dialoog word bestrooi met vloek-, aanstootlike en vulgêre woorde:

LAMBERT: Gras moet gesny word.  
 MOL: Vir wat?  
 LAMBERT: Vir Cleo.  
 MOL: Kan nie die mower gebruik nie. Stukkend.  
 LAMBERT: Jy's stukkend jou fokken simpel bitch!

En ook:

LAMBERT: Vir wat kyk jy?  
 TREPPIE: Ek kyk na 'n mal moerskont met 'n groot piel wat na 'n klein tangetjie soek op 'n Sondagmiddag.  
 LAMBERT: (*vlieg op, gryp vir Treppie en druk hom teen die muur vas*) Sê my nou wat fokken sien jy, jou poes! Jy sien 'n plastic funnel agter die badkamerdeur. Dan sien jy 'n kan GTX in my den. Dan fokken sien jy hoe bring jy dit alles hiernatoe. Dis wat jy fokken sien. Move!

Hierdie gesprekke met ouer, veronderstelde gesagsfigure dui op Lambert se kinderlike disrespek vir gesag en sy onbewustheid van sosiale norme en strukture. Hy speel baas oor sy ma en gee vir haar ongeskikte bevele. Wanneer hy egter nie sy sin kry nie, beledig hy haar. Dieselfde geld vir sy verhouding met Treppie. Hoewel sy "oom" hom uittart, toon hy 'n hewige reaksie en dwing weer sy wil af op iemand wat veronderstel is om as 'n ouerfiguur op te tree. Lambert se oënskynlike disrespek vir ouerfigure (as gevolg van verstandelike gestremdheid) sluit aan by ondermyning van Afrikanermanlikheid aangesien hy strukture soos die patriargale bestel verontagsaam en ondermyn.

Lambert se onwaarskynlike vriendskap met Sonny is ook 'n manier waarop hy (hoewel onbewustelik) die sosiale konvensies van hegemoniese manlikheid ondermyn. Hy gaan kuier deurgaans vir Sonny wat naby 'n stortingsterrein in 'n plakkershut woon. Aanvanklik is daar rass spanning tussen die twee karakters omdat Sonny vir Lambert herinner aan die politieke verandering wat na die verkiesing sal plaasvind, en dat witmense na die Noorde sal moet vlug. Hulle vriendskap word egter bevestig wanneer Sonny aan Lambert 'n wapen verkoop om hom te help tydens die beplande uittoeg. Hy

help ook later om vir Lambert 'n bed op te spoor, en lewer dit by die Benades se huis af sodat Lambert en Cleo gemaklik mekaar kan leer ken. Lambert se vriendskaplike verhouding met 'n swart man breek die rassistiese ideologiese strukture van die hegemoniese Afrikanermanlikheid af. Crous (2016:5) stem saam, en is van mening dat die vriendskaplike verhouding tussen Lambert en Sonny die rasseverhoudings en persepsies wat die een oor die ander het, belig en ontmasker.

Lambert se verhouding met die kleurlingmeisie, Cleo, kan as dubbelsinning bestempel word. Sy seksuele aangetrokkenheid tot haar breek die rassistiese ideologiese strukture van Afrikanermanlikheid af. In die film bestempel hy haar as “you don't look like a darkie hey”. Lambert speel hier 'n ras-noot, en voorts dui sy uitspraak “I bet you pass for white anytime” op sy kinderlike naïwiteit en ondoelbewuste ondermyning van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Sy gewelddadige en opdringerige seksuele toenadering skrik haar egter af sodat sy toenadering onsuksesvol is. Terselfdertyd dui sy onvermoë om met haar gemeenskap te hê op sy afwykende seksualiteit, want vroeg in die film word die bloedskandelike verhouding tussen Lambert en sy ma op 'n grafiese manier uitgebeeld. Hierdie toneel is skokkend en, soos reeds genoem, uiters abjek. Hegemoniese Afrikanermanlikheid word onder andere gekenmerk deur heteroseksualiteit en die objektivering van die vrou. In Lambert se geval is albei hierdie eienskappe sigbaar, maar in stede daarvan om 'n seksuele verhouding aan te knoop met meisies van sy eie portuur, kan hy slegs by sy ma seksueel bevredig word.

Die feit dat Lambert die vrug is van 'n bloedskandelike verhouding tussen 'n suster en twee broers is die uiterste vorm van die ondermyning van hegemoniese Afrikanermanlikheid wat die kerngesin as norm stel. Wat die destabilisering verder voer, is die feit dat daar nie sekerheid is oor wie Lambert se biologiese pa is nie, en ook dat Lambert dieselfde verhouding met sy ma het. Brophy (2006:105) stel dit onomwonde dat “Lambert comes to represent the product of the Benades' incestuous 'crime', and by extension he represents the unacknowledged violence committed by the crimes of apartheid”, en bestempel hom as 'n bedreiging vir die stabiliteit van nasionale Afrikaneridentiteit. Die bloedskandelike verhouding tussen Mol en Lambert, én Mol en haar broers, veroorsaak dat die patriargale bestel ineenstort (Nel, 2013:150). Verder lewer dit ook direk kommentaar op die geslote, verkrampte en ingeteelde ideologieë van die Afrikaner.

Die bloedskande in die gesin dui daarop dat die afsondering en vakuum waarin Afrikanermanlikheid en die groter Afrikaneridentiteit funksioneer, metafories beskou kan word as 'n bloedskandelike bestel. Die pogings tot rasegtheid en die uitsluiting van sekere kulturele praktyke en norme (soos verhoudings oor die kleurgrens), lei daartoe dat mense binne die Afrikanerideologie in 'n vakuum lewe en 'n simboliese "laer trek". Die regisseur van die film verduidelik self in 'n artikel (Raeburn, 2006:8) dat die bloedskande van die gesin 'n metafoer is vir die logiese gevolg van hierdie laermentaliteit: "in die geval van *Triomf* speel die benoudheid van die laer ook 'n rol. Dit is wat met jou gebeur as jy jousef apart stel en afskei van ander, 'n benadering wat lei tot haat en verdraaide idees." Deur Raeburn se stelling as uitgangspunt te neem, kan Lambert self ook beskou word as die produk van hierdie mentaliteit wat strewe na 'n afsonderlike en ingekeerde gemeenskap ten opsigte van ras, kultuur en taal. Treppie maak 'n bespotting hiervan deur Lambert te etiketteer as die "stoetbul van racial purity, die held van white supremacy". Op 'n ironiese wyse is Lambert die monsteragtige produk van hierdie ideologieë, en insgelyks 'n slagoffer én destabiliseerder van Afrikanermanlikheid.

### 5.5.2 "Vader"-figure

Alhoewel Lambert by uitstek 'n randfiguur is weens sy verstandelike vermoëns, word beide Pop en Treppie ook as randfigure tipeer. Foster (2004:9) verduidelik in haar studie oor randfigure in die werk van Winterbach/Viljoen dat die "verhaal gevul kan wees met marginale karakters en daar kan 'n algehele afwesigheid wees van dit wat 'die sentrum' van 'n betrokke raamwerk verteenwoordig". Anders as in *Faan se trein* en *Roepman*, word die vaderfigure nie verteenwoordigers van hegemoniese Afrikanermanlikheid nie, hulle dra egter by tot die destabilisering daarvan.

Aan die einde van die film word dit onthul dat Lambert die vrug is van 'n bloedskandelike verhouding tussen Pop, Mol en Treppie, en dat dit nie duidelik is wie van die twee mans Lambert se vader is nie. Die gevolg is dat beide Pop en Treppie uiteindelik kwalifiseer om vaderfigure te wees. Die vader word tradisioneel beskou as die hoof van die huis wat gesag en mag afdwing, soos Oom Frik in *Faan se trein* en Abram in *Roepman*.

Op die oog af sluit die vaders in *Triomf* aan by die patriargale sisteem, maar dit word vinnig in die film ondermyn wanneer Lambert 'n woedeuitbarsting kry. Treppie is die

oorsaak van sy uitbarsting, en wanneer Lambert in die huis instorm en kombuisware begin breek en die televisie van sy plek af stamp, verskoon Pop homself en gaan kruip in die badkamer weg. Daar sou verwag word dat Pop sy seun sou konfronteer en 'n poging aanwend om die gewelddadige optrede te stop. Hy word egter geopenbaar as 'n lafaard wat wegkruip vir konflik en nie optree teen onvanpaste optrede in "sy huis" nie. Treppie wys op Pop se lafhartigheid:

TREPPIE: Die kind is nie die probleem nie. Dis jy jou fokken zombie! Ek vind Lambert op ja, en al die kak spat en die bloed en die derms en wat doen jy? Huh? Jy draai om en fokken hardloop weg!

Uit Treppie se uitlating is dit duidelik dat dié toneel in die film geïtereer word en Pop se gebrek aan leiding en dapperheid beklemtoon. Daar is wel een toneel waar Pop leiding neem om vir Lambert te red uit die onderonsie met die bure en die polisie, maar dit gebeur eers nadat Mol hom verskeie kere aangepor het en uiteindelik gedwing het om op te tree. As "vaderfiguur" wyk Pop af van die verwagtinge wat die heteronormatiewe denkraamwerk daar stel.

Treppie uiter op sy beurt ook vaderlike gedrag: hy spreek gereeld vir Lambert aan oor sy voorkoms, soos om skoene en ordentlike klere aan te trek toe hulle na die restaurant gaan. As 'n simboliese inisiasie tot volwassewording, poog Treppie om vir Lambert 'n meisie te kry vir sy mondigwording om hom in te lei in die sogenaamde "pleasures of youth". As teenvoeter vir die Apartheidsbestel en die ontugwet van 1950, sluit Treppie 'n ooreenkoms met 'n kleurlingprostituut om vir Lambert te gaan kuier op sy verjaarsdag. Hier is dus sprake van grensoorskryding ten opsigte van velkleur, wat 'n direkte aanval is op Afrikanermanlikheid.<sup>33</sup> Simbolies kan dit interpreteer word as 'n vooruitsig na 'n post-Apartheidsbestel waar gemengde verhoudings en huwelike wetlik aanvaar word, en nie meer strafbaar is nie. Dit dui met ander woorde op die ironiese bedreiging van die suiwer rasegte bloedlyn van die Afrikaner.

In sy analise van die wyse waarop Treppie in verzet is teen die bedekking van die werklikheid met leuens, gebruik Burger (2000) die Apolliniese houding van sluiers wat

---

<sup>33</sup> Daar moet egter in gedagte gehou word dat Treppie uit moedswilligheid Cleo vir Lambert gekry het. Hy het haar doelbewus gekies omdat sy 'n kleurlingmeisie is. Treppie ondermyn doelbewus die Apartheidsideologie, terwyl Lambert (weens sy swaksinnigheid) nie in staat is tot doelbewuste ondermyning nie.

oor die werklikheid getrek word.<sup>34</sup> Treppie beskou hierdie sluiers as veralgemenings wat “die leuens wat voorgehou word om mense te manipuleer, om hulle die werklikheid anders te laat ervaar as wat dit in der waarheid is”, en dat hierdie veralgemenings die individualiteit van die Benade-gesin ontken (Burger, 2000:5). Myns insiens kan die “sluier” in terme van hierdie studie gelyk gestel word aan hegemoniese Afrikanermanlikheid, omdat laasgenoemde ’n sosiale konstruk is wat sekere lede van die samelewing bevoordeel, en ’n valse beeld van die werklikheid vir die groter Suid-Afrikaanse samelewing skep.

## 5.6 Kommentaar op samelewing

Soos in *Faan se trein* en *Roepman*, word die randfiguur in *Triomf* deur die regisseur gebruik om kommentaar te lewer op ’n spesifieke gemeenskap of politieke bestel in ’n spesifieke tydperk. Dit maak van die randfiguur ’n figuur wat homself verset, of die onregte van ’n gemeenskap of ideologie blootlê. Lambert word dus as randfiguur deur die regisseur gebruik om kommentaar te lewer op die sosiale en politieke magstrukture wat hegemoniese Afrikanermanlikheid tot gevolg gehad het, en die gevolge van daardie strukture op die gemeenskap. Lambert word gebruik om kommentaar te lewer, maar sy optrede spruit uit sy verstandelike vermoëns, en daarom kan sy optrede nie as doelbewus beskou word nie.

Hierteenoor staan Treppie, wat as “vaderfiguur” doelbewus hegemoniese Afrikanermanlikheid ondermyn en destabiliseer deur voortdurende ondermynende aanmerkings (dit wil sê deur sy dialoog) te maak, of ondermynende en uitlokkend (dit wil sê deur sy handeling) op te tree.

Die klimaks en slot van die film kan beskou word as die kerntoneel waar Lambert, as die produk van ’n benoude samelewing en bloedskandelike mentaliteit, tydens ’n visioen as aanloop tot ’n epileptiese aanval beide sy vaderfigure doodmaak. Nadat Treppie die bloedskandelike verhouding tussen die “ouers” in die gesin geopenbaar het, verval Lambert in ’n hallusinerende toestand. In hierdie toestand word hy deur Treppie gelei na waar Pop in die huis staan. Hy sien vervolgens vir Pop aan as ’n monster en skiet hom koelbloedig dood met die rewolwer wat hy by Sonny gekoop het. Hierna skiet Lambert

---

<sup>34</sup> Ondanks die feit dat Burger oor die roman skryf, kan sy opvatting gebruik word in die bespreking van die filmiese weergawe van *Triomf*. Treppie verwys egter nie in die film na die “afrek van muurpapier” nie, daarom word daar uitsluitlik van die “sluier”-beeld gebruik gemaak.

vir Treppie in die been, vat hom terug na sy “den” en vermoor hom deur ’n yskas op hom te gooi wat sy petrolreservoir laat ontplof. Met die ontploffing kry Lambert sy aanval en val op die vloer neer. Dié slottoneel kan simbolies geïnterpreteer word. Die dood van Pop en Treppie dui op die verlossing en vernietiging van Afrikanerideologie en die patriargie. Dit hou verband met die politieke konteks waar die Apartheidsregering tot ’n val gekom het, en Suid-Afrika verlos is uit ’n bestel wat rassisme en diskriminasie bevorder het.

Wat opvallend is, is dat Lambert albei sy vaders vermoor met die rewolwer wat hy by Sonny gekoop het. Simbolies kan dit verstaan word as die uitspeel van die rassekonflik wat vroeër in die film aan bod gekom het, naamlik die waarskuwing wat Sonny aan Lambert rig dat hulle na die verskiesing sal moet vlug na die Noorde om te ontsnap van uitwissing en vervolging. Crous (2016:5) maak ook ’n relevante aanmerking en wys daarop dat die rewolwer ’n kulturele objek word wat kommentaar lewer op die geweld wat in die land geheers het, en hoe maklik ’n wapen bekombaar is.

Die uitwissing van die vader(s) kan ook psigologies geles word en roep assosiasies met Freud se Oedipus-kompleks op. Freud (soos opgeneem in Van der Merwe en Viljoen, 1998:173) verduidelik hierdie kompleks aan die hand van die Griekse dramaturg, Sophokles, se drama *Koning Oedipus* waarin die hoofkarakter onwetend sy vader vermoor en met sy moeder trou. Die Oedipus-kompleks verwys dan na die verborge haat van die vader en seksuele begeerte na die moeder. Dit sluit direk aan by Lambert se bloedskandige verhouding met Mol, en word, soos reeds bespreek, beskou as ’n uiterse vorm van grensoorskryding wat destabilisering tot gevolg het.



Stilbeeld 5.5: Mandela se gesig op Sonny se hemp

Aan die einde van die film, nadat die ouer Afrikanerbestel wat Pop en Treppie ten dele verteenwoordig, vernietig is, is dit Sonny wat vir Mol help om Lambert uit die vlamme te red, terwyl ander inwoners van die buurt net staan en toekyk en geen hulp aanbied nie. Dit kan gevolglik op die inklusiwiteit van die komende nuwe bestel van Suid-Afrika dui wat die samewerking tussen verskillende rasse aanhelp en bevorder. Die sosiale kommentaar wat hierdeur gemaak word, is dat daar wel plek is vir die nageslag wat die produkte is van 'n vorige bestel. Die inklusiwiteit word verder beklemtoon met die t-hemp wat Sonny dra as hy vir Mol help (stilbeeld 5.5). Die uitbeelding van Mandela op Sonny se hemp word 'n simbool van bevryding en merk die begin van 'n proses waar versoening en herbou moet begin. Stilbeeld 5.5 wys ook op die beeld wat vertoon word in die laaste raampie van die film. Hierna vertoon teks op die skerm wat verduidelik dat Suid-Afrika se stembusse die volgende dag geopen is en elke Suid-Afrikaner kon sy stem laat hoor. Die ANC het met 'n groot meerderheid gewen en Triomf se naam is in 2006 terug verander na Sophiatown. In hierdie verband kan Nel (2013:151) aangehaal word:

On a collective level, the positive implication of the final scene is that the border-shifting liberation of 1994 applies not only to the marginalized black population but also to oppressed women in a malfunction patriarchal society. Consequently, the result of the first free election in South Africa meant not only the end of official white rule, based on an incestuous apartheid system, but also the start of a process of reconciliation and rebuilding of which Nelson Mandela became a worldwide icon.

## 5.7 Slot

Uit die voorafgaande blyk dit dat die filmwêreld van *Triomf* uitgebeeld word as 'n marginale, abjekte ruimte wat bydra tot die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die ruimtelike marginalisering beklemtoon die randfiguurskap van die Benade-gesin, terwyl Lambert, as swaksinnige, by uitstek as die randfiguur beskou word. Sy gedrag ondermyn hegemoniese Afrikanermanlikheid, alhoewel die ondermyning nie doelbewus is nie. Hy besef nie die gevolge van sy aksies nie. Lambert is 'n randfiguur as gevolg van sy swaksinnigheid, en omdat hy kinderlik is in sy verstandelike vermoëns. Hy tree as destabiliseerder van die hegemonie op omdat hy in die eerste plek self nie bewus is van die sosiale norme wat die hegemonie daarstel nie

(wat deur sy representasie bevestig word), en in die tweede plek omdat hy die vergestaltung is van 'n bloedskandelike verhouding en hy self aktief aan hierdie abjekte praktyk deelneem. Die kommentaar wat op die samelewing gelewer word, sluit by laasgenoemde aan: die bloedskande word 'n metafoor vir die sogenoemde “laer trek”-mentaliteit van die Afrikaner. Op 'n politieke vlak word daar verwys na die inklusiwiteit van die nuwe Suid-Afrika waar verskillende rasse en kulture met mekaar versoen word. Die feit dat die randfiguur albei sy “vaders” doodmaak, kan simbolies beskou word as die vernietiging van die patriargale bestel, asook die mag wat hegemoniese Afrikanermanlikheid oor die samelewing gehad het.

## HOOFSTUK 6

### SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

#### 6.1 Samevatting

Die uitgangspunt van hierdie studie is dat die drie gekose films, naamlik *Faan se trein*, *Roepman*, en *Triomf* elkeen 'n karakter bevat wat op die oog af tipiese voorbeelde is van Afrikanermanlikheid, maar in werklikheid as randfigure uitgebeeld word. Binne 'n gekonstrueerde filmwêreld word dié karakters uit die hegemoniese sentrum gesluit. Hulle randfiguurskap veroorsaak dat hulle hegemoniese Afrikanermanlikheid uitdaag en destabiliseer, en terselfdertyd kommentaar lewer op die samelewing wat binne die spesifieke filmwêreld uitgebeeld word. Hierdie laaste hoofstuk beoog om die studie as geheel vanaf 'n kritiese afstand te bekyk om uiteindelik tot 'n sinvolle gevolgtrekking te kom.

In die eerste hoofstuk is 'n kontekstualisering vir die studie geskets, met spesifieke verwysing na manlikheid, die filmwêreld, en die randfiguur. Elkeen van die konsepte is kortliks bespreek: eerstens is daar verwys na manlikheid as geslagtelikhedskonstruk en navorsing wat reeds gedoen is rakende die representasie van manlikheid in woord- en beeldtekste in die Suid-Afrikaanse konteks. Tweedens is daar vlugtig verduidelik dat wanneer film as teks ter sprake is, die konsep van 'n *filmwêreld* geaktiveer word. Laastens is daar kortliks gefokus op die randfiguur wat deur karakterbetrokkenheid ('n effek wat visueel deur die filmwêreld tot stand kom) op die voorgrond gestel word. Uit die konteks van die drie gekose films is dit duidelik dat elk 'n herbesoek is van die Apartheidsperiode in Suid-Afrikaanse geskiedenis. Elkeen van die films speel tydens Apartheid af, en bevat 'n randfiguur wat die sosiale strukture en ideologieë van Apartheid, wat 'n produk is van hegemoniese Afrikanermanlikheid, uitdaag en blootlê en sodoende destabiliseer. Daar is ook verwys na die waarde van 'n herbesoek aan die geskiedenis en waarom dit belangrik is om sin te maak van die hede en toekoms. Vervolgens is die probleemstelling uit die voorafgaande kontekstualisering vasgestel. Die probleemstelling het verduidelik dat hierdie studie gesentreer is rondom hegemoniese manlikheid, met spesifieke fokus op hegemoniese Afrikanermanlikheid, en hoe die randfiguur hierdie tipe manlikheid in die drie gekose films destabiliseer. 'n Onderdeel van die studie is om vas te stel hoe die filmwêreld van elkeen van die films daar uitsien, sowel as die kommentaar wat deur middel van die randfiguur op die

samelewing gelewer word. Uit die probleemstelling is die navorsingsvrae en -doelstellings duidelik gestel waarvolgens die studie gestruktureer is.

Hoofstuk twee het as teoretiese begronding vir die studie gedien. Om uiteindelik die navorsingsvrae en -doelstellings te kon bereik, het hierdie hoofstuk diskoerse rondom manlikheid, die filmwêreld en die randfiguur ondersoek en bespreek. Ten opsigte van manlikheid, is Connell (1987, 2005) se raamwerk rondom manlikheid betrek omdat dit as 'n klassieke werk in die veld van manlikheidstudies beskou word. Haar raamwerk van manlikheid as geslagtelikhedskonstruk, en veral hegemoniese manlikheid, is van belang om uiteindelik hegemoniese Afrikanermanlikheid te beskryf. Morrell (2001) en Du Pisani (2001, 2004) se navorsing rakende hegemoniese Afrikanermanlikheid voor die val van Apartheid is as grondslag gebruik om aan te dui wat hegemoniese Afrikanermanlikheid is en hoe dit daar uitsien. Naas die bespreking van manlikheid is teorie rondom die filmwêreld onder die loep geneem. Yacavone (2008, 2015) bied 'n nuwe beskrywing van die filmwêreld, daarom het sy opvattinge rakende die filmwêreld die bespreking gerig. Daar is aangetoon hoe 'n filmwêreld binne die raam van die film geskep word, met spesifieke klem op ruimte en karakterisering. Laastens het hoofstuk twee na die diskoerse rondom die randfiguur verwys. Daar is aangedui wat met die konsep *randfiguur* bedoel word, wie as randfigure bestempel kan word, en waarom. Die gestremde randfiguur het spesiale aandag in hierdie afdeling geniet omdat die drie randfigure in die gekose films, elk 'n vorm van gebrek of gestremdheid besit wat hom as randfiguur merk.

In die volgende drie hoofstukke is elkeen van die films afsonderlik bespreek en geanaliseer na aanleiding van die navorsingsvrae wat in die inleiding vasgestel is. In elkeen van hierdie hoofstukke is daar egter 'n bondige opsomming van die fabula en resepsie weergegee om as konteks vir die afsonderlike films te dien. Daarna is die filmwêreld, met spesifieke fokus op die visuele ruimte en karakterisering, ontleed. Die randfiguur is in kontras geplaas met die ander manlike karakters wat die vergestaltung van hegemoniese Afrikanermanlikheid is, óf wat daarna streef. Daarna is die randfiguur onder die soeklig geplaas om aan te dui hoe die karakter se aksies, (en in die geval van *Triomf* die karakter opsigself) hegemoniese Afrikanermanlikheid ondermyn en destabiliseer. Die besprekings het bewys dat elke randfiguur hegemoniese Afrikanermanlikheid op 'n unieke manier destabiliseer. Laastens is die rol van die randfiguur as voertuig vir sosiale kommentaar in elke film afsonderlik bespreek.

## 6.2 Gevolgtrekkings

Die volgende gevolgtrekkings kan gemaak word na aanleiding van, en as antwoord op, die navorsingsvrae en -doelstellings wat in hoofstuk een geïdentifiseer is.

### 6.2.1 Hegemoniese Afrikanermanlikheid

Manlikheid is 'n geslagtelikhedskonstruk wat deur die samelewing gekonstrueer word en bepaal die wyse waarop mans hulself behoort te gedra of hoe om op te tree. Manlikheid verskil egter van een kultuur na 'n ander en verander ook oor tyd, daarom is die term *manlikheid* problematies en kompleks. R.W. Connell (1987, 2005) verwys na manlikheid as 'n proses waarvolgens geslagtelikheid uitgeleef word. Die liggaam speel 'n belangrike rol in die konstruksie van manlikheid, maar voldoen nie aan die vereistes wat manlikheid daarstel nie. Manlikheid het ook te make met magsverhoudings, wat aanleiding gee tot Connell se teorie oor hegemoniese manlikheid.

Hegemoniese manlikheid is 'n raamwerk wat deur Connell (1987, 2005) geskep is om daardie tipe manlikheid wat die oorhand het in die samelewing, te beskryf. In die kontemporêre Westerse kultuur word hegemoniese manlikheid gekenmerk deur heteroseksualiteit met 'n klem op die huwelik, 'n wit vel, middelklasstatus, onafhanklikheid, rasionaliteit en geleerdheid, 'n kompeterende gees, die begeerte en vermoë om iets te bereik, gekontroleerde en gerigte aggressie, en mentale en fisieke taatheid. Hegemoniese manlikheid staan in verhouding met ander vorme van manlikheid, alhoewel dit as die sterkste vorm van manlikheid geag word en die topposisie in die hiërargie inneem. Die ander vorms van manlikheid is, van minder sterk na swak, die volgende: medepligtige manlikheid, gemarginaliseerde manlikheid en subordinate manlikheid. Hierdie tipologie van verskillende vorms van manlikheid en die verhouding met die hegemonie, is gebruik om hegemoniese Afrikanermanlikheid te verstaan en insgelyks die uitbeelding van manlikheid in die drie gekose films te ontleed.

Hegemoniese Afrikanermanlikheid is veral deur Morrell (2001), Swart (2001) en Du Pisani (2001, 2004) nagevors. Afrikanermanlikheid het volgens hulle ontstaan in die vroeë twintigste eeu met die Afrikanerboere se begeerte om superieur te wees oor swartmense en vry te wees van Britse invloede. Hierdie vroeë Afrikanermanlikheid het klem geplaas op die belangrikheid van onafhanklikheid, vindingrykheid, fisieke en emosionele taatheid, die vermoë om bevele te gee en uit te voer, en om moreel en

Godvresend te wees. Die opkoms van die Nasionale Party in 1948 het twee invloedryke gevolge gehad: Apartheid is ingestel en Afrikanermanlikheid is tot hegemoniese status verhef. Insgelyks word die onskeibare verband tussen Apartheid en hegemoniese Afrikanermanlikheid vasgelê.

Die waardes en ideale van hegemoniese Afrikanermanlikheid is volgens Du Pisani (2001) geskoei op die vereistes van die Afrikaner-broederbond, dit wil sê, 'n wit vel, manlik, finansiëel onafhanklik, Afrikaanssprekend, bo die ouderdom van 25, lid van een van die Afrikaanse Protestantse susterskerke, 'n onberispelike karakter, verbintenis aan die vaderland, taal en kultuur, heteroseksualiteit en politieke konserwatisme. Hierdie ideale is deur die kerk en Afrikaanse skole deurgevoer, en versterk der instansies soos veldskole en die kommando's. As gevolg van die puriteinse grondslag van Afrikanermanlikheid het die kerk 'n beduidende rol in die politiek en onderwysstelsel gespeel. Liberalisme en homoseksualiteit is gesien as "afwykings" en bedreigings vir die beeld van Afrikanermanlikheid, en mans wat een of albei hierdie eienskappe getoon het, is onderdruk en uit die samelewing verwerp.

### 6.2.2 Die filmwêreld in *Faan se trein*, *Roepman*, en *Triomf*

Yacavone (2015) wys daarop dat 'n filmwêreld 'n eiesoortige, omvattende, relasionele en referensiële werklikheid is wat in 'n film geskep word deur verskillende filmtegnieke. In sy teorie wys hy daarop dat dit in die filmwêreld gaan oor *wat* gewys of gerepresenteer word, en *hoe* dit gewys of gerepresenteer word. Een van die belangrike aspekte van die filmwêreld is om 'n visuele werklikheid te skep waar die kyker hom- of haarself kan inleef. Die immersie van die kyker word onder andere bevorder deur die oortuigende en geloofwaardige uitbeelding van die ruimte en karakters. Die doel van die tweede navorsingsvraag was om ondersoek in te stel na die manier waarop die filmwêreld in die drie betrokke films geskep word. In al drie films word die ruimte en karakterisering gebruik om 'n spesifieke sosio-politieke konteks in 'n filmwêreld te (her)skep waarin verskillende periodes van Apartheid in Suid-Afrika uitgebeeld word.

Die ruimte in *Faan se trein*, *Roepman* en *Triomf* word as marginaal uitgebeeld. Groot langskote word om vergelykbare redes in die drie films gebruik om onder andere die marginale posisie van die spesifieke ruimte te beklemtoon. In *Faan se trein* word groot langskote gebruik om die Karoo-dorpie aan die kykers voor te stel, wat geïsoleerd is van ander gemeenskappe. Dit dien ook 'n estetiese funksie: om dit op 'n

geromantiseerde wyse uit te beeld, wat verband hou met die ideologie van die plattelandse dorpie as ruimte. In *Roepman* word die groot langskote gebruik om die spoorwegkamp as randgebied uit te beeld. Die regisseur van *Triomf* wend dieselfde soort skote aan om die buurt in teenstelling te plaas met die groter Johannesburgse metropool en sodoende die marginale posisie van die buurt eksplisiet aan te dui. Die ruimtes van al drie films het sosio-politieke ondertone wat verband hou met hegemoniese Afrikanermanlikheid. Die dorpie in *Faan se trein* word beskou as 'n verlenging van die plaas, 'n ruimte wat sentraal staan in die Afrikanerdom, terwyl die spoorwegkamp in *Roepman* en die woonbuurt in *Triomf* op die mag van hegemoniese Afrikanermanlikheid dui, omdat beide ruimtes geskep is deur die regering as 'n oplossing vir die armblanke-problematiek (wat nadelige gevolge vir ander etniese groepe ingehou het).

Die persoonlike ruimtes, met ander woorde die huise wat in *Faan se trein* en *Roepman* voorgestel word, word gebruik om die era waarin die films afspeel, aan te dui en bevat ook kernaspekte wat Afrikanermanlikheid beklemtoon. In eersgenoemde film is daar indeksale tekens (die gemonteerde bokskedel) vir Afrikanermanlikheid, terwyl die huis opsigself herinner aan die tradisionele plaasopstal. Verder is die huis ook geografies verwyderd van die dorpie, wat bydra tot Faan se buitestaanderskap. In *Roepman* word die gesin se huis as armoedig uitgebeeld, met beduidende tekens van Afrikanermanlikheid en geloof, naamlik die portret van H.F. Verwoerd in die sitkamer en die biddende hande-afbeelding en die kruis. In teenstelling hiermee word die ruimte van die Benades se huis in *Triomf* met behulp van dekor en die kamerawerk as vuil en beknop uitgebeeld. Dit beklemtoon die gesin se armoedige bestaan, en dui op hulle sosiale klas. Daar is wel enkele aspek verteenwoordigers van die hegemonie wat dié ruimte besoek, naamlik verteenwoordigers van die AWB en Nasionale Party wat die ideologieë van Afrikanermanlikheid en Apartheid vir die Benades beklemtoon.

Binne die betrokke ruimtes kom verskillende karakters voor wat verskillende verbintenisse het met die hegemonie, onder meer die randfiguur wat veral van belang is. Die ruimte in elke film bepaal en verteenwoordig die sosiale strukture en ideologieë wat hegemoniese Afrikanermanlikheid daarstel, waaraan die karakters onderworpe is (of veronderstel is om te wees).

In *Faan se trein* is daar karakters wat elk 'n kernaspek van Afrikanermanlikheid verteenwoordig, naamlik Dokter (mag en outoriteit), Sersant (mag en geregtigheid), Dominee (religieuse mag en tradisionele geloof) en Oom Frik (tradisionele gelowiges). Hierdie karakters kan as prototipes beskou word van die tradisioneel manlike figure in die Afrikanergemeenskap. Hierdie karakters word meestal met medium- en ooglynskote uitgebeeld wat 'n gevoel van objektiwiteit ontlok, terwyl hulle kleredrag en dialoog hulle gesag en/of karakter beklemtoon. Hierteenoor staan Faan, die dorpie se randfiguur, wat weens sy verstandelike gestremdheid deur die gemeenskap gemarginaliseer word. Hy is die beliggaming van onskuld en kinderlikheid, en ontbloot daarmee aspekte van die samelewing wat die hegemonie eerder wil verberg. Sy eenvoud word bevestig deur die wyse waarop hy visueel voorgestel word, sowel as deur sy handeling en dialoog.

In *Roepman* is die klassifisering van die karakters nie so eenvoudig soos in *Faan se trein* nie, omdat die Apartheidsbestel ook 'n klassebestel was. Vanweë die feit dat die spoorweggemeenskap deur armoede gekenmerk word, word almal in die spoorweggemeenskap binne die groter Afrikanerdom ook gemarginaliseer. Dit het implikasies vir die uitbeelding van Afrikanermanlikheid. Binne die gemeenskap is daar egter karakters wat die hegemoniese ideaal nastreef, soos Abram. Hy word meestal met laehoekskote uitgebeeld wat sy mag en outoriteit beklemtoon, terwyl sy kleredrag (voorkoms), handeling en dialoog hom verbind met die formaliteite van die hegemonie. Daar is ook ander manlike karakters, naamlik Harry en Hein, wat wel 'n verbintenis met die hegemonie het, maar eerder bestempel word as ambivalente karakters wat eienskappe van medepligtige én gemarginaliseerde manlikhede besit. Joon, as die gemeenskap se gestremde randfiguur, word binne die kader van gemarginaliseerde manlikheid geplaas. Hy is die beliggaming van goedheid en word 'n verlossersfiguur vir menige karakter in die film. Die filmiese elemente, soos die laehoekskote waarmee hy deurgaans verfilm word, sowel as sy wit kleredrag, beklemtoon sy belangrikheid en aard as verlosser.

In teenstelling met die vorige twee films is daar in die derde film, *Triomf*, geen karakters wat beduidende verteenwoordigers is van die hegemonie nie. Die filmiese elemente word op so 'n manier gebruik om die karakters se voorkoms, handeling en dialoog as abjek uit te beeld. Binne hierdie filmwêreld word die karakters opsigself destabiliseerders van hegemoniese Afrikanermanlikheid wat in die vierde gevolgtrekking saamgevat word.

Uiteindelik word die filmwêreld gebruik om 'n ruimte te skep waarin hegemoniese Afrikanermanlikheid (of die suggestie daarvan) 'n beduidende rol speel, en waarvan die drie randfigure (Faan, Joon en Lambert) nie deel vorm nie.

### 6.2.3 Die randfiguur

As basiese definisie, het hoofstuk twee aangedui dat die randfiguur verwys na 'n persoon wat op die periferie van iets staan. Daar is verder aangetoon dat die randfiguur in die konteks van hierdie studie verstaan word as 'n karakter wat vanuit sy bepaalde samelewing of gemeenskap gesluit of verwerp word, en na die marge geskuif word. Dit het voorts geblyk dat die terme *antiheld*, *outsider*, en *buitestaander* in essensie almal op 'n randfiguur dui wat deur die samelewing gemarginaliseer word.

Die redes vir die marginalisering verskil, en volgens teoretici kan daar gevolglik verskillende randfigure geïdentifiseer word soos die kind, die kunstenaar of nar, 'n lid van die "Beatnik"-generasie (of iets soortgelyk), die pikaro en die sondebok. In hierdie studie is daar aangetoon dat die verstandelik of liggaamlike gestremde, die andersdenkende en die verlosser ook by hierdie lys gevoeg kan word. Daar is verder verslag gegee van verskillende woord- en beeldtekste waar die randfiguur 'n sentrale rol speel. Die verband tussen die verskerpte fokus op die individu (lees randfiguur) en sleutelwendings in die breë Westerse kultuurgeskiedenis (soos die Renaissance en Modernisme) is ook belig.

Die bespreking oor die gestremde randfiguur het aangedui dat gestremdheid gemeet word aan normaliteit, en word gevolglik as 'n abnormaliteit deur die samelewing beskou. Gestremdheid kan in twee groepe verdeel word, naamlik liggaamlike gestremdheid en verstandelike gestremdheid. Die sosiologiese model vir gestremdheid wys daarop dat gestremdheid nie bepaal word deur 'n persoon se beperkings nie, maar eerder dat die samelewing struikelblokke in die gestremde persoon se pad plaas wat verhoed dat hy of sy ten volle deel kan wees van die samelewing. Dit beklemtoon die randfiguurskap van die gestremde persoon, omdat hy of sy nie toegelaat word om deel te wees van die gemeenskap nie.

In die films word al drie randfigure op grond van hulle gestremdheid gemarginaliseer. Faan en Lambert, as verstandelik gestremdes, word deur hulle onderskeie gemeenskappe verwerp omdat hulle nie hulself onderwerp aan die sosiale norme en

konvensies nie, maar eerder met onskuld deur die lewe gaan. Joon het 'n fisiese gebrek, alhoewel daar suggereer word dat hy ook tot 'n mate swaksinnig is. Soos uitgelig is in hoofstuk twee, word die randfiguur in woord- en beeldtekste gebruik om kommentaar te lewer op die gemeenskap wat in die film uitgebeeld word, of op die groter samelewing. In dié geval word die randfigure gebruik om insgelyks Afrikanermanlikheid te destabiliseer en sosio-politieke kommentaar op die samelewing te lewer.

#### 6.2.4 Die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid

Daar is vasgestel dat die randfiguur 'n simbool is vir die waarheid en die onreg wat in 'n bepaalde gemeenskap gepleeg word. Die randfiguur strew (dikwels onbewustelik) om die waarheid te ontbloot wat deur die gemeenskap of ideologie verberg word. In die drie gekose films tree die randfiguur as destabiliseerder van hegemoniese Afrikanermanlikheid op deurdat hy sekere aspekte daarvan blootlê, die mag daarvan ondermyn, of opsigself 'n produk is van die ingekeerdheid van die Afrikanergemeenskap.

In *Faan se trein* destabiliseer Faan Afrikanermanlikheid op twee wyses. In die eerste plek ontmaser hy manlike seksualiteit en begeerte. Deur sy onkunde ten opsigte van sosiale konvensies verwys of kyk Faan eksplisiet na vroulike karakters se borste en maak aanstootlike en ongeskikte opmerkings. Sersant, Dokter en Dominee wat as bakens van Afrikanermanlikheid gesien kan word, beskou Faan se optrede en uitsprake as onbeduidend en “normaal” vir 'n man. Hierdie insident wys op Afrikanermanlikheid se opvatting dat die seksuele drange na 'n vrou 'n natuurlike reaksie is vir 'n man, en dat vrouens 'n objek is vir die man se begeerte. In die tweede plek ontmasker Faan die onregte van rasseskeiding en gepaardgaande rassisme wat kenmerkend is van die Apartheidsera en Afrikanermanlikheid. Hy doen dit deur sy vriendskap met Stinkhans, wat uiteindelik Faan se enigste ware vriend is. Faan beskou Stinkhans as sy gelyke en behandel hom net soos al die ander “belangrike” gesagsfigure.

In *Roepman* word Afrikanermanlikheid gedestabiliseer deur Joon wat as redder optree binne sekere kontekste en gevalle waar die vooraanstaandes van die gemeenskap (dit is die karakters wat verteenwoordigend is van die hegemonie) gefaal het. Daar is drie insidente waar Joon as redder optree, naamlik as hy Timus se onskuld beskerm, by Erika se selfmoord en die konflik tussen Marie en Goolshan. Joon bewaar Timus se

onskuld ten opsigte van die seksuele wanneer hy vir Timus red uit die water by die hawe voordat hy te wete kan kom wat 'n kondoom is, en wanneer hy tussenbeide tree wanneer Hein vir Timus 'n pornografiese tydskrif wys. Joon se redderskap word egter getroef wanneer Hein vir Timus molesteer. Tweedens red Joon betyds vir Erika van haar selfmoordpoging. Na die insident word sy uitgebeeld as somber en sprakeloos totdat Joon die hele gemeenskap saam onder 'n fontein in die straat laat lag. Hierdie insident wys op Abram (en uiteindelik die hegemonie) se ontoereikendheid teenoor sy kind, en die implikasies van sy streng en onbeteuelde navolging van die hegemonie. Laastens tree Joon as redder en middelaar op vir Marie en Goolshan. Abram en Dominee se pogings om die konflik tussen Marie en Goolshan op te los, deur middel van voorlesings uit die Bybel, is onsuksesvol en word ondermyn wanneer Joon op die toneel opdaag en binne enkele minute die geweer van Marie wegneem en haar huis toe vergesel. Dié insidente dui op die ontoereikendheid en onderdrukking wat die hegemonie vir die gemeenskap tot gevolg het.

Lambert, in die film *Triomf*, se karakter tree as destabiliseerder van hegemoniese Afrikanermanlikheid op. Hy is die swaksinnige randfiguur in 'n reeds gemarginaliseerde ruimte, en die vrug van 'n bloedskandelike verhouding tussen sy ma en haar twee broers. Daar is aangedui dat dit die uiterste vorm van destabilisering is. Sodoende word Lambert bestempel as 'n bedreiging vir die stabiliteit en nasionale Afrikaneridentiteit. Sy vriendskap met 'n swart man, en die seksuele toenadering tot 'n kleurlingprostituut, voer die destabilisering verder, en doen afbreuk aan die rassistiese opvattinge van die hegemonie. Lambert, as abjekte karakter wat deur bloedskande in die lewe gebring is en die proses voorsit deur gemeenskap te hê met sy ma, lewer direk kommentaar op die verkrampte, ingeteelde ideologieë van die Afrikaner waarvan hy insgelyks slagoffer én destabiliseerder word.

#### 6.2.5 Kommentaar op die samelewing

Deur die verloop van die verhandeling het dit duidelik geword dat die randfiguur in die drie films gebruik word om sosio-politieke kommentaar te lewer op die samelewing. In elkeen van die films lewer die randfiguur kommentaar, nie net op die gemeenskap wat in die filmwêreld uitgebeeld word nie, maar ook op die groter Suid-Afrikaanse gemeenskap.

Faan is die vergestaltung van onskuld wat die onregte van hegemoniese Afrikanermanlikheid en Apartheid ontbloot. Verder word hy ook die sondebok en moet hy onregverdig die las vir menslike foute dra. Deur sy onskuld en swaksinnigheid bewerkstellig hy tog op 'n indirekte manier samesyn en relasionaliteit in die dorpie.

Joon se dood wys op sy beurt na die mag en onderdrukking wat die hegemonie uitoefen, nie net op die spoorweggemeenskap nie, maar ook die groter Suid-Afrikaanse samelewing. Deur hom word kykers uitgedaag om die implikasies en onstabiliteit van hegemoniese Afrikanermanlikheid te besef, en die onreg wat dit ingehou het vir verskillende rasse, geslagte en klasse.

Lambert lewer net soos die ander randfigure ook kommentaar op die samelewing, maar sy optrede spruit uit sy swak verstandelike vermoëns en is sy optrede nie doelbewus nie. In die slottoneel van die film maak hy sy “vaders” dood. Hierdie toneel word gelees as 'n verlossing en uitwissing van die Afrikanerideologie en -patriargie. Dit word in verband gebring met die politieke konteks van die film op die vooraand van die verkiesing in 1994, waar Apartheid tot 'n val gekom het, en Suid-Afrika verlos is van 'n rassistiese en diskriminerende bestel. Die feit dat Sonny vir Lambert uit die vlamme red terwyl Sonny 'n hemp met 'n afbeelding van Mandela dra, word gesien as 'n vooruitskouing van die komende bestel waar inklusiwiteit en samewerking tussen rasse bevorder en aangehelp word.

### **6.3 Aanbevelings vir verdere studie**

Hierdie studie handel oor die destabilisering van hegemoniese Afrikanermanlikheid deur die randfiguur. Vir verdere studie oor die onderwerp kan daar ondersoek ingestel word na die uitbeelding van post-Apartheid Afrikanermanlikheid in kontemporêre Afrikaanse films, soos *'n Paw-paw vir my darling* (2016), *Twee grade van moord* (2016), *Ballade vir 'n enkeling* (2015), *Treurgrond* (2015), *'n Man soos my pa* (2015), *Abraham* (2015) en *Seun* (2015).

### **6.4 Slot**

Myns insiens is daar aan elk van die navorsingsdoelstellings volledig uitvoering gegee. Daar is vasgestel dat die randfiguur in die drie gekose films, naamlik *Faan se trein*, *Roepman*, en *Triomf* hegemoniese Afrikanermanlikheid destabiliseer.

Ten slotte kan Derek Hook (2014:201) se uitspraak oor die verlede as grondslag vir die hede en die toekoms weer beklemtoon word: “More simply put: in the case of attempts to retrieve Apartheid history we are not merely accessing dull echoes of the past; we are involved rather in the task of re-establishing the foundations of what the past may come to mean in the future” (Kursivering – DH). Dit is oneties om na Apartheid te verwys as iets van die verlede. Dit is iets wat nooit as afgehandel beskou kan word nie. Daarom is die herbesinning van die geskiedenis (waarvan die drie films goeie voorbeelde is) van waarde vir die eietydse Suid-Afrikaanse kyker.

Die herbesinning van die Apartheidsera in Suid-Afrikaanse geskiedenis skep 'n historiese bewussyn by die kykers, sodat hulle kan sin maak van die hede en toekoms, asook om hul identiteit en herkoms te herkonstrueer. In die films *Faan se trein*, *Roepman* en *Triomf* word die Apartheidsera se sosiale onregte en die verdraaide ideologie van Afrikanermanlikheid aan bod gestel. Die films openbaar dus die geskiedenis om erkenning te gee aan wat gebeur het, om uiteindelik voort te kan gaan om 'n verdraagsame en vreedsame samelewing te bou.

## FILMOGRAFIE

Ebbinge, D. 2013. Matterhorn, produceerd deur Gijs van de Westelaken. Brussel: Cinéart. [DVD].

Eilers, P. 2011. Roepman, vervaardig deur Salmon de Jager & Danie Bester. Johannesburg: Sterkinekor Entertainment. [DVD].

Hermanus, O. 2011. Skoonheid, vervaardig deur Didier Costet. Johannesburg: Next Entertainment. [DVD].

Iñárritu, A.G. 2015. The Revenant, produced by Steve Golin, Alejandro Gonzalez Iñárritu, David Kanter, Arnon Milchan, Mary Parent, Keith Redmon & James W. Skotchdopole. Hollywood: Twentieth Century Fox. [DVD].

Krog, Q. 2015. Ballade vir 'n Enkeling, vervaardig deur Danie Bester. Johannesburg: Sterkinekor Entertainment. [DVD].

Raeburn, M. 2008. Triomf, vervaardig deur Fonds Sud Cinéma. Johannesburg: Next Video. [DVD].

Roets, K. 2014. Faan se trein, vervaardig deur Helena Spring. Johannesburg: Sterkinekor Entertainment. [DVD].

Vallée, J-M. 2013. Dallas Buyers Club, produced by Robbie Brenner & Rachel Winter. Universal City: Universal Studios Entertainment. [DVD].

Zemeckis, R. 1994[2001]. Forrest Gump, produced by Wendy Finerman, Steve Starkey & Steve Tisch. Hollywood: Paramount Pictures. [DVD].

## BRONNELYS

Abercrombie, N., Hill, S. & Turner, B.S. 2006. The Penguin dictionary of sociology. 5th ed. London: Penguin.

Adams, R. & Savran, D. 2002. Introduction. (*In* Adams, R. & Savran, D., eds. The masculinity studies reader. Malden: Blackwell. p. 1-8).

Adler, D. 2016. Story of cities #19: Johannesburg's apartheid purge of vibrant Sophiatown. <https://www.theguardian.com/cities/2016/apr/11/story-cities-19-johannesburg-south-africa-apartheid-purge-sophiatown> Date of access: 4 Oct. 2016.

Alchin, L.K. 2015. The color black. <http://www.elizabethan-era.org.uk/color-black.htm> Date of access: 19 Oct. 2016.

Baker, B. 2006. Masculinity in fiction and film: representing men in popular genres 1945-2000. London: Continuum.

Barlow, D.H. & Durand, V.M. 2012. Abnormal psychology: an integrative approach. 6th ed. Belmont: Wadsworth Cengage Learning.

Barnard, C. 1964. Pa maak vir my 'n vlieër pa. Kaapstad: Tafelberg.

Barry, P. 2009. Beginning Theory: an introduction to literary and cultural theory. 3rd ed. Manchester: Manchester University Press.

Behr, M. 1993. Die reuk van appels. Strand: Queillierie.

Berger, J. 1973. Ways of Seeing. New York: Penguin.

Bisschoff, A. 1992. Buitestaander. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 50).

Boekkooi, P. 2014. Elke raampie 'n meesterstuk. *Volksblad*: 4, 24 Jan.

Boggs, J.M. & Petrie, D.W. 2008. The art of watching films. 8th ed. New York: McGraw-Hill.

Botha, M. 2012. South African cinema: 1896-2010. Bristol: Intellect.

Bordwell, D. & Thompson, K. 2013. *Film art: an introduction*. 10th ed. New York: McGraw-Hill.

Bradley, A.C. 1901. *Poetry for poetry's sake: an inaugural lecture delivered on June 5, 1901*. Oxford: Clarendon Press.

Brink, A.P. 1967. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria: Academica.

Bristow, W. 2010. The Enlightenment. (*In The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/enlightenment/> Date of access: 4 Jun. 2015).

Brophy, M. Shadowing Afrikaner nationalism: Jungian archetypes, incest, and the uncanny in Marlene van Niekerk's *Triomf*. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 22(1-2):96-112.

Broodryk, C. 2013. The cinema of Willie Esterhuizen: the quest for sex and hegemonic masculinity. *Image & Text: a Journal for Design*, 22:6-26.

Broodryk, C. 2014. Te veel spookasem, te min murg. [http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2014/08/13/23/djfilm-140\\_31\\_0\\_454399252.html](http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2014/08/13/23/djfilm-140_31_0_454399252.html)  
Datum van gebruik: 21 Aug. 2014.

Burger, K. 2013. Faan se trein stoom voort. *Rapport*: 5, 19 Mei.

Bürger, V. 2011. Rolprent is 'n 'vars bries' *Bloemnuus*: 6, 15 Jul.

Burger, W. 2000. Also sprach Treppie: Taal en verhaal as muurpapier in Marlene van Niekerk se *Triomf* (of "it's all in the mind"). *Literator*, 21(1):1-20.

Butler, J. 1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Butler, J. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Butler, J. 2004. *Undoing gender*. New York: Routledge.

Butler, J. 2006. *Precarious lives*. London: Verso.

Bybel. 1953. Die Bybel: dit is die ganse Heilige Skrif wat al die kanonieke boeke van die Ou en Nuwe Testament bevat. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Cervantes, M. 1975 [1615]. The adventures of Don Quixote. Translated from Spanish by J.M. Cohen. Middlesex: Penguin.

Chaudhari, S. 2013. 'Van vandag af is jou naam Februarie?' Naamgewing en naamstropping in tekste van Diana Ferrus, I.D. du Plessis en Rayda Jacobs. *Tydskrif vir Letterkunde*, 50(2): 30-46.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. 1996. The Penguin dictionary of symbols. Translated from the French by John Buchanan-Brown. London: Penguin.

Coetzee, A. 2000. 'n Hele os vir 'n ou broodmes: grond en plaasnarratief sedert 1595. Pretoria: Van Schaik.

Coetzee, J.M. 1988. White writing: on the culture of letters in South Africa. Sandton: Radix.

Connell, R.W. 1987. Gender and power: society, the person and sexual politics. Cambridge: Polity.

Connell, R.W. 2005. Masculinities. 2nd ed. Cambridge: Polity.

Connell, R.W. 2015. Bio. [http://www.raewynconnell.net/p/about-raewyn\\_20.html](http://www.raewynconnell.net/p/about-raewyn_20.html) Date of access: 11 May 2015.

Connell, R.W. & Messerschmidt, J.W. 2005. Hegemonic masculinity: rethinking the concept. *Gender & Society*, 19(6):829-859.

Copland, A. 2009. Empathy and character engagement. (In Livingston, P. & Plantinga, C., eds. The Routledge companion to philosophy of film. London: Routledge. p. 97-110).

Crous, A. 2011. *Roepman* – 'n eerlike film. <http://www.litnet.co.za/roepman-n-eerlike-film/> Datum van gebruik: 3 Jun. 2015.

- Crous, M. 2016. 'Treppie hou nie van kuiergaste nie': *Xenia* in Marlene van Nierkerkse *Triomf. Literator*, 37(1):1-7.
- De Kock, D.J. 2007. Die pastorale versorging van 'n gesin met 'n erg gestremde kind. Potchefstroom: NWU. (Proefskrif – ThD).
- De Waal, S. 2009. There will be blood. *Mail & Guardian*: 8, 26 Feb.
- Degenaar, J. 1992. Ideologie. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 171-173).
- Dennill, B. 2009. Hard track: a disturbing perspective on local life. *Citizen*: 5, 20 Feb.
- Du Pisani, K. 2001. Puritanism Transformed: Afrikaner masculinities in the Apartheid and Post-Apartheid Period. (In Morrell, R., ed. Changing Men in Southern Africa. Pietermaritzburg: University of Natal. p. 157-175).
- Du Pisani, K. 2004. 'Ek hou van 'n man wat sy man kan staan': Puriteinse manlikheidsbeelde in die Afrikaanse kultuur tot 1935. *SA Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 18(1):80-93.
- Du Toit, D. 2011. Roepman: deur die oë van n kind. *Kerkbode*: 14, 1 Jul.
- Du Toit, S. 2014. Bitter-sweet tale of an innocent mind. *Cape Times*: 5, 24 Jan.
- Encyclo. 2015. Randfiguur. <http://www.encyclo.nl/begrip/Randfiguur> Datum van gebruik: 6 Aug. 2015.
- Fausto-Sterling, A. 2000. How to build a man. (In Tripp, A., ed. Gender. New York: Palgrave. p.109-114).
- Fitzpatrick, M. 2009a. Fliet 'n Triomf in Afrikaans. *Beeld*: 8, 14 Feb.
- Fitzpatrick, M. 2009b. 'My oumas moet dit nie sien nie'. *Beeld*: 8, 7 Mar.
- Foster, P.H. 2004. Marginale en liminale karakters in die werk van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach: sosiale kommentaar en die ondermyning van grense. Stellenbosch: US. (Tesis – MA).

- Fourie, A. 2016. Estetiese illusie en die wyses waarop kykerbetrokkenheid in 'n film geskep kan word, met verwysing na *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004). <http://www.litnet.co.za/estetiese-illusie-en-die-wyses-waarop-kykerbetrokkenheid-n-film-geskep-kan-word-met-verwysing-na-eternal-sunshine-spotless-mind-2004/> Datum van gebruik: 11 Okt. 2016.
- Fourie, P. 1975. *Faan se trein*. Kaapstad: Tafelberg.
- Gianetti, L. 2005. *Understanding movies*. 10th ed. Upper Saddle River: Pearson.
- Giddens, A. 2009. *Sociology*. 6th ed. Cambridge: Polity.
- Giliomee, H. & Mbenga, B. 2007. *New history of South Africa*. Cape Town: Tafelberg.
- Gouws, T. & Snyman, M. 1995. *Om beter te kan sien: 'n gids tot visuele geletterdheid*. 2de uitg. Pretoria: Van Schaik.
- Grobler, D.C. 1977. *Colet van Velden as buitestaanderfiguur by Etienne Leroux*. Potchefstroom: PU vir CHO. (Verhandeling – MA).
- Grosz, E. 1990. The body of signification. (*In* Fletcher, J. & Benjamin, A., eds. *Abjection, melancholia, and love: the work of Julia Kristeva*. London: Routledge. p. 80-103).
- Grosz, E. 1995. *Space, time and perversion: Essays on the politics of bodies*. London: Routledge.
- Grové, A.P. 1988. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. 5de uitg. Pretoria: Nasou.
- Hall, M. 2005. *Teaching men and film*. London: British Film Institute.
- HAT: handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. 2005. 5de uitg. Kaapstad: Pearson.
- Henricks, T.S. 2011. Play as a pathway to behaviour. *American Journal of Play*, 4(2): 225-253.

- Herbst, M. 1999. Goya's grotesque: abjection in *Los Caprichos*, *Desastres de la Guerra*, and *Los Disparates*. Johannesburg: University of the Witwatersrand. (Thesis – PhD).
- Hook, D. 2014. (Post)apartheid conditions: Psychoanalysis and social formation. Cape Town: HSRC Press.
- Hopkins, D. 2007. *Dada's Boys: Masculinity After Duchamp*. London: Yale University Press.
- Howson, R. 2006. *Challenging Hegemonic Masculinity*. London: Routledge.
- Hugo, V. 1978 [1831]. *Notre-Dame de Paris*. Translated from the French by John Sturrock. Middlesex: Penguin.
- Johl, J.H. 1992. Antiheld. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 13-15).
- Jordaan, A. 2012. Die belewenis van Afrikanermarginaliteit soos weerspieël in enkele literêre (ego)tekste tussen 2005 en 2009. *Stilet*, 24(1):35-52.
- Kahn, J.S. 2009. *An introduction to masculinities*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Kennedy, C. 2008. Minor Triomf. *Sunday Independent*: 25, 27 Jul.
- Kimmel, M. 1990. After fifteen years: the impact of the sociology of masculinity on the masculinity of sociology. (*In Hearn, J. & Morgan, D., eds. Men, masculinities & social theory*. London: Unwin Hyman. p. 93-109).
- Kolker, R. 2002. *Film, form, and culture*. 2nd ed. Boston: McGraw-Hill.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. Translated from the French by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP.
- Lehman, P. 2007. *Running scared: masculinity and the representation of the male body*. Detroit: Wayne State UP.
- Leroux, E. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Liebenberg, W. 1992. Modernisme. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 317-320).

Luckasson, R., Coulter, D.L., Polloway, E.A., Reiss, S., Schalock, R.L., Snell, M.E., Spitalnik, D.M. & Stark, J.A. 2002. Mental retardation: definition, classification, and systems of support. Washington DC: American Association on Mental Retardation.

Macleod, I. & Freedman, T. 1995. The Wordsworth dictionary of first names. Hertfordshire: Wordsworth.

Marshall, G. 1998. Dictionary of sociology. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.

McKay, R. 2009. 'Triomf' a tragic, hidden triumph. *The Times*: 16, 20 Mar.

Mey, K. 2011. 'Roepman' gaan jou wakker skud! *Kerkbode*: 23, 20 Mei.

Miller, A. 2008. The fall of Triomf. *Sunday Independent*. 2, 29 Jun.

Monaco, J. 2000. How to read a film: movies, media, multimedia. 3rd ed. New York: Oxford University Press.

Morrell, R. 2001. The times of change: men and masculinity in South Africa. (*In* Morrell, R., *ed.* Changing men in Southern Africa. Pietermaritzburg: University of Natal Press. p. 3-37).

Mosse, G.L. 1996. The image of man: the creation of modern masculinity. Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. (*In* Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L., *eds.* 1992. Film theory and criticism: introductory readings. 4th ed. New York: Oxford University Press. p. 746-757).

Mulvey, L. 1981. Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by *Duel in the sun*. (*In* Kaplan, E.A., *ed.* 1990. Psychoanalysis & Cinema. London: Routledge. p. 24-35).

- Neale, S. 1993. Masculinity as spectacle: reflections on men and mainstream cinema. (In Cohen, S. & Hark, I.R., eds. *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge. p. 9-20).
- Nel, A. 2010. "My lyf was my slagspreuk": verset en die politiek van die liggaam in *30 Nagte in Amsterdam* van Etienne van Heerden. *Stilet*, 21(1):165-186.
- Nel, A. 2013. Borders and abjection in *Triomf*. (In Viljoen, H., ed. *Crossing borders, dissolving boundaries*. Amsterdam: Rodopi. p. 135-154).
- Nelmes, J. 2012. Gender and film. (In Nelmes, J., ed. *Introduction to film studies*. 5th ed. London: Routledge. p. 262-297).
- Nye, R.A. 2005. Locating Masculinity: some recent work on men. *Signs: journal of women in culture and society*, 30(3):1937-1962.
- Oosthuizen, M. 2011. Dalk was ons nie gereed vir 'Roepman' nie *Kerkbode*: 17, 1 Jul.
- Parnell, S.M. & Pirie, G.H. 1991. Johannesburg. (In Lemon, A., ed. *Homes Apart: South Africa's segregated cities*. Cape Town: David Philip. p. 129-145).
- Pirie, G.H. 1982. Sleepers beside tracks: housing in South Africa's state railway corporation, 1910-1980. *South African Geographical Journal*, 64(2):144-154.
- Plantinga, C. 2009. Emotion and affect. (In Livingston, P. & Plantinga, C., eds. *The Routledge companion to philosophy of film*. London: Routledge. p. 86-96).
- Pople, L. 2009a. Hondsdol soos die lewe in 'Triomf'. *Beeld*: 3, 27 Feb.
- Pople, L. 2009b. 'Triomf' in rolprentteaters: Raeburn-film hier ná 7 jaar. *Burger*: 8, 24 Feb.
- Pople, L. 2011a. SA wys meer as 20 flieks op Cannes. *Beeld*: 9, 14 Mei.
- Pople, L. 2011b. 'Roepman' gaan na silwerdoek in VSA. *Burger*: 10, 14 Sep.
- Pople, L. 2011c. SA rolprent-renaissance. *Burger*: 10, 31 Des.
- Prins, J. 2008. 'Dywelse' Treppie triomfeer. *Beeld*: 4, 25 Jul.

Raeburn, M. 2009. Triomf 'is 'n lekker, scary, funny fliek'. *Rapport*: 1, 22 Feb.

Reeser, T.W. 2010. *Masculinities in theory: an introduction*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Richardson, N. & Wearing, S. 2014. *Gender in the media*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Roos, H. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. (In Van Coller, H.P., red. *Perspektief & Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Band 1. Pretoria: Van Schaik. p. 21-117).

Salinger, J.D. 1994 [1951]. *The catcher in the rye*. London: Penguin.

Scholtz, M.G. 1992. Roman. (In Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. p. 437-446).

Shangase, Z. 2012. Afrikaans films coin it at cinemas. *The New Age*: 3, 10 Oct.

Sheldon, S. 2002. The masculine body. (In Evans, M. & Lee, E., eds. *Real bodies: a sociological introduction*. New York: Palgrave. p. 14-28).

Sieberhagen, C. 2015. Ballade verdien R1,3 miljoen in eerste naweek.

<http://www.netwerk24.com/Nuus/Ballade-verdien-R13-miljoen-in-eerste-naweek-20150324>. Datum van gebruik: 16 Jun. 2016.

Smit, B. 1962. *Putsonderwater: 'n toneel in vier bedrywe*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Smith, T. 2008. *Triomf* takes self-reflection beyond the politics. *Pretoria News*: 8, 4 Jul.

Sonnekus, T. 2013. „We“re not faggots!": masculinity, homosexuality and the representation of Afrikaner men who have sex with men in the film *Skoonheid* and online. *South African Review of Sociology*, 44(1):22-39.

Spicer, A. 2003. *Typical Men: the representation of masculinity in popular British cinema*. London: I.B. Tauris.

Steyn, M. & Van Zyl, M. 2009. The prize and the price. (In Steyn, M & Van Zyl, M., eds. The prize and the price: shaping sexualities in South Africa. Cape Town: HSRC Press. p. 3-17).

Steyn, P. 2013. 'Sy kop het bietjie geraas'. *Die Burger*: 6, 25 Mei.

Swart, S. 2001. 'Man, gun and horse': hard right Afrikaner masculine identity in post-Apartheid South Africa. (In Morrell, R., ed. Changing Men in Southern Africa. Pietermaritzburg: University of Natal. p. 75-89).

Taljaard-Gilson, G. 2013. 'n Ondersoek na die waarde van historiese fiksie: drie geskiedkundige romans in oënskou geneem. *LitNet Akademies*, 10(1):380-414.

Taylor, J. 1992. 'Our Poor': the politicisation of the Poor White Problem, 1935-1945. *Kleio*, 24(1):40-65.

Tripp, A. 2000. Introduction. (In Tripp, A., ed. Gender. New York: Palgrave. p. 1-17).

Turner, G. 1993. Film as social practice. 2nd ed. London: Routledge.

Van Bruggen, A. 1924. Ampie, die natuurkind. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.

Van Coller, H.P. 2006. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet*, 18(1):90-121.

Van der Merwe, C.N. 1994. Breaking barriers: stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing 1875-1990. Amsterdam: Rodopi.

Van der Merwe, J. 2012. Destabilisering van heteronormatieweiteit ten opsigte van homoseksualiteit, vigs en dood in queer narratiewe. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Van der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: Van Schaik.

Van Driel, H. & Westermann, M. 1991. Het begripen van een speelfilm. (In Bosma, P., red. Filmkunde: een inleiding. Nijmegen : SUN. p. 51-118).

- Van Gorp, H. 1978. Inleiding tot de picareske verhaalkunst. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Gorp, H., Ghesquiere, R., Delabastita, D. & Flamend, J. 1986. Lexicon van literaire termen. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Niekerk, D. 1960. Die son struikel. Johannesburg: Dagbreek-boekhandel.
- Van Niekerk, M. 1994. Triomf. Kaapstad: Queillerie.
- Van Nierop, L. 1998. Seeing sense: on film analysis. Pretoria: Van Schaik.
- Van Nierop, L. 2011. Roepman: die flied wat 'iets met jou laat gebeur'. *Rapport*: 5, 15 Mei.
- Van Nierop, L. 2014. Altyd voorentoe. *Rapport*: 8, 26 Jan.
- Van Nierop, L. 2016. Daar doer in die flied: 'n persoonlike blik op die geskiedenis van die Afrikaanse rolprent. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van Rensburg, R. 2010. *Siegfried* deur Willem Anker as bildungsroman. Johannesburg: UJ. (Verhandeling – MA).
- Van Tonder, J. 1987. Is Sagie. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Van Tonder, J. 2004. Roepman. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Zyl, S. 2014. Die representasie van veelfasettige manlikheidsbeelde in Eben Venter se romaneuvre. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).
- Venter, Z. 2011. Afrikaans movie set to make history. *Pretoria News*: 5, 26 Sep.
- Viljoen, B. 2012. Fokalisasie en vertelinstansie in die representasie van gestremdheid in geselekteerde Afrikaanse romans. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).
- Visagie, A.G. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. Stellenbosch: US. (Proefskrif – DLitt).
- WAT: Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2015a. Hegemonie.  
<http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za> Datum van gebruik: 11 Mei 2015.

WAT: Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2015b. Manlik.

<http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za> Datum van gebruik: 21 Sep. 2015.

WAT: Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2015c. Manlikheid.

<http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za> Datum van gebruik: 21 Sep. 2015.

WAT: Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2015d. Randfiguur.

<http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za> Datum van gebruik: 6 Aug. 2015.

WAT: Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2016. Roepman.

<http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za> Datum van gebruik: 14 Apr. 2016.

Wedgwood, N. 2009. Connell's theory of masculinity - its origins and influences on the study of gender. *Journal of Gender Studies*, 18(4):329-339.

Whitehead, S.M. & Barrett, F.J. 2001. The sociology of masculinity. (In Whitehead, S.M. & Barrett, F.J., eds. *The masculinities reader*. Cambridge: Polity. p. 1-26).

Yacavone, D. 2008. Towards a theory of film worlds. *Film-Philosophy*, 12(2):83-108.

Yacavone, D. 2015. *Film worlds: a philosophical aesthetics of cinema*. New York: Columbia University Press.

Young, R. 1990. *White mythologies: writing history and the West*. London: Routledge.