

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

deur

Anna-Marie Jansen van Vuuren

'n Proefskrif voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

PhD Kreatiewe Skryfkuns

**Eenheid vir Kreatiewe Skryfkuns
in die Departement Afrikaans**

van die

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE

STUDIELEIER: Professor H.J. Pieterse

Desember 2015

Opsomming

“Maak die held die geskiedenis of maak geskiedenis die held?” Hierdie vraag wat N.P. van Wyk Louw in sy 1962-radiodrama, *Die Held*, gevra het, is van kardinale belang vir hierdie proefskrif. In *Van Kavalier tot Verraaier – Zombie tot Lego-man* ondersoek die navorser die mites en ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde Anglo-Boereoorlog-rolprente en -dramareeks-gevalllestudies, en poog sy om die betrokke skrywer/regisseur se doelwit met die skep van die spesifieke heldfiguur te ontmasker.

Die navorser lê in haar ontleding klem op hoe een van die kernfigure uit die wit Afrikanergeskiedenis, die Boerekryger, in die laaste eeu in ’n mitiese held omskep is. Hierdie argetipe is reeds ’n geruime tyd lank volksbesit en is veral in populêre kultuur soos musiek, verhoogstukke en rolprente op só ’n wyse uitgebeeld om sekere mites en ideologiese beskouings rondom die Afrikanergeskiedenis verder by gehore in te skerp. Dit is belangrik om te beklemtoon dat die proefskrif slegs ’n oorsig gee van selektiewe gevalllestudies, aangesien dit verskeie doktorsale proefskrifte sal neem om al die rolprente, kort fliëks en dramareekse wat reeds oor die Anglo-Boereoorlog-tydperk gemaak is, volledig te ondersoek.

Die held-argetipe in Anglo-Boereoorlog-rolprent- en -dramareeks-gevalllestudies word binne die teoretiese raamwerk van die narratief, mites, ideologie en identiteitskepping verken. Joseph Campbell en Carl Gustav Jung se teorieë oor, en veral Christopher Vogler se beskrywing van, die held-argetipe, soos in die Heldereis-struktuur omvat, is van die kernteorieë waarin hierdie studie gegrond is. Dit is nie net die gewillige held-argetipe wat aan bod kom nie, maar ook die anti-held, die tragiese held, en die rol van ander argetipes in die plot van ’n gekose draaiboek.

Die kernvraag wat die navorser telkens poog om in haar slotsom van ’n hoofstuk te beantwoord, is: Wat is die betekenis van die uitbeelding van die dapper kryger wat so dikwels in Anglo-Boereoorlog-rolprente en -reekse voorgestel word? Tydens die onderhoude wat die navorser met sekere van die regisseurs gevoer het, het sy ontdek dat heelwat van die kontemporêre regisseurs glo dat daar só ’n mite rondom dié Boereheld geskep is, en dat die

regisseurs hulself meer met 'n karakter uit 'n sprokie (soos 'n zombie) kan vereenselwig, as met 'n werklike historiese figuur.

En tog blyk dit uit die ontvangs van die onderskeie rolprente en dramareekse wat gepoog het om hierdie mite te herdefinieer, dat die meerderheid van die wit Afrikaanse gehore steeds teruggryp na die mitiese Boereheld, omdat dit hulle aan hulle “era van onskuld” herinner, dié tyd toe hulle gewillige helde was wat geveg het vir 'n regverdige saak, voordat hulle die “skurke van Apartheid” geword het.

Sleutelwoorde

Adventures of the Boer War, Afrikaners, Afrikanernasionalisme, Anglo-Boereoorlog, anti-held, Apartheid, *Arende*, argetipes, *Bloedson*, Boere, Boerekryger, *Commando*, *Die Kavaliers*, *Donkerland*, *Feast of the Uninvited*, held, held-argetipe, heldfiguur, historiese dramareekse, historiese rolprente, identiteitskepping, ideologie, ideologiese uitbeelding, Lego, mites, narratiewe, *Sarie Marais*, teen-narratiewe, tragiese held, *Verraaiers*, volksverhale, zombie

Abstract

“Does the hero make history or does history make the hero?” This question, which N.P. van Wyk Louw posed in his 1962 radio drama, *Die Held*, is of utmost importance to this thesis. In *Van Kavalier tot Verraaier – Zombie tot Lego-man*, the researcher investigates the myths and ideological presentation of the hero in selected case studies of Anglo-Boer War films and drama series, and she attempts to unmask the relevant writer or director’s goal in the creation of his or her specific hero archetype.

The researcher emphasises in her analysis how the Boer soldier, one of the prominent figures of the white Afrikaner history, has been transformed into a mythical hero during the past century. This archetype has ‘belonged’ to the nation for quite some time and has been portrayed in such a way, especially in popular culture such as music, theatre productions and films, that certain beliefs among audiences about the Afrikaner history are emphasised. It is important to point out that this thesis provides only an overview of selective case studies, since it would take several doctoral theses to fully examine all the films, short films and drama series that have already been made about the Anglo-Boer War.

The hero archetype in case studies of Anglo-Boer War film and drama series is examined within the theoretical framework of narrative, myths, ideology and identity construction. Joseph Campbell’s and Carl Gustav Jung’s theories on, and especially Christopher Vogler’s description of, the hero archetype, as encompassed in the screenplay structure of the *Hero’s Journey*, are some of the most important theories on which this study is based. It is not only the willing hero archetype that is highlighted, but also the anti-hero, the tragic hero, and the role of other archetypes in the plot of a chosen script.

The main question the researcher often attempts to answer in her conclusion of a chapter, is: What is the meaning of the representation of heroic soldiers that are so often represented in Anglo-Boer War films and series? During the interviews that the researcher conducted with some of the directors, she discovered that many contemporary directors believe that a myth had been created around the Boer hero, and that the directors tend to identify more strongly with a character from a fairy tale (like a zombie), than with a real historical figure.

And yet, judging from the reception of several films and drama series which attempted to redefine this myth, it seems that the majority of white, Afrikaans audiences still hold onto the mythical Boer hero, because this reminds them of their ‘era of innocence’, the time when they were willing heroes who fought for a righteous cause, before they became ‘the villains of Apartheid’.

Keywords

Adventures of the Boer War, Afrikaners, Afrikaner Nationalism, Anglo-Boer War, anti-hero, Apartheid, archetypes, *Arende*, *Bloedson*, Boers, Boer soldier, *Commando*, counter-narratives, *Die Kavaliers*, *Donkerland*, *Feast of the Uninvited*, folktales, hero archetype, hero figure, historical drama series, historical films, identity construction, ideology, ideological representation, Lego, myths, narratives, *Sarie Marais*, tragic hero, *Verraaiers*, zombie

Proloog

Deur die dekades is die wit Afrikaner-identiteit geslyp deur helde wat vir die Afrikaners opgedis is, maar hoeveel van hierdie helde-figure word deur die jong of moderne Afrikaner aanvaar? Of word hulle verwerp en vandag eerder as tragiese helde beskou?

En hoe slyp hedendaagse draaiboekskrywers hierdie helde om vandag nog vir kontemporêre gehore relevant te wees?

Want helde is immers subjektief van aard, en kan selfs die rol van 'n zombie aanneem ...

Preface

Through the decades, the white Afrikaner identity has been shaped by heroes that have been dished up to the Afrikaner, but how many of these hero figures are accepted by the young or modern Afrikaner? Or how many are rejected and regarded as tragic heroes instead?

And how do present-day scriptwriters shape these heroes to still be relevant to a contemporary audience?

Because, at the end of the day, heroes are subjective and can even take on the role of a zombie ...

Inhoudsopgawe

HOOFSTUK I	1
Probleemstelling en agtergrond tot die studie.....	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Rasionaal (motivering) en probleemstelling	1
1.3 Hoofstuk-uitleg.....	3
1.4 Agtergrond tot en sleutelbegrippe van die studie.....	4
1.4.1 Die Anglo-Boereoorlog of die Suid-Afrikaanse Oorlog.....	4
1.4.2 Boere	6
1.4.3 Afrikaners	7
1.4.4 Afrikanernasionalisme	8
1.4.5 Swart mense	9
1.4.6 Bruin mense	10
1.4.7 Die heldfiguur	10
1.4.8 Die skadufiguur.....	11
1.5 Slotsom	12
HOOFSTUK II.....	13
Teoretiese raamwerk en literatuuroorsig	13
2.1 Inleiding	13
2.2 Die rol van die media in identiteitskepping	14
2.3 Mites en die rol van ideologie	17
2.4 Historiese rolprente – ’n Literatuuroorsig.....	21
2.5 Slotsom.....	30

HOOFSTUK III	31
Metodologie	31
3.1 Inleiding	31
3.2 Ideologiese benadering tot teks-ontleding.....	32
3.2 Die kwessie van resepsieteorie en onderhoudvoering.....	35
3.3 Selektoring van gevallestudies	35
3.3.1 Die mite van die “Boereheld” in historiese Anglo-Boereoorlog-rolprente	36
3.3.2 Verraaiers en ’n kontrasterende vollengte-rolprent-gevallestudie.....	39
3.3.3 Die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog-held in kortfilms.....	40
3.3.4 Die “held” in dramareeks-episodes wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel.....	40
3.3 Narratiewe teksontleding.....	41
3.4 Onderhoude	42
3.5 Slotsom.....	43
HOOFSTUK IV	45
Van Kavalier tot Verraaier – die ontmaskering van die held in vollengte- Anglo- Boereoorlog-rolprente	45
4.1 Inleiding	45
4.2 Polities-historiese konteks van die studie.....	46
4.3 Agtergrond oor die rolprente Die Kavaliers en Verraaiers	49
4.3.1 Die Kavaliers	49
4.3.2 Verraaiers	50
4.4 Die held en ander argetipes in Die Kavaliers teenoor Verraaiers	52
4.4.1 Die “enkel”-mite of heldereis van Chris Botha en kommandant Van Aswegen	52
4.4.2 Ander argetipes wat in Die Kavaliers en Verraaiers voorkom	58
4.5 Die rol van ideologie in Die Kavaliers en Verraaiers	61
4.5.1 Historiese verhale as “politieke mites”	61



4.5.2	“Goeie” mites teenoor “skokkende” mites	63
4.5.3	Die rol van semantiek in mite-skepping	66
4.5.4	Mites wat bevraagteken	68
4.6	Slotsom.....	69
HOOFSTUK V		72
Onkonvensionele narratiewe en die herdefiniëring van die mitiese Boereheld-argetipe in Anglo-Boereoorlog- kortfilms		72
5.1	Inleiding	72
5.2	Agtergrond oor die Anglo-Boereoorlog-kortfilms.....	74
5.2.1	Sarie Marais (1931).....	74
5.2.2	Commando (2008)	74
5.2.3	Bloedson (2013).....	75
5.2.4	Adventures of the Boer War (2011-2014)	76
5.3	Die held en ander argetipes in Anglo-Boereoorlog- kortfilms	77
5.3.1	Die “verfynde” Boereheld in Sarie Marais (1931)	77
5.3.2	Die “versoenende” Boereheld in Commando (2008)	81
5.3.3	Die Boereheld as ’n zombie in Bloedson (2013).....	88
5.3.4	Die Boereheld as ’n randfiguur in Adventures of the Boer War (2011-2014) ..	94
5.4	Slotsom.....	100
5.4.1	Agtergrond oor die geselekteerde kortfilm-gevallestudies	100
5.4.2	Die uitbeelding van die held-argetipe in geselekteerde kortfilm-gevallestudies	101
HOOFSTUK VI		103
Die uitbeelding van die held-figuur in geselekteerde dramareekse wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel.....		103
6.1	Inleiding	103
6.2	Agtergrond oor die Anglo-Boereoorlog-dramareekse	104
6.2.1	Arende (1989)	104

6.2.2	Feast of the Uninvited (2008)	105
6.2.3	Donkerland (2013)	105
6.3	Die uitbeelding van die held-figuur in Arende (1989)	106
6.3.1	Ideologie en die historiese konteks van Arende (1989)	106
6.3.2	Die held-argetipe in Arende (1989)	107
6.4	Die uitbeelding van die held-argetipe in Feast of the Uninvited (2008)	112
6.4.1	Die uitbeelding van meer as een held in Feast of the Uninvited (2008)	112
6.4.2	Die rol van die “anti-held” in Feast of the Uninvited (2008)	113
6.5	Die uitbeelding van die held-argetipe in Donkerland (2013)	117
6.5.1	Die heldfiguur en Afrikaner-identiteit in Donkerland (2013)	117
6.5.2	Die held se soeke na “manlikheid” in Donkerland (2013)	122
6.5.3	Klein Piet – die tragiese held van Donkerland (2013)	123
6.6	Slotsom	126
HOOFSTUK VII		128
Samevatting: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog		128
7.1	Inleiding	128
7.2	Bevindings	130
7.2.1	Die rol van mites en ideologie in die geselekteerde gevallestudies	130
7.2.2	Die fokus van die studie: Die mitiese Boereheld	132
7.2.3	Gevallestudies wat die mitiese Boereheld bevraagteken	134
7.2.4	Gewillige helde, anti-helde en tragiese helde in Anglo-Boereoorlog-dramareekse	136
7.3	Slotsom	139
Epiloog		141
FILMOGRAFIE		142
BIBLIOGRAFIE		144

HOOFSTUK I

Probleemstelling en agtergrond tot die studie

1.1 Inleiding

Die Afrikaanse digter, dramaturg en denker, N.P. van Wyk Louw, het in sy 1962-radiodrama *Die Held* gevra:

“Maak die held geskiedenis of maak geskiedenis die held?” (Renders, 2006).

Rosenstone (1995:3) verduidelik dat die visuele media ’n regmatige manier skep om oor die geskiedenis te dink, dit weer te gee, te interpreteer, en betekenis daaruit te haal. Browne (1983:vi) stem saam hiermee en voeg by dat prentjies meer doeltreffend is as woorde, omdat dit volgens hom moeilik is vir ’n kyker om die tema van ’n rolprent mis te kyk terwyl ’n historiese tydperk of gebeurtenis uitgebeeld word.

1.2 Rasionaal (motivering) en probleemstelling

Hierdie proefskrif is ’n kwalitatiewe studie wat die ideologiese uitbeelding van die held in rolprent- en dramareeks-gevallestudies oor die Anglo-Boereoorlog ondersoek. Vir die doelwit van die studie sal “ideologie” eerstens gedefinieer word as idees wat aan ’n spesifieke sosiale groep verbind word, en tweedens as idees wat ’n valse illusie skep (Abercrombie & Longhurst, 2007:178).

Dié onderwerp het ontstaan uit die kreatiewe deel van die PhD-studie in Kreatiewe Skryfkuns, aangesien die skrywer in hierdie gedeelte ’n draaiboek geskep het wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel. Dit is veral relevant om die held-argetipe in só ’n tipe

studie te ondersoek, aangesien die held, oftewel die protagonis, die persoon is wat die storie in 'n rolprent dryf. Hy of sy is ook die karakter wat die grootste verandering ondergaan in die storie – en dié verandering hou gewoonlik nou verband met die tema. Daarom is dit 'n geskikte proefskrif om die kandidaat se historiese rolprentdraaiboek te vergesel.

Historiese rolprente is iets wat geskiedkundiges reeds vir 'n geruime tyd kwel, omdat skrywers die waarheid kan verdraai en aanpas om by hulle storie in te pas (Rosenstone 2001:50). Volgens Rosenstone (2001) stel die skrywer van 'n oorlogsnarratief hom-/haarself bloot aan die gevaar om kant te kies, veral as die storie wat vertel word deel vorm van die skrywer se eie erfenis. Dit is dus 'n uitdaging vir 'n draaiboekskrywer om nie net 'n simplistiese kontras tussen die “held” en “skaduw” of “skurk” van die verhaal te skets nie, maar die verskillende standpunte van die rolspelers in die oorlog te wys.

Maar 'n vraag waaroor verskeie akademici debatteer en wat in die literatuurstudie van hierdie proefskrif ook bespreek sal word, is of objektiwiteit in die skryf van historiese fiksie teoreties moontlik is. As Afrikaanse draaiboekskrywer het die navorser van dié studie en draaiboek tog self ook 'n ideologiese beskouing van die geskiedenis van die Boere en die Britte – en deur die skep van só 'n rolprentdraaiboek bou sy ook aan mites rondom dié verskillende identiteite, wat gehore kan aanneem of verwerp. Daarom, al is dit nie vir die navorser as skrywer moontlik om objektief te skryf nie, is dit belangrik om kennis te neem van die ideologiese uitbeelding wat binne ander Anglo-Boereoorlog-rolprente- en -dramareekse plaasvind, om so te kan besin oor haar eie werk.

Die fokus van die ondersoek is en bly egter die rol van die held in 'n rolprent- of dramareeks-gevallestudie, en hoe die uitbeelding van dié argetipe bydra tot die ideologiese boodskappe en mites wat die gevallestudie oordra. Dus is die primêre vraag wat die navorser sal gebruik om die probleemstelling te ondersoek:

Hoe beeld die draaiboekskrywer die heldfiguur in 'n spesifieke rolprent- of dramareeks uit en hoe beïnvloed dié uitbeelding die ideologiese boodskap van die storie?

Sekondêre navorsingsvrae wat hieruit ontstaan, is:

- Wat is die *betekenis* van die uitbeelding van die dapper kryger wat so dikwels in Anglo-Boereoorlog-rolprente vergestalt word?
- Wat sê die uitbeelding van die mitiese held in 'n spesifieke gevallestudie oor die spesifieke tydsperiode en konteks waarin dit geskep is?
- Hoeveel van die held-argetipe in 'n spesifieke gevallestudie is gebaseer op 'n mitiese figuur wat deur stories, asook die geskiedenis, oorvertel is?
- Hoe dra die ideologiese uitbeelding van die held-argetipe in 'n geselekteerde gevallestudie by tot die gehoor se identiteitskepping? (Die term “identiteitskepping” sal in Hoofstuk 2 bespreek word.)

Die navorser sal aan die begin van 'n gevallestudie aandag gee aan die tydsperiode en die dominante ideologie van daardie tydperk, en sal bespreek hoe dit tot die konteks van die stuk bydra. Daarna sal die tipe heldfiguur en sy bydrae tot die storielyn en tema/boodskap behandel word. Die volledige metodologie word in Hoofstuk 3 bespreek.

1.3 Hoofstuk-uitleg

Die eerste hoofstuk gee die rasionaal, motivering en probleemstelling van die proefskrif en fokus dan op die problematiese definisies wat relevant is tot die studie. Hoofstuk 2 bespreek eerstens die teoretiese begroning van die studie (insluitend 'n beskrywing van die held-argetipe), en daarna volg die literatuuroorsig waarin relevante literatuur rondom die onderwerp bespreek word. Dit bied ook 'n breë oorsig van historiese rolprente en die rol wat hulle plaaslik en internasionaal gespeel het, veral in terme van “identiteitskepping”.

Hoofstuk 3 verduidelik breedvoerig die metodologie wat vir die proefskrif gebruik is, asook die redes waarom sekere gevallestudies vir die studie gekies is, al dan nie. Die polities-historiese konteks waarin hierdie proefskrif geskryf is, dien as inleiding vir die hoofstuk waarin gevallestudies vir die eerste keer in diepte bespreek word, naamlik Hoofstuk 4. In hierdie hoofstuk tref die navorser 'n vergelyking tussen die twee vollengte-rolprente, *Die Kavaliërs* (1966) en *Verraaiers* (2013). Sy bespreek verder hoe die twee verskillende tipes

helde wat in hierdie rolprente uitgebeeld is, verband hou met die ideologiese tydperk waarin dit geskep is. Laastens bespreek sy ook hoe die potensiële gehoor met die rolprent geïdentifiseer het.

Hoofstuk 5 fokus op kortfilms wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, maar as tipes “teen-narratiewe” (in Engels staan dit bekend as *counter-narratives*) benader is. Die gevallestudies hier is *Sarie Marais* (1931), *Commando* (2009), *Bloedson* (2013), en die Anglo-Boereoorlog-Lego-reeks, *Adventures of the Boer War* (2011 – 2014), wat op die webblad YouTube versprei word. Hoofstuk 6 kyk na geselekteerde episodes van die televisiereekse *Arende*, *Feast of the Uninvited* en *Donkerland*. Die slothoofstuk sal al die argumente uit die verskillende gevallestudies opsom en byeenbring, en dan ook die volgende vraag probeer beantwoord: “Watter tipe ideologiese boodskap dra die mitiese held in Anglo-Boereoorlog-rolprente oor?”

1.4 Agtergrond tot en sleutelbegrippe van die studie

Die onderstaande terme en hulle betekenis is dikwels ’n twispunt onder sowel akademië as lede van die samelewing. Daarom is dit belangrik dat die navorser ’n uiteensetting van die debatte rondom dié sleutelbegrippe gee. Sy sal ook motiveer waarom sy ’n spesifieke term vir dié studie gekies het.

1.4.1 Die Anglo-Boereoorlog of die Suid-Afrikaanse Oorlog

Al die gekose rolprent- en dramareeks-gevallestudies in hierdie studie speel af teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog, ook genoem die Suid-Afrikaanse Oorlog. Dit was ’n gewapende konflik wat vanaf 1899 tot 1902 tussen die Britse Ryk en die Boere van die Zuid-Afrikaansche Republiek (ZAR) in Transvaal en die Oranje-Vrystaat plaasgevind het. Verskeie ander volke binne en buite die landsgrense was ook by die oorlog betrokke (Pretorius, 2009a:ix). Woronoff (2009:vii) beskryf dit as ’n voorloper tot die ander oorloë van die 20ste eeu: eerstens die konvensionele oorloë, wat swaar op artillerie staatgemaak het; en tweedens die onkonvensionele guerilla-oorloë in die voormalige Britse en Europese kolonies waar swakker magte ’n stryd teen sterker state gevoer het (Woronoff, 2009:viii).

Fransjohan Pretorius skryf in sy boek, *The A to Z of the Anglo-Boer War* (2009b:ix), dat daar nie ’n spesifieke naam of term is wat ten volle aanvaarbaar is vir die oorlog wat vanaf 1899 tot 1902 binne die landsgrense van Suid-Afrika plaasgevind het nie. Die drie terme “the Boer War”, “the Transvaal War” en “the South African War” is in Groot Brittanje geskep, maar volgens Pretorius is al hierdie terme problematies. Pretorius (2009b:ix) beskou die naam “Boer War” as subjektief, want dit beskou die oorlog slegs uit die Britte se oogpunt. Hy het nog ’n groter probleem met die naam “Transvaal War”, omdat dit nie die Oranje-Vrystaat insluit nie, en laasgenoemde was immers ’n amptelike deelnemer aan die oorlog (Pretorius, 2009b:ix).

In *A Concise Dictionary of South African History* beskryf Nigel Worden die “South African War” as ’n konflik tussen Brittanje (ondersteun deur die Kaapkolonie en Natal) aan die een kant, en die Zuid-Afrikaansche Republiek (Transvaal) en die Oranje-Vrystaat aan die ander (Worden, 1998:144). Al gee Worden (1998:144) toe dat benaminge soos “the South African War” en “the Boer War” gereeld voorkom, voer hy aan dat geskiedkundiges deesdae eerder die term “South African War” (Suid-Afrikaanse Oorlog) gebruik, omdat dit meer akkuraat weerspieël dat ander Suid-Afrikaners ook deel van die konflik was (Worden, 1998:144).

Volgens Pretorius (2009a:ix) is die “Suid-Afrikaanse Oorlog” ’n hedendaagse naam wat Britse en Engelssprekende Suid-Afrikaanse historici in die sestiger- en sewentigerjare begin gebruik het. Hy gee toe dat daar meriete in dié naam is, omdat dit beskryf waar die oorlog plaasgevind het, en omdat dit, soos wat Worden noem, erken dat die oorlog die hele Suid-Afrikaanse bevolking geraak het, insluitend die swart mense, nie net die Boere en die Britte nie (Pretorius, 2009a:ix).

Tog kritiseer Pretorius (2009b:ix) die term “Suid-Afrikaanse Oorlog”, omdat dit die betrokkenheid van Groot Brittanje verswyg. Volgens hom stem alle historici deesdae saam dat Brittanje die party was wat die grootste aandeel in die uitbreek van die oorlog gehad het. Maar Pretorius kritiseer ook terme soos die “Tweede Vryheidsoorlog” en die “Engelse Oorlog” as subjektiewe en onaanvaarbare benaminge wat sekere Afrikaners gebruik om na die oorlog te verwys (Pretorius, 2009b:ix).

Anli le Roux (2009:3) verwys in haar studie na die Anglo-Boereoorlog as die “Second Anglo-Boer War”. Sy beskou die “First Anglo-Boer War” as die konflik wat vanaf 1880 tot 1881 tussen die Boere en die Britte plaasgevind het, en waarin die Boere hulle selfregeringsreg van die Britte herower het. Worden (1998) verwys egter hierna as “the Anglo-Transvaal War”. Worden hou nie van die term “First Anglo-Boer War” nie, omdat dit volgens hom ’n sleutelgebeurtenis was wat Afrikaner-nasionaliste gebruik het om Britse imperialisme uit te beeld (Worden, 1998:19).

Tussen 1999 en 2002 het die Suid-Afrikaanse regering probeer om die naam “Anglo-Boere-Suid-Afrikaanse Oorlog” te populariseer, maar volgens Pretorius (2009b:ix) was daar nie veel entoesiasme vir hierdie naam nie. Dus, vir die doelwit van hierdie proefskrif, sal die term “Anglo-Boereoorlog” gebruik word. Al sluit die woord “Anglo” ongelukkig nie die oorlogsdeelname van die Walliese, Ierse, Skotse, Kanadese, Australiese en Nieu-Seelandse soldate in nie, en die woord “Boere” ook nie swart Suid-Afrikaners in nie, is dit volgens Pretorius die beste naam vir dié konflik, omdat dit na die partye verwys wat ’n oorlog betree het nadat die politieke en diplomatieke verhoudings tussen hulle skipbreuk gelyk het (Pretorius, 2009a:x). Daarom sal hierdie term voortaan in hierdie proefskrif gebruik word.

1.4.2 Boere

Worden (1998:32) gebruik die term “Boers” as ’n sinoniem vir “trekboere”. Hy verwys na laasgenoemde as die Nederlandssprekende boere wat vanaf die Kaapkolonie na die binneland van Suid-Afrika getrek het tydens die Groot Trek (Worden, 1998:153). Pretorius (2009a) skryf weer dat die “Voortrekkers” (oftewel “wit setlaars”) hierdie naam bekom het nadat hulle hulself ná die Groot Trek, wat vanaf 1835 tot 1845 geduur het, in die twee onafhanklike republieke, die Zuid-Afrikaansche Republiek (Transvaal) en die Oranje-Vrystaat, gevestig het:

“By the end of the 19th century (and therefore at the outbreak of the Anglo-Boer War) these Boers could be defined as people loyal to their own republic and possibly supporters of closer cooperation between the two Boer republics” (Pretorius, 2009a:2).

Die geskiedkundige Bradford (2002:36) vertel die verhaal van hoe iemand vir 'n uitlander in 1900 in die Transvaal verduidelik het hoe om tussen 'n “Boer” en 'n “Afrikaner” te onderskei. Volgens die persoon het Boere op plase gewoon, terwyl Afrikaners in die stede gewoon het, en meestal by die Victoria College in Kaapstad hulle opleiding ontvang het (Bradford, 2002:37). Dus, volgens Bradford (2002), was die woon op 'n plaas die wesenlike basis vir “Boere-identiteit”; en wanneer laasgenoemde Boere stad toe getrek het, het hulle na hulself as “Afrikaners” begin verwys.

1.4.3 Afrikaners

Die term “Afrikaner” bestaan al vir langer as twee eeue (Pretorius, 2009b:2). Worden (1998:16) definieer dit as die naam wat die wit afstammeling van die Europese setlaars (wat volgens hom na hulself as “trekboere” verwys het) aangeneem het. Volgens Worden is dit diegene wat eerder met 'n Nederlandse as 'n Britse koloniale verlede geïdentifiseer (Worden, 1998:16). Pretorius (2009a) verskil effens hiervan. Hy erken dat die burgers wat hulself in 1652 aan die Kaap gevestig het meestal van Nederlandse afkoms was, maar beklemtoon dat 'n hele paar van die eerste setlaars ook Duitsers en Franse Hugenote was. Hy skryf dat namate die burgers verder van Kaapstad af weggetrek het en hulself in die binneland gaan vestig het, hulle gehegtheid aan die Nederlandse kultuur getaan het. Tog het hulle sterk bande met die Nederduits Gereformeerde Kerk en sy Calvinistiese credo behou (Pretorius, 2009a:2).

Hermann Giliomee skryf in *Die Afrikaners – 'n Biografie* (2004) dat daar in die eerste drie dekades nadat die Unie van Suid-Afrika in 1910 gevorm is, twee definisies van die term “Afrikaner” was. Die eerste, eksklusiewe term het slegs wit Afrikaanssprekendes wat aan die drie susterskerke behoort het, ingesluit. Die tweede term het enige persoon ingesluit wat lojaal was aan Suid-Afrika en aan Afrikaans as 'n taal 'n regmatige plek in die land gegee het (Giliomee, 2004:307). Giliomee (2004:315) skryf verder dat Afrikaans as taal die grootste simbool van sosiale identiteit was vir mense wat hulself as deel van die Afrikanerkultuur beskou het.

Volgens Nel (2010:16) het die term “Afrikaner” ná die val van Apartheid 'n meer konserwatiewe konnotasie gekry omdat dit mense wat nie wit is nie, uitsluit. Daarom verkies baie mense om eerder te sê hulle is “Afrikaans” of “Afrikaanssprekend” as hulle hulself of

hul kultuur moet identifiseer, hoewel die laasgenoemde twee terme ook bruin mense wat Afrikaans praat, insluit (Nel, 2010:17). In hierdie proefskrif sal die term “Afrikaner” soortgelyk aan Nel se uiteensetting (2010:11) gebruik word om te verwys na wit Afrikaanssprekendes wat ’n wit Afrikaanse erfenis het, al verkies hulle nie noodwendig om openlik met hierdie term te identifiseer nie.

1.4.4 Afrikanernasionalisme

Afrikanernasionalisme is ’n ideologie wat gereeld voorkom in tekste wat verband hou met die Anglo-Boereoorlog. Worden (1998) skryf dat Afrikanernasionalisme die dominante ideologie van die nasate van Europese setlaars was, vernameklik diegene wat eerder met ’n Nederlandse as ’n Britse koloniale verlede geïdentifiseer het (Worden, 1998:144).

Volgens verskeie historici het Afrikanernasionalisme reeds in die laat 19de eeu ontstaan, toe verskeie Afrikaners teenkanting begin toon het omdat die Britse heersers die Afrikaner- en Boere-geskiedenis uit skole se leerplanne uitgesluit het (Van Jaarsveld, 1964:24). Van Jaarsveld (1964:25) skryf dat die “Engelsman” laasgenoemde gedoen het om te verhoed dat nasionale trots opgewek word. Maar in plaas hiervan, was dit juis die gevoel dat hulle identiteit onderdruk word wat gelei het tot die opkoms van Afrikanernasionalisme (Nel, 2010:24). Volgens Nel het die Afrikaner-leiers besef hulle kan die volk se geskiedenis, oftewel ’n selektiewe uitbeelding daarvan, gebruik om ’n nasionale trots en visie van die Afrikaner se doelwit en roeping te kweek. Daarna het intellektuele Afrikaners begin om ’n beeld van die verlede te skep wat hulle nasionalistiese projek van die hede kon ondersteun (Nel, 2010:25).

Louw (2006:13) voer aan dat die verskillende sektore van die Suid-Afrikaanse samelewing wat onder die invloed van die Apartheidsregering was, ’n spesifieke rasse-ideologie, gekombineer met gender-identifikasie, oorgedra het. Dit het ingesluit Christelik-nasionale skole en universiteite, kerke, georganiseerde sport, die media, en die kulturele netwerke van die Apartheidsjare (Louw, 2006:13). Pretorius stem saam en voeg by dat die Afrikanervolk se sterk bande met die Nederduits Gereformeerde Kerk, en laasgenoemde se Calvinistiese oortuigings, die ruggraat van Afrikanernasionalisme gevorm het (Pretorius, 2009b:4).

Volgens die Suid-Afrikaanse historikus Herman Giliomee (2004:230) hou Afrikanernasionalisme ook verband met republikanisme. Giliomee verwys na die Anglo-Boereoorlog as die storie van drie ideologieë, naamlik republikanisme, imperialisme en kolonialisme. En volgens hom het die republikeinse ideologie en Afrikaners se strewe na selfbeskikking juis posgevat as gevolg van die trauma wat die Afrikaners met die oorgawe van die twee Boere-republieke ervaar het (Giliomee, 2004:230).

Dit is ook opmerklik dat daar dikwels na die Anglo-Boereoorlog as die “Tweede Vryheidsoorlog” verwys word (February, 1991:54). Volgens February (1991:55) het dié oorlog, tesame met die Eerste Anglo-Boereoorlog, vir Afrikaners ’n “mitologie” gegee wat baie belangrik sou wees vir Afrikanernasionalisme:

“Enshrined in the stories of the Boer Wars were untold acts of heroism. But it was also the story of the underdog up against John Bull, British Imperialism” (February, 1991:55).

En volgens February het die mite van die klein volkie teen die groot Imperialistiese Ryk vir die Boere, en later ook die Afrikaners, gehelp om op die simpatie van Europa staat te maak (February, 1991:55). Afrikanernasionalisme is dus ’n belangrike voorbeeld van ’n vorm van ideologie wat die navorser van hierdie proefskrif in die voorgestelde gevallestudies gaan ondersoek.

1.4.5 Swart mense

Die sosioloog Leyburn het in ’n bekende studie van 1944 die term “natives” gepropageer, wat volgens hom verwys het na alle Suid-Afrikaners wie se voorsate uit Afrika kom en een van die oorspronklike “Bantu”-tale gepraat het (Leyburn, 1944:495). Maar die term “natives” oftewel “naturelle” word as kolonialisties en uiters kwetsend beskou (Worden, 1998). In hierdie proefskrif sal “swart mense” as ’n kollektiewe term gebruik word om te verwys na die verskeie swart etniese groepe van Suid-Afrika.

1.4.6 Bruin mense

Pretorius skryf dat die sogenaamde “Kleurlinge” afstammeling is van ’n rassegroep wat ontstaan het uit die vermenging tussen wit mense, slawe en die Khoi-Khoi in die vroeë Kaapse Kolonie (Pretorius, 2009a:93). Worden (1998:44) skryf dat die term “Coloureds” sedert die laat 19de eeu gebruik is om te verwys na mense wat vroeër “slawe”, “vry swartes”, “Hottentotte” of “Boesmans” genoem is, en ook van toepassing was op mense van ’n gemengde rasse-afkoms wat hulle nie met “wit” of “swart” wou vereenselwig nie. Dié groep mense het, volgens Pretorius (2009b:94), eintlik ’n groot rol in die Anglo-Boereoorlog gespeel, omdat hulle militêre dienste vir beide die Boere en die Britte verrig het. In die laat tagtigerjare het baie anti-Apartheid-aktiviste die term “Kleurling” as ’n “valse term” beskryf wat deur die Apartheidsregering geskep is om swart Suid-Afrikaners te verdeel (Worden, 1998:45). Daarna het verskeie akademici begin om eerder na die “sogenaamde kleurlinge” te verwys. Sedert 1994 het die term “bruin mense” meer gewild begin raak (Bruinou.com-gemeenskap, 2015).

1.4.7 Die heldfiguur

Ná verskeie gesprekke (met onder meer ’n Suid-Afrikaanse filmargivaris) het die navorser ontdek dat baie mense vas daarin glo dat die “held” *altyd* goeie eienskappe moet hê om as ’n “held”-figuur in ’n rolprent bekend te staan (Moses, 2014). Daarom het die navorser dit nodig geag om die term “held” vir hierdie proefskrif te definieer.

Die held word op die gebied van draaiboekskryf as ’n sinoniem vir “protagonis” beskou (Vogler, 2007:ix). Dit is een van die bekendste vorme van ’n argetipe. Carl Gustav Jung (1958) het die term “argetipe” geskep om te verwys na kollektiewe beelde wat hul oorsprong in die onbewuste het, en wat regoor die wêreld in die vorm van mites voorkom (Jung, 1958:88). Jung het weer uitgewys dat hy die term “argetipe” uit die klassieke werke van Cicero, Plinius en Augustinus ontleen het (Jung, 1958:89).

Volgens Campbell (2008) is die held ’n mens van “self-achieved submission” oftewel “self-opgelegde onderdanigheid”. Campbell (2008:11) skryf dat die term “self-opgelegde

onderdanigheid” vrae laat ontstaan waaroor mense vandag nog kopkrap, maar dat dit basies ’n historiese daad behels wat die heldfiguur in die storie moet oplos. Die held is, volgens Campbell, dus die man of vrou wat in staat is om ’n stryd te voer – verby sy of haar persoonlike, plaaslike en historiese beperkings – tot by die algemeen aanvaarbare, normale menslike vorm (Campbell, 2008:14). Mitologie bepaal dus dat, al het die held gesterf as ’n moderne mens, hy of sy wedergebore word as ’n volmaakte, nie-spesifieke, universele, ewige mens (Campbell, 2008:15). Sy of haar tweede plegtige taak, volgens al die mitologieë van die mensdom, is om dan ná die gedaanteverwisseling na ons toe terug te keer om die les van ’n hernude lewe wat hy of sy geleer het, oor te dra (Campbell, 2008:15):

“And by a like miracle, so will each whose work is the difficult, dangerous task of self-discovery and self-development be portered across the ocean of life” (Campbell, 2008:17).

Volgens Sherman (1998:14) is daar ’n noue verband tussen die begrippe “die held” en “mite”, omdat “die held” altyd die sentrale dramatiese figuur in mitiese narratiewe is, en “mites” weer die held se eienskappe en handeling verduidelik. Hobbs (1975:178) skryf die volgende oor die verhouding (*relation*) tussen “mite”, “die held” en “die samelewing”:

“Next to the gods themselves, heroes are the most important figures in the myths of any society ... The hero is inevitably a person of greater abilities than the rest of society, one who is able to meet a crisis and overcome great dangers.”

Die term “held” as ’n protagonis van ’n storie sal verder ondersoek word in hierdie proefskrif, deur die toepassing daarvan op die gevallestudies.

1.4.8 Die skadufiguur

Die skadu word oor die algemeen in die sielkunde beskou as die negatiewe sy van die persoonlikheid. Die teoretikus Carl Gustav Jung beskryf dit as die som van alle onaangename kwaliteite wat ’n mens wil wegsteek, ’n mens se eie donker kant (Samuels, Shorter & Plaut, 1986:138). Maar volgens Van Rensburg (1998:55) is die skadu slegs negatief solank dit onderdruk word:

“Dit is ’n essensiële element van die menslike psige. Daarsonder sou almal in elk geval soos ’n lyntekening gelyk het voordat die tekenaar nog skadu’s, wangbene en rondings kon aanbring.”

Dus kan ’n heldfiguur sonder tekortkominge, ’n skadu of ’n gedugte teenstander, as plat of eendimensioneel beskou word.

Die terminologie wat verband hou met die navorsingvrae wat in hierdie hoofstuk omskryf is, soos “mites”, “ideologiese uitbeelding” en “identiteitskepping”, word in die volgende hoofstuk as deel van die teoretiese begroning bespreek.

1.5 Slotsom

Wat is die betekenis van die uitbeelding van die Boerekryger wat so dikwels in Anglo-Boereoorlog-rolprente versinnebeeld word? Hierdie studie benader die held-argetipe in Anglo-Boereoorlog-rolprent- en -dramareeks-gevalllestudies binne die konteks van ’n narratief, ideologie en identiteitskepping, en vra die vraag hoeveel van die held gebaseer is op ’n mitiese figuur wat deur stories, asook die geskiedenis, oorvertel is.

In hierdie eerste hoofstuk van die proefskrif is die navorsingsvrae van die studie asook die rasionaal daaragter bespreek. Daarna is die sleutelbegrippe van die navorsing wat dikwels as problematies beskou word, vir die doelwit van die studie omskryf.

In die volgende hoofstuk betree die leser die teoretiese grondslag van die studie. Hierin word ’n teoretiese agtergrond van ’n term soos byvoorbeeld “mite” verduidelik, voordat dit voortgaan met ’n literatuuoroorsig wat onder meer die rol van historiese rolprente in identiteitskepping bespreek.

HOOFSTUK II

Teoretiese raamwerk en literatuuroorsig

2.1 Inleiding

“Stories mean more than words and pretty pictures. Stories are equipment for living”
(McKee, 1999:11).

Een van die belangrikste aspekte waarvoor mense stories gebruik, is om betekenis aan hulle lewens te gee (Martin, 1987:7-11). Soos Martin dit stel:

“There is no discourse so obscure, no tale so odd or remark so incoherent that it cannot be given meaning” (Martin, 1987:7).

Die doelwit van hierdie proefskrif is om te ontleed hoe stories ideologiese boodskappe oordra wat gehore se sienings, waardes en oortuigings rondom hulle eie identiteit beïnvloed. Roland Barthes skryf in sy boek *Mythologies* (1972) dat mites en volksverhale in die antieke dae gebruik is om die sosiale, kulturele, ideologiese en geskiedkundige aspekte van ’n samelewing as “normaal” uit te beeld. Volgens Kath Woodward vervul die media vandag daardie “normaliserings”-rol. Sy skryf in haar boek *Understanding Identity* (2002:81) dat die media, deur die manier waarop dit mites weergee, tot gehore se identiteitskepping bydra. Gehore se “identiteitskepping” en “mites” is van die kernbegrippe wat vlugtig in hierdie hoofstuk bespreek sal word. Dié terme sal ook meer volledig as deel van die metodologie in Hoofstuk 3 behandel word.

2.2 *Die rol van die media in identiteitskepping*

Die media is met die produksie en verspreiding van kennis gemoeid (McQuail, 2005:81). Herman en Chomsky (2010) skryf in hulle boek, *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*:

“The mass media serve as a system for communicating messages and symbols to the general populace. It is their function to amuse, entertain, and inform, and to inculcate individuals with values and beliefs ...” (Herman & Chomsky, 2010:1).

In sy boek *McQuail's Mass Communication Theory* skryf Denis McQuail (2005:83) oor die persepsies rondom die rol van die media. Volgens hom kan die media 'n sogenaamde “venster” (*window*) of spieël (*mirror*) van gebeurtenisse in die samelewing wees:

“... implying a faithful reflection (albeit with inversion and possible distortion of the image) although the angle and direction of the mirror are decided by others, and we are less free to see what we want”.

Van Rensburg (1998:73) skryf op sy beurt weer oor die eensydigheid wat hierdie sogenaamde “spieëls” reflekteer:

“Spieëls lieg nie, maar weerspieël ook nooit die volle werklikheid nie en dié een wat in 'n spieël of in die refleksie van die samelewing na sy eie werklikheid soek, leef nie self daarin nie.”

Mediateorie maak voorsiening vir die tekortkominge van die media om as 'n sogenaamde spieël op te tree met die “gatekeeper”- en “framing”-teorieë. McQuail verduidelik dat die media op hierdie manier optree:

“... as a filter or gatekeeper, acting to select parts of experience for special attention and closing off other views and voices, whether deliberately or not” (McQuail, 2005:83).

Volgens Kellner lei die media se massavervaardigde beelde ons sosiale en maatskaplike interaksie (Kellner, 1995:18). Abercrombie en Longhurst (2007:176) stem saam, en voer dit nog verder deur te sê dat die dominante groepe in ons samelewing bepaal waarna ons kyk en luister. Sodoende bepaal dieselfde groep tot 'n mate die waardes en ideale van die burgers deur die manier waarop hulle “beelde in hul koppe skep”, soos McQuail (2005:81) dit stel:

“We are consequently very dependent on the media for a large part of our wider ‘symbolic environment’ (the ‘pictures in our heads’), however much we may be able to shape our own personal vision.”

Die rol en die mag van die media het wel verander met sosiale media en nuwe media-platforms wat van almal sogenaamde mediaskeppers gemaak het, maar in fiksierolprente is dit steeds die skrywer wat die hoofkarakter, oftewel die “held-figuur” skep, en dis hierdie einste figuur waarmee gehore hulle vereenselwig, omdat hulle die storie of rolprent vanuit die held se oogpunt beskou, en dus met hom of haar identifiseer (Jansen van Vuuren, 2014). Abercrombie en Longhurst (2007:176) skryf soos volg hieroor:

“*Identification* tends to refer to the way in which the individual is constituted as a knowing being, who has a sense of themselves as a distinct person. In the latter, the emphasis is placed on the way in which subjectivity is partly constructed through media identification to produce subjects who are constrained by the operation of *ideology* and *power*. Thus, who we are is affected by what we watch and listen to, and we are made in this way to suit dominant interests” (beklemtoning deur die navorser).

Volgens McQuail (2005:81) help die media vir die gehoor om besluite te neem, aangesien die inhoud wat deur die media versprei word gehore bewus maak van die geskiedenis, asook van wat in die huidige wêreld rondom hulle aangaan. Dié inligting, beelde en idees is volgens hom “kaarte van wie ons is”, dit wil sê “identiteit” of “selfkonsep”, wat vir ons rigting gee vir die toekoms (McQuail, 2005:81). Abercrombie en Longhurst (2007:177) beskryf *identiteit* as “a sense of self”:

“ ... and the process of definition of that sense. Numerous disciplines and thinkers have sought to explain how our identities are constituted through a range of

psychological, cultural and social processes. It is often argued that identity is something that is subject to historical change” (Abercrombie & Longhurst, 2007:177).

Wasserman skryf in die hoofstuk “The media and the construction of identity” in die boek *Media Studies – Policy, Management and Media Representation* (2008:260) dat mense hulself van ander onderskei deur die taal wat hulle gebruik, die manier waarop hulle praat asook die sosiale praktyke en rituele waarin hulle betrokke raak. Die filosoof Louis Althusser het geskryf dat, terwyl individue betrokke is in hierdie sosiale praktyke, hulle op verskeie maniere aangespreek word wat uiteindelik tot ’n sosiale identiteit lei (Althusser, 2008:49). Woodward (2002:vii) stem saam:

“Who I am is closely interwoven with ideas about the society in which I live and the views of others who also inhabit that same social context ... Identity involves personal investment, often on a massive scale, to the extent that people are willing to die to claim or protect their own identities, but it is always socially located.”

Kultuur speel dus volgens Woodward (2002:vii) ’n kernrol in identiteit. Stuart Hall (1997:2) beskryf “culture” as al die aspekte wat betrokke is by die skepping en uitruil van betekenis binne ’n samelewing of groep. Hy skryf dat twee mense wat aan dieselfde kultuurgroep behoort, gewoonlik die wêreld naasteby op dieselfde maniere interpreteer. Hulle kan ook hulself, hulle oortuigings en gevoelens op ’n manier aan mekaar kommunikeer wat maklik deur die ander verstaan sal word (Hall, 1997:2).

Die fotojoernalis Margaret Waller (2000:231) haal ook die bogenoemde aanhaling van Hall aan in haar boek, *A Bigger Picture: a Manual of Photojournalism in South Africa*, en skryf dat kulturele identiteite in Suidelike Afrika, aan die begin van die 21ste eeu, deur verskeie faktore bepaal word, insluitend: nasionale grense, taal, godsdiens, ras, geografiese ligging, klas en politieke affiliasie. Volgens haar is kulturele identiteite juis om dié rede so kompleks, omdat ’n persoon wat ’n spesifieke identiteit wil uitbeeld, al hierdie faktore in ag moet neem. Daarom is dit ’n uitdaging vir fotografe wat in hierdie dinamiese omgewing werk om die kulturele praktyke en teenstrydighede op ’n sinvolle manier uit te beeld (Waller, 2000:231). Waller se stelling kan heel moontlik ook op rolprentmakers toegepas word.

Volgens Abercrombie en Longhurst (2007:177) kan die narratief wat 'n rolprent oordra selfs 'n invloed hê op die wyse waarop 'n gehoorlid buite die rolprentteater optree. Dit het 'n invloed op die skepping van ons maatskaplike waardes en doelwitte, asook op die manier waarop ons onself beskou en ons betrekkinge met ander handhaaf. Dus, die narratief wat die media skep, word later die einste narratief wat die gemeenskap van hulself glo (Wasserman, 2008:250).

“A person, like a nation, is represented by symbols as well as stories he/she tells about him/herself” (Woodward, 2004:13).

Die media skep dus ook identiteit deur die manier waarop hulle mites weergee (Woodward, 2002:81).

2.3 Mites en die rol van ideologie

Abercrombie en Longhurst (2007:236) definieer *mites* as die narratiewe of stories wat die kernwaardes, beginsels en oortuigings van 'n kultuur of samelewing definieer. Franz Boas is van mening dat sekere patrone en idees in alle tipes kulture herken kan word (Boas, 1911:228). Mense wat aan 'n spesifieke kultuurgroep behoort, skep hulle eie werklikheid. Hulle gebruik mites om hulle werklikheid as “normaal” of as die “waarheid” uit te beeld.

Barthes noem in sy boek *Image, Music, Text* (1977:165) dat mites in die kontemporêre samelewing nie meer noodwendig in gevestigde narratiewe en stories oorgedra word nie, maar meestal deur diskoers en gesprekvoering en die tipe woorde en frases (byvoorbeeld stereotipes) wat daarin gebruik word. Hy klassifiseer kontemporêre mites in die vakgebied van die semiologie en stel voor dat 'n sogenaamde mitologiese boodskap geanaliseer word deur dit in twee semantiese sisteme op te breek: 'n konnotasie-sisteem wat die ideologiese raamwerk uitbeeld en 'n denotasie-sisteem waarin die “onskuldige” taalgebruik die funksie het om die “klas” van die spreker as “natuurlik” te laat voorkom. Dit beteken dat mense taal gebruik om hulle werklikheid te skep (Barthes, 1977:166). Maar waar teoretici lank reeds die studie van semiotiek gebruik het om tekste mee te analiseer, skryf Barthes (1977:166) dat dit

al hoe moeiliker raak om die sogenaamde “betekenaar” (*signifier*) van die “betekende” (*signified*) te onderskei:

“It is not that the distinction is false or without use but rather that it too has become in some sort of way mythical – the science of signifier can only shift place and stop further on – no longer at the analytic dissociation of the sign but at its very hesitation” (Barthes, 1977:166).

Volgens Barthes is dit nie meer die mites wat ontmasker moet word nie, maar eerder die teken self:

“The problem is not to reveal the latent meaning of a narrative, but to fissure the very representation of meaning is not to change or purify the symbols but to challenge the symbolic itself” (Barthes, 1977:167).

Semiotiek kan dus die terrein van die mitologie verbreed deur te verduidelik hoe die wêreld deur tekens uitgebeeld word. Barthes (1977:168) is van mening dat operasionele konsepte uit die mitologie soos “teken”, “betekenaar”, “betekende” en “konnotasie” opgevolg sal word in wetenskaplike studies deur konsepte soos “aanhaling”, “verwysing” en “stereotipe”.

Segal (1999:19) verduidelik dat teoretici soos Mircea Eliade, Rudolf Bultmann, Hans Jonas en Carl Gustav Jung geskryf het oor hoe mitologie met die wetenskap versoenbaar is (Segal, 1999:7). Die debat oor die wetenskaplikheid van mitologie het ter sprake gekom omdat baie akademiërs voorheen neergesien het op die studie van die “narratief” en dit nie as ’n ware wetenskap beskou het nie (Martin, 1987:26). Daarom het teoretici die funksie van mites herskep, sodat mites nie meer net die fisiese wêreld verduidelik nie, maar dié wêreld eerder as ’n metafisiese en morele allegorie vertaal (Segal, 1999:19).

Nog ’n teorie wat uitstaan as ’n mens mites navors, is Bruno Bettelheim se Freudiaanse interpretasie van sprokies. Volgens hom is sprokies nie ’n vorm van ontvlugting nie, maar eerder iets wat kinders help om te sosialiseer en alledaagse probleme te bowe te kom (Bettelheim, 1977). Bettelheim stel mites teenoor sprokies, omdat mites volgens hom uitdrukkings is van die onvermoë om groot te word en die uitdagings van volwassenheid in

die gesig te staar (Segal, 1999:4). In teenstelling hiermee het Jung weer die Freudiaanse aanname dat mites oor die eksterne wêreld gaan, weerlê (Segal, 1998:3). Jung (1971:193) argumenteer dat mites oor die menslike verstand handel en hoe dié denke dan op die wêreld geprojekteer word. In sy werke het Jung probeer bewys dat argetipes die sielkundige onderwerp van mites is (Jung, 1971:194).

Hoewel teoretici soos Vladimir Propp en Tsvetan Todorov reeds lank vantevore die “held-figuur” met volks- en feëverhale vereenselwig het, het Joseph Campbell Jung se teorie as die grondslag van sy held-mite gebruik (Martin, 1987:88). Campbell het in sy boek *The Hero with a Thousand Faces* die term *enkel-mite* (“monomyth”) geskep om narratiewe wat dieselfde patroon volg, te verduidelik, naamlik: die mitologiese held vertrek op ’n reis, kom verskeie struikelblokke te bowe, gaan deur die hoogste beproewing, en keer terug met ’n skat of ’n tower-elikser (Campbell, 1949).

Christopher Vogler (2007) het dié heldereis weer in sy boek *The Writer’s Journey: Mythical Structure for Writers* aangepas as ’n gids om ’n narratiewe storielyn vir ’n rolprent te skep. Aangesien hierdie proefskrif op rolprente fokus, sal Joseph Campbell se held-mite en Christopher Vogler se interpretasie daarvan die belangrikste soort mite wees wat as agtergrond vir die studie gebruik word.

Segal (1999:5) skryf in sy boek *Theorizing about Myth* dat Campbell se spesifieke teorie oor mites baie gewild is omdat hy (Campbell) so ’n romantiese benadering daartoe volg. Campbell skryf onder meer dat mites ’n onontbeerlike bron van wysheid oor die natuur van die mens en sy realiteit is (Campbell, 2008:330; Segal, 1999:5). Tog argumenteer Segal (1999:13) ook dat mites wat op ware gebeure gegrond is, dikwels misverstaan, oordryf en verdraai word, veral omdat dit ten nouste verband hou met die ideologiese boodskappe wat ’n rolprent oordra. Die vraag wat opduik, is: of hierdie verdraaiing soos deur Segal beskryf, ook met mites wat in Anglo-Boereoorlog-rolprente geskep is, kon gebeur het?

Browne (2013:449) dink beslis so. Sy skryf dat toe sy onlangs die Anglo-Boereoorlog-rolprent *Verraaiers* gekyk het, dit verskeie vooropgestelde idees wat sy oor “die Afrikaner” gehad het, van haar gestroop het. Volgens haar is dit wat ontvou het ’n hersiene geskiedenis, ’n storie wat nie in die rigiede herinneringe van haar jeug ingepas het nie

(Browne, 2013:449). Volgens Blake (2010) het die skeppers van die Afrikanernasionalistiese ideologie dié verraaiers waarop die gelyknamige rolprent onder meer gegrond is, uit die volksgeskiedenis uitgeskryf, omdat dit nie iets is om op trots te wees as jou eie mense verraad pleeg nie (Blake, 2010). Dit stem weer ooreen met wat Lapsley en Westlake in hul boek *Film theory: An introduction* skryf oor die rol van ideologie in rolprente:

“Ideology obtains from individuals the recognition that they really do occupy the place it designates as theirs” (Lapsley & Westlake, 2006:8).

Volgens Louisa Sherman (1998:141) is mites en ideologie nou verwant aan mekaar, veral waar dit magstrukture aangaan. Vir die doelwit van hierdie studie word *ideologie* beskryf as ’n stel idees wat ’n mens se doelwitte, verwagtings en handeling omvat (Merriam-Webster, 2012). Sherman skryf in haar Meesters-studie aan UNISA, *Unmasking Heroes: Sources of Power in Afrikaner Mythologising* (1998) dat ’n mens die magstrukture van ’n samelewing kan ontrafel deur die simbole wat in hulle massa-vervaardigde beelde weergegee word, te ontbloot. En sy voeg by: “Myth and history are independent and inseparable” (Sherman, 1998:6).

In terme van historiese verhale skryf Martin (1987) oor Lord Raglan, ’n teoretikus wat verskeie sogenaamde historiese feite weerlê het deur te wys dat hulle eintlik uit tradisionele stories ontstaan het.

“Even in recent history one can find examples of rather commonplace events that have been transformed, in the course of oral transmission, into archetypical stories; such changes offer further evidence that there are narrative patterns, innate or acquired, that shape our perception of experience” (Martin, 1987:89).

Dié tipe argetipiese verhale en mites is dus veral relevant as ’n mens historiese rolprente analiseer.

2.4 *Historiese rolprente – ’n Literatuuoroorsig*

Volgens Landy (2001:vii) speel die media, insluitend dokumentêre rolprente, ander rolprente en televisieprogramme, ’n belangrike rol in hoe ons historiese gebeurtenisse verstaan. ’n Kernfiguur op die gebied van navorsing oor “uitbeelding in historiese rolprente” is die navorser Robert Rosenstone. Hy spesialiseer in werke wat deur sommige as die mees omstrede vorm van historiese uitbeelding in rolprente beskou word, naamlik die “dramatiese vollengte-rolprent” (Rosenstone, 1995:3). Rosenstone definieer dié term as ’n fiksierolprent van 90 minute of langer wat gedramatiseer is. Wat hy met laasgenoemde bedoel, is dat dit nie ’n dokumentêr is waarvan dele tydens die historiese gebeurtenis verfilm is of agterna nageboots is nie.

Rollins (1983:1) skryf dat mites en simbole gereeld voorkom in historiese rolprente wat in die Verenigde State van Amerika vervaardig word – en dat dit sodoende al ’n permanente deel van die Amerikaanse kyker se historiese bewussyn is. Volgens Rollins probeer Hollywood gereeld om die geskiedenis te beïnvloed deur rolprente te maak wat bewustelik geskep is om mense se houdings rondom sake van sosiale of politieke belang te verander, onder meer D.W. Griffith se bekende rolprent uit 1915, *The Birth of a Nation* (Rollins, 1983:1). Burgoyne (2008:5) stem saam hiermee en lys self die volgende meer kontemporêre rolprente as voorbeelde hiervan: *Saving Private Ryan* (1995), *Black Hawk Down* (2002), *Schindler’s List* (1993), *World Trade Center* (2006) en *Flags of our Fathers* (2006). Volgens Burgoyne (2008:5) het al hierdie rolprente ’n gemeenskaplike faktor, naamlik dat die rolprente se basiese plot gegrond is op ware historiese gebeure, of dat die opgemaakte plot op só ’n manier ontvou dat ware historiese gebeure ’n sentrale deel van die storielyn uitmaak:

“Moreover, all of the films listed above convey a strong sense of historical thinking. In keeping with Rosenstone’s useful criterion of evaluation, the films listed above attempt to come to grips with the past, making use of the available scholarship and setting out a cinematic interpretation of history that concerns issues that still trouble us in the present” (Burgoyne, 2008:6).

Dit kom ooreen met Segal (1999:2) se teorie oor die ontstaan van mitologie. Net soos die teoretici wat vroeër in hierdie hoofstuk aangehaal is, is Segal van mening dat mites ontstaan

het om die spesifieke behoeftes van individue of 'n gemeenskap te vervul en dat dit steeds daarvoor gebruik word (Segal, 1999:3). Hierdie siening is veral relevant ten opsigte van die analise van die mites wat deur historiese rolprente geskep word.

Verskeie ander akademici het ook al geskryf oor hoe die geskiedenis in die rolprentwese gebruik word, en 'n beskouing van hierdie vakkundiges se werk is in die boek *The Historical Film: History and Memory in Media*, onder redaksie van Marcia Landy (2001), ingesluit. Die boek se doelwit is om metodes daar te stel om die memorialisering, oftewel herinneringswaarde, van rolprente en televisieprogramme te meet. Rolprent-resensente en historici het al baie gedebatteer oor die uitbeelding van die geskiedenis op die silwerdoek, en Landy se versameling bevat verskillende teoretiese en soms kontrasterende beskouings oor hoe hierdie uitbeelding benader moet word. Landy (2001:vii) verduidelik dat die onderskeie outeurs in die bundel op rolprent-gevallestudies fokus wat 'n sekere kulturele beskouing het en wat aan 'n spesifieke tydperk in die geskiedenis toegewy is, en hoe die betrokke rolprentmakers dié historiese tydperk in die gehoor se geheue probeer oproep. Daarom bespreek Landy spesifiek in die inleiding van die boek die noodsaaklikheid vir die skepping van 'n verantwoordelike analitiese metodologie om historiese rolprente en televisieprogramme mee te analiseer (Landy, 2001:vii).

Naomi Greene se hoofstuk in Landy se boek, "Empire as Myth and Memory", is veral aangrypend, omdat dit 'n reeks werke uit die Franse rolprentbedryf behandel wat aan Frankryk se imperiale verlede gewy is. Greene (2001:235) skryf dat haar geselekteerde rolprente verteenwoordigend is van die maniere waarop die herinnering van individue geskep, gevorm en verander word deur 'n gedeelde visie van die verlede:

“At the same time, the opaque and private shapes assumed by memories in these films indicate some of the difficulties involved in remembering, or mourning, one of the most divisive wars in French history” (Greene, 2001:235).

Greene (2001) bespreek ook hoe hierdie rolprente die gehoor in 'n tydlose, mitiese droomwêreld intrek. Volgens haar skep dit “plekke van herinnering” vir diegene wie se “onmoontlike herinneringe” uit 'n gedeelde nasionale geskiedenis uitgesluit is (Greene, 2001:248). Dit herinner aan wat Joseph Campbell oor die mite en die droom geskryf het:

“Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream; both myth and dream are symbolic in the same general way of the dynamics of the psyche” (Campbell, 2008:14).

Robert Burgoyne se boek *The Hollywood Historical Film* (2008) beskryf hoe historiese films ’n kultuur se begrip van die verlede vorm. Volgens hom kry rolprente dit reg, omdat ’n rolprent die vermoë het om die verlede in ’n sensuele, mimetiese vorm te herskep. Die tweede wyse waarop rolprente ’n kultuur se begrip van die verlede vorm, is deur kritiese en gewilde omstredenheid op te wek wat regdeur die openbare sfeer weerklink (Burgoyne, 2008:1). Die eerste hoofstuk van Burgoyne se boek, wat *Saving Private Ryan* as ’n gevallestudie behandel, is noodsaaklike leesstof met die oog op hierdie proefskrif, omdat dit die historiese oorlogsfilm as genre verduidelik. Maar, soos die titel aandui, bespreek Burgoyne net rolprente uit Hollywood en sluit hy ander rolprentbedrywe uit.

Landy se boek gee wel ’n kopknik aan Afrika-rolprente, met ’n hoofstuk deur Mbye Cham, wat handel oor hoe dié kontinent se verlede geherkonfigureer is in die rolprente van die Senegalese filmmaker Ousmane Sembène, maar dit sluit nie enige werk oor Suider-Afrikaanse historiese rolprente in nie.

Die historici Bickford-Smith en Mendelsohn het verskeie akademiese werke geskryf waarin hulle die meriete van rolprente, dokumentêre films en televisiereekse bespreek wat teen die agtergrond van die Suid-Afrikaanse geskiedenis afspeel. In hul 2003-artikel “Film and History Studies in South Africa Revisited: Representing the African Past on Screen” plaas Bickford-Smith en Mendelsohn die vergrootglas op hoe die Suid-Afrikaanse verlede reeds op die groot skerm voorgestel is (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003). In hierdie artikel noem hulle verskeie vakkundiges wat al werk oor Suid-Afrikaanse rolprente en geskiedenis gepubliseer het, insluitend Leon van Nierop (2000), wat in sy artikel “Die gedaante van die historiese feit op film: ’n Sintese tussen waarheid en verdigsel” die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse geskiedenis in ’n reeks Hollywood-rolprente skets (Van Nierop, 2000); Keyan Tomaselli (1993) met sy artikel “Disarticulating Black Consciousness: A Way of Reading Films about Apartheid” (Tomaselli, 1993); Vivian Bickford-Smith (2001) wat die artikel “Screening Saints and Sinners: The Construction of Filmic & Video Images of Black and

White South Africans in Western Popular Culture during the Late Apartheid Era” geskryf het (Bickford-Smith, 2001); en Jacqueline Maingard met haar PhD-proefskrif (1998), *Strategies of Representation in South African Anti-Apartheid Documentary Film and Video from 1976 to 1995* (Maingard, 1998).

In hierdie einste artikel behandel Bickford-Smith en Mendelsohn spesifiek die lang geskiedenis van die oorlogfilm-genre, van die kontemporêre (wan-)voorstellings van die Spaans-Amerikaanse en Anglo-Boereoorlog tot rolprente soos *Saving Private Ryan* en *The Thin Red Line* (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003). Bickford-Smith en Mendelsohn is van mening dat ’n mens baie kan leer uit rolprente wat in ’n spesifieke tydperioede afspeel. Hulle gebruik die rolprent *Proteus*, wat in 1735 in die Kaap asook op Robbeneiland afspeel, as ’n voorbeeld. Volgens Bickford-Smith en Mendelsohn is dit ’n unieke gevallestudie, omdat dit in vyf tale verfilm is, insluitend Hollands, Nama en Latyn. Die rolprentmakers gebruik ’n gedoemde liefdesverhouding om die rasse-, kulturele en seksuele milieu van die vroeë agtiende-eeuse Kaapse samelewing uit te beeld (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003).

Bickford-Smith en Mendelsohn (2003:4) skryf onder meer hoe rolprente sekere kulturele identiteite uitbeeld. Hulle gebruik Edwin Hees (1996) se “The Voortrekkers on Film: from Preller to Pornography” (Hees, 1996), asook Lauren van Vuuren se 2009-studie oor die filmiese uitbeelding van die San-mense in “History and Myth in John Marshall’s ‘Bushmen Films 1957–2000’” (Van Vuuren, 2009) as voorbeelde (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003:5). Die akademikus Carolyn Hamilton gebruik ook ’n televisiereeks vir haar 1998-studie: sy bestudeer naamlik die uitbeelding van die karakter Shaka in die ikoniese reeks uit die tagtigerjare, *Shaka Zulu* (Hamilton, 1998).

Dit is opmerklik hoeveel bronne aan die uitbeelding van gender en kulturele identiteit in genre-spesifieke rolprente en televisiereekse gewy word. Twee boeke wat spesifiek op die uitbeelding van vroue in die visuele medium fokus, is Elyce Rae Helford se *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television* (2000) en Tania Modleski se *Old Wives’ Tales: Feminist Re-Visions of Film and Other Fictions* (1999). Helford skryf in die inleiding van haar boek oor hoe vroue in die laaste 50 jaar van televisie uitgebeeld word. Volgens haar het televisie vir gehore komplekse en teenstrydige vrouekarakters gegee wat kykers se aandag rig en hulle laat nadink oor Amerika se fantasieë

en angstighede oor historiese genderrolle en norme (Helford, 2000:1). Helford voer aan dat die meeste gevallestudies slegs nou en dan hierdie fantasieë kritiseer. Modleski (1999:1) skryf weer oor hedendaagse feministiese kritiek en gebruik Jane Campion se rolprent *The Piano* as 'n gevallestudie (Modleski, 1999:31).

Twee boeke wat spesifiek oor rolprentwese tydens die Apartheidstydperk gaan, is P. Davis se *In Darkest Hollywood: Exploring the Jungles of Cinema's South Africa* (1996) en Keyan Tomaselli se *The Cinema of Apartheid: Race and Class in South African Film* (1988). Die outeurs skryf oor hoe die kulturele ideologie van die rolprentmakers 'n invloed gehad het op die manier waarop hulle die stories, asook die karakters, in hulle rolprente uitgebeeld het. Davis (1996:2) beklemtoon dat die sosiale konteks ook 'n invloed het op die keuses wat die rolprentmakers uitgevoer het in terme van die onderwerp, regie, kamerahoek, redigering en verspreiding. Volgens hom het kinematografe die meeste beheer omdat hulle uiteindelik bepaal watter prentjie in die kamera se raam gaan verskyn (Davis, 1996:2). Tomaselli (2013:11) voer die argument oor die strategies-ideologiese belangrikheid van die Suid-Afrikaanse rolprentwese in die sewentiger- en tagtigerjare verder. Die proses van legitimisering is 'n onderliggende tema van sy boek, insluitend hoe die plaaslike rolprentbedryf die land gedurende hierdie "stormagtige" tydperk beïnvloed het (Tomaselli, 2013:11). Al het al hierdie outeurs oor die sosiale konteks van Apartheid geskryf, is daar ook verskeie werke wat verder terugdelf in die Suid-Afrikaanse filmverlede.

Daar is ook nie 'n tekort aan Anglo-Boereoorlog-literatuur nie. Cuthbertson, Grundlingh en Suttie (2002:ix) skryf in hulle versamelwerk, *Writing a Wider War: Rethinking Gender, Race & Identity in the South African War, 1899 – 1902* dat daar al meer oor die Anglo-Boereoorlog geskryf is as oor enige ander aspek van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Hoewel Cuthbertson *et al.* se boek glad nie oor rolprente handel nie, het die outeur wel dié bron bestudeer om 'n paar akademiese menings oor identiteitskepping te lees in ander vakrigtings wat ook met die Anglo-Boereoorlog verband hou (Cuthbertson, Grundlingh & Suttie, 2002:ix).

Grundlingh (2002) skryf in sy spesifieke hoofstuk in die bogenoemde boek dat daar baie waarde daarin is om die diskoerse rondom historiese geheue, oorlog en identiteit te bespreek, want volgens hom is 'n deeglike analise nodig om die boodskap in 'n kunsvorm te verstaan.

Hy gebruik die Nasionale Vrouemonument as 'n gevallestudie om na te dink oor hoe dié monument die Afrikaner se nagedagtenis aan die Anglo-Boereoorlog in terme van gender en nasionalisme weerspieël (Grundlingh, 2002:18).

Verskeie akademici het al navorsing gedoen oor die geweldige effek wat die Anglo-Boereoorlog op die ontwikkeling van die rolprentwese in Groot Brittanje gehad het. In Barnes se *Filming the Boer War* (1992) skryf hy hoe die Britse publiek se vraag na inligting en grafiese beelde van die konflik gelei het tot die vinnige ontwikkeling van dié bedryf. Volgens hom is hierdie belangstelling in beelde van die oorlog deur alle klasse gedeel. Vooruitstrewende vervaardigers het kameramane na die front gestuur, en op die tuisfront het hulle daarop gefokus om oorlogstonele van “Brit against Boer” uit te beeld (Barnes, 1992:7). De Lange (1991) beklemtoon dit ook in sy studie, *The Anglo-Boer War 1899 – 1902 on Film*:

“It gave the greatest impetus to the development of the topical cinema and it helped the development of the film business considerably, points missed by most film historians” (De Lange, 1991:ix).

'n Mens kan dus moontlik aanneem dat indien die oorlog só 'n groot invloed op die ontwikkeling van die rolprentbedryf gehad het, dit ook 'n invloed sou hê op die gehore wat na die oorlogfilmss gekyk het (Strelitz, 2002:459). Volgens Strelitz (2002:460) is mediaverbruik die kern van identiteitskepping. De Lange (1991:viii) verwys verder na die sosiale invloed van die Anglo-Boereoorlog, terwyl hy die rolprente wat deur dié onderwerp geïnspireer is (insluitend militêre, vloot-, sosiale en dramatiese rolprente), bespreek. Volgens hom is die eerste propaganda-reeks in dié tyd gemaak, met die doelwit om 'n sielkundige invloed op die gehoor te hê (De Lange, 1991:ix). Hy skryf ook hoe die tema van die Anglo-Boereoorlog 40 jaar later in 'n Nazi-rolprent met die titel *Ohm Kruger* gebruik is. Die Duitse Ryk se Minister van propaganda, Joseph Goebbels, wou na bewering hierdie rolprent gebruik om gehore te wys hoe selfsugtig en imperialisties Brittanje is (De Lange, 1991:ix).

Ongelukkig blyk dit dat baie min van die rolprente wat gedurende die Anglo-Boereoorlog gemaak is, vandag nog bestaan (Coetzer, 2003:2). Coetzer (2003) skryf in sy Honneursskripsie, *Die Anglo-Boereoorlog en die vroeë ontwikkeling van die rolprentbedryf*, dat die mikrofilms wat gebruik is om die bewegende beelde vas te vang, vlambaar was.

Aangesien bewegende prentjies kommersiële produkte was, is die mikrofilms ook weggegooi as hulle nie meer in 'n goeie toestand was nie. Tog is daar nog filmafdrukke van argiefmateriaal wat tydens the oorlog verfilm is in Suid-Afrika, Engeland en 'n paar ander lande beskikbaar (Coetzer, 2003:3).

Anli le Roux (2009) wys in haar honneursskripsie in geskiedenis by die Universiteit van Stellenbosch, *Screening Wars: War, Society, Film and Public Perception – The case of the Second Anglo-Boer War: 1899 – 1902*, op die belangrikheid van rolprente vir historiese navorsers wat dit as geskiedkundige dokumente en bewysstukke wil gebruik om inligting oor historiese gebeurtenisse te bekom. Sy skryf in haar inleiding:

“This particular hypothesis grapples with the wide-ranging debates surrounding the commanding role that media, including motion pictures, documentaries and television programmes have come to play in changing and obscuring our understanding of historical events” (Le Roux, 2009:3).

Le Roux (2009:3) erken dat verskeie historici teen die uitbeelding van historiese gebeure in rolprente gekant is, maar sy voel dat media-uitbeelding (*media representation*) 'n volwaardige gebied binne die historiese navorsingsterrein is. Sy gebruik die vervaardiger Herman Binge se dokumentêr oor die Anglo-Boereoorlog, *Scorched Earth* (2001), waarvan die historikus professor Fransjohan Pretorius een van die skrywers was, asook die dramareeks *Arende* (1989), as gevallestudies om die belangrikheid van die uitbeelding van geskiedkundige kennis in hedendaagse samelewings te illustreer. Le Roux skryf dat dit juis nou, meer as 'n eeu nadat die oorlog uitbreek het, weer nodig is om die waarde van kulturele produkte soos rolprente te beoordeel. Volgens haar is dit juis rolprente en televisiereekse wat vir derde- en vierdegenerasie Suid-Afrikaners die invloed wys wat die Anglo-Boereoorlog op Suid-Afrika en sy mense gehad het (Le Roux, 2009:4).

Die regisseur Johan Lategan, tesame met die rolprent-resensent Leon van Nierop, het ook intussen 'n dokumentêre reeks vervaardig, *Daar Doer in die Fliek*, wat op die betaalkanaal kykNET uitgesaai is, en waarin hulle die geskiedenis van die Afrikaanse rolprentwese bespreek (Pople, 2011). Intussen werk Van Nierop, die plaaslike akademikus Chris Broodryk

(Universiteit van Pretoria) asook Ntshavheni Wa-Luruli (Universiteit van Johannesburg) elkeen ook aan hulle eie boeke oor die relevansie van die Suid-Afrikaanse rolprentverlede.

Met die skryf van hierdie proefskrif het die outeur sterk op die werk van A.I. le Roux en L. Fourie, *Filmverlede: Geskiedenis van die Suid-Afrikaanse Speelfilm* (1982), gesteun; ook op Martin Botha se boek *South African Cinema 1896 – 2010* wat in 2012 gepubliseer is. Wat dié werke so besonders maak, is dat hulle poog om die meeste rolprente wat in en oor Suid-Afrika gemaak is, te lys, en die belangrikste onder hulle te bespreek (Le Roux & Fourie, 1982; Botha, 2012). Albei hierdie bronne bring hulde aan die eerste baanbrekerswerk op die gebied van die Suid-Afrikaanse rolprentgeskiedenis, naamlik Thelma Gutsche se 1972-werk: *The History and Social Significance of Motion Pictures in South Africa (1895-1940)* (Gutsche, 1972).

Nog werke wat die navorser gereeld geraadpleeg het, is twee magisterverhandelinge wat onderskeidelik by die Universiteit van Stellenbosch en die Universiteit van Kaapstad voltooi is. In Rina Jooste (2013) se *Representing History through Film with Reference to the Documentary Film 'Captor and Captive': Perspectives on a 1978 Border War Incident* bespreek sy spesifiek hoe sy die taak aangepak het om as rolprentmaker die historiese gegewens van die Suid-Afrikaanse grensoorlog in 'n dokumentêre film, *Captor and Captive*, oor te dra. Sy bespreek ook in haar eerste hoofstuk sommige rolprente (beide fiksie en nie-fiksie) wat teen 'n Suid-Afrikaanse historiese konteks afspeel (Jooste, 2013). Dylan Craig (2003) se verhandeling, *The Viewer as Conscript: Dynamic Struggles for Ideological Supremacy in the South African Border War Film, 1971 – 1988*, is nog 'n relevante voorbeeld van hoe Suid-Afrikaanse rolprente gebruik kan word vir identiteitskepping. In sy verhandeling ondersoek Craig hoe grensoorlog-rolprente ingespan is om die kykers van die legitimiteit van die oorlog te oortuig (Craig, 2003:ii).

Jacqueline Maingard se boek *South African National Cinema* (2007) was ook 'n waardevolle bron vir die navorser, aangesien Maingard die verskillende fases van rolprentontwikkeling in Suid-Afrika bespreek, asook die invloed wat die politieke konteks op die rolprentvervaardigers gehad het. Die navorser kon Maingard se ontleding van die rolprent *Sarie Marais* (1931) met vrug gebruik om haar eie ontleding van die rolprent te ondersteun (Maingard, 2007).

Die doelwit van Rossouw Nel (2010) se *Myths of Rebellion: Afrikaner and Counter-cultural Discourse* is om sekere tendense in verskeie vermaaklikheidsvorme te identifiseer wat deur sogenaamde Afrikaners geskep is om te rebelleer teen hulle kulturele erfenis. Hoewel Rossouw se studie hoofsaaklik op musikante en kunstenaars fokus, het hy ook 'n hoofstuk geskryf waarin hy kontemporêre kortfilms deur studente bespreek (Nel, 2010). Sy eerste hoofstuk, getiteld “Principles of Afrikanerdom”, het ook vir die outeur waardevolle insigte gegee in huidige sienings en beskouings oor “die Afrikaner” wat sy met vrug in haar “sleutelbegrippe”-afdeling van die proefskrif kon gebruik.

Nog 'n werk van waarde was Nyasha Mboti se doktorsale proefskrif, *Visual Forensics: An Investigation of the Function of the Gaze of Hollywood Films about Africa & Selected Television Texts*, waarin hy Hollywood se uitbeelding van Afrika en spesifiek “Afrikane” in die rolprente *Blood Diamond*, *Hotel Rwanda* en *The Last King of Scotland* ondersoek (Mboti, 2009). Mboti doen ook tans navorsing oor die uitbeelding van trauma in grensoorlog-rolprente, en in 'n onderhoud met die navorser het hy verduidelik dat sy navorsing veral fokus op die invloed wat die filmiese uitbeelding van die grensoorlog op Suid-Afrikaanse gehore kan hê:

“Soms is dit te maklik vir rolprentmakers om die wonde oop te krap wat deur 'n historiese gebeurtenis soos 'n oorlog veroorsaak is, en dan aan die einde van die film net na 'n swart skerm toe uit te doof – sonder om antwoorde aan die gehoor te verskaf oor hoe hierdie wonde weer toegemaak of genees kan word” (Mboti, 2015). (Navorser het hierdie aanhaling direk in Afrikaans neergeskryf tydens die onderhoud.)

In terme van die kreatiewe deel van hierdie PhD, die vollengte-rolprent-draaiboek, *En Garde*, is daar twee studies wat die outeur waardevol gevind het. Ian Walters se *From Edison and the Biograph, to Cecil John Rhodes and the Boer War: An Unholy Alliance?* (2005) bespreek die geskiedenis van die oorlogskinematograaf, terwyl K. McDaniel se *Reviewing the Image of the Photojournalist in Film: How Ethical Dilemmas Shape Stereotypes of the On-screen Press Photographer in Motion Pictures from 1954 to 2006* (2007), weer ondersoek hoe koerantfotograwe in rolprente uitgebeeld word (Walters, 2005:3; McDaniel, 2007).

In terme van die teoretiese grondslag van dié proefskrif is verskeie boeke en akademiese artikels ook geraadpleeg wat nie noodwendig in hierdie literatuuroorsig genoem word nie. Die volledige bibliografie verskyn aan die einde van hierdie proefskrif.

2.5 *Slotsom*

Hierdie hoofstuk het 'n opsomming gegee van die teoretiese grondslag van die proefskrif en die literatuuroorsig wat die outeur ten tye van die studie onderneem het. Die navorser het in hierdie hoofstuk slegs selektief na die bronne in haar bibliografie verwys, maar sal in die volgende hoofstukke weer die verskeie teoretiese konsepte behandel wat in hierdie bronne voorkom namate sy haar gevallestudies bespreek.

Die sosiale konteks van die studie, en hoe dit aanleiding gegee het tot die metodologie wat die outeur gevolg het, sal die fokus wees van die volgende hoofstuk.

HOOFSTUK III

Metodologie

3.1 Inleiding

“Dit is dieselfde kennis wat so baie jare reeds in sprokies en mites en selfs soms die verhale van mense se lewe oorgedra word. Ons het net die kuns verloor om dit te verstaan” (Van Rensburg, 1998:19).

Die doelwit van hierdie proefskrif is om die ideologiese boodskappe en onderliggende mites in Anglo-Boereoorlog-rolprente te ontsluit, deur uitbeelding van die heldfiguur en ondersteunende argetipes te ontleed. Dit is ’n kwalitatiewe studie wat baie uit kultuur- en media-verwante vakgebiede soos ideologiese ontleding, narratiewe struktuur-ontleding en semiotiek leen. Hierdie studie maak gebruik van ’n kombinasie van navorsingsmetodes, naamlik:

- Die lees en ondersoek van agtergrondstudies oor die ideologiese uitbeelding van karakters binne historiese rolprente, en hoe dit tot gehore se identiteitskepping bydra
- Teksontleiding van die spesifieke rolprente en dramareekse wat gekies is vir die studie, veral in terme van die eienskappe van held-argetipes
- Inligting van die skeppers van die gevallestudies waarin hulle self met die navorser kommunikeer oor sekere van die besluite wat hulle geneem het in die manier waarop hulle die heldfiguur/-figure uitgebeeld het.

Die agtergrond en redes vir die gekose metodologie sal in die onderstaande gedeeltes bespreek word.

3.2 *Ideologiese benadering tot teks-ontleding*

Daar is verskeie benaderings tot die bestudering van historiese rolprentuitbeelding. Bickford-Smith en Mendelsohn (2003:4) skryf dat die mees omstrede benadering sal wees om rolprente wat teen 'n historiese agtergrond afspeel, as 'n poging tot histories korrekte uitbeeldings te beoordeel. Die algemeen aanvaarde benadering is eerder om rolprente vir historiese bewyse te analiseer. Die navorser sal poog om laasgenoemde benadering te volg, omdat sy eerder die rolprente wil bestudeer om die ideologiese houdings of versamelde waardes van die betrokke samelewing waarin die tekste geskep is, te ontdek, as om op die historiese akkuraatheid daarvan te fokus (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003:4).

Volgens Wasserman (2008:251) is “media representation” (media-uitbeelding) en “identity construction” (identiteitskepping) nou verwant aan mekaar, omdat gehore op sekere beelde wat aan hulle voorgehou word, reageer, en dan hulle identiteit volgens hierdie media-diskoerse vorm (Wasserman, 2008:252).

In media-analises verwys teoretici na rolprente, boeke of enige iets dergeliks wat ontleed kan word, as “tekste”, want volgens Abercrombie en Longhurst (2007:305) stel dié tekste 'n vorm van eksterne realiteit “min of meer akkuraat” voor. Hierdie “tekste”, oftewel “media-uitbeeldings”, dra dus onderliggende ideologiese boodskappe oor in die storie-inhoud of in die visuele beelde wat op die skerm uitgebeeld word (Reid, 2008:203).

Wasserman (2008:251) skryf verder dat akademici veral geïnteresseerd is in hoe die media se uitbeelding van gender, ras, kultuur en seksuele oriëntasie met “magsverhoudings” in die samelewing verband hou. Volgens teoretici beheer die dominante groep die denkwyses van 'n samelewing deur ondergeskiktes aan hulle idees te onderwerp. Daarom voer Reid (2008:206) aan dat een van die hoofredes waarom navorsers media-inhoud soos rolprente analiseer, is om die ideologiese inhoud daarvan te bepaal. Sy skryf dit gee 'n mens insig in die skeppers en ook die verbruikers van tekste (Reid, 2008:207). Bickford-Smith en Mendelsohn (2003:4) beklemtoon dat dié ideologiese benadering uiters belangrik is, omdat enige teks se doelwit uiteindelik is om die publiek op te voed en openbare menings te vorm, al kyk gehore blykbaar meestal na rolprente vir vermaaklikheidsdoeleindes.

Die studie maak ook gebruik van die post-strukturaliste Roland Barthes en Michel Foucault se benaderings tot teks-analise, omdat dit uit Barthes se teorie rondom “mites” en Foucault se konsep van “diskoers” leen om die tekste in die proefskrif te bestudeer. Foucault het onder meer voorgestel dat ’n navorser ’n groep tekste moet analiseer. Hy het geglo dat meervoudige tekste ’n navorser meer insig sal gee in hoe betekenis gevorm word wat magstrukture in stand hou, eerder as om slegs een teks te bestudeer (Foucault, 1972:125). Daarom was dit vir die navorser belangrik om verskeie gevallestudies te ondersoek om dié onderliggende ideologieë en booskappe te verstaan, eerder as om net een spesifieke gevallestudie in diepte te bestudeer.

’n Noord-Amerikaanse rolprent-historikus, Peter C. Rollins (1983:1), skryf die volgende in sy boek *Hollywood as historian – American film in a cultural context*:

“Hollywood’s myths and symbols are permanent features of America’s historical consciousness. In an obvious way, strictly historical films have recreated dramatic struggles or revived historical personalities. Not satisfied by merely depicting the past, Hollywood has often attempted to influence history by turning out films designed to change public attitudes toward matters of social or political importance” (Rollins, 1983:1).

Ray B. Browne (1983:vi) verduidelik in die voorwoord tot Rollins se boek dat ’n rolprent ’n boodskap oordra deur middel van die agtergrond waarteen die storie afspeel, die taalgebruik, karakterontwikkeling en toevallige besonderhede. Hy is van mening dat ’n mens soms ’n kunswerk soos ’n rolprent moet analiseer en interpreteer om die werk uit die ystervuis van estetika te bevry sodat gehore die kulturele betekenis daarvan kan verstaan (Browne, 1983:vii). Dus sal die navorser van die proefskrif Browne se benadering volg om die “onderliggende boodskap” van en die “uitbeelding” binne rolprente te bepaal. Maar die navorser wil dit ook effens verder vat deur te poog om te bepaal hoe die skepper van ’n rolprent die uitbeelding van ’n spesifieke identiteit, naamlik die “Boereheld”, hanteer het.

Een benadering tot *identiteit* is dat dit ’n konstruksie is wat gevorm is uit dít waarmee ons identifiseer (Barks & Moyne, 2004:110). Die digter en filosoof Rumi sê op sy beurt dat identiteit afgebreek moet word, “to be completely demolished along with its little tailoring

shop, the patch-sewing of eating and drinking consolations” (Rumi, 2004:112). Dit is wat die meeste navorsers poog om te doen met hulle ontleding van ’n sogenaamde “teks” – om te bepaal watter onderliggende temas of boodskappe daarin vervat is wat die skeppers wetend of onwetend daargestel het, en wat die “held” van die storie, as protagonis van die verhaal, verder voer.

Hierdie proefskrif fokus derhalwe op verskeie visuele gevallestudies wat hoofsaaklik ter wille van die “uitbeelding van die held” ontleed word. Die sleutel-argument is dat die uitbeelding van die held verband hou met die identiteit van die skepper van die rolprentteks asook met die gehoorlid wat na die rolprent kyk, en die vraag is of hy/sy daarmee identifiseer, al dan nie.

Verskeie navorsers het al soortgelyke metodes gebruik om Hollywood-rolprente te analiseer. Met haar studies wat sy veral oor Hitchcock se rolprente gedoen het, het Laura Mulvey geskryf oor hoe sekere groepe in ’n samelewing patrone in kykers (probeer) “programmeer” (Mulvey, 1992:21).

“The particular fascinations of film may be reinforced by pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him. As an advanced representation system, the cinema poses questions of the ways the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking” (Mulvey, 1992:22).

Maar, kykers stem nie altyd saam met die ideologies-gekodeerde boodskappe in rolprente en televisie-inhoud nie. Stuart Hall (1997:172) redeneer dat hierdie boodskappe op verskillende maniere geënkodeer kan word, afhangend van hoe die gehoor dit verstaan of geïnterpreteer het. Hy verduidelik dat ’n teks se lesers (of in hierdie geval die kyker van ’n rolprent of televisieprogram) sy of haar eie manier het om ’n teks te interpreteer, afhangend van sy of haar eie beskouing oor ’n sekere onderwerp of ideologie (Hall, 1997:172). ’n Mens kan ook nie oor Hall se teorieë skryf sonder om resepsieteorie (oftewel *reception studies*) aan te raak nie.

3.2 Die kwessie van resepsieteorie en onderhoudvoering

“Resepsieteorie” of “resepsie-estetika” poog om te bepaal hoe gehore op sekere tekste reageer (LTT, 2015). Bickford-Smith en Mendelsohn (2003:5) voer aan dat resepsieteorie ’n waardevolle benadering is, want sulke ontledings bied volgens hulle die moontlikheid om te toets tot watter mate historiese rolprente wel populêre houdings weerspieël (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003:5). De Lange (1991:ix) skryf dat rolprente wat tydens die Anglo-Boereoorlog vertoon is, ’n uiteenlopende ontvangs by gehore gekry het. Een van hierdie rolprente het gewys hoe Paul Kruger in sy koets deur Kerkplein ry. Britse gehore het snedige opmerkings gemaak toe hulle na die rolprente gekyk het. Gehore ten gunste van die Boere het weer vir Kruger gejuig en die soldate uitgejou wat teen die Boere in die rolprente geveg het (De Lange, 1991:ix).

Die vermoë van resepsie-estetika om te bepaal waarom bepaalde rolprente daarin geslaag of misluk het om openbare menings te vorm, is ’n ander voordeel van hierdie metode (Bickford-Smith & Mendelsohn, 2003:5). Ongelukkig, weens ’n tekort aan hulpbronne en weens etiese kwessies, kon die navorser nie self resepsie-ontledings doen van gehore se reaksies op die proefskrif se rolprent- en televisie-gevallestudies nie.

Sy het wel gekyk na menings wat in ander bronne gelug is oor hierdie gevallestudies. Waar moontlik is onderhoude ook met die skeppers van die tekste gevoer, om te bepaal wat hulle doelstellings met die rolprente was. Dié skeppers se menings oor hoe of hoekom die gehore op sekere maniere gereageer het, en wat hulle daarin lees, is ook in hierdie studie saamgevat. Die eerste stap was egter om te bepaal watter gevallestudies in hierdie studie gebruik sou word.

3.3 Seleksie van gevallestudies

Die *oeuvre* van Anglo-Boereoorlog-rolprente, -dramareekse en -dokumentêre is enorm, en dit is bykans ’n onbegonne taak om slegs ’n paar gevallestudies vir een proefskrif se doeleindes te kies. Om te verstaan watter gevallestudies die navorser gekies het, en om watter redes sy hulle gekies het, is dit eers nodig om terug te keer na die polities-historiese konteks van die

studie – om die leser weer te herinner aan die mite van die Boereheld, en watter rol sogenaamde Afrikaner- of Boere-identiteit gespeel het in die skep van hierdie rolprente en dramareekse.

3.3.1 Die mite van die “Boereheld” in historiese Anglo-Boereoorlog-rolprente

Die volgende aanhaling van die skrywer Sir Arthur Conan Doyle in sy boek *The Great Boer War* (1902) som die mitiese beskouing van die Boereheld goed op:

“Take a community of Dutchmen of the type of those who defended themselves for fifty years against all the power of Spain at a time when Spain was the greatest power in the world. Intermix with them a strain of those inflexible French Huguenots who gave up home and fortune and left their country for ever at the time of the revocation of the Edict of Nantes. The product must obviously be one of the most rugged, virile, unconquerable races ever seen upon earth” (Doyle, 1902:1).

In Suid-Afrika het die beeld van die sterk en dapper Boer reeds voor die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog posgevat, en is dit verder tydens die oorlog, plaaslik sowel as buite die landsgrense, versterk. By ’n besoek aan die Krugerhuis in Pretoria word mens getref deur ’n uitstalling van buitelandse koerantberigte, bladmusiek, fondsinsamelingskonserte en verskeie ander memorabilia wat getuig van die hoë agting wat die internasionale gemeenskap vir die Boere gehad het, omdat hulle dit uiteindelik gewaag het om die Britse Ryk aan te vat (Krugerhuis-Museum, 2015). ’n Voorbeeld van die heldeverering vir die Boere straal byvoorbeeld ook uit die volgende aanhaling van Doyle (1902), waarin hy skryf hoe die Boerekryger, oftewel die Boer, ontstaan het:

“Take this formidable people and train them for seven generations in constant warfare against savage men and ferocious beasts, in circumstances under which no weakling could survive, place them so that they acquire exceptional skill with weapons and in horsemanship, give them a country which is eminently suited to the tactics of the huntsman, the marksman, and the rider. Then, finally, put a finer temper upon their military qualities by a dour fatalistic Old Testament religion and an ardent and consuming patriotism. Combine all these qualities and all these impulses in one

individual, and you have the modern Boer – the most formidable antagonist who ever crossed the path of Imperial Britain” (Doyle, 1902:1).

Steyn (2014:137) verduidelik dat die heldhaftige wedervaringe van dié oorlog se “Bittereinders”, soos die Boere-generaals Christiaan de Wet en Koos de la Rey, wyd en syd oorvertel is en dat die “Boerekrygers” as volkshelde vereer is. Hulle is beskou as tekenend van Afrikaner-heldemoed en volharding. Pretorius (2009a:3) voer ’n soortgelyke argument en skryf dat die Boere-republieke reeds tydens die Anglo-Boereoorlog as ’n hoeksteen van Afrikanernasionaliteit gesien is; daarom het die Boere-republieke nie net oorlog gevoer as deel van ’n stryd om vryheid en onafhanklikheid nie, maar ook om die nasionale identiteit van die Afrikaner-mense in Suid-Afrika as ’n geheel te bewaar (Pretorius, 2009a:4).

So het die Boereheld ’n simbool van wit Afrikaner-identiteit geword en later die hoeksteen van Afrikanernasionalistiese ideologie – vanaf die laat dertigerjare tot die einde van Apartheid (Steyn, 2014:137). Jooste (2013:15) skryf dat Afrikaanse rolprente sedert die dertigerjare gebruik is om Afrikanernasionalisme te propageer. Die eerste Afrikaanse rolprent wat ’n klankbaan gehad het, naamlik *Sarie Marais* (1931), vertel juis die storie van ’n Boere-krygsgevangene tydens die Anglo-Boereoorlog (Jooste, 2013:16).

Die Suid-Afrikaanse rolprent-historikus Martin Botha skryf dat Afrikaners gedurende die vyftiger- en sestigerjare probeer het om hulle ideale in films vas te vang. Dié konserwatiewe ideale is volgens hom gekarakteriseer deur ’n gehegtheid aan ’n pastorale, herderlike leefstyl, linguistiese en rassesuiwerheid en godsdienstige en morele norme (Botha, 2012:51).

Volgens Botha (2012:51) het die regering, onder leierskap van Hendrik Verwoerd, die potensiaal besef van ’n wit, Afrikaans-gedomineerde stelsel wat die groei en verspreiding van die Afrikaanse taal en kultuur kon beïnvloed en bevorder. En vanaf die instelling van ’n gereguleerde subsidiesisteen in 1956, het die regering en groot besighede kragte saamgespan om die plaaslike rolprentbedryf te manipuleer. Botha (2012:51) stel dit so: “Ideology and capital came together to create a national cinema that would reflect South Africa during the Verwoerdian regime of the 1960s.”

Botha (2012:50) beskryf die vyftiger- en sestigerjare as 'n stormagtige sosiopolitiese tydperk waarin die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf musiekblyspele, natuurlewe-films en avontuurverhale, komedies en romantiese oorlogsfilms gemaak het, terwyl die regering homself verdedig het teen opposisie-groepe wat die Apartheidswetgewing teengestaan het. Dit herinner sterk aan wat Rollins (1983:1) geskryf het oor Noord-Amerikaanse rolprentmakers:

“Without intending to act the role of historian, Hollywood has often been an unwitting recorder of national moods. In recent years, historians have used musicals, westerns and other escapist fare of the 1930s to decode messages about the Depression generation's hopes and fears” (Rollins, 1983:1).

Die opposisie teen Apartheid is op die spits gedryf toe 69 mense op 21 Maart 1960 in Sharpeville doodgeskiet is en die ANC kort daarna op 8 April 1960 verban is. Maar ten spyte van hierdie gebeure, het Suid-Afrika steeds op 31 Mei 1961 'n republiek geword (SAHistoryOnline, 2015).

Botha (2012:50) voer aan dat republiekwording 'n mylpaal vir die wit Afrikaanse regering was, want hulle het dit uiteindelik reggekry om hulself van die “antagonistiese” Britse Ryk te bevry. Uit die bogenoemde argumente van Steyn, Jooste en Botha kan 'n mens dus aflei dat die antagonisme teen Groot Brittanje die rede is waarom die Boereheld of -kryger so 'n gewilde protagonis geword het in die tydperk net ná Republiekwording. In hierdie dekade is sewe rolprente vrygestel wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel, naamlik *Voor Sononder* (1962), *Ruiter in die Nag* (1963), *Seven Against The Sun* (1964), *Die Kavaliere* (1966), *Krugermiljoene* (1967), *Majuba* (1968), en *Strangers at Sunrise* (1969) (Le Roux & Fourie, 1982:70-73).

'n Mens kan redeneer dat die regering met hulle Afrikanernasionalistiese ideologie juis in dié tyd waarin hulle deur swart vryheidsvegters en ander opposisie-groeperings aangeval is, rolprente gebruik het om Afrikaners te herinner aan hulle voorgeslagte se lyding tydens die Anglo-Boereoorlog en die bloed wat vir hul land gestort is. Hierdie rolprentmakers kon ook besluit het om die Anglo-Boereoorlog as agtergrond van hulle rolprente te gebruik, omdat dié oorlog deur baie mense as die sogenaamde “era van onskuld” van die Afrikaner beskou word (Krog, 2007).

3.3.2 *Verraaiers en 'n kontrasterende vollengte-rolprent-gevalllestudie*

Met die aanvang van hierdie studie in 2011 is die volgende vollengte-rolprente wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, geïdentifiseer: *Ohm Kruger* (1942), *Sarie Marais* (1949), *Untamed* (1955), *Voor Sononder* (1962), *Ruiter in die Nag* (1963), *Seven Against the Sun* (1964), *Die Kavaliere* (1966), *Krugermiljoene* (1967), *Majuba* (1968), *Strangers at Sunrise* (1969), *Scotty Smith/Scotty & Co* (1970), *Young Winston* (1972), *Breaker Morant* (1980), *The Guest – an Episode in the Life of Eugène Marais* (1984), *Torn Allegiance* (1986), en *That Englishwoman* (1989). Dit is ongelukkig nie moontlik om toegang tot hierdie ou rolprente op die internet te verkry nie, onderhandelings met die uitsaaiers MNET en die SABC was vrugteloos, en slegs die rolprente *Ruiter in die Nag*, *Die Kavaliere* en *Krugermiljoene* is geredelik op DVD beskikbaar.

In Februarie 2013 is die rolprent *Verraaiers* vrygestel. Dit was die eerste vollengte-rolprent oor die Anglo-Boereoorlog wat sedert die einde van Apartheid gemaak is. In hierdie rolprent het die skrywer en vervaardiger, Sallas de Jager, asook die uitvoerende vervaardiger, Piet de Jager, openlik die idee en mite van die “suiwer en onskuldige” Boer bevraagteken (Browne, 2013). Die navorser het besluit dat dit 'n interessante benadering sou wees om 'n moderne rolprent vanuit 'n kontemporêre beskouing te ontleed.

Daarna moes sy besluit watter een van die bogenoemde drie rolprente wat op DVD beskikbaar is, sy sou ontleed. Al hierdie rolprente het tradisionele Boerehelde as protagoniste en sou dus gepas gewees het vir die studie. Tog het die titel *Die Kavaliere* haar aandag getrek. Dit het voorgekom of dit die perfekte teenpool vir *Verraaiers* sou wees, want dié twee rolprenttitels gee reeds 'n aanduiding van hulle kontrasterende temas. Eersgenoemde rolprent handel oor die onverskrokke daad van 'n groep Boerekavaliere, terwyl die tweede rolprent handel oor 'n groep Boere wat juis die oorlog verlaat om na hulle plase terug te keer en hulle families te beskerm. Dus is die besluit geneem om op hierdie twee rolprente te fokus.

3.3.3 *Die uitbeelding van die Anglo-Boereoorlog-held in kortfilms*

Soos vroeër in die “ideologiese benadering tot teksontleiding”-afdeling van die hoofstuk bespreek, het die navorser besluit om eerder ’n paar gevallestudies te ontleed as om net op een of twee rolprente te fokus. Sy wou veral kyk na minder bekende rolprente, soos kortfilms wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel. Die drie gevallestudies wat sy uiteindelik vir hierdie studie geïdentifiseer het, is glad nie by rolprentteaters of op DVD versprei nie, en is dus nie so kommersieel beskikbaar soos die vollengte-rolprente wat in die bogenoemde kategorie genoem word nie. Alhoewel al die gevallestudies elemente van ’n tradisionele held bevat, bevraagteken elkeen tog die mite van die Boereheld.

Die eerste gevallestudie, *Commando* (2008), is deur ’n Engelse Suid-Afrikaner, Stephen de Villiers, vervaardig en handel oor ’n kort uittreksel uit die gelyknamige boek wat deur Deneys Reitz geskryf is. *Bloedson* (2013), met Afrikaanse rolprentmakers (Albert Snyman en Louis Pretorius) aan die stuur, is ’n Afrikaanse zombie-film wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel. Die laaste gevallestudie het die navorser heel toevallig op die aanlyn-videonetwerk *YouTube* ontdek. *Adventures of the Boer War* is ’n reeks kortfilms wat ’n Amerikaanse rolprentmaker, Kevin Kramer in 2011-2014 gemaak het. Daarin vertolk Lego-mannetjies die hoofrolle en beeld hulle fiktiewe karakters uit die Anglo-Boereoorlog uit. Alhoewel dit tegnies gesproke ’n “reeks” videogrepe is, het die navorser besluit om *Adventures of the Boer War* eerder in die kortfilm-kategorie te plaas, omdat elke videogreep op sy eie staan.

Wat ’n laaste vergelyking betref, sal die navorser vlugtig die bogenoemde gevallestudies tesame met een van die heel eerste Afrikaanse kortfilms wat ooit gemaak is, naamlik *Sarie Marais* (1931), bespreek.

3.3.4 *Die “held” in dramareeks-episodes wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel*

Daar is ’n verskeidenheid televisiereekse wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, en met die aanvang van die studie het die navorser voorlopig die volgende reekse geïdentifiseer: *Die Mannheimsage* (1986), *Meester* (1991), *Arende* (1992), *Feast of the Uninvited* (2008) en *Donkerland* (2013).

Die navorser het besluit dat die klem van die hoofstuk op die drie reekse, naamlik *Arende*, *Feast of the Uninvited* en *Donkerland* sal val, omdat dié reekse op DVD verkrygbaar is en die karakteruitbeelding in die reekse hulle beter leen tot ontleding.

3.3 *Narratiewe teksontleding*

Die navorser maak in hierdie studie hoofsaaklik van narratiewe ontleding gebruik. Dit hou verband met die teoretiese begroning van “ideologiese uitbeelding” en “identiteitskepping”, omdat verskeie teoretici narratiewe, tesame met taal, geïdentifiseer het as die manier waarop die mens sin maak van die wêreld (Prinsloo, 2008:214). Volgens Prinsloo (2008:215) is ’n strukturele benadering een van die beste maniere om ’n teks met ’n lineêre struktuur, soos ’n rolprent of televisiedrama, te ontled. Sy voer aan dat ’n kwantitatiewe inhoudsanalise (*quantitative content analysis*) nie suksesvol sal wees nie, want laasgenoemde benadering behels gewoonlik dat ’n navorser sekere elemente binne ’n teks tel en dan volgens ’n formule ’n gevolgtrekking maak (Prinsloo, 2008:205).

Prinsloo (2008:215) stel ’n kwalitatiewe narratiewe analise voor, omdat sy voel ’n navorser behoort ’n teks as ’n geheel te ondersoek om die storie sinvol te ontled. In terme van die narratiewe struktuur van die draaiboeke, oftewel die stories wat in die geselekteerde gevallestudies uitgebeeld is, het die navorser sterk geleun op die werke van Joseph Campbell (2008) en Christopher Vogler (2007) met hulle Heldereis-model:

“The mythological hero, setting forth from his common-day hut or castle, is lured away or voluntarily proceeds to the threshold of adventure. There he encounters a shadow presence that guards the passage. The hero may defeat or conciliate this power, or be slain by the opponent and descend in death. Beyond the threshold, then, the hero journeys through a world of unfamiliar yet strangely intimate forces, some of which severely threaten him (tests), some of which give magical aid (helpers). When he arrives at the nadir of the mythological round, he undergoes a supreme ordeal and gains his reward” (Campbell, 2008:227).

Carl Gustav Jung se werke oor argetipes en die mens se sielkundige reise van geboorte na dood, was ook relevant as agtergrondstudies om die heldereis-model te verstaan in terme van die held of protagonis se innerlike én uiterlike reis (Jung, 1971).

In die meeste van die gevallestudies wat ontleed is, het die tradisionele “drie-bedryfstruktuur” van die sogenaamde draaiboekskryf-“guru”, Syd Field, voorgekom. Field (1994:33) verduidelik dat wanneer ’n skrywer ’n nuwe storie skryf, hy of sy gebruik maak van oorsake en gevolge om ’n reeks gebeure teweeg te bring. Hierdie verhouding tussen oorsake en gevolge lei daartoe dat die storie vorentoe beweeg en vloei (Field, 1994:34). Dit is juis hierdie gebeurtenisse wat ’n rol speel in die karakterontwikkeling van die held, oftewel die protagonis, van die storie – wat dan weer verder die tema of onderliggende boodskappe van die storie weergee (Wigston, 2009:259).

Die navorser het na die volgende aspekte van die narratiefondersoek tydens die ontledingsproses gekyk:

- Wat is die histories-politiese konteks of tydspanne waarin die spesifieke gevallestudie geskryf is?
- Hoe is die heldfiguur, oftewel die protagonis, in die teks uitgebeeld?
- Watter invloed het die uitbeelding van die held-argetipe op die ideologiese boodskappe wat aan die kykers, veral in terme van identiteit, oorgedra word?

Die narratiewe teksontleding is gekombineer met sekere elemente van semiotiek, en daar is gekyk na simbole, ikone en intertekstualiteit, en hoe die uiterlike heldereis die innerlike lewe en morele besluite van die held in ’n rolprent- of dramareeks weerspieël.

3.4 Onderhoude

Die navorser het in verskeie gevalle met die rolprentmakers oftewel skeppers van die tekste geskakel om vir hulle te vra of hulle ’n spesifieke ideologiese bedoeling gehad het met die rolprent of dramareeks en hoe hulle die heldfiguur daarvolgens uitgebeeld het.

Met die vollengte-rolprente het die navorser daarin geslaag om terugvoer by die skrywer en vervaardiger van *Verraaiers*, Sallas de Jager, sowel as sy pa, die uitvoerende vervaardiger, Piet de Jager, te kry.

Ongelukkig is Elmo de Witt, die regisseur van *Die Kavaliere*, reeds oorlede, en het die familie van die vervaardiger, Tommy Meyer, die navorser in kennis gestel dat Meyer nie medies geskik is vir 'n onderhoud nie.

Die skrywer, regisseur en medevervaardiger van *Commando*, Stephen de Villiers, het op versoek van die navorser 'n lang besinning oor die kortfilm en die uitbeelding van sy held, Deneys Reitz, geskryf.

Die skrywer en mederegisseur van die zombie-film, *Bloedson*, Albert Snyman, het ook kommentaar gelewer oor sy uitbeelding van die heldfiguur in dié rolprent. Die skepper van die Lego-reeks, *Adventures of the Boer War*, het ook via e-pos gereageer op die vraag.

Die skrywer van *Feast of the Uninvited*, P.G. du Plessis, asook die regisseur van *Donkerland*, Jozua Malherbe, het met die navorser hul menings gedeel oor die uitbeelding van die held in hulle dramareekse.

3.5 Slotsom

Soos vermeld, is hierdie proefskrif 'n kwalitatiewe studie wat van 'n kombinasie van navorsingsmetodes gebruik maak. Die agtergrond en redes vir die gekose metodologie is in hierdie hoofstuk bespreek.

Die hoofmetodes behels ideologiese teksontleding, narratiewe struktuur-ontleding en onderhoude met die skeppers van die gevallestudies waarin hulle self met die navorser kommunikeer oor sekere van die besluite wat hulle geneem het betreffende die manier waarop hulle die heldfiguur (-figure) uitgebeeld het.

Die mitoloog Joseph Campbell se werk *The Hero with a thousand faces* is as agtergrondstudie gebruik om die heldereis-model te verstaan wat deur baie

rolprentdraaiboekskrywers gebruik word. Die sielkundige Carl Gustav Jung se teorieë oor persoonlikheidstipes en argetipes is nog so 'n kernwerk.

Die draaiboekontleder en skrywer Christopher Vogler het weer met sy boek *The Writer's Journey – Mythic Structure for Writers* beide Campbell en Jung se kernargumente gekombineer om strukturele riglyne vir draaiboekskrywers daar te stel oor hoe om argetipiese karakters en 'n storielyn oftewel plot vir 'n draaiboek saam te stel. Die navorser het Vogler se metode as 'n basis vir haar narratiewe ontleding gevolg.

Daarna het sy, soos voorheen genoem, die vervaardigers, regisseurs of draaiboekskrywers van die betrokke gevallestudies gekontak en vrae aan hulle gestel om te bepaal of haar sienings met hulle s'n ooreenstem of nie. Die seleksie van die kandidate met wie onderhoude gevoer is, is gebaseer op hulle gewilligheid om deel te neem aan die studie.

HOOFSTUK IV

Van Kavalier tot Verraaier – die ontmaskering van die held in vollengte- Anglo-Boereoorlog-rolprente

4.1 Inleiding

“By studying the heroes of a given society, we can discover a great deal about the people who made them myths, for heroes invariably embody the ideals of that society” (Hobbs, 1975:179).

Argetipes is welbekend in die sielkunde as “oorgeërfde elemente wat ons psige orden” (Van Rensburg, 1998:10). Joseph Campbell (2008) het geskryf dat die held-argetipe ’n duisend gesigte oftewel maskers kan hê. En in baie oorlogstories dra die held die masker van ’n kryger (*warrior*) (Campbell, 2008:287). Die skrywer, oftewel die draaiboekskrywer in die geval van ’n rolprent, bepaal gewoonlik watter karakter die protagonis gaan wees of die “helde”-masker gaan dra, en wie sy of haar antagonis of skadu-argetipe gaan wees.

Die doelwit van hierdie hoofstuk is om twee rolprent-gevallestudies te ondersoek om te bepaal hoe hulle die mitologiese heldfiguur uitbeeld, en hoe laasgenoemde die narratief oftewel storielyn beïnvloed. Volgens die teorieë wat in die vorige twee hoofstukke uiteengesit is, het die gehoor se identifikasie met die sentrale karakters van die rolprent ’n invloed op die gehoor se eie identiteitskepping. Dit is belangrik om in ag te neem dat altwee hierdie rolprente deur Afrikaanse rolprentmakers gemaak is en dat die hoofkarakters in albei gevalle Boere is. Maar dit is waar die ooreenkomste eindig.

Soos vroeër in die proefskrif bespreek is, speel die agtergrond en konteks van die tydperiodes waarin die gevallestudies gemaak is, ’n groot rol in die ideologiese boodskappe wat die held in die rolprent oordra. Daarom sal die hoofstuk begin met ’n bespreking van die polities-historiese konteks waarin die twee gevallestudie-rolprente gemaak is. Dit sal ook

as 'n inleiding dien vir die ander gevallestudies wat in die volgende hoofstukke bespreek word.

4.2 *Polities-historiese konteks van die studie*

“No one can know or appreciate the Boer who does not know his past, for he is what his past has made him” (Doyle, 1902:1).

In 1994 het Suid-Afrika 'n demokrasie geword en die wit, Afrikaanse, Nasionale Party is vervang deur die ANC (African National Congress). In die dekadere daarna het verskeie akademiese, onder meer Antjie Krog asook Lizabé Lambrechts en Johann Visagie, geskryf oor die identiteitskrisis wat wit Afrikaners beleef (Lambrechts & Visagie, 2009). Die regering het as deel van die transformasieproses van die land verskeie plekname verander. Waar straatname, stede en lughawens vroeër na Afrikaner-helde geheet het, het hulle nou die name van anti-Apartheidstryders gedra. Dit het baie sogenaamde Afrikaners laat voel dat hulle erfenis simbolies geteiken word, want 'n aanval op 'n kulturele groep se helde word dikwels beskou as 'n persoonlike aanval op die groep (Krog, 2007).

Dié debat het weer in 2015 opgevlam nadat 'n politieke party, die Ekonomiese Vryheidsvegters oftewel die EFF, die standbeeld van Paul Kruger op Kerkplein in Pretoria “met groen verf toegetakel het” (George, 2015). Die skending van die Kruger-standbeeld het plaasgevind na meer as 'n week se debatte oor Suid-Afrikaanse erfenis-standbeelde wat figure uit die land se geskiedenis voorstel. Hierdie debat is ontketen toe studente van die Universiteit van Kaapstad gevra het dat 'n standbeeld van Cecil John Rhodes van die kampus verwyder moet word, omdat hy volgens hulle 'n simbool van kolonialisme en imperialisme is. Hulle het hierdie versoek die “Rhodes must fall”-veldtog gedoop (Griffiths, 2015). Die “Rhodes must fall”-veldtog het uitgekling tot die vandalisering van verskeie historiese standbeelde, insluitend 'n Anglo-Boereoorlog-gedenkteken in Uitenhage in die Oos-Kaap (Schoeman, 2015).

Intussen, in 'n afsonderlike voorval in 2015, het die sanger Steve Hofmeyr sy stem by die debat oor sogenaamde “Afrikanerskap” gevoeg, deur homself uit te druk in die koerant *Beeld*.

Dit het plaasgevind omdat Hofmeyr aangevat is oor sy uitlatings op Facebook en ander sosiale media in 'n gesprek oor vryheid van spraak in *Beeld* se susterskoerant, *Die Burger* (Marais, 2015). Hofmeyr het reeds die vorige jaar in die spervuur gekom nadat hy die voormalige Suid-Afrikaanse volkslied, *Die Stem*, by die Innibos-Kunstefees gesing het (SAPA, 2014). Volgens Hofmeyr het hy die reg as kunstenaar om te sê en te sing wat hy wil, en dit sluit omstrede uitlatings in. Maar dit is hierdie woorde van Hofmeyr, in *Beeld* se artikel van 8 April 2015, wat aandag trek:

“Maar my konteks word my ontnem: my konteks is natuurlik die ‘waarheid’, wat oënskynlik taboe geword het in die nasionale narratief” (Marais, 2015).

Hofmeyr se spesifieke gebruik van die woord “narratief” herinner 'n mens weer aan wat Abercrombie en Longhurst geskryf het oor die sogenaamde “mites” of “stories van 'n gemeenskap”. 'n Mens kan aflei dat wat Hofmeyr as die waarheid beskou, nie ooreenstem met die kern-aannames van die res van die Suid-Afrikaanse samelewing nie. Dus lyk dit of Hofmeyr, tesame met baie ander wit Afrikaners in Suid-Afrika, voel dat hulle kultuur aangeval word (Marais, 2015).

Volgens Botha (2012:219) is dit meestal jong mense wat die beheptheid met Afrikaneridentiteit post-1994 opgeneem het, maar is dié beheptheid ook in die ouer generasies teenwoordig. Die lojaliteit aan en trots op hulle kultuur kan waargeneem word in die rekordverkope van Afrikaanse musiek. In 2005 is die sanger Bok van Blerk se liedjie “De la Rey”, oor die Boeregeneraal Koos de la Rey, vrygestel. Sean Else en Johan Vorster het die lirieke geskryf. Dit was 'n treffer en het 'n groot groep volgelingen opgebou, veral onder jong, wit Afrikaners wat hand op die bors die refrein van die lied “De la Rey, De la Rey, sal jy die Boere kom lei?” gesing het, asof die woorde hulle gehelp het om na hul wortels terug te keer (Lambrechts & Visagie, 2009:77).

Dié lied het so 'n groot invloed op populêre kultuur gehad dat die staatsdepartement van Kuns en Kultuur selfs 'n verklaring uitgereik het oor die liedjie se “gekodeerde” boodskap wat volgens hulle kan lei tot opruiende gevoelens en revolusionêre sentimente (“*De la Rey and its coded message to fermenting revolutionary sentiments*”) (Department of Arts and Culture, 2007).

Weereens het sosiale kommentators die Afrikaner se sogenaamde identiteitskrisis bespreek en verwys na die groep se soektog na 'n leier. Volgens Krog (2007) het dié kultuurgroep gepoog om een uit die Anglo-Boereoorlog te gaan haal, omdat dié geskiedkundige tydperk, soos reeds vermeld, deur baie as die Afrikaner se “era van onskuld” beskou word. Generaal De la Rey word in Van Blerk se lied beskryf as “die leeu van die Wes-Transvaal” – ’n vreeslose soldaat wat veg vir geregtigheid. Van Bart (2007) skryf dat De la Rey geromantiseer is as ’n mitologiese figuur, net soos die Griekse legende, Hercules (Van Bart, 2007). Verskeie ontleders het gevoel dat sekere Afrikaners, veral jongmense wat trots die koorgedeelte van dié lied gesing het, desperaat was om te ontsnap van hulle beeld as die skurke van Apartheid. Hulle wou hul eie storie herskryf en weer die trotse nasie wees wat om oorlewing veg (Lambrechts & Visagie, 2009:81). Van Rensburg (1998:95) skryf veral oor hierdie jong wit Afrikaners se soeke na identiteit:

“Wat in die psige van die jong Afrikaner gebeur, is ’n ander saak en sal uitkristalliseer namate daar ’n groter afstand kom tussen die apartheidsera en die nuwe bedeling, ’n bedeling waarin die jongmense glo hulle nou skuldvry leef sonder die laste wat hul ouers gedra het en op hul skouers wou lê.”

Daarom lyk dit vir die navorser of die tema van die Anglo-Boereoorlog sedert die jare negentig weer net so gewild geraak het by die Afrikaanse teikengehoor soos in die sestiger- en sewentigerjare, met die trefferliedjie “De la Rey” en die suksesvolle speelvak van die verhoogstuk *Ons vir jou* as stawende voorbeelde (Lambrechts & Visagie, 2009).

Die rolprent *Verraaiers*, wat ook teen die agtergrond van dié oorlog afspeel, het egter by die loket misluk – dit het slegs R2,7 miljoen by die loket verdien (S. de Jager, 2014). Dit is amper R10 miljoen minder as wat ’n ander Afrikaanse rolprent, *Semi-Soet*, wat presies ’n jaar vroeër vrygestel is, gemaak het (Jansen van Vuuren, 2014). Dít ten spyte daarvan dat *Verraaiers* as die Beste Rolprent by die Indian International Film Festival of South Africa aangewys is en verskeie toekennings, plaaslik en internasionaal, losgeslaan het, insluitend die Gehoorkeuse-Toekenning by kykNET se Silwerskermfees (S. de Jager, 2014). En volgens die Nasionale Film- en Videostigting is die Afrikaanse teikengehoor al vir ’n geruime tyd die mees lojale rolprentteater-besoekers in Suid-Afrika (National Film and Video Foundation,

2015). 'n Vraag wat die navorser haarself dus afvra, is wat die moontlike redes vir die mislukking van *Verraaiers* by die loket kan wees.

'n Moontlike hipotese sou kon wees dat *Verraaiers* (2013), op 'n tydstip toe die Afrikaanse teikengehoor op soek was na 'n gewillige held om na op te sien, die protagonis as 'n tragiese held uitgebeeld het, in plaas van 'n "gewillige held" wat alles vir "volk en vaderland" sou opoffer (Jansen van Vuuren, 2014). Dit is een van die kernvrae wat in hierdie hoofstuk ondersoek sal word, wanneer *Verraaiers* met die uitbeelding van die held in die ander gevallestudie, *Die Kavaliers*, vergelyk sal word. Die hoofokus bly egter op hoe die mite van die heldfiguur in vollengte- Anglo-Boereoorlog-rolprente uitgebeeld word en of daar enige ideologiese boodskappe is wat die protagonis in hierdie rolprente uitdra.

4.3 Agtergrond oor die rolprente *Die Kavaliers en Verraaiers*

4.3.1 *Die Kavaliers*

Elmo de Witt se rolprent *Die Kavaliers* (1966) handel oor 'n gelyknamige elite-mag van die ZAR wat op 'n geheime sending gaan om ammunisie by die Britse magte te steel. Die protagonis, Chris Botha, is die leier van die taakmag wat ook later gestuur word om uit te vind wat die Britse magte se militêre strategie behels. Die rol van Botha word vertolk deur Leon le Roux, oftewel Jack Nigel le Roux, wat bekendheid verwerf het deur modelwerk vir swart-en-wit fotoboekstories uit die sestiger- en sewentigerjare (King, 2011). Le Roux se moedertaal was eintlik Engels en om die probleem van 'n Engelse aksent te oorbrug, het die vervaardigers besluit om sy stem oor te klank met dié van Cobus Rossouw (Lategan, 2011). Le Roux was in die sestigerjare so gewild onder gehore dat hy weekliks sowat 500 briewe van bewonderaars ontvang het (King, 2011).

Die Kavaliers was die eerste rolprent uit die stal van die nuutgestigte maatskappy, Kavalier Films, wat voorheen as Jamie Uys Productions bekend gestaan het (Botha, 2012:46). Botha (2012:78) beskryf Kavalier Films as een van die maatskappye wat verantwoordelik was vir die meeste Afrikaanse rolprente wat "bloot ontvlugting" aan gehore gebied het, en dat hulle eensins met hul rolprente enigiets bevraagteken het nie. Hierdie ontleding van Botha is later

deur 'n ander rolprentakademikus, Keyan Tomaselli, betwis. Tomaselli meen dat die maatskappy Kavalier Films gestig is met die doelwit om geld te maak, maar tog sosiale kommentaar gelewer het op die tydperk waarin hulle rolprente gemaak is (Tomaselli, 2015). Die Afrikaanstalige rolprentwese was in daardie tydperk groot en standvastig, wat volgens Botha (2012:51) beteken het dat feitlik elke Afrikaanse rolprent gelyk sou breek indien dit ligte vermaak verskaf het en met Afrikaners se realiteit en oortuigings verband gehou het. Die oortuigings sluit in hul gehegtheid aan die pastorale verlede, linguistiese en rasse-suiwerheid, sowel as godsdienstige en morele norme (Botha, 2012:51). 'n Mens kan die saak stel dat dit in die hedendaagse konteks met die Afrikaners wat in 2010 tot 2015 die plaaslike rolprentmark ondersteun het, nie veel verander het nie (Broodryk, 2015:7-9). Hierdie stelling sal verder in die “rol van ideologie”-afdeling van hierdie hoofstuk bespreek word.

Die Kavaliere (1966) was Elmo de Witt se derde rolprent as regisseur. Plaaslike rolprentkenner Leon van Nierop was een van die laaste joernaliste wat met De Witt 'n onderhoud gevoer het voordat hy oorlede is. Volgens Van Nierop was De Witt “nie noodwendig 'n goeie regisseur nie”, maar het hy met sy verstrooiingsvermaak dit reggekry om Afrikaanse gehore in massas na rolprentteaters te lok (Pople, 2011:12).

Ná *Die Kavaliere* (1966) se sukses het die vervaardigers besluit om 'n opvolgrolprent, *Krugermiljoene*, in 1967 te maak. Ivan Hall was die regisseur (Lategan, 2011). Dié rolprent het elemente van 'n musiekblyspel bevat en het onder meer liedjies van Gé Korsten, Min Shaw en Brenda Bell ingesluit (Botha, 2012:215). Tog was *Krugermiljoene* nie so suksesvol soos sy voorganger nie. In onderhoude wat met dié rolprent se spanlede gevoer is, het dit uitgekóm dat hulle sekere probleme in die draaiboek se plot as die hoofrede beskou dat die rolprent nie op dieselfde manier as *Die Kavaliere* ondersteun is nie (Lategan, 2011). Die laasgenoemde stelling kan met vrug in toekomstige navorsing ondersoek word.

4.3.2 Verraaiers

Heelwat agtergrond oor die rolprent *Verraaiers* is reeds in die metodologie-afdeling van hierdie studie (Hoofstuk 3) verskaf. Die uitvoerende vervaardiger, Piet de Jager, en sy seun, die vervaardiger Sallas de Jager, het reeds in Mei 2011 wit Afrikaners effens ontstig met hulle rolprent, *Roepman*. Sallas de Jager het die draaiboek aangepas uit die gelyknamige boek

deur Jan van Tonder. *Roepman* speel af in 1966 en herskep ’n sleutelperiode van die Suid-Afrikaanse geskiedenis deur sy karakters teen die agtergrond van politieke konserwatisme en selfbehoud te plaas (Broodryk, 2011). *Roepman* het wel kritiek gekry, onder meer vir swak karakterontwikkeling (volgens resensente is karakters soms as karikature uitgebeeld), maar oor die algemeen het kritici dit beskou as een van die beste Afrikaanse rolprente wat sedert *Paljas* gemaak is, omdat dit nie bang was om kritiese vrae oor die Afrikaner se geskiedenis en psige te vra nie (Broodryk, 2011). Die Afrikaner se psige is ook ’n element waarvoor Van Rensburg (1998:95) geskryf het in sy ontleding van mitiese verhale:

“As ’n mens sou veronderstel dat apartheid ten dele veroorsaak is deurdat die Afrikaner sy donker kant of skadu onderdruk het en nie wou erken nie, beteken dit dat die jonger geslag nie nou net kan sê daardie skadu is nie óns s’n nie. As hulle daarvan vry wil wees, sal hulle die skadu moet erken en integreer” (Van Rensburg, 1998:95).

Botha (2012:2010) skryf dat Suid-Afrikaners se hantering van hulle traumatiese verlede en hoe hulle aanpas by die dramatiese sosio-politieke veranderinge in die land belangrike temas van die post-apartheidrolprentwese is. Piet de Jager (2014) stem saam en sê dat hulle nooit voor 1994 ’n rolprent soos *Roepman* of *Verraaiers* sou kon maak nie:

“Ná 1994 het die tyd aangebreek waar kunstenaars en rolprentmakers meer vryheid gehad het om die *status quo* uit te daag. Voor dit het slegs Jans Rautenbach en Manie van Rensburg dit reggekry om kritiese Afrikaanse rolprente te maak wat nie verban is nie” (P. de Jager, 2014).

Soos reeds genoem, het *Verraaiers* verskeie toekennings ontvang, onder meer by die jaarlikse Silwerskermfees in 2012 waar Gys de Villiers as Beste Akteur en Jacques Bessenger as Beste Byspeler bekroon is. Nog ’n interessante aspek van die rolprent is dat Themba Sibeko, die swart rolprentmaker van Spier Films, een van die medevervaardigers was. Sibeko se pa, David Sibeko, was die Pan Africanist Congress, oftewel die PAC, se voormalige verteenwoordiger by die Verenigde Nasies (Kruger, 2012). Die ander vervaardiger was Danie Bester van die plaaslike maatskappy The Film Factory wat vroeër ook *Roepman* saam met Bosbok Ses Films vervaardig het. *Verraaiers* is ook in Noord-Amerikaanse teaters versprei (Loubser, 2012).

4.4 Die held en ander argetipes in Die Kavaliers teenoor Verraaiers

4.4.1 Die “enkel”-mite of heldereis van Chris Botha en kommandant Van Aswegen

“Party sprokies is baie oud en is die suiwerste uitdrukking van die kollektiewe onderbewussyn” (Van Rensburg, 1998:9).

Die navorser het reeds genoem dat sprokies, mites en legendes oorvertel word om boodskappe oor te dra. Dié boodskappe het ’n definitiewe betrekking gehad op die kultuur van die mense aan wie die storie vertel is – met ander woorde, oor wat aanvaarbaar en die norm vir die samelewing was (Van Rensburg, 1998:9).

Die “held-mite” is een van die mees argetipiese stories wat in die mitologie gevind kan word. Segal (1999:13) gebruik die term om te verwys na “myths attributing inferred events to legendary or historical personages”, terwyl Vogler (2007:xxvii) dit gebruik om die strukturele elemente wat kollektief in die plot van mites, sprokies en rolprente voorkom, te beskryf.

Campbell (2008:18) verduidelik dat die “enkel-mite” of die “Heldereis-verhaal” ’n spesifieke aspek van die “collective consciousness” oftewel die “kollektiewe bewussyn” is wat vroeër deur Carl Gustav Jung beskryf is. In hierdie “enkel-mite” is die held-argetipe die protagonis wat die storie vorentoe dryf. Tog verwys Cas van Rensburg ook na só ’n tipe reis in sy boek, *Die Sprokie van Diana Prinses van Wallis* (1998), waarin hy oor die rol van mites in die mens se onderbewussyn skryf:

“Elkeen van ons het ’n opdrag vir ons lewe. Meestal weet ons nie wat dit is nie, maar geen mens kan op sy of haar lewe terugkyk sonder om te besef dat hy of sy met hul lewe ’n storie vertel het nie” (Van Rensburg, 1998:9).

Vogler (2007:9) beklemtoon dat die heldereis-model op alle soorte stories toegepas kan word, nie net op dié wat “heldhaftige dae”, “fisiese optrede” en “avontuur” insluit nie. Volgens hom gaan elke protagonis op ’n letterlike of figuurlike reis, al lei die reispad slegs na sy of

haar eie gedagtes of na nuwe verhoudings (Vogler, 2007:9). Die held onderneem ook hierdie reis om deur innerlike verandering te gaan, want, soos Van Rensburg (1998:9) skryf:

“[D]ie lewe speel eintlik binne ’n mens af en dis dáár dat die bloed vloei en die seerkry en verlies ’n slagveld skep waarvan ander mense gewoonlik min weet of begryp.”

’n Held kan dus nie aan die einde van die reis dieselfde mens wees as wat hy of sy was toe hy of sy met die reis begin het nie (Campbell, 2008:18).

’n Groot deel van die heldereis-model is gewoonlik gebou op die besluite wat die “held” of “protagonis” neem, en hoe hierdie besluite sy of haar reis verder beïnvloed. Van Rensburg (1998:8) skryf ook oor hierdie interne en eksterne reise wat ’n mens in sy of haar lewe onderneem en vra dan die vraag of ’n mens ooit werklik sogenaamde verkeerde besluite neem:

“Wanneer is ’n ‘verkeerde’ besluit regtig verkeerd en wanneer was dit onafwendbaar omdat dit noodsaaklik was sodat ’n mens by die volgende stap kon kom?”

Daarom is die twee helde van die gevallestudies se keuses en die gevolge daarvan belangrike aspekte om in ag te neem tydens die bespreking rondom argetipes en narratiewe struktuur.

Die enkel-mite of heldereisverhaal begin met die held in sy of haar “ordinary world” oftewel “gewone wêreld”. *Die Kavaliers* se veldkornet Chris Botha én *Verraaiers* se kommandant Jacobus van Aswegen se stories begin op kommando terwyl hulle besig is om teen die Britse soldate te veg.

Botha se dapperheid word al in die eerste toneel uitgelig deur uit te beeld hoe hy sy lewe waag om Gerrie, een van sy makkers, te red. Gerrie se perd het hom afgegooi terwyl ’n groep Britse soldate op die Boere geskiet het. Dit blyk ook duidelik uit die dialoog tussen Chris Botha en een van die generaals dat dit nie die eerste keer is wat hy ’n heldedaad verrig nie. “Wat sal ons dit hierdie keer noem, Veldkornet? Dapperheid?” (De Witt, 1966). Die navorser kom hier tot die gevolgtrekking dat die Boere, en dus ook die gehoor, nou in ’n positiewe

luim oor die oorlog is, en nog kans sien vir baie, solank dapper manne soos veldkornet Chris Botha hulle lei.

In teenstelling hiermee begin *Verraaiers* se verhaal op 29 November 1899 in die Jacobsdal-veldhospitaal, waar generaal De la Rey moet afskeid neem van sy seun, Adaan. Adaan beswyk aan sy wonde nadat die Boere in 'n noodlottige hinderlaag gelei is (Eilers, 2013). Die toonaard van *Verraaiers* word dus baie anders as in *Die Kavaliere* opgestel. Waar Botha en sy manne nog vol moed is om die oorlog voort te sit, vra generaal De la Rey vir kommandant Van Aswegen (reeds slegs ses minute vanaf die begin van die rolprent) of hy dink die Boere se redes vir die oorlog, vryheid en onafhanklikheid regtig soveel werd is (Eilers, 2013).

In die volgende toneel praat Van Aswegen met een van sy bevelvoerders, generaal Andries Cronjé, wat hom van Kitchener se beplande verskroeiende-aarde-beleid vertel (Eilers, 2013). Dit is die held (Van Aswegen) se “oproep tot avontuur” waarin die *herald*- oftewel “boodskapper”-argetipe die heldfiguur voor 'n probleem, uitdaging of taak stel wat hy moet onderneem (Vogler, 2007:10).

In *Die Kavaliere* gee die generaal vir veldkornet Chris Botha die uitdaging (“oproep tot avontuur”) om 'n spesiale taakmag, oftewel in sy woorde “'n selfmoordkommando”, op die been te bring wat die vyand op verskeie maniere moet saboteer, om onder meer wapens van die vyand te steel en die Britte se telefoonkommunikasie te onderbreek deur die telefoonpale af te kap en die drade te vernietig (De Witt, 1966). Volgens Pretorius (2009b:101) was die telefoon 'n nuttige instrument in die guerilla-fase van die oorlog:

“Every line of blockhouses had telephones, which involved the erection of 9,361 miles (14,978 km) of line and the installation of 1,945 telephones. In addition, most principal towns had a telephone system with an exchange. In many instances complete telephonic communication existed between the various posts and headquarters” (Pretorius, 2009b:101).

Die generaal beklemtoon aan veldkornet Botha dat dit slegs 'n versoek is en nie 'n bevel nie (al kom die opdrag direk van die president af). Botha stem dadelik in om hierdie taak te onderneem, met die woorde: “Ek sal dit doen vir my land, Generaal.” Hierdie keuse maak

van hom 'n gewillige held, want hy is bereid om die taak te onderneem al spel die generaal dit aan hom uit dat dit lewensgevaarlik kan wees. Hy staan ook voortaan as “Kaptein Chris Botha” bekend (De Witt, 1966).

Vogler (2007:34) skryf dat 'n gewillige held “self-gedrewe is en hom- of haarself ten volle tot die avontuur verbind. Só 'n tipe held is ook gewoonlik sonder enige twyfel of weifeling. Chris Botha voldoen aan al hierdie eienskappe. Al erken hy op 'n keer dat hy nie in oorlog glo nie, staan hy vas by sy besluit dat hy sy land moet verdedig. Daar is 'n paar tonele in die rolprent waarin Botha weer oor die waarde van die oorlog twyfel, soos wanneer sy vriend Sarel en 'n jong penkop sterf, maar dan versoen hy hom weer met die feite en sit die stryd dapper voort (De Witt, 1966).

Vogler verduidelik dat 'n “gewillige held” ook eers “onwillig” kan wees om die reis te onderneem, maar dat hy of sy in 'n stadium van die storie verander, en hom- of haarself tot die reis verbind indien die nodige motivering verskaf word (Vogler, 2007:34). Dit kan wees dat Chris Botha voor die oorlog huiwerig was om daaraan deel te neem, maar aangesien daar baie min van dié karakter se agtergrond voor die oorlog bekend is, is dit moeilik om so 'n oordeel te vel. Wat die gehoor wel weet, is dat hy 'n patriot is wat bereid is om sy land te verdedig, solank dit nie ten koste van ander is nie (aangesien dit gou duidelik word uit sekere tonele dat hy nie sinnelose geweld voorstaan nie). Die eerste voorbeeld hiervan is tydens die eerste toneel waarin Botha die Kavaliers aanvoer, en hy vir hulle die opdrag gee om net te skiet wanneer dit absoluut nodig is. Nog 'n voorbeeld is wanneer Sarel die Britse soldaat wat sy klein boetie tydens 'n geveg doodgeskiet het, self koelbloedig doodskiet. Botha neem sy vriend kwalik hiervoor en daag hom voor die Krygsraad (De Witt, 1966).

Chris Botha is ook al as 'n “magiese held” beskryf (Jansen van Vuuren, 2014). Hy is altyd vriendelik, spitsvondig en hoflik teenoor sy vyande. Die enigste keer in die rolprent wat hy regtig kwaad word, is geregverdig, want dis wanneer hy ontdek dat 'n Kaapse burger een van sy spioenvriende verraai het. Botha laat 'n mens opreg dink aan die Griekse herkoms van die woord “heros”, wat beteken “om te beskerm en te dien” (Jansen van Vuuren, 2014). Dit stem ooreen met Vogler (2007:29) se definisie van 'n held as iemand wat bereid is om sy eie behoeftes ten koste van ander op te offer. Dwarsdeur die rolprent word Botha uitgebeeld as 'n herder wat na sy kudde, “die Kavaliers”, omsien.

Tog val kommandant Van Aswegen, die sogenaamde “verraaier”, ook in hierdie kategorie. Volgens *Verraaiers* se draaiboekskrywer, Sallas de Jager, is Van Aswegen ’n gesiene bevelvoerder wat gedurende die eerste jaar of wat van die oorlog dapper vir die Boeremagte geveg het (Jansen van Vuuren, 2014). Maar hy begin aan sy plig te twyfel wanneer hy by generaal Andries Cronjé hoor van Lord Kitchener se verskroei-de-aarde-beleid. Dit kan weer gesien word as Van Aswegen se “oproep tot avontuur” binne die heldereis-struktuur, alhoewel ’n mens argumentsonthalwe ook kan sê dat die saadjie eintlik die eerste keer geplant word wanneer hy generaal De la Rey by Adaan se sterfbed besoek (Eilers, 2013).

Van Aswegen is eers onwillig om met die res van sy kommando oor neutraliteit en die verskroei-de-aarde-beleid te praat. Vogler (2007:29) skryf dat ’n protagonis ’n onwillige held kan wees wat op ’n sekere punt van die plot verander en homself verbind tot die reis. Volgens Vogler raak die held gewoonlik “gewillig” nadat die nodige motivering verskaf is. Chris Botha is self eers ’n onwillige held wanneer hy gevra word om op die Britte te gaan spioeneer. Hy gee sy onwilligheid te kenne met sy antwoord: “Dis die werk vir iemand met spesiale vaardighede. Ek is net ’n gewone soldaat” (De Witt, 1966). Die persoon wat die boodskap aan Botha oordra, beklemtoon dat dit bloot ’n versoek is, nie ’n bevel nie. Dit is in teenstelling met Van Aswegen se opdrag, waarin generaal Andries Cronjé aan hom beklemtoon dat dit ’n bevel is dat hy met sy manskappe oor neutraliteit moet praat (Eilers, 2013).

Chris Botha aanvaar die opdrag, “want sy land het hom nodig” (De Witt, 1966). Intussen gaan Van Aswegen huis toe om die troue van een van sy dogters by te woon. By die huweliksonthaal vertel hy vir sy familie van sy besluit om die wapen neer te lê. Browne (2013:450) beskryf hierdie toneel só:

“For Kommandant van Aswegen – who, the narrative tells us, had fought many battles beside General Cronjé – the war was not winnable, and the loyalty and love he felt for his family far exceeded his desire to martyr himself on the battlefield for what he knew was a lost cause.”

Dit is dan dat Van Aswegen die drumpel oorsteek na die “spesiale wêreld”, volgens die Heldereis-model (Vogler, 2007:12). Van Aswegen se spesiale wêreld is nou sy plaas, waar hy na sy boerdery en familie omsien, terwyl Botha se reis hom na die Kaap neem, waar hy op ’n Britse bevelvoerder en sy naasbestaandes gaan spioeneer. In hierdie spesiale wêreld het ’n held verskeie take/toetse wat hy of sy moet verrig en wat hom of haar moet voorberei op die reis vorentoe en die uiteindelijke beproewing waarteen hy of sy te staan gaan kom. Van Rensburg (1998:8) skryf dat dié reise wat karakters onderneem, ook soortgelyk is aan die uiterlike en (meer nog) innerlike reise wat ons as mense onderneem:

“In ’n mens se groeiproses, selfs in jou pogings om werklik lief te hê en liefgehê te word, is daar deurentyd lewenstake wat eers uitgevoer moet word; opdragte wat gehoorsaam moet word; ’n stukkie lewe wat eers deurgeleef moet word voordat jy regtig gereed is vir die volgende stap” (Van Rensburg, 1998:8).

Die sogenaamde “Tests, allies and enemies”-deel van die struktuur is ook die gedeelte van die rolprent waar die protagonis ontdek wie sy of haar vriende of vyande op die reis vorentoe gaan wees (Vogler, 2007:13). Nadat Van Aswegen die neutraliteits-eed onderteken het, word hy as ’n buitestander deur die Boere beskou. Hy word in dáárdie toneel sleggesê, asook die kere wat hy proviand by die dorp se winkel gaan koop. Fisiese voorbeelde daarvan is wanneer ’n vrou in swart rouklere op Van Aswegen en sy seuns spoeg en ’n boer uit die kommando hom direk in die oë kyk en sê: “Jy het ons vandag verrai” (Eilers, 2013). Daarom kan hy as ’n “anti-held” beskou word, want hy is ’n skurk uit die samelewing se oogpunt, maar hy is steeds iemand met wie die gehoor simpatie het en *moontlik* kan identifiseer (Vogler, 2007:35).

Vogler (2007:35) onderskei tussen twee soorte anti-helde, naamlik 1) siniese of gewonde helde, en 2) tragiese helde. Volgens hom is tragiese helde die sentrale figure van ’n storie waarvan die gehoor dalk glad nie hou nie (en dus nie mee vereenselwig nie) en wie se dade eintlik die kyker of leser heeltemal kan ontstel. Die draaiboekskrywer, Sallas de Jager, bevestig dat Van Aswegen ’n tragiese held is, want “hy het die verkeerde besluit om die regte rede gemaak” (S. de Jager 2014). Sy keuse lei uiteindelik tot die fisiese en psigologiese dood van sy familie, omdat hy en sy twee skoonseuns tereggestel word en dié smart sy vrou tot waansin dryf. Sy seun, Carel-Jan, wat die teregstelling net-net ontkom, asook Van Aswegen

se twee dogters, moet hiermee saamleef (Eilers, 2013). Dit is voorwaar in Joseph Campbell (2008:19) se woorde 'n tragedie:

“The happy ending is justly scorned as a misrepresentation; for the world, as we know it, yields but one ending: death, disintegration, dismemberment, and the crucifixion of our heart with the passing of the forms that we have loved” (Campbell, 2008:19).

4.4.2 Ander argetipes wat in Die Kavaliers en Verraaiers voorkom

Juis omdat argetipes, in Van Rensburg (1998:10) se woorde, oorgeërfde elemente is wat ons psige orden, is dit insiggewend om die gebruik van ander argetipes in die twee gevallestudies te bestudeer. 'n Spesifieke voorbeeld hiervan wat die navorser opgemerk het, is die sogenaamde “truukster” (*trickster*) oftewel die “bedrieër-/poetsbakker-/platjie-/grapmaker”-argetipe wat komiese verligting bring in albei rolprente. Volgens Vogler (2007:77) verpersoonlik dié argetipe die “energies of mischief” en die “desire for change”. Volgens hom is dit die tipiese karakters wat komiese “*sidekicks*” oftewel maats/helpers van die held is (Vogler, 2007:77).

In *Verraaiers* is die platjie die 24-jarige Skotse karakter, Ronald Boyd (vertolk deur Neil Bennet-Grib). Hy is Van Aswegen se skoonseun, Robert Maclachlan, se beste vriend en strooijonker op sy troue. Platjies oftewel “truukster”-argetipes het verskeie psilogiese funksies in 'n storie, onder meer om gesonde humor te verskaf en helde, asook gehore, terug aarde toe te bring (Vogler, 2007:77). Boyd wys vroeg reeds sy skerpsinnige sy aan die rolprent se gehoor, wanneer hy met Maclachlan skerts dat hy (Maclachlan) die “ugliet groom I've ever seen” is (Eilers, 2013).

Boyd is 'n belangrike karakter in *Verraaiers* se plot, omdat dit uiteindelik hy is wat Van Aswegen aanmoedig om die bedrieër Coetsee (wat as tronkbewaarder optree) om te koop om hulle te help: “We'll have to do something, Mr. V. I can't sit here and watch my friends being sent to their deaths one after another” (De Jager, 2011:61). Boyd stel voor dat hulle 'n brief na die Britte stuur om hulle te vra om die groep mans uit aanhouding te kom red:

“Just sleep on it, Mr V. I can’t see any other way, I’ll take all the blame, I can’t let my best friends be killed, especially Robert. We grew up together, he’s like a brother to me” (De Jager, 2011:63).

Coetsee, wat vir beide die Britte en die Boere gewerk het, vertolk op sy beurt weer die rol van die “*shapeshifter*”- oftewel “vormverwisselaar”-argetipe. Campbell (2008:329) beskryf die vormverwisselaar as die mitologiese figuur wat alle vorms kan aanneem van dinge wat op die aarde voorkom – van water tot vuur. Dit is dus die argetipe wie se karakter soos dié van ’n verkleurmantjie verander en van wie se lojaliteit die gehoor nooit seker is nie (Vogler, 2007:59). Hierdie eienskap van Coetsee lei uiteindelik tot Boyd se ondergang. Nadat Coetsee vir Van Aswegen en sy seuns by die Boere verraai, word Boyd saam met die ander mans op klagtes van hoogverraad gevonnissen (Eilers, 2013).

Volgens Vogler (2007:77) bring die “truukster”-argetipe verandering deurdat hy/sy aandag trek na die wanbalans of absurditeit van ’n stagnante psigologiese situasie, soos wat gesien kan word wanneer Boyd by sy aanklaers (die Boere) pleit:

“I beg the honourable court to please take into account that I have often during the course of this war been approached by the British for information about goods and weapons that I knew about, missing out on good money they were offering to pay for such information. I never, not even once, helped them and seen in the light that I gave all the cattle and horses I owned to the Boer commandos when they asked for it, without getting paid, I do feel that I did make a lot of sacrifices for your cause, to such an extent that I have nothing left but my good name, and that I hope I will not lose” (De Jager, 2011:75).

Vogler (2007:77) skryf verder dat die “truukster”-argetipe humor gebruik om dwaasheid en skynheiligheid uit te wys. En dieselfde humorsin help gehore om hulle gemeenskaplike bande met die karakters te besef. In *Die Kavaliere* word hierdie argetipe deur Sarel van der Merwe (Cobus Rossouw) vertolk. ’n Kenmerkende toneel is waar die kavaliere telefoonkabels saboteer en verwyder om die Britse kommunikasienetwerk te breek. Sarel tel ’n metaalpip op en maak of hy op die telefoon met Lord Kitchener praat: “Luister ou kat, your telephone service is in a frightful mess you know” (De Witt, 1966).

Maar vir die navorsers het dit met die bestudering van *Die Kavaliers* by tye gevoel of Sarel van der Merwe eintlik meer die tradisionele rol van 'n heldkarakter in die rolprent vertolk, omdat hy uiteindelik die karakter is wat die grootste verandering tydens die rolprent ondergaan. Aan die begin van die rolprent erken hy skaam dat hy nie van die plaas is nie, en dus nie die vaardighede het om 'n ware soldaat te wees nie. Hy is eintlik per abuis gekies om 'n lid van die Kavaliers te word, omdat daar twee soldate met die van “Van der Merwe” in die kommando was (De Witt, 1966).

Dat Sarel aan die begin van die storie 'n dorpsjapie met min vaardighede is, kan duidelik gesien word in een van die rolprent se eerste tonele waar die Kavaliers hom vra om 'n teiken aan te dui, en sy vriend, Ben Burgers, wat deur Carel Trichardt gespeel word, hom met die taak moet bystaan. In 'n ander toneel is hy ook nie deel van die stryd om 'n trein aan te val nie, maar bly hy eenkant en pas sy broer op (De Witt, 1966). Op 'n ander keer word hy selfs deur die res van die kommando uitgelag omdat hy van die Boere-spioene vir regte Kakies aansien en hulle met 'n geweer aankeer. Hier vervul hy die dramatiese funksie van 'n “truukster” – om verligting te bring vir die gehoor, veral tydens spannende tonele en wanneer die karakters in konfliktsituasies verkeer (Vogler, 2007:78).

Maar Sarel groei en word uiteindelik die persoon wat man-alleen vir Chris Botha bystaan tydens een van die veldslae. Tragedie tref wanneer Sarel homself oorgee aan 'n woedebui nadat sy broer, 'n jong penkop wat hy belowe het om op te pas, doodgeskiet word. Soos vroeër genoem, skiet Sarel dan self die Britse soldaat wat daarvoor verantwoordelik was, dood (De Witt, 1966). Tog veg Sarel daarna weer in twee gevalle saam met die Kavaliers, al is dit eintlik teen die reëls omdat hy voor 'n krygsraad gedaag gaan word. Uiteindelik sterf hy die dapper dood van 'n soldaat wat alles in sy vermoë gedoen het om sy land te verdedig (De Witt, 1966).

Dus, volgens Campbell en Vogler se standaard, is Sarel op 'n manier eintlik die “heldfiguur” van *Die Kavaliers*, want hy is die karakter wat op die grootste reis van verandering gaan tydens die storie, en dan uiteindelik sy lewe opoffer vir die saak. Dit is in skerp kontras met Chris Botha, wat eintlik maar redelik dieselfde bly van die begin tot die einde van die rolprent. 'n Mens sien nie by hom so 'n duidelike innerlike verandering soos in die geval van

Sarel van der Merwe nie. Sarel word ook tydens die rolprent begrawe, en dis die enigste keer in die storie waar ons werklik sien hoe die karakters treur oor iemand wat gesterf het. Die Kavaliere en die Britse soldate bewys in hierdie toneel volle militêre eerbetoon aan Sarel. Volgens Vogler (2007:32) gebeur dit dikwels dat die held-argetipe nie net in die hoofkarakter (die protagonis wat dapper teen die skurke veg en wen) voorkom nie. Hy skryf dat verskeie ander karakters ook op heldhaftige maniere kan optree en uiteindelik kan groei tot heldfigure. Voorts voer hy aan dat:

“... the character can begin as another archetype altogether, such as a trickster or a clown, but by striving to be a Hero, and by sacrificing himself at a crucial moment on behalf of his friends, he earns the right to be called a Hero” (Vogler, 2007:33).

Vogler voeg dan ook by dat elke volronde karakter eintlik ’n tikkie van elke argetipe moet manifesteer, omdat argetipes uitdrukkings is van die gedeeltes waaruit ’n algehele persoonlikheid bestaan (Vogler, 2007:33). En dit neem nie weg van die held-eienskappe van Chris Botha, soos wat dit vroeër beskryf is nie. Field (1933:371) skryf dat oorlog die mees skouspelagtige geleentheid bied om die uitstaande kwaliteite van ’n held, soos moed, lojaliteit, vrygewigheid en grootmoedigheid, te toon. Volgens haar is die held iemand wat hoegenaamd nie sy eie veiligheid in ag neem nie, maar eerder soos Herakles sy lewe in sy hand uithou vir enigiemand om te neem (Field, 1933:372).

4.5 Die rol van ideologie in Die Kavaliere en Verraaiers

4.5.1 Historiese verhale as “politieke mites”

James Campbell (2008:329) het geskryf dat daar geen finale sisteem vir die interpretasie van mites is nie – en dat daar nooit so ’n stelsel sal wees nie. Dus is Hoofstuk 4 slegs observasies en interpretasies van die navorser, waarmee die leser van hierdie proefskrif dalk kan verskil. Volgens Campbell word die oordeel deur die beoordelaar se oogpunte bepaal:

“For when judgements are scrutinised not of what it is but of how it functions, of how it has served mankind in the past, of how it may serve today, mythology shows itself

to be as amenable as life itself to the obsessions and requirements of the individual, the race, the age” (Campbell, 2008:330).

Tog het verskeie akademici al oor die manipulerende aard van mites geskryf. Historiese verhale kan selfs as politieke mites gebruik kan word om ’n regime te regverdig of te diskrediteer (Taljard, 2013:6). Taljard (2013:7) haal vir Leonard Thompson aan waar hy die term “politieke mite” definieer:

“By a political mythology [I mean] a cluster of such myths that reinforce one another and jointly constitute the historical element in the ideology of the regime of its rival” (Thompson, 1985:1).

Daar is reeds genoem dat *Die Kavaliere* tydens die hoogtepunt van Afrikanernasionalisme gemaak is. Die rolprent se vrystelling het met groot mediablootstelling gepaard gegaan. Die première is op 24 September 1966 by die Voortrekkermonument gehou en die geleentheid self het ook gespog met ander feesvieringe soos ’n perdevertoning, vlag-optog en verskeie sang-items (Voortrekkermonument, 2011).

Botha (2012:51) skryf dat die voorstanders van die Afrikanernasionalistiese ideologie gewilde rolprente soos die *Die Kavaliere* gebruik het om mense te herinner aan die stryd waardeur hul voorsate gegaan het om hul grond te beskerm gedurende die Anglo-Boereoorlog. Volgens hom het hulle dit juis op die kruin van Apartheid gedoen terwyl swart vryheidsvegters en ander opposisie-groepe ’n stryd teen die regering gevoer het (Botha, 2012:51). Dit laat ’n mens dink aan Lubbe (2001:29) se definisie van wat ’n ideologie bereik:

“Gebore uit die konteks van lyding, verhef dit sekere ideale op so ’n manier dat dit (met tyd) ’n absolute aantrekkingskrag vir mense inhou. Dit trek subtiel ’n valse beeld van realiteit voor hulle oë – ’n illusie wat beelde van ideologiese opponente genereer” (Lubbe, 2001:29).

Die meld van “ideologiese opponente” is ’n belangrike aspek om in ag te neem (Lambrechts & Visagie, 2009:76). Nel (2010:23) beskryf die konsep “*othering*” as die daad van

vervreemding – die proses waarin ’n individu of ’n groep hulle eie positiewe identiteit definieer deur die stigmatisering van ’n ander wat buite die grens van differensiasie val:

“This process serves to give the stigmatiser a false sense of distance and invulnerability from the perceived threat of an individual or group. An *othering* representation emphasises the attributes that the stigmatisers perceive as different from their own self-image. The representation of the other consequently conveys more about how those creating the depiction would like to define themselves than of the actual characteristics of those depicted” (Nel, 2010:23).

Die navorser moet beklemtoon dat die rolprentmakers oftewel “skeppers” van die gevallestudie-rolprente daarop gelet het om nie “plat” skurke te skep wat net sleg is nie. In beide *Die Kavaliers* en *Verraaiers* is daar Britse en Boerekarakters wat beide goed en sleg in hulle het.

Van Rensburg (1998:9) skryf oor die ideologiese boodskappe wat stories – van sprokies tot die massamedia – kan oordra:

“Sodra ’n ideologie ook die onuitgesproke boodskap inhou dat jy mense mag doodmaak en verniel in die verdediging daarvan, is dit verdag en kan jy maar die rol van die kollektiewe bewussyn ondersoek” (Van Rensburg, 1998:9).

Die navorser dink nie dat enige van die gevallestudies wat in hierdie proefskrif ondersoek word, propaganda is, of ’n ideologiese boodskap oordra wat mense sal aanhits tot geweld nie. Tog speel al die gevallestudies teen die agtergrond van ’n oorlog af, en dis die rolprentmaker se besluit of hy of sy ’n pro- of anti-oorloghouding gaan inneem, en of hy of sy bloot net vrae gaan vra oor die lyding wat dit veroorsaak, en verder of die ideologie wat agter die oorlog staan, regtig die moeite werd was.

4.5.2 “Goeie” mites teenoor “skokkende” mites

Dit is reeds genoem dat mites wat op ware gebeure gebaseer is, dikwels misverstaan, verdraai of oordryf kan word (Segal, 1999:13). Nel (2010:2) voer dan ook aan dat generasies van

Afrikaners mites geskep het om hulle identiteit te legitimeer en 'n “gevoel van behoort tot Suid-Afrika” te kweek. Maar baie geleerdes beskou dit tog as deel van 'n skrywer se rol om sogenaamde “maatskaplike” of “goeie mites” vir 'n volk te (help) skep (Taljard, 2013:7). Die historiese romanskrywer Hans du Plessis voer self aan:

“Daar is niks fout met mitologisering as sodanig nie, dis immers 'n hoeksteen van identiteit” (Du Plessis, 2011:3).

Die grootste kritiek wat die rolprethistorikus Martin Botha (2012:51) teen die mitologiserings van Suid-Afrikaanse rolprente van die sestiger- en sewentigerjare het, is dat hulle nie 'n nasionale kulturele psige ondersoek het nie. Hy beskryf laasgenoemde rolprente as 'n sogenaamde “geslote vorm” wat deur Afrikaners vir Afrikaners gemaak is (Botha, 2012:52).

Volgens Botha het Afrikaanse rolprentmakers, met die uitsondering van Jans Rautenbach, geen aandag gegee aan die potensiaal van hulle rolprente om iets belangriks oor hulle kulturele samelewing aan 'n internasionale gehoor oor te dra nie. Hy haal vir Pieter Fourie aan om sy argument te staaf:

“Hulle het eerder volk-stereotipes gebruik om 'n eensydige portret van die Afrikaner te skep. Dit het tot 'n wanindruk gelei van wie en wat die Afrikaner was” (Fourie, 1982).

Die Kavaliers blyk voorwaar 'n voorbeeld te wees van 'n stuk populêre kultuur wat daarop uit was om die mite en heldfiguur van die Boerekryger te bou waarmee wit Afrikaners in dié tydperioede moes identifiseer. Alhoewel die navorser geensins betwis dat die Boere dapperdade tydens die oorlog verrig het nie, kom dit soms voor asof die krygers 'n tipe magiese fantasie-element begin aanneem. 'n Voorbeeld daarvan is wanneer die Kavaliers elke keer as hulle 'n oorwinning behaal, spontaan jubelende lofliedere begin sing. Hulle sing onder meer dat hulle “die trotse Kavaliers is wat die Kakies bang maak” (De Witt, 1966).

In teenstelling hiermee, daag *Verraaiers* die mite van die “Boereheld” wat vroeër beskryf is, uit (Jansen van Vuuren, 2015a:327). Browne (2013:450) verduidelik hierdie poging van *Verraaiers* so:

“There appeared to be an attempt to unlock long-secured memory chests and reveal what, for many Afrikaners, could be distasteful and awkward truths” (Browne, 2013:450).

Die rolprent het gehore geskok, nes kritici voorspel het dit sou (Villet, 2013). In ’n mening op ’n Litnet-blog, waar die skrywer (onder die skuilnaam ‘Ouboet se stoep’) dit as “’n meesterstuk sonder gelyke” beskryf het, het een kyker/blog-leser (onder die skuilnaam ‘Blikskottel’), ’n opmerklike stukkie kommentaar gelewer:

“Ek wonder net wanneer gaan Eilers die balans bring deur ook die dapper en goeie dinge wat die Boere gedoen het ook in ’n *movie* te wys? Soos ek hom kyk, is hy nes *Roepman* net daarop uit om die slegte uit te wys en dis ook nie reg nie” (Ouboet se Stoep, 2013).

Volgens ’n verskeidenheid kommentaar wat op sosiale media waargeneem kan word, het dit rolprentgangers die meeste gepla dat die Boere in die rolprent onregverdig opgetree het en vir hul “eie mense” ’n doodsvonnis opgelê het. “Dan wys die regisseur boonop nog hoe die groep verraaiers koelbloedig voor ’n vuurpeleton sterf” (Ouboet se Stoep, 2013). Die uitbeelding van die Boere se wreedheid was dus ’n steen des aanstoots vir die meeste van die kritici onder Jan Publiek op sosiale media.

Maar volgens Van Rensburg (1998:6) is hierdie soort wreedheid in stories nodig, selfs in sprokies, wat tradisioneel as kinderverhale beskou word:

“Tog is dit juis op hierdie manier dat groot waarhede in die verlede oorgedra is en ook vandag oorgedra word. Dit het juis as ’n storie of sprokie betekenis omdat dit die werklikheid weerspieël” (Van Rensburg, 1998:8).

4.5.3 Die rol van semantiek in mite-skepping

Die navorser het reeds in die metodologie-hoofstuk (Hoofstuk 3) genoem dat die titel van die rolprent *Verraaiers* in sterk kontras met dié van *Die Kavaliers* staan:

“Verraad is ’n harde, veroordelende woord. ’n Woord wat in die Anglo-Boereoorlog die lot van talle Afrikaners bepaal het, want Boere het Boere veroordeel en tereggestel” (Venter, 2013).

En die uitvoerende vervaardiger, Piet de Jager, voeg self by:

“Medemenslikheid gaan verlore, en ons het iets daarvoor probeer sê – oorlog is waansin en ‘verraad’ is ’n stukkende woord” (P. de Jager, 2014).

Dit is insiggewend dat albei die bogenoemde bronne klem lê op woordgebruik en die simboliese betekenis wat daaraan gekoppel word – iets wat met groot vrug vanuit die Kritiese Diskoersanalise ontleed sou kon word. Carl Gustav Jung het veral geskryf oor die rol wat taalgebruik in die kollektiewe onderbewussyn speel om ’n argetipe te voed, te dra en te laat voortbestaan (Jung, 1971). Van Rensburg (1998:10) bespreek die maniere waarop politici en ideologiese figure woorde gebruik waarby universele waardes en antieke kennis betrokke is, en haal die volgende sinsnede uit die retoriek van die AWB-leier, Eugène Terre’Blanche aan, om sy punt te bewys:

“Hierdie kosbare *aarde* gedrenk in die *bloed* van ons voorvaders, ons *heilige* grond – die *moeder* in wie se skoot die bleek *gebeendere* van ons vermoorde kinders lê ...” (Van Rensburg, 1998:11).

Maar hoe gebruik die onderskeie gevallestudies woorde as sogenaamde semiotiese tekens wat sekere konnotasies oordra? In *Die Kavaliers* kan die semiotiese konnotasies wat woorde dra reeds in die sinopsis van die rolprent op die DVD se buiteblad asook in die onderstaande beskrywing daarvan op die uitsaaier, M-Net, se webblad opgemerk word (let daarop dat die proefskrif-outeur self sekere woorde gekursiveer het):

“Hierdie *opruierende* avontuurfliëk word beskou as een van die beter Suid-Afrikaanse fliëks oor die Anglo-Boereoorlog. ... Wanneer die Britte begin planne beraam om die kommando vas te trek, word Kaptein Chris Botha na die Kaap oorgeplaas om op die *vyand* te spioeneer. Hier vind ’n *ramp* plaas – Botha raak verlief op die Britse generaal se mooi dogter. Maar ten tye van oorlog, besef die jong *kavaliër* sy *land moet eerste kom*” (MNET Corporate, 2014).

Dit lyk of die skrywer van die sinopsis die protagonis (Chris Botha) as ’n eerbare en patriotiese Boereheld beskou, en die titel, *Die Kavaliërs*, ken ook reeds ’n sekere mate van heldhaftige eienskappe aan sy karakters toe, terwyl die titel, *Verraaiers*, ’n mate van smet en blaam op sý storie se karakters plaas, nog voordat ’n kyker na dié rolprent begin kyk het.

Die ideologie van wat van ’n Afrikanerman verwag word, kom baie duidelik in een toneel van die rolprent *Die Kavaliërs* na vore, waar Chris Botha vir ’n penkop wat vrywillig kom veg het, vra om eerder terug te keer na sy plaas en sy grootouers by te staan. Die jong seun antwoord: “Ons mans se plek is hier in die veld. Ons moet die werf eers skoonmaak van die Engelse.” Botha stem in dat hy by die Kavaliërs kan bly, en direk daarna weerklink die sang van die ander manne weer op: “Ons is die trotse Kavaliërs” (De Witt, 1966).

Browne (2013:449) skryf juis oor dié tipes ideologieë wat duidelik in Anglo-Boereoorlog-rolprente soos *Die Kavaliërs* uitgebeeld is:

“A recent viewing of *Verraaiers* ... had me lifting layer upon layer off of perceptions about ‘the Afrikaner’. What unfolded was a revised history, a story that did not fit into the rigidly adhered-to memories that had channelled their way through my youth” (Browne, 2013:449).

Daarom skryf Browne in haar artikel, “*Verraaiers: A reflection*” oor hoe dié rolprent voorgestelde mites oor die Boer uitdaag en sodoende historiese identiteite op skerm herdefinieer.

4.5.4 Mites wat bevraagteken

In 'n onlangse onderhoud met die jong Suid-Afrikaanse regisseur Zee Ntuli, het hy (Ntuli) gesê dat rolprentmakers nie veronderstel is om stellings te maak met hulle rolprente nie, maar eerder om vrae te vra (Ntuli, 2015). So 'n bevraagtekening word visueel geïllustreer in *Verraaiers*, wanneer die 60-jarige regter, Gerrie Jacobs (ironies genoeg vertolk deur 'n bejaarde Carel Trichardt wat as 'n jong man ook 'n rol in *Die Kavaliere* vertolk het), in die openingstoneel vra wat dit beteken om 'n verraaier te wees, want iemand wat deur een persoon as 'n verraaier beskou word, kan deur 'n ander persoon as 'n held gesien word (De Jager, 2011:2; Eilers, 2013).

Volgens die uitvoerende vervaardiger, Piet de Jager (2014), is dit juis die rede waarom hulle besluit het om die rolprent te maak – om 'n debat te ontlok onder diegene wat hulleself “Afrikaners” noem in 'n post-Apartheid Suid-Afrika. Hy verduidelik dat hulle selfs in 'n stadium oorweeg het om 'n vraagteken langs die titel van die rolprent te plaas (*Verraaiers?*) om aan te dui dat hulle eintlik 'n vraag vra oor wie as die eintlike “verraaiers” beskou kan word (P. de Jager, 2014):

- 1) Van Aswegen, sy seun (Carel-Jan) en sy twee skoonseuns (Arendse en Maclachlan)?
- 2) Jan Smuts en die Boere-aanklaers wat besluit om Van Aswegen, Boyd en Maclachlan te vervolg?
- 3) Of hennoppers wat saam met die Britte gewerk het, soos die karakter Coetsee, wat gemaak het of hy pro-Boer was en hulle toe uiteindelik verrai en besteel het?

Tydens die bestudering van *Die Kavaliere* (1966) het die navorser nie sulke onderliggende bevraagtekening in dié teks gevind nie. Die rolprentmakers vra wel met die tema van *Die Kavaliere* wat dit beteken om 'n soldaat in 'n oorlog te wees, en hulle gee 'n baie direkte antwoord op dié vraag deur middel van die dialoog wat die karakters in die rolprent gebruik. In die toneel waar Chris Botha aan sy Engelse liefling, Joan, onthul dat hy eintlik 'n Kavalier is wat op hulle spioeneer het, sê hy:

“In tye van oorlog het 'n soldaat nie tyd vir persoonlike gevoelens nie. Hy kan slegs dink oor wat die beste vir sy land sal wees” (De Witt, 1966).

Wanneer Joan hom dan konfronteer met die stelling dat twee beskaafde groepe mense mekaar vermoor, is sy woorde: “Ons moet ons plig nakom” (De Witt, 1966).

Die Kavaliere is al beskryf as ’n nostalgiese periodestuk wat slegs terugkyk na die heldedade van die verlede (Blignaut & Botha, 1992:198). Al wys die rolprent hoe mense rondom die Kavaliere doodgaan, lyk dit nie of dit hulle regtig affekteer nie. In die toneel direk nadat die jong penkop doodgeskiet is, sien ons hoe sy broer ’n doodgewone gesprek met sy vriend voer oor of hy voor die Krygsraad gaan verskyn, waarna hy slegs sê: “Ek dink” (De Witt, 1966). Dit is net tydens die begrafnistoneel wanneer hulle Sarel begrawe dat die gehoor werklik hul ontsteltenis en smart aanskou. En die rolprent sluit af met ’n vrolike liedjie waartydens Chris Botha saam met ’n groep Iere wat pro-Boer is, ontsnap, terwyl Joan hom afsien. Sy het pas belowe om vir hom te wag tot ná die oorlog – as hy nie dan te bitter gaan wees nie (De Witt, 1966).

4.6 Slotsom

Die fokus van Hoofstuk 4 was om die uitbeelding van die heldfiguur in die twee rolprent-gevallestudies *Die Kavaliere* (Chris Botha) en *Verraaiers* (kommandant Jacobus van Aswegen) te vergelyk, ten einde gevolgtrekkings te maak oor die ideologiese boodskappe wat dié twee held-argetipes in hulle onderskeie stories uitdra.

Die hoofstuk het begin met die politiek-historiese konteks waarbinne die twee vollengte-rolprent-gevallestudies van die hoofstuk, *Die Kavaliere* (1966) en *Verraaiers* (2013), gemaak is. Hierdie deel van die hoofstuk het veral uitgelig hoe gewild die onderwerp van die Anglo-Boereoorlog in Afrikaanse populêre kultuur is. Die Anglo-Boereoorlog het onder meer baie aanhangers onder die Afrikaanse jeug wat soek na ’n leiersfiguur uit die sogenaamde “onskuldige tydperk” van hulle verlede (Krog, 2007). Maar ten spyte van die gewildheid rondom die tema, asook die verskeidenheid toekennings wat *Verraaiers* by rolprentfeeste ontvang het, kon dié rolprent nie gehore na rolprent-teaters toe lok nie. Dit is ’n uitsondering as ’n mens in ag neem dat die grootste groep Suid-Afrikaanse rolprentgangers uit wit

Afrikaanssprekendes tussen die ouderdomme van 35 en 70 jaar bestaan – die presiese teikenmark van die rolprent (National Film and Video Foundation, 2015).

Volgens verskeie akademië, onder meer Rachel Browne, sou baie van hierdie Afrikaners diep teleurgesteld gewees het deur die tragiese verhaal van *Verraaiers*. In dié verhaal word die rolprent se protagonis, kommandant Van Aswegen, gebrandmerk as ’n verraaier nadat hy die Vredesverdrag onderteken het. Hy neem die besluit om te verhoed dat sy familie na ’n konsentrasiekamp gestuur word. Aan die einde van die rolprent word Van Aswegen en sy twee skoonseuns tereggestel op aanklagte van hoogverraad, en dié smart veroorsaak ook dat sy vrou waansinnig word. *Verraaiers* het onder kritiek deurgeloopt, onder meer op sosiale media, veral vir die manier waarop “Boere” oftewel “Afrikaners” uitgebeeld is, asook weens die skokkende toneel in die rolprent waar die groepie “verraaiers” tereggestel word.

Waar Van Aswegen as ’n lafaard beskou word omdat hy die besluit neem om sy wapen neer te lê, en hierdie handeling die grootste deel van *Verraaiers* se storie oorskadu, is Botha se heldedaad en die opofferings wat hy vir sy land maak, die fokus van die storie in *Die Kavaliërs*. Behalwe vir die kere waar Botha die “vyand” ore aansit (soos onder meer waar hy op ’n op-en-wakker manier kolonel Dart omseil, red hy ook die inwoners van ’n Britse kamp (sy vyande) en hulle hospitaaltente, van ’n trop rondloperbeeste wat hulle in een toneel bestorm).

Christopher Vogler skryf dat tragiese helde mense met gebreke is wat nooit hulle innerlike demone oorwin nie, en uiteindelik deur hulle besluite vernietig word. In *Verraaiers* se geval is dit wel die held, of protagonis, kommandant Van Aswegen, wat homself en sy familie deur sy besluite vernietig, maar dit is sy eie landgenote, die Boere, wat hom teregstel.

Die gevolgtrekking van die navorser is dat die skeppers van ’n rolprent soos *Verraaiers* (Paul Eilers, Piet en Sallas de Jager) gepoog het om die reeds geskrewe geskiedenis te probeer herskryf. Hierdeur het hulle “Pandora se kis” oopgemaak en onsmaaklike asook ongemaklike waarhede aan Afrikaners, wat nie vooraf die boek deur Albert Blake waarop die rolprent gebaseer is, gelees het nie, onthul.

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

Volgens die draaiboekskrywer en vervaardiger, Sallas de Jager, is dit sy eie soeke en vrae oor identiteit wat hom op die pad gelei het om *Verraaiers* te maak, maar tydens sy eie heldereis het hy ontdek dat die teikengehoor nie na 'n tragiese Boereheld wou kyk wat hulle tot introspeksie kon lei nie. Hulle was steeds op soek na 'n gewillige held wat hulle uit hul huidige identiteitskrisis sou lei.

HOOFSTUK V

Onkonvensionele narratiewe en die herdefiniëring van die mitiese Boereheld-argetipe in Anglo-Boereoorlog- kortfilms

5.1 Inleiding

“Die karakters [argetipes] van die sprokie is ... van deurslaggewende belang vir die boodskap wat oorgedra word en sekere detail moet altyd noukeurig bestudeer word” (Van Rensburg, 1998:25).

Die doelwit van hierdie hoofstuk is om te illustreer hoe onkonvensionele, teenstellende argetipes in die narratiewe van Anglo-Boereoorlog- kortfilms te werk gaan om aanvaarde ideologiese en historiese identiteite te verskuif. Dit sit die argument voort wat die navorser reeds in die vorige hoofstukke gestel het, naamlik dat stories, en in hierdie geval rolprent-narratiewe, ’n fundamentele rol speel in die skepping, verspreiding en onderhandeling van ideologiese betekenis.

In die vorige hoofstuk is daar geskryf oor die ideologiese konteks waarin baie vollengte-rolprente teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel. Aangesien ideologiese paradigmas nog altyd die onderliggende intellektuele inhoud en temas van rolprente gevorm het, blyk dit dat die Apartheidsregering sedert die 1930’s gepoog het om Anglo-Boereoorlog-rolprente te gebruik om die Afrikanernasionalistiese ideologie te bevorder (Maingard, 2007:4). Waar “om op ’n plaas te bly” gewoonlik die basis van “Boere-identiteit” in Suid-Afrika was, het die sosiale groepering wat Afrikaans gepraat het en met die Afrikaanse kultuur geïdentifiseer het, die Boere-figuur in ’n mitiese held omskep (Jansen van Vuuren, 2015a:336). Hierdie Boereheld wat in verskeie rolprente en ander vorme van populêre kultuur uitgebeeld is, het ’n sleutelrol gespeel in die vorming van dié kultuurgroep se identiteit en idee van nasiebou (Maingard, 2007:44).

Dit is teen dié agtergrond wat die eerste Afrikaanse fiksie-rolprent met ’n klankbaan, naamlik *Sarie Marais*, in 1931 gemaak is (Botha, 2012:37). Aangesien dit as ’n kortfilm of “featurette” beskryf word en die storie van ’n krygsgevangene uit die Anglo-Boereoorlog vertel, het die outeur dit as die eerste gevallestudie vir hierdie hoofstuk gekies.

Die Boereheld het vanaf sy kinderskoene in die kortfilm *Sarie Marais* gevorder tot die protagonis van die verskeidenheid vollengte-rolprente uit die sestiger- en sewentigerjare wat in die vorige hoofstuk genoem is. Selfs nadat Suid-Afrika in 1994 ’n demokratiese samelewing geword het, wil dit egter voorkom of wit Afrikaners steeds verkies het om vas te klou aan die idee van die mitiese Boereheld wat hul “era van onskuld” voorstel: die tyd vóór Apartheid, toe hulle ’n regverdige stryd gevoer het, om hul land, vryheid en identiteit (Krog, 2007). Hierdie hunkering kan gesien word in die skepping van populêre kultuur wat terughunker na hierdie tyd, onder meer die gewilde Bok van Blerk-lied, “De la Rey”, Deon Opperman en Sean Else se verhoogstuk, *Ons vir jou* (wat ook ’n verhaal oor generaal De la Rey uitbeeld), en ’n verskeidenheid historiese romans wat ook teen dié agtergrond afspeel (Lambrechts & Visagie, 2009).

Die populariteit van die mitiese Boereheld skakel met die hoofteorieë oor mitologie en die beskouing dat mites ontstaan en funksioneer om ’n behoefte van individue of ’n gemeenskap te bevredig (Woodward, 2002:81).

In die vorige hoofstuk is die rolprent *Verraaiers* (2013) bespreek. Dit was die eerste vollengte-rolprent wat oor die Anglo-Boereoorlog gemaak is sedert die einde van Apartheid. In hierdie rolprent het die vervaardigers openlik die idee en nostalgiese mite van die Boereheld, soos hy in vorige vollengte-rolprente geskets is, bevraagteken. Maar daar is ook verskeie kortfilms wat sedert 1994 gemaak is wat ook die tradisionele mite van die Boereheld uitdaag. Hierdie kortfilms en die manier waarop hulle die aanvaarde ideologiese en historiese identiteit van die Boereheld bevraagteken het, is die fokus van hierdie hoofstuk.

5.2 *Agtergrond oor die Anglo-Boereoorlog-kortfilms*

5.2.1 *Sarie Marais (1931)*

Sarie Marais (1931) was die eerste “dramatiese” film wat in Suid-Afrika vervaardig is, wat ’n klankbaan gehad het (Botha, 2012:26). Die maatskappy African Film Productions Ltd. het besluit om hulle hand aan fiksie te waag, nadat hulle reeds ’n hele paar feitelike (dokumentêre) kortfilms met klank gemaak het, onder meer die *African Mirror News Reels* asook ’n paar kortfilms wat vir publisiteitsdoeleindes gemaak is, onder meer *Durban – Lovers’ Paradise* en *In the land of the Zulus*. Die regie en produksie is deur Joseph Albrecht behartig, met S.C. Browning wat die klank hanteer het (Gutsche, 1972:324; Botha, 2012:262).

Sarie Marais (1931) handel oor ’n Boerekrygsgevangene in Ceylon wat terugverlang na sy nooi, Sarie (Albrecht, 1931). Gutsche (1972:324) beskryf die film as a “featurette”, wat natuurlik ’n verkleinwoord is van “feature”, die Engelse term vir ’n “vullengte-rolprent” of ’n “speelfilm”.

Daar is ook ’n vullengte-rolprent genaamd *Sarie Marais* wat in 1948 gemaak en in 1949 versprei is (Botha, 2012:262). Francis Coley en Arthur L. Bennett het dit vervaardig, en dit word beskou as die eerste volwaardige *vullengte-* Afrikaanse rolprent, alhoewel dit ook in Engels vrygestel is (Eckardt, 2011:75). Die vullengte-rolprent, *Sarie Marais* (1948), is nie ter sprake in hierdie hoofstuk nie; die navorser noem dit slegs hier om verwarring met die bogenoemde kortfilm te vermy.

5.2.2 *Commando (2008)*

Commando (2008) is ’n kortfilm wat deur ’n Engelse Suid-Afrikaner, Stephen de Villiers, gemaak is as deel van M-Net se EDIT-kompetisie. Hierdie kompetisie behels dat die betaalkanaal vir ’n paar Suid-Afrikaanse filmstudente ’n begroting gee om 17- tot 25-minuut kortfilms te maak. De Villiers het die film oor die tydperk van ’n week in die berge van Lesotho verfilm (De Villiers, 2015).

Commando (2008) is gebaseer op die outobiografiese boek met dieselfde titel van Deneys Reitz, wie se pa die staatsekretaris van die destydse Transvaal was. Reitz het op 17-jarige ouderdom by 'n Boerekommando aangesluit en was by die meeste van die groot gebeurtenisse tydens die Anglo-Boereoorlog teenwoordig (Smuts, 1929:1). Hy het die eerste weergawe van *Commando* geskryf sowat 'n jaar ná die einde van die oorlog, terwyl hy as transportryer in Madagaskar gewerk het (Pakenham, 1983:7). In Smuts se woorde, “these memories were written in the intervals of malaria and transport riding” (1929:2). Die finale manuskrip is egter eers in Oktober 1929 gepubliseer (Smuts, 1929:1).

Die kortfilm *Commando* (2008) handel hoofsaaklik oor die twee ontmoetings wat jong Deneys Reitz met 'n Britse soldaat, Lord Vivian, gehad het. Dit was Reitz se eie koeël wat vir Vivian tydens die Anglo-Boereoorlog gewond het, en hy het getwyfel of Vivian die skoot sou oorleef. Sowat 40 jaar later, terwyl Reitz die Suid-Afrikaanse Hoë Kommissaris in Londen was, het die einste Lord Vivian hom uit die bloute kom besoek en verras met 'n onverwagse geskenk (De Villiers, 2008).

5.2.3 *Bloedson* (2013)

Bloedson (2013) was een van 13 kortfilms wat in 2013 as deel van die talentontwikkelingsinisiatief van die Silwerskermfees vervaardig is. Die Silwerskermfees is 'n Suid-Afrikaanse rolprentfees wat jaarliks deur die betaalkanaal kykNET aangebied word (Jansen van Vuuren, 2012).

Bloedson (2013) is die eerste zombie-film wat in die Afrikaanse taal vervaardig is. Die film se bemarkingsmateriaal beskryf die storie soos volg:

“Twee broers veg weens donker geheime verbete teen mekaar in die Anglo-Boereoorlog. Dan kom hulle af op 'n meisie wat skynbaar aan hondsdolheid ly en die regte oorlog begin” (US-Woordfees-Program, 2014).

Albert Snyman en Louis Pretorius het *Bloedson* se draaiboek geskryf en ook die regie daarvan behartig. Die film is 24 minute lank (Pienaar, 2014).

5.2.4 *Adventures of the Boer War* (2011-2014)

Adventures of the Boer War is 'n reeks kortfilms op die internet-video-platform *YouTube*. Die reeks gebruik outentieke Lego-karakters om 'n storie te vertel wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel (Kramer, 2011e). Die kortfilms is elk gewoonlik sowat 5 minute lank, behalwe die laaste een wat Kramer ooit gemaak het – dit is 24 minute lank (Kramer, 2015).

Die eerste kortfilm is op 3 April 2011 op *YouTube* gelaai en die laaste een in Februarie 2014. Die navorser het slegs die films ontleed wat in 2011 tot 2012 gemaak is. Volgens die skrywer en regisseur, Kevin Kramer, het hy die Lego-films op 15-jarige ouderdom begin skep. Hy het opgehou om *Adventures of the Boer War* te maak toe hy 19 jaar oud was, omdat hy die vervaardiging daarvan nie meer tussendeur sy studies kon behartig nie (Kramer, 2015). Kramer het die skryfwerk en regie behartig, terwyl sy medewerkers, Ryan Kramer en Max Moscato, verantwoordelik was vir die kamerawerk en redigering (Kramer, 2011e).

Kramer is 'n Noord-Amerikaner wat in New York woon. 'n Mens sou dink sy belangstelling spruit dalk daaruit dat hy voorsate gehad het wat aan die Anglo-Boereoorlog deelgeneem het, maar volgens sy kennis het hy geen geskiedkundige bande met dié oorlog nie. Hy het bloot van kleins af al 'n liefde vir geskiedenis. Op die navorser se vraag oor waarom hy besluit het om die kortfilms tydens dié spesifieke oorlog te laat afspeel, skryf hy dit meestal toe daaraan dat daar nog nie vantevore 'n satiriese blik op die Anglo-Boereoorlog gewerp is nie (Kramer, 2015).

Die Televisie-reeks, *F-Troop*, wat die draak steek met die konflik tussen Noord-Amerikaanse soldate en die “Rooi Indiane” in die Amerikaanse Wilde Weste tydens die 1860's, was Kramer se inspirasie vir sy kortfilms oor die Anglo-Boereoorlog (Kramer, 2015). *F-Troop* is twee jaar lank in die VSA uitgesaai, vanaf 1965 tot 1967 (IMDB, 2003).

Al is *Adventures of the Boer War* op 'n televisie-reeks gebaseer, beskou Kramer dit eerder as 'n reeks kortfilms dan as 'n drama-reeks, omdat elke storie op eie bene staan, 'n begin, middel en einde het, en afsonderlik van die ander films gekyk kan word (Kramer, 2015).

Kramer se kortfilms fokus meestal op 'n groep aweregse Britse soldate, terwyl die Boerekaracters slegs randfigure in die reeks is. Tog het die navorser dit as 'n belangrike gevallestudie beskou, omdat dit gemaak is uit die oogpunt van 'n rolprentmaker uit die VSA, en dus 'n heeltemal ander blik op die held-argetipe sou bied as die ander rolprente wat sover in die proefskrif bespreek is.

5.3 Die held en ander argetipes in Anglo-Boeroorlog- kortfilms

5.3.1 Die “verfynde” Boereheld in *Sarie Marais* (1931)

Die bekende liedjie “Sarie Marais” dien as die basiese agtergrond van die storielyn asook van die klankbaan van die gelyknamige kortfilm. Dit speel deurgaans in die agtergrond van die film, met verskeie karakters wat by tye uit volle bors die lirieke van die lied saamsing (Albrecht, 1931). Dus beskou die navorser dit as 'n tipe nostalgiese musiekblyspelrolprent, soortgelyk aan rolprente soos Elmo de Witt se *Hoor my Lied* (1967) en die meer hedendaagse *Liefeling* (2010), wat ook op bekende Afrikaanse trefferliedjies gegrond is (Webber, 2010).

Tog is die rolprent *Sarie Marais* (1931) deur verskeie kontemporêre akademici juis vir hierdie nostalgiese aspekte daarvan gekritiseer. Die Suid-Afrikaanse filmhistorikus, Jacqueline Maingard, skryf in haar boek *South African National Cinema* (2007:45) dat die rolprentmakers reeds aan die begin van die kortfilm *Sarie Marais* (1931) “buitengewone” aannames maak oor dié lied se sosiale en maatskaplike relevansie. Sy maak laasgenoemde stelling, omdat die rolprent met 'n volskermtitel begin wat lees dat “Sarie Marais” die naaste vorm van 'n nasionale volkslied is waaroor Suid-Afrika beskik. Volgens dié titel word die lied by “gelukkige byeenkomste” van “ons” mense in hierdie sonnige land gesing, of hulle nou “Afrikanders” van Nederlandse of van Britse afkoms is (Maingard, 2007:45).

Von Franz (1996:2) skryf dat sprokies en volksverhale uiterlik weerspieël wat in die mens se onderbewuste aangaan. Volgens haar verander dié stories namate daar verskuiwings in die bewussyn asook in die onderbewussyn plaasvind (Von Franz, 1996). Van Rensburg (1998:30) skryf ook dat dieselfde soort verskuiwings in 'n samelewing se denkpatrone en opvattinge plaasvind. Die verskuiwing na Afrikanernasionalisme kan dus gesien word in die

stories, oftewel rolprente, wat vir Afrikaners gemaak is. Botha (2012:26) skryf dat *Sarie Marais* (1931) asook die kortfilm *Moedertjie*, wat in dieselfde jaar vrygestel is, die begin van 'n dekade merk waarin Afrikanernasionalisme in Afrikaanstalige rolprente sou groei. Maingard (2007:45) voer aan dat *Sarie Marais* (1931) die Afrikanernasionalistiese ideologie oordra, deur 'n persoonlike liefdesverhaal met 'n breër oorlogsverhaal te vermeng. Volgens haar onderstreep hierdie genres die historiese waarde van *Sarie Marais* (1931) in die wit Afrikanermilieu waarin Albrecht die film gemaak het:

“The emergence of *Sarie Marais* and *Moedertjie* at a time when the FAK was gearing up its cultural work could be seen as matching the particular ‘national’ aspirations of at least some parts of the Afrikaner ‘community’ (Maingard, 2007:45).

Sarie Marais (1931) begin met 'n Boerekrygsgevangene in Ceylon, Jan (gespeel deur William Matthews), wat 'n brief vir sy nooi Sarie (wat deur Joan du Toit vertolk word) skryf. Sarie lees die brief weer op haar beurt onder 'n boom langs 'n waterval in die “ou Transvaal”, waarna die lied se lirieke verwys. Intussen sing die krygsgevangenes die einste liedjie, en kan dit steeds gehoor word terwyl die gehoor vir Sarie onder die boom sien lees (Albrecht, 1931). Maingard (2007:46) skryf hieroor:

“As the song grows, so Jan’s fantasy of returning to Sarie develops, intermeshing with Sarie’s dream of his return, blending heroic imagery with the moment that they reunite.”

Hierdie skep van 'n mitiese wêreld met “held”-simbole is nie 'n nuwe tendens nie en, soos vroeër in die literatuuroorsig (Hoofstuk 2) van die proefskrif uiteengesit is, is die skepping van heldargetipes wat 'n ideologiese boodskap oordra 'n voortdurende deel van rolprente wat teen 'n historiese werklikheid afspeel. Euijen (2012) skryf in 'n akademiese opstel dat die rolprentmaker ten alle tye bewus is daarvan dat hy of sy 'n mitiese fantasiewêreld skep om die historiese werklikheid voor te stel. Volgens Euijen is dit 'n kreatiewe keuse wat 'n verreikende en oorkoepelende invloed op alle aspekte van die skryf- en rolprentmaakproses het (Euijen, 2012). Die ontleding hiervan kan nog 'n ander betekenislaag blootlê.

Ná die briefskryftoneel in *Sarie Marais* (1931) arriveer ’n Britse wag om vir Jan te vertel dat die oorlog verby is. Hy is geklee in kakie en het ’n kurkhelm op (Albrecht, 1931). Maingard (2007:46) beskryf hierdie ontmoeting as ’n vreemde en prettige oftewel “quirkily” stereotipiese komiese oomblik. Jan staan droomverlore op die stoep wanneer die wag aankom en in sy Britse aksent uitroep: “John! John! ’Eard the news mate?” (Albrecht, 1931). Maingard (2007:46) beskou dié karakter van die wag as ’n stereotipiese Britse karikatuur, terwyl sy Jan as ’n melodramatiese karakter beskryf wat ’n oordrewe vorm van “verfynde spel” lewer. Sy grond laasgenoemde stelling daarop dat hy swaar ekspressionistiese grimering dra en op ’n manier sing wat aan ’n operette herinner.

Maingard se ontleding dat die karakters aan karikature herinner, roep weer die idee van miteskepping op, soos wat Van Rensburg (1998:11) dit beskryf:

“Sprokies bestaan bowendien nooit uit werklike mense nie. Die karakters is nooit volrond nie, maar is bloot afskynsels, voorstellings van aspekte van menswees” (Van Rensburg, 1998:11).

’n Kyker van *Sarie Marais* (1931) sal opmerk dat daar ’n duidelike jukstaposisie tussen die twee soldate vanuit die twee kante van die oorlog is. Daar word dan visueel met ’n nabyskoot gewys hoe Jan en die wag bymekaarkom en bladskud (Albrecht, 1931). Volgens Maingard (2007:46) is dit juis dié skoot – wat vir ’n paar sekondes op die handskud stilstaan – wat die versoening van die verskille tussen die twee mans uitlig. Versoening tussen Boer en Brit sou ’n tema word wat ook later in African Film Productions se rolprente, *De Voortrekkers* (1916) en *The Symbol of Sacrifice* (1918), sou voorkom (Maingard, 2007:47). Versoening tussen Afrikaners en Engelssprekende Suid-Afrikaners is ’n verdere tema wat gereeld in Jamie Uys se rolprente ondersoek is, en dus kan dit as ’n belangrike tema vir die wit Afrikanervolk beskou word (Botha, 2012).

In die openingstoneel van *Sarie Marais* (1931) is daar ’n groep mans in die gevangenis wat vrolik musiek speel. Maingard (2007:47) lig hierdie toneel uit wanneer sy skryf oor twee van die gevangenes wat intiem met mekaar dans, as deel van hierdie joligheid:

“This choice on the part of the filmmakers toys with an exceptional form of homo-erotics, at least for South African cinema at the time. The action at this point is separated from the film’s hetero-erotics by the fact that Jan (*who borders on being camp himself, as we have seen*) sits alone writing to Sarie, while the music and dancing goes on in the background without his involvement” (Maingard, 2007:47) (kursivering deur die navorser).

Die navorser vind Maingard se beskrywing van die karakter Jan in die film as “effens verfynd” nogal ironies, as ’n mens in ag neem dat die mitiese of dalk stereotipiese uitbeelding van die Boereheld tradisioneel iemand is wat baie hardgebak, sterk, en “tipies manlik” moet wees. Tog kwalifiseer Maingard haar stelling oor Jan se “verfyndheid” deur te skryf oor die toneel waar Jan vir Sarie soen, wat kort-kort onderbreek (*intercut*) word met tonele waar “dapper” Boere met gewere te perd die sonsondergang tegemoet jaag. Volgens haar is hierdie toneel van die “dapper Boere” juis ingesit om Jan se manlikheid te bevestig (Maingard, 2007:47). Maingard verwys ook in hierdie skrywe na Laura Mulvey se teorie van die “manlike blik” in Hollywood-rolprente. Volgens Mulvey se teorie word die man se “manlike optrede” teenoor sy vroulike eweknie gebruik om sy “manlikheid” en “heldhaftigheid” in ’n rolprent te versterk (Mulvey & Merck, 1992:346). Volgens Maingard (2007:47) is die soen tussen Jan en Sarie so ’n voorbeeld van waar die romantiese “bymeekaarkom” van ’n heteroseksuele paartjie gebruik word om die eksklusiewe oogpunt van die wit familie as kern van “nasionale identiteit” en die “beeld van ’n nasie” uit te dra. Hierdie uitbeelding van die wit Afrikaner se nasionale identiteit in *Sarie Marais* (1931) stem ooreen met Van Rensburg (1998:49) se siening dat mites en volksverhale se onderskeie karakters apart ontleed kan word, maar dat hulle saam ’n vergestaltung of beeld van ’n kultuur of volk se lewens- en wêreldbeskouing kan vorm.

Die bostaande voorbeelde van homo- en hetero-erotika wys dat *Sarie Marais* (1931) op verskeie maniere geïnterpreteer kan word. Aan die een kant versterk die film nasionalistiese beelde deur die sing van twee nostalgiese volksliedjies wat na die Anglo-Boereoorlog verwys (“Sarie Marais” word aan die begin van die film afgewissel met “Marching to Pretoria”). Aan die ander kant is daar die oordrewe, effense verfynde uitbeelding van Jan en die twee manlike gevangenes wat met mekaar dans. Tog twyfel die navorser of die “homo-erotika” wat volgens Maingard in die kortfilm uitgebeeld word, die rolprentmakers se intensie was. Die navorser

sou eerder die oordrewe toneelspel en grimering aan die invloed van die verhoog toeskryf, aangesien die akteurs meestal dáár hulle toneelspeel-tande geslyp het (Gutsche, 1972:324).

Dus was *Sarie Marais* (1931) die eerste film wat die bou van Afrikanernasieskap bevorder het, en soos genoem, het die rolprentmakers dit probeer bereik deur die liefdestonele te onderbreek (*intercut*) met die tonele waar Boereruiters in 'n stadige beweging die sonsondergang tegemoet ry. Die Boerefigure is verder as “helde” uitgebeeld deur hulle met laehoek-skote te verfilm, omdat dié tipe kamerahoek gereeld in rolprente gebruik word om outoriteit aan 'n karakter te gee (Burgoyne, 2008:8). Maingard (2007:46) skryf dat die magsboodskap verder oorgedra word deur die aantal ruiters wat uitgebeeld word (sowat 50 van hulle) asook die spoed waarop hulle galop, en deur hulle van die een kant van die skerm-raam na die ander kant te laat beweeg (eers van regs na links en daarna van links na regs).

Tog is dit belangrik om te beklemtoon dat die meeste kritici van *Sarie Marais* (1931) dit glad nie op so 'n manier ontleed het nie. Vroeëre resensente het die kortfilm meestal slegs as 'n baanbrekerswerk in die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf beskryf (Gutsche, 1972:324). Volgens Gutsche is *Sarie Marais* (1931) entoesiasties deur Afrikaanssprekende rolprentgehoere ontvang. Joseph Albrecht het ook in Maart 1933 'n goue medalje van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns ontvang vir sy bydrae om 'n volksverhaal vir die skerm te verwerk, en vir die regie wat hy behartig het van die eerste rolprent wat waarlik Afrikaans gepraat het (Gutsche, 1972:324).

5.3.2 Die “versoenende” Boereheld in *Commando* (2008)

Die openingstitel van *Commando* lees: “The following is inspired by true events” (De Villiers, 2008). Dit is interessant om hierdie stelling in kombinasie met die opsommende paragraaf van die voorwoord van die gelyknamige boek van Deneys Reitz te lees. Jan Smuts skryf hierin dat die boek 'n sogenaamde “romanse van die waarheid” is:

“This book is a romance of truth; but behind it is a greater personal romance, and behind it again is the even more wonderful romance of South Africa, to whom much should be forgiven for the splendour of her record during a period as difficult as a young nation has ever passed through” (Smuts, 1929:ii).

Die regisseur Stephen de Villiers (2015) kontekstualiseer op sy beurt die kortfilm se openingstelling deur te sê dat, hoewel hy die film baie getrou gebaseer het op die gebeure wat in die boek beskryf is, hy digterlike vryheid gebruik het toe hy die storie vir die draaiboek aangepas het.

Die film se opening en uiteensetting wys hoe Deneys Reitz en drie van sy Boere-“broers” gereed maak om na hul kommando terug te keer. Reitz stap na hulle perde wat ’n entjie weg staan, en wanneer hy terugkeer, sien hy hoe twee van sy vriende deur Britse soldate doodgeskiet word (De Villiers, 2008). De Villiers sê hoewel broederskap en die verhoudings wat mans vorm tydens oorlog ’n sterk tema van die boek was, het hy die dele van die storie waarin Reitz afgesny en alleen was, die interessantste gevind. Daarom het hy hierdie oomblikke gebruik om ’n narratief te skep waar die held verskeie mitiese uitdagings moes ervaar en die hoof bied:

“His journey became one of separation, isolation, and only once he had overcome the challenges before him and received the gifts (elixir of the gods), would he be capable of re-integration into society as a more whole, authentic individual” (De Villiers, 2015).

Hierdie stellings herinner onmiddellik aan die werke van Vladimir Propp, Carl Gustav Jung en Joseph Campbell oor mitologie en sprokies. Die navorser het reeds geskryf hoe Joseph Campbell Jung se teorieë van sielkundige argetipes geïnterpreteer het om sy teorie oor enkel-mites vas te stel. Campbell het die term “mono-myth” die eerste keer gebruik om ’n spesifieke soort narratief te verduidelik. Hierdie soort narratief beeld patrone uit waarin die mitologiese held op ’n reis gaan, uitdagings die hoof bied, ’n geweldige beproewing ondergaan, en terugkeer met ’n skat of eliksir (Campbell, 2008).

Die outeur Christopher Vogler het weer die mono-mite aangepas as die basis vir sy boek oor die Heldereis – ’n strukturele patroon wat baie draaiboekskrywers gebruik wanneer hulle hul draaiboeke beplan (Vogler, 2007:xxvii). De Villiers is een van hierdie draaiboekskrywers:

“I approached the story of the short film very much from a mythic/hero’s journey perspective. I have read Campbell’s seminal work on myth. Vogler’s book had become something of my bible going into the writing and indeed production of *Commando*” (De Villiers, 2015).

Die konstruksie van filmiese verhale volgens die struktuur van die “Heldereis”-model het dus ietwat van ’n standaard in draaiboekskryf geword. Dit mag die leser van die proefskrif dalk laat wonder waar hierdie kortfilm inpas in ’n studie oor teenstellende narratiewe. Die storie van *Commando* (2008), met sy tema van versoening, het weggebreek van vorige Anglo-Boereoorlog-vollengte-rolprente waar die narratief hoofsaaklik op ’n Boereheld gefokus was wat sy groep manne in ’n oorlog lei waar net een mag as oorwinnaars uit die stryd kon tree (Le Roux & Fourie, 1982). Die rolprent bevat ’n spesifieke verwysing na Deneys Reitz wat ’n Britse soldaat (Lord Vivian) wond, hom genade betoon, en Vivian wat Reitz beloon deur sy eie geweer en uniformbaadjie as geskenke aan hom te gee (omdat Reitz se klere reeds weens sy ontberinge verslete was). Daarna gaan Reitz op ’n verdere reis, waar hy onder meer deur nog donkerder oomblikke moet gaan, voordat hy weer as veranderde mens die res van die oorlog tegemoet gaan (De Villiers, 2008).

In wese is die kortfilm *Commando* (2008) ’n “coming of age”-verhaal, soortgelyk aan die sprokies van ouds, waarin die onderskeie heldfigure in die woud uitgestuur word op ’n lang reis na genesing en volwassenheid. Dit is ’n universele tema, wat Van Rensburg (1998:14) beskryf as:

“... ’n reis wat ons ook een of ander tyd in ons eie lewe moet onderneem as ons werklik gehoorsaam wil wees aan die opdrag van ons lewe, naamlik om ’n volwaardige individu te word”.

Segal verduidelik ook in sy boek, *Theorizing about Myth* (1999), dat individue op so ’n mitiese reis gaan om universele waarhede oor die mensdom te leer:

“Myth is an indispensable source of eternal wisdom about the nature of both human beings and ultimate reality” (Segal, 1999:5).

Segal (1999:33) skryf self oor Campbell se mono-mites, en definieer dit as “those myths that attribute inferred events to legendary or historical personages” (Segal, 1999:33). Mites skep dus ’n brug tussen historiese feite, en stories wat rondom historiese karakters verweef word. Hierdie mites word ook in historiese rolprente gebruik:

“Thus, the awareness of consciously creating a mythical fantasy world to represent reality is an over-reaching creative choice in all aspects of the writing and filmmaking process” (Euijen, 2012).

Tog baseer die meeste draaiboekskrywers van historiese rolprente hulle werk op gepaste navorsing wat hulle oor die feitelike stories gedoen het. Maar soms gebruik hulle, in De Villiers (2015) se woorde, digterlike vryheid in die manier waarop hulle die storie aanpas, veral in die skep van karakters wat op ware historiese figure gegrond is. De Villiers het die hoofkarakters van *Commando* (2008) op werklike mense gegrond, maar tog het hy kreatiewe vryheid geneem met die uitbeelding van hierdie karakters sodat hy sy gewenste boodskap of tema kon oordra. Die karakter van Lord Vivian is feitlik heeltemal saamgestel uit argetipiese begrippe van “die Britse offisier”, omdat min oor die werklike Lord Vivian bekend is:

“His function in the narrative is not that of personal character accuracy, but instead that of conveying a general and representative character” (De Villiers, 2015).

Logies lei dit ons na een van die primêre kreatiewe besluite wat ’n draaiboekskrywer moet maak wanneer hy of sy ’n oorlogverwante historiese draaiboek ontwerp/skep, naamlik hoe naby hy of sy by die historiese of feitgebaseerde akkuraatheid moet bly, soos vroeër in die literatuuroorsig (Hoofstuk 2) van hierdie proefskrif bespreek.

In Reitz se donkerste tyd in die kortfilm, terwyl hy siek is en sonder beskutting tydens ’n storm gestrand is, vind ’n mitologiese figuur hom. Dié mentor-argetipe in *Commando* (2008), ’n swart sangoma-figuur wat ’n bolkeil dra, verpleeg vir Reitz totdat hy weer gesond is. Reitz draai by die dood om en dus is dit ’n sielkundige ekwivalent van ’n algehele transformasie. Wanneer Reitz die sogenaamde sangoma bedank, antwoord dié karakter deur Aristoteles aan te haal: “The antidote to 50 enemies, is one friend” (De Villiers, 2008). Met hierdie woorde som die mentorfiguur die hele tematiese uitgangspunt van die film op, en

breek hy weg van die stereotipiese uitbeeldings van die “held-”, “mentor-” en “skaduwee-”argetipes wat ons met oorlogsrolprente vereenselwig. Volgens De Villiers (2015) was dit vir hom belangrik om dié bogenoemde Aristoteles-stelling te maak. Toe hy die film geskryf en vervaardig het, was hy ’n 21-jarige linkse student met liberale humanistiese oortuigings wat altyd sy eie fassinasiëbehepthed met die Anglo-Boereoorlog uitdagend gevind het.

Aan die einde van die film sien die gehoor hoe ’n middeljarige Reitz Lord Vivian vir die tweede keer ontmoet (De Villiers, 2008). Hierdie keer bring Lord Vivian vir Reitz Reitz se geweer terug, wat hy jare gelede by die gewonde Vivian agtergelaat het. Hiermee bring De Villiers (2008) ’n versoenende boodskap aan die gehoor, en kom hy in sy eie woorde sy eie innerlike uitdagings as ’n pasifis in die skryf van ’n oorlogsverhaal, te bowe:

“The encounter Reitz has with Lord Vivian during the war, and then the follow-up encounter he had some 40 years later in London as the High Commissioner, was some of the best story material presented in the whole book. To that end, it best exemplified all that I wished to say about this war and war in general – the thematic premise of the film, as explored by the mythical sangoma character Reitz encounters – ‘The antidote to 50 enemies, is one friend’” (De Villiers, 2015).

Die navorser wil dit waag om die aanname te maak dat Reitz se boek die perfekte materiaal verskaf het vir De Villiers se versoenende boodskap, omdat selfs Smuts (1929) in die voorwoord van die boek *Commando* skryf dat Reitz, met sy terugkeer van sy selfopgelede ballingskap in Madagaskar, geleer het om aanklank te vind by Louis Botha se groot visie van ’n verenigde Suid-Afrika:

“He learnt to see Botha’s great vision of a united South African people to whom the memories of the Boer War would mean no longer bitterness but only the richness and the inspiration of a spiritual experience. The loyalty of the Boer boy ripened into the broader loyalty of the South African” (Smuts, 1929:ii).

Maar, ten spyte van ’n goeie bron (boek) vir die draaiboek van sy rolprent, het De Villiers steeds verreikende kreatiewe keuses uitgeoefen in sy aanpassing van die materiaal na die kortfilm, *Commando* (2008). Een van die mees omstrede keuses was om vir die Boereheld

(Reitz) ’n swart man, wat lyk soos ’n sangoma, as mentor te gee. De Villiers (2015) stem saam dat die swart ras van die mentorkarakter as teenstellend-hegemonies geïnterpreteer kan word, veral in ’n samelewing waar ras so ’n kenmerkende faktor is.

Reitz het in sy outobiografie die staaltjie vertel dat sy kommando op ’n keer tydens verskriklike onweersstoestande bo-op ’n koppie vasgekeer was. Terwyl hulle probeer skuil het van ’n groep Britse soldate wat al hoe nader gekom het, het die kommando Boerekrygers op ’n boggelrug afgekom wat in ’n klein plakkershut gewoon het. Die boggelrug het hulle langs ’n geheime roete van die koppie af gelei (Reitz, 2010:182). De Villiers (2015) verduidelik dat die toneel vir hom as dramaties en argetipies voorgekom het:

“... when drawing in the mythic energy of the scene, I could not help but visualize a mythical, mysterious ‘sangoma-esque’ character – a character who defies convention.”

Volgens De Villiers (2015) is die karakter nie bloot ’n sangoma nie:

“He has traits of Western influence, like wearing an old dilapidated top hat. This is a man who might have been educated at a university abroad, we do not know. The point is, he could perhaps be counter-hegemonic on both fronts ...” (De Villiers, 2015).

Hierdie mentor se advies, of woorde, naamlik “die teenmiddel vir 50 vyande is een vriend”, is op die ou end die skat of die “eliksir” in mitiese terme vir die held, Deneys Reitz. In antwoord op ’n vraag deur die navorser, stem De Villiers (2015) saam dat die raad van ’n swart karakter aan ’n wit held, wat as ’n “skat” of “eliksir” beskou word, nie die soort situasie is wat ’n mens tipies in ’n Anglo-Boereoorlog-rolprent van 50 jaar of meer gelede sou sien nie.

In terme van konflik hou *Commando* (2008) se held se dilemma meestal verband met die stryd tussen die mens en die natuur. Hierdie stryd is een van vier sentrale soorte konflik wat draaiboekskrywers kan gebruik om spanning in hulle storielyne te skep. In die sogenaamde “stryd tussen die mens en natuur”-konflik is Moeder Natuur een van die held se grootste antagoniste (Russin & Downs, 2012:120). Die gehoor kan so ’n stryd in verskeie tonele in

Commando (2008) sien, onder meer waar Reitz se kos opraak, sy perd doodgaan, en wanneer die storm hom oorrompel terwyl hy nie beskutting het nie (De Villiers, 2008). Die natuur het ook 'n groot rol gespeel in De Villiers se regie en produksie.

“This struggle is perhaps the most ancient and primal of all struggles. One can imagine how it was the thunder and lightning that must have so terrorised our ancient ancestors that gave birth to communal storytelling as elders would narrate stories to young tribe members around camp fires in caves. Therefore in pursuing a *mythic presentation*, or a storytelling imbued with mythic qualities, locations were of utmost importance in terms of *Commando*” (De Villiers, 2015).

Die kortfilm is in die Drakensberg-bergreeks van Lesotho verfilm, wat nog 'n afwyking van die oorspronklike storie was. Die golwende groen heuwels en majestueuse berge domineer deurgaans die skerm, en beklemtoon Reitz as 'n eensame figuur wat die wye landskap probeer verken (De Villiers, 2008). Die landskap op die silwerdoek verteenwoordig dus ook die mitiese kwaliteite van die epiese storie, soos 'n sprokie waar die verhaal in 'n anderse wêreld, ver buite ons ervaringsveld afspeel (Van Rensburg, 1998:24). Volgens De Villiers (2015) is die epiese landskap een van die redes waarom hy hierdie ligging vir die rolprent gekies het: “There is something incredibly *'otherworldly'* about Lesotho – this alien, cloud-covered mountain kingdom in our midst.”

Dit wil voorkom of die berge die ideale plek is vir die ontmoeting tussen die protagonis en die mitiese, wyse ou man of mentorfiguur in *Commando* (2008) om in af te speel. Omdat dit buite die grense is waarmee die gehoorlede hulself gewoonlik sal vereenselwig, is hierdie die ideale ruimte vir Reitz om ook op 'n innerlike reis te gaan – om die afgrond na 'n ander sfeer (*realm*) oor te steek, en dan weer met sy “skat” of altans sy nuutgevonde wysheid terug te keer. Volgens Marie-Louise von Franz dui hierdie argetipiese tydloosheid of ruimtelooheid waar 'n mite of volksverhaal afspeel op die kollektiewe onderbewussyn van mense (Von Franz, 1996). Hierdie universele waarde maak dat 'n gehoor met 'n storie assosieer – hetsy een met 'n tradisionele protagonis, of een wat probeer om die mitiese held te herdefinieer.

5.3.3 *Die Boereheld as 'n zombie in Bloedson (2013)*

“Texts are thought to represent some form of external reality more or less accurately”
(Abercrombie & Longhurst, 2007:305).

Die navorser wil dit egter waag om te sê dat die voorstelling van die Boereheld in die kortfilm *Bloedson* (2013) nie deur baie wit Afrikaanse kykers as akkuraat beskou sou word nie. Dié storie kon dalk eerder vir hulle met die tradisionele sprokieswoorde “lank, lank gelede” begin het. Veral as die Afrikaanse gehoor se konserwatiewe en godsdienstige geskiedenis in ag geneem word, soos reeds in die polities-historiese konteks van die studie (Hoofstuk 4) bespreek, moes dit vir hulle 'n redelike skok gewees het om te sien hoe hul Boerehelde as zombies in die gruwel-apokalips-rolprent *Bloedson* (2013) uitgebeeld word.

Dit is nogal ironies dat 'n ander Afrikaanse rolprent-akademikus, Rossouw Nel, reeds in 2012 'n stuk geskryf het waarin hy aangevoer het dat die Afrikaanse rolprentwese vampiere, zombies en ander “ongediertes” in hulle stories nodig het om seker te maak die Afrikaanse taal bly relevant vir 'n jonger gehoor (Nel, 2012). In sy stuk stel Nel juis voor dat 'n fantasie-reeks, soortgelyk aan HBO se vampier-reeks *True Blood* (2008-2014) vervaardig word, sodat die bonatuurlike wesens Afrikaans wat dekades of dalk selfs eeue oud is, kan gebruik. Hy verduidelik dat *True Blood* se romantiese held, Bill Compton, 'n vampier is wat tydens die 19de eeu vir die Suide in die Amerikaanse burgeroorlog geveg het:

“That means that he is a confederate soldier with an accent that makes you think of a front-porch sittin' slave owner. But all of the potentially hazardous connotations are somehow sidestepped because he's a vampire, and chivalrous, and 160 years old”
(Nel, 2012).

Maar antieke taalgebruik was nie die beweegrede agter die vervaardigers van *Bloedson* (2013) se besluit om die kortfilm te maak nie. Die storie speel in die vroeë 1900's af en handel oor twee broers wat kante gekies het in 'n bitter oorlog. Die een broer, Dirk, is 'n Boere-kryger wat bo alles glo in die Boere se reg tot vryheid en tot die bitter einde sal baklei. Die ander broer, Brink, is 'n *hensopper* en *bounty hunter* vir die Britte. Hy het teen sy mede-Boere gedraai toe Dirk getrou het met die vrou vir wie hy lief was. Nou wil Brink vir Dirk

uitlewer aan die Kakies sodat hulle hom kan hang vir oorlogsmisdade (Snyman & Pretorius, 2013).

'n Klassieke Griekse drama kan in vier element opgedeel word. Die eerste element is die *uiteensetting* – die “hoe, waar en wanneer” van die storie (Propp, 1979:25). Dit gee dadelik vir 'n gehoor 'n idee van wat die betekenisinhoud van 'n storie gaan wees (Van Rensburg, 1998:24). In die openingstoneel van *Bloedson* (2013) gryp die filmmakers reeds die kykers se aandag en maak hulle bewus van die feit dat hulle beplan om die tradisionele mite van die Boereheld uit te daag. Soortgelyk aan *Commando* (2008), word die rolprent op so 'n argetipiese wyse opgestel dat die kyker dink die kortfilm gaan net nog 'n tradisionele oorlogsverhaal wees. *Bloedson* (2013) se eerste toneel is dié van 'n tradisionele Boerebegrafnis, met die predikant en klein gemeente wat die Afrikaanse gesang “*Nader my God*” sing. Die spanning begin opbou wanneer die lyk ruk. Die predikant leun oor om ondersoek in te stel, is eers geskok en word daarna deur 'n vleisvretende zombie verorber (Snyman & Pretorius, 2013). Von Franz (1996) verwys na hierdie tipe eerste toneel van 'n sprokie as die probleemstelling: die toneel waarin die probleem waarvoor die helde te staan gaan kom, aan die begin van die verhaal voorgestel word. In *Bloedson* (2013) is dit die vreesaanjaende zombies waarvan die twee broers later in die film sal moet vlug.

Terwyl die zombie met die begrafnisgangers afreken (wat die gehoor nie op die skerm te sien kry nie), is die twee broers, Dirk en Brink, steeds besig met hulle bloedvete in 'n verlate bos (Snyman & Pretorius, 2013). Hulle donker geheime en ware motiewe, asook die broedertwis-tema, word deur die dialoog van die karakters vir die gehoor blootgelê. Alles verander egter vir Dirk en Brink as hulle op 'n onskuldige meisie afkom wat skynbaar aan hondsdelheid ly (Snyman & Pretorius, 2013). Maar dit word gou in die film onthul (vir kykers wat 'n beter kennis het van mitiese “ongediertes” as die nuwe Boereheld van die film) dat die meisie eintlik 'n zombie is – want sonder 'n probleem wat die broers moet oplos, sou daar nie 'n heldereis-verhaal gewees het nie. Soos wat die film se loklyn lees:

“Min weet die broers die regte oorlog het nou eers begin ... 'n Oorlog teen die bloeddors van die dooies” (US-Woordfees-Program, 2014).

Hier beeld die woordkeuse van die skrywers selfs die dubbele betekenis van die probleem uit wat die helde Dirk en Brink sal moet oplos – teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog, gaan hulle moet vlug en veg teen ’n bonatuurlike mag van zombies.

Volgens Propp (1958:25) het die uiteensetting van ’n storie weer ’n invloed op die tweede fase, die “dramatis personae”, oftewel die “karakters” van die storie (Propp, 1958:25). In die geval van die gevallestudie, *Bloedson* (2013), het die uiteensetting van die film ’n groot rol gespeel in die karakters wat in dié film se storielyn sou voorkom.

’n Filmresensent wys tereg daarop dat die hensopper-Kakie of -Britse soldaat vanaf hierdie oomblik nie meer die antagonis in die film is nie (Pienaar, 2014). Die rol van die tradisionele antagonis in ’n Anglo-Boereoorlog-rolprent wat uit ’n Afrikanerperspektief vertel word (dit wil sê die Britse Ryk, vergestalt deur die Britse soldaat, hensopper of verraaiër) is nou oorgeneem deur die Boere-zombies wat Boer óf Brit sal aanval; lojaliteit is nie meer ter sprake nie (Jansen van Vuuren, 2015b).

Soos in die metodologie (Hoofstuk 3) vermeld, dra rolprent-uitbeeldings ideologiese betekenis en boodskappe oor, want “ideological paradigms have always shaped the intellectual content of our represented images” (Reid, 2008:203). Mites het ook dikwels meer as een betekenis of doelwit. ’n Storie kan sosiologies, polities of sielkundig ontleed word, afhangend van hoe die plot ontplooi (Van Rensburg, 1998:25). In hierdie geval het die navorser tydens haar ontleding gevind dat die rolprentmakers ’n definitiewe plan gehad het om ’n vooropgestelde mite te “vernietig”. Een van die regisseurs, Albert Snyman, het dit aan haar bevestig, deur in ’n e-pos te sê hy is al jare geïrriteerd met die manier waarop Afrikaners hulself uitbeeld (Snyman, 2015).

Volgens Snyman het die kulturele groepering wat na hulself as “Afrikaners” verwys, ’n beeld en persepsie geërf van hoe hul voorvaders gelyk en opgetree het, “en behoed jou indien jy daardie persepsie aanvat of verander”. Hy voel dat die latere generasies van hierdie groep nie geregtig daarop is om self te besluit hoe hul voorvaders opgetree het nie:

“Die Boer het ’n mitiese figuur geword, amper soos ’n zombie. Daar is hierdie idee oor hulle, en dit voel of hierdie idee meer soos ’n mite word, terwyl die persepsie van

die zombie baie meer waar word met die uitreiking van al die Hollywood-zombie-flieks” (Snyman, 2015).

Kykers stem egter nie altyd saam met die ideologies gekodeerde boodskappe van filminhoud nie. Hall (1980:171) maak die stelling dat filmkodes of -boodskappe op verskillende maniere gedekodeer kan word, afhangend van hoe die gehoor dit interpreteer. Hall verduidelik dat ’n leser van ’n teks (of in hierdie geval die kyker van ’n film), ’n voorkeur het ten opsigte van hoe hy of sy die teks vertolk, en dit hang van sy of haar eie interpretasie van ’n sekere onderwerp of ideologie af (Hall, 1997:172). In hierdie geval het die algemene Afrikaanse gehore nie die inhoud van die rolprent geniet nie, en volgens Snyman (2015) het hy baie boodskappe van ontstoke kykers ontvang om hierdie stelling te staaf.

Die resensent Chris Pienaar (2014) skryf dat, tesame met die Groot Trek en die Grensoorlog, die Anglo-Boereoorlog een van die dieps gesetelde gebeure in die Afrikaner-psige is. Om hierdie gebeurtenis uit te daag, gaan waarskynlik tot die aanwakkering van emosies lei, soos hy dit hier beskryf:

“Met *Bloedson* word die Anglo-Boereoorlog, daardie heilige koei van kontemporêre Afrikaanse kultuur, wat beskou word as die toonbeeld van Afrikaner-trots, as ’n zombie-apokalips uitgebeeld. Die rolprentmakers bevraagteken tradisie, trots en die waarde daarvan in ’n kontemporêre samelewing. *Bloedson* dryf die spot met Afrikaanse kultuur en geskiedenis soos min ander Suid-Afrikaanse rolprente waag om te doen, met ’n blatante verontagsaming van ouderwetse Afrikaanse sentiment” (Pienaar, 2014).

Die titel van die film verwys na die son wat waarneem hoe al die bloed verspil word, nie as gevolg van die bloedige oorlog, soos ’n mens aanvanklik dink nie, maar eerder oor aanvalle van bloeddorstige zombies (Jansen van Vuuren, 2015b). Die titel kan ook verwys na die sogenaamde “bloedvete” tussen die broers, ’n ware argetipiese broedertwis-verhaal.

Later verander die een broer, Brink, self in ’n zombie. Brink dra dan die skadu-masker, wat die swart of donkerkant van die heldfiguur uitbeeld. Hier wys die regisseurs weer daarop dat elke mens teenstrydighede binne hom het en dat die gesig wat hy of sy na die wêreld wys, nie

noodwendig sy of haar hele persoonlikheid is nie (Van Rensburg, 1998:54). En in die geval van Brink en later ook Dirk wat in zombies verander, roep dit voorwaar Carl Gustav Jung se definisie van die skadu-argetipe op, as dít wat geen mens wens om te wees nie, die negatiewe kant van ’n mens se persoonlikheid:

“... the sum of all the unpleasant qualities one wants to hide, the inferior, worthless and primitive side of man’s nature, the ‘other person’ in one, one’s own dark side” (Samuels *et al.*, 1986:138).

Deur die Boerekryger as ’n zombie uit te beeld, lewer die regisseurs van *Bloedson* (2013) ook kommentaar op die Afrikanervolk, wat ook gedurende die geskiedenis hulle donkerkant gewys het. Hierdie donkerkant word ook in die dramareeks *Donkerland* (2013) ondersoek, wat in die volgende hoofstuk van die proefskrif ontleed word.

Jung skryf verder dat as ’n skadu in die sogenaamde “ego” of die held-argetipe nie aangespreek word nie, dit verreikende gevolge kan hê:

“If it is repressed and isolated from CONSCIOUSNESS, it never gets corrected, and is liable to burst forth suddenly in a moment of unawareness” (Samuels *et al.*, 1986:138).

Aan die einde van die film *Bloedson* (2013) sterf al die zombies, insluitend die twee hoofkarakters, as die son weer verduister. Hiermee gee die rolprentmakers miskien weer ’n waarskuwing aan die gehoor dat as die Afrikanervolk nie hulle eie donkerkant aanspreek nie, hulle self in zombies kan verander en uitsterf (Snyman & Pretorius, 2013).

Hoewel *Bloedson* (2013) poog om die spot te dryf met die gruwel-genre en die konvensies daarvan, bevat dit steeds baie angswekkende oomblikke wat die potensiaal het om baie gehoorlede skrik te maak, soortgelyk aan die meeste zombie-rolprente (Jansen van Vuuren, 2015b). Volgens Snyman (2015) handel zombie-films meer oor *hoe* mense in situasies reageer wanneer hulle teenoor zombies te staan kom. Die zombies is katalisators wat die oorlewingsinstink van die karakters oproep en toets hoe hulle teenoor mekaar gaan optree. Gewoonlik is die gevolg van die “zombie-probleem” dat die karakters teen mekaar draai:

“Ek dink die manier waarop Afrikaners teenoor mekaar in Suid-Afrika reageer, kan met ’n zombie-rolprent vergelyk word. Ons staan nooit saam nie en ons breek gewoonlik in groepe op. Sommige hardloop weg en blameer die regering – of enige ander party waarna hul kan vinger wys – in plaas daarvan om die foute by onself te soek” (Snyman, 2015).

Snyman is oortuig daarvan dat die ergste soort Afrikaner dié is wat volstruise naboots deur hul koppe in die sand te druk en voor te gee dat niks verkeerd is nie, “sodat hulle kan aanhou braai en rugby kyk”. En, hy erken, tot sy skaamte, dat hy waarskynlik ook tot die laasgenoemde groep behoort (Snyman, 2015). Hier kontekstualiseer Snyman onwetend Abercrombie en Longhurst (2007:177) se perspektief dat die media nie slegs identiteit skep en vorm nie, maar dat dit ook gehore bewus maak van hoe hulle oor hulself dink. Volgens Wasserman (2008:247) hou die magsverhoudings in die samelewing ook verband met hoe sekere aspekte in die media uitgebeeld word. Deur die mitiese beeld van die Boer aan te val, het Snyman ook die kern-oortuigings aangevat wat baie Afrikaners oor hulself het:

“*Bloedson* was ’n bespotting van die idee dat alle Boere perfek is en dat die mite van die Boer sal ‘verdrink’ of ‘vergaan’ die oomblik wanneer dit in ’n moderne konteks of omgewing geplaas word, d.w.s. blootgestel word aan ’n zombie, sou hy (die Boer) nie oorleef nie” (Snyman, 2015).

Dit kom egter voor of Snyman self ’n voorbeeld is van hoe iemand se identiteit deur ’n reeks kulturele, maatskaplike en sielkundige prosesse, onderhewig is aan verandering:

“Ek is trots om Afrikaans te wees en vanaf my kinderjare is ek versot op die idee van die ‘Boere’: ware mans wat oor die berge kon trek en ’n nuwe wêreld uit rots kon kerf. Maar nou is ek ouer en wyser en ek weet dat daardie beeld nie so perfek is soos die pragtige sketse wat altyd teen die muur van ons skool se geskiedenisklaskamer gepryk het nie” (Snyman, 2015).

In hierdie film het Snyman die einste mense bygekom wat vir hom woedende briewe gestuur het oor hy hul kosbare helde afgekraak het. In sy e-pos staan hy by sy oorspronklike

standpunt, want volgens hom is dit nodig dat 'n kultuurgroep se helde ook gewone mense met foute moet wees (Snyman, 2015).

5.3.4 Die Boereheld as 'n randfiguur in *Adventures of the Boer War* (2011-2014)

Terwyl die rolprentmakers van *Bloedson* gepoog het om die stereotipiese beeld van die Afrikanerheld uit te daag, het die skepper van die kortfilms *Adventures of the Boer War* sy ervaring as Amerikaner gebruik om die spot te dryf met die kolonialistiese beeld van Groot-Brittanje. Die helde uit die Britse koloniale era is reeds in die geskiedenis en in verskeie vorme van populêre kultuur bekendgemaak, soos Van Rensburg (1998:3) dit hier beskryf:

“Hier is 'n nasie met 'n grootste geskiedenis vol triomf en bloed, oorwinning en nederlaag, helde en onoortreflike staatsleiers. Dink maar net aan hierdie eeu, die Tweede Wêreldoorlog skaars vyftig jaar gelede met al sy helde, asook Sir Winston Churchill” (Van Rensburg, 1998:3).

Volgens Kevin Kramer, die skrywer en regisseur van die kortfilms *Adventures of the Boer War* (2011-2014), was hy besig om die Britse Imperialistiese beweging op hoërskool te bestudeer toe hy die reeks kortfilms begin beplan het (Kramer, 2015). Op 'n vraag van die navorser oor waarom hy spesifiek die Anglo-Boereoorlog as agtergrond van sy reeks gekies het, was sy antwoord dat 'n komiese reeks wat teen die agtergrond van dié oorlog afspeel, nog nooit vantevore gemaak is nie (Kramer, 2015). Kramer het die karakters en styl van die *Adventures of the Boer War* gegrond op die teëspoed of ongelukkige belewenisse (“misadventures”) van die soldate van 'n verafgeleë Amerikaanse weermagsbuitepos in die reeks *F-Troop* (Kramer, 2015).

Die laasgenoemde reeks het swaar op karaktergedrewe humor gesteun, sowel as verbale en visuele poëse en sogenaamde “slapstick-”, “burlesque-” en situasiekomedie (IMDB, 2003). Volgens Kramer (2015) het *F-Troop* historiese feite, gebeure en mense aangepas en verander om by die reeks se komiese stories in te pas. Kramer (2015) verduidelik dat hy dieselfde formule in sy kortfilms gevolg het. Volgens *F-Troop* se beskrywing in die *Internet Movie Database*, het die vervaardigers ook gereeld parodieë van ware historiese karakters gemaak vir verdere komiese effek (IMDB, 2003).

Kramer skryf in die openingstitel van sy eerste kortfilm, *Recruiting Tards* (2011), die woorde:

“The story that is being taken place here tells of no truth (sic), its characters portrayed are not real people (sic), it serves no place for hate (sic)” (Kramer, 2011e).

In die tweede kortfilm, *The Thing* (2011), verander hy dié woorde effens en skryf eerder in sy openingstitel:

“The story taken place tells of the Past (sic). Its characters portrayed are fictional people. It deserves no place for hate (sic)” (Kramer, 2011g).

Dit lyk dus of Kramer ’n tipe vrywaring aan die begin wou sit, omdat hy verwag het dat sy films wat die spot dryf met die geskiedenis, moontlik omstrede sou wees.

Die navorser is van mening dat Kramer ’n wyse besluit geneem het om Lego-figure te gebruik om sy karakters uit te beeld, omdat dit pas by die tong-in-die-kies-styl van sy stories. Dit gee ook ’n tipe sprokie- of fantasie-element aan die karakters. Dit is verder ironies dat hy die besluit geneem het om Lego-animasie vir sy kortfilms te gebruik, sowat vier jaar vóórdat die Hollywoodse vollengte-rolprent *Legomovie* (2014) dié styl gewild gemaak het (IMDB, 2014). Volgens Kramer (2015) was hy van kleins af lief vir Lego-blokkies. Elke raampie in elke film is ’n foto wat Kramer van sy Lego-karakters geneem het. Daarna het hy hierdie foto’s geanimeer om die kortfilms te skep. Die Britse karakters dra meestal rooi in stede van kakie-uniforms, wat meer aan die eerste Anglo-Boereoorlog van 1880-1881 herinner, maar volgens Kramer (2015) is dit bloot omdat dít die Lego-karakters was wat hy tot sy beskikking gehad het.

Die sentrale karakters in *Adventures of the Boer War* is almal soldate wat namens Groot-Brittanje aan die Anglo-Boereoorlog deelneem. Kramer het insiggewende name vir sy hoofkarakters gegee, waaraan die navorser haar eie betekenis heg. Die karakter “Captain Higglesworth” herinner aan die Engelse van “Gigglesworth” en dié karakter voer verskeie humoristiese handeling tydens die films uit, wat ’n kyker laat giggel. Die volgende karakters wat in die titelsekwens voorgestel word, is “Sergeant Livingston” en “Private Arthur Kills”.

Die Engelse woorde “living” en “kills” in hulle vanne het ook ’n interessante konnotasie as ’n mens in ag neem hulle is hoofkarakters in ’n oorlogsfilm. Die laaste karakter wat in die titelsekwens voorgestel word, is “Private Opie”. In laasgenoemde karakter se geval kan die navorser nie besluit of dit is omdat hy gereeld sy opinie aan die karakters lug nie, en of dit andersins ’n verwysing na “opium” is nie, omdat die “Private Opie” gereeld in die films deur die blare is. Dan is daar ook “Colonel Dunmore”, wat ’n mens ook aan die Engelse woorde “done” en “more” herinner.

Reeds vroeër in die hoofstuk is daar verwys na die eerste twee elemente van die klassieke Griekse drama, naamlik die “uiteensetting” en die “karakters” (*dramatis personae*), wat volgens Propp (1979:25) ook in ander stories voorkom. Die derde element is die “peripeteia” wat losweg vertaal “rondlopery” beteken (Von Franz, 1996). Dit is die “reis”-fase van die storie, waartydens die protagonis(te) na ’n oplossing vir die probleem soek (Van Rensburg, 1998:25).

In *Adventures of the Boer War* kry die karakters meestal aan die begin van die film ’n taak om te verrig. In die tweede film, *The Thing* (2011), kry die karakters die opdrag om ’n “ding” (*thing*) op te pas. Hulle word deur ’n Duitse wetenskaplike, dr. Fritz, gevra om dit te bewaar. Die Boere steel dan hierdie “ding”. Nie die Boere of die Britse karakters weet wat hierdie “ding” is nie – hulle sien bloot dat die voorwerp vlerke het. Die gehoor besef natuurlik dat dit ’n vliegtuig is (Kramer, 2011g). Die karakters voltooi hul taak in die verloop van ’n drie-tot-ses-minute film. Andersins word dit vervolgd in ’n tweede kortfilm (wat dan as deel 2 bekend staan, byvoorbeeld *The Thing* (part 1) en *The Thing* (part 2)).

Kramer beeld in die eerste paar films (byvoorbeeld *Recruiting Tards*, *The Thing*, en *The Auction*) sy Britse hoofkarakters meestal as stommerike uit wat deur die Boere gevang of uitoorlê word. In *Casablanca* part 2 (2011) skiet Private Opie byvoorbeeld vir die eerste keer met ’n geweer. Een van sy makkers wens hom geluk met die woorde: “I’m proud of you. After two years of being in this war, you have actually shot with a gun.” Private Opie antwoord met die woorde: “I want a cupcake” (Kramer, 2011b).

Tog beeld Kramer die Boere ook nie werklik as heldfigure in die kortfilms uit nie. Die Boerekrygers is die skurke of skadufigure waarteen die Britse soldate hulself moet bewys.

Volgens die navorser is die Boere gesiglose randfigure wat slegs die doelwit het om te wys hoe komieklik snaaks en naïef die daade van die Britse hoofkarakters ten tye van oorlog is. In die eerste film, *Recruiting Tards*, neem ’n bebaarde Boer, geklee in Britse uniform, vir Private Opie gyselaar, en in die derde film, *The Thing* (part 2), probeer vier van die Britse karakters om die Boerekamp te infiltrer om die vliegtuig oftewel “the thing” te gaan soek.

In die rolprente is dit meer per toeval dat die karakters sukses behaal en hulle opdragte afhandel, eerder as deur hulle eie durf en vaardighede. Die karakters gaan nie eintlik op ’n “innerlike reis” nie, en dus verander hulle nie veel tydens die verloop van die onderskeie films nie. Van Rensburg (1998:25) skryf oor die innerlike reise wat karakters gewoonlik in die storielyn onderneem. Volgens hom is dit soortgelyk aan die reis wat elke mens self ook onderneem:

“Dit is ’n ontdekkingsstog en ’n avontuur om jou eie binneste te verken, om jou landskap te ontdek.”

Kramer (2015) erken self dat sy karakters in *Adventures of the Boer War* nie deur baie karakterontwikkeling gaan nie, maar dat die ontwikkeling wat hulle wel ondergaan, met tydsverloop verband hou:

“The time period does affect how the characters are in this show, for example, there was a story arc where the main characters had to go fight and some were unsure about being on the frontlines. Another example would be in some of the last films where the story arc is the war is almost over. The time periods against which the films are set (1900 – 1902) has (*sic*) affected character development in the various films” (Kramer, 2015).

Tog wys Kramer altyd hoe belangrik “mag” is vir die Britse Ryk en hy steek graag die draak daarmee, soos byvoorbeeld in die tweede film se dialoog, waarin die kaptein vir die twee manskappe vra om die “ding” (die vliegtuig), met hulle “siele” te beskerm (Kramer, 2011e). Die Britse Union Jack-vlag is ook baie prominent in al die kortfilms wat die navorser bestudeer het, onder meer in die film *Getting Ready for the trip* (2011) waartydens die Britse

karakters 'n kapkar kry. 'n Union Jack-vlag word ook met trots op hierdie kapkar vertoon (Kramer, 2011d).

Ná die eerste paar kortfilms begin die Boere 'n kleiner rol in die stories te speel, namate Kramer al hoe meer kreatiewe vryheid in die skep van sy reeks films neem. Tog sou hy nie die films sonder hulle kon maak nie, omdat die Boere antagonistiese of katalistiese rolle vir die hoofkarakters is. Die Britse karakters sal byvoorbeeld 'n Kersboom met vangstrikke na die Boere toe stuur; in 'n ander film blaas die Britte weer die Boere se kamp op, en in een rolprent gee Private Opie selfs ammunisie aan die Boere (Kramer, 2011c).

Ten spyte van Kramer se goeie intensies, het dit vir die navorser voorgekom of *Adventures of the Boer War* net effens te min van die menslike sy van die Boere gewys het. Kramer het eendimensionele “karton-karakters” geskep wat nie regtig sterk opponente vir die helde van die reeks, die Britse soldate, kon wees nie. Kykers sien nooit die agtergrond en daaglikse roetines van die Boerekrygers nie. Hulle word bloot net as “die vyand” uitgebeeld, wat altyd vol streke en lokvalle is wat die Britse karakters, veral Private Opie, te bowe moet kom (Kramer, 2011g). Die Boerekarakters word ook meestal bebaard en in die bosse uitgebeeld, terwyl die Britse soldate meestal skoongeskeer is (Kramer, 2011f). Al steek daar 'n mate van historiese waarheid hierin, wil dit tog voorkom of die Boere as barbare uitgebeeld word.

Die Boereleiers, kolonel Sanders en Herman, herinner aan die “skurk-” en “onbeholpe makker-” argetipes uit Noord-Amerikaanse strokiesprente. En uiteindelik sien 'n kyker amper nooit 'n Britse soldaat sterf nie, terwyl verskeie Boerekarakters in die films omkom (Kramer, 2012).

Die naaste wat *Adventures of the Boer War* aan openlike sosiale kommentaar kom, is in een van die latere films, waarin die Britse bevelvoerder 'n bietjie uitwei oor hoekom Groot-Brittanje teen die Boere oorlog maak. Nadat een van die jong soldate vir sy bevelvoerder dié vraag vra, antwoord hy dat die redes agter die oorlog kompleks is. Dan verduidelik die bevelvoerder dat dié twee nasies, ná jare se konflik, nou baklei om beheer oor die goudvelde van die Witwatersrand. Volgens die kortfilm gee die bevelvoerder 'n twee-uur lange geskiedenisles vir sy soldate oor die redes agter die Britte en die Boere se vyandskap (die twee ure tydsvloei word deur 'n byskrif op die skerm aangedui). Dié spesifieke kortfilm

wys ook hoe sekere van die soldate bang is vir oorlog en onwillig is om te veg (Kramer, 2012).

Tog, ten spyte van die Britse karakters se tekort aan vaardighede, wen hulle altyd uiteindelik die geveg, soos wat dit meestal die geval is met protagoniste in rolprente.

Kramer (2015) beklemtoon dat hy die films slegs om komiese redes gemaak het, en dat hy nie bewustelik enige vorm van propaganda geskep het nie. Volgens hom het hy juis, hoe meer hy van die kortfilms gemaak het, probeer om verder van ware historiese gebeure af weg te bly:

“Yes, war is a horrible thing, but it happens in history, and whatever atrocities happened in that war I wanted to REALLY avoid, and show a different side of a war not many people are familiar with. The show is literally a pop culture reference to something” (Kramer, 2015).

Kramer (2015) het nie verder uitgebrei oor na watter populêre kultuurteks hy verwys nie, maar die navorser neem aan dat hy meestal na die reeks *F-Troop* verwys, hoewel daar ook verskeie ander verwysings na ander vorme van populêre kultuur is. In *Adventures of the Boer War: Casablanca* (part 1) en *Casablanca* (part 2) bring Kramer intertekstueel hulde aan die vollengte-rolprent, *Casablanca* (1942). Daarom is hierdie twee kortfilms in swart en wit verfilm en die Lego-karakters lyk soortgelyk aan hulle eweknieë in die vollengte-rolprent, *Casablanca* (1942); selfs die Lego-karakter wat die pianis “Sam” vertolk, is ’n swart en nie ’n geel Lego-karakter nie (Kramer, 2011a).

Al fokus *Adventures of the Boer War* nie waarlik op die Boereheld nie, is dit tog ’n insiggewende gevallestudie omdat dit die Anglo-Boereoorlog so anders uitbeeld as ander rolprente wat teen die agtergrond van dié oorlog afspeel en omdat die stories deur ’n Noord-Amerikaner vertel word (McQuail, 2005).

5.4 *Slotsom*

5.4.1 *Agtergrond oor die geselekteerde kortfilm-gevalllestudies*

Hoewel die Anglo-Boereoorlog gebruik is as die agtergrond van baie rolprente wat die Boere-mitologie verteenwoordig in 'n poging om 'n Afrikanernasionalistiese identiteit te skep, insluitend die kortfilm *Sarie Marais* (1931), het 'n paar rolprente wat in die tydperk ná 1994 gemaak is, probeer om daardie kulturele uitbeelding uit te daag, veral produksies soos die vollengte-rolprent *Verraaiers* (2013) en die kortfilms *Commando* (2008), *Bloedson* (2013) en *Adventures of the Boer War* (2011-2014).

In al die gevalllestudies wat in hierdie hoofstuk bespreek is, kon die rolprentmakers kanse waag. *Sarie Marais* (1931) was die eerste Afrikaanse rolprent met 'n klankbaan en dit was dus 'n grensverskuiwende werk, al het dit meestal die konvensies van die teater nageboots in terme van oordrewe spel, grimering en operette-sang. Al was dié film deels verantwoordelik vir die skepping van die mitiese Boereheld in rolprente, is dit tog interessant dat die karakter van Jan, met sy verfynde spel, sang, en grimering, tog nie heeltemal aan die idilliese beeld van die Boerekryger voldoen nie.

In beide die gevalle van *Commando* (2008) en *Bloedson* (2013) is 'n begroting van 'n uitsaaier ontvang om die kortfilms te maak, ná suksesvolle voorleggings aan 'n beoordelaarspaneel; dus het hulle nie nodig gehad om verdere beleggers te soek wat hulle onder druk sou plaas om hulle geld te verhaal nie (De Villiers 205; Snyman, 2015). Die twee gevalllestudies was ook verseker daarvan dat hulle rolprent op 'n openbare platform, M-Net (*Commando*) en kykNET (*Bloedson*), vertoon sou word.

Adventures of the Boer War (2011-2014) is 'n reeks kortfilms wat deur 'n jong Amerikaanse rolprentmaker met sy eie tyd, geld, en beperkte vaardighede gemaak is, om op *YouTube* versprei te word. Dus was hy nie onder druk van beleggers of 'n uitsaaier om 'n kommersiële film te maak wat gehore moet trek nie.

5.4.2 Die uitbeelding van die held-argetipe in geselekteerde kortfilm-gevallestudies

“For when judgements are scrutinised not of what it is but of how it functions, of how it has served mankind in the past, of how it may serve today, mythology shows itself to be as amenable as life itself to the obsessions and requirements of the individual, the race, the age” (Campbell, 2008:330).

Met Campbell se woorde oor mitologie in gedagte, het die navorser sekere waarnemings oor die held-argetipe gemaak. Al vier die gevallestudies in hierdie hoofstuk het elkeen die heldfiguur op ’n ander manier uitgebeeld. *Sarie Marais* (1931) het “ingekoop” op die tradisionele, mitiese Boereheld (in terme van die storie, al is die vertolking daarvan effens debatteerbaar). En ten spyte daarvan dat skrywer/regisseur Stephen de Villiers se kortfilm *Commando* (2008) ’n “episode” in die lewe van die Boere-soldaat Deneys Reitz “min of meer akkuraat” uitbeeld, wyk hy van die tradisionele uitbeelding af deur ’n storie te skep wat deur die tema van versoening aangedryf is.

De Villiers (2008) skep ook ’n karakter wat deur ’n swart man vertolk word, wat die funksie van die held, Deneys Reitz, se mentor-argetipe vervul. Hierdie “sangoma-agtige” karakter verwoord letterlik die film *Commando* (2008) se storiestelling, naamlik “die teenmiddel vir 50 vyande is een vriend”.

Die zombie-gruwelfilm *Bloedson* (2013) slag letterlik die heilige koeie van die kulturele groepering wat hulle steeds vereenselwig met die tradisionele, dapper en suiwer Afrikaner. In hierdie kortfilm beeld die rolprentmakers Boere uit wat in zombies verander en teen mekaar draai. Maar, soos die outeur reeds voorheen verduidelik het, stem gehore nie altyd saam met die ideologies-gekodeerde boodskappe in rolprent-inhoud nie. Die skrywer en regisseur, Albert Snyman (2015), het verskeie klagtes ontvang oor die manier waarop hy en sy medeskrywer, Louis Pretorius, die Boer in *Bloedson* (2013) uitgebeeld het, asook oor hoe hulle die Anglo-Boereoorlog omskep het in ’n apokaliptiese wildernis.

Met die reeks kortfilms, *Adventures of the Boer War*, het die Noord-Amerikaanse skepper daarvan, Kevin Kramer, gepoog om op ’n satiriese manier die draak te steek met Britse Imperialisme en die Ryk se (soms) naïewe, effens dom onderdane. Al het Kramer die films

slegs vir komiese doeleindes geskep, is sy karakters karikature waarin nóg die protagoniste (kaptein Higglesworth en sy manne) nóg die antagoniste (die Boerekarakters kolonel Sanders en Herman) verdien om as gewillige, dapper, tradisionele helde beskou te word. Hulle kan dus meer as anti-helde geklassifiseer word. Hierdie term sal verder in die volgende hoofstuk (Hoofstuk 6) oor Anglo-Boereoorlog-dramareekse bespreek word.

Volgens Snyman was die doel van *Bloedson* (2013) om die tradisionele beeld of mite van die Boereheld uit die weg te ruim en om gehore te forseer om op 'n ander wyse na die geskiedkundige, mitiese figuur van die Boer te kyk. Dit wil voorkom, vanuit die analises en onderhoude met die rolprentmakers, dat indien die media identiteite skep deur die uitbeelding van “mites”, hierdie kortfilms beslis die weg gebaan het om hierdie mites uit te daag en om identiteite te herdefinieer.

Die ideologiese uitbeelding van die held in dramareekse wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, is die fokus van die volgende hoofstuk.

HOOFSTUK VI

Die uitbeelding van die held-figuur in geselekteerde dramareekse wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel

6.1 Inleiding

“The study of ideology requires us to investigate the ways in which meaning is constructed and conveyed by symbolic forms of various kinds, from everyday linguistic utterances to complex images and texts” (Thompson, 1990:7).

Hierdie hoofstuk fokus op die ideologiese uitbeelding van die held-argetipe in drie Suid-Afrikaanse dramareekse. Soos in die vorige twee hoofstukke, ondersoek die navorser hoe die onderskeie held-argetipes se heldereis en karaktereienskappe, soos wat Vogler dit beskryf (asook die simboliek daaragter), die reeks se storielyn en tema, asook die gehoor se identifikasie met die held beïnvloed.

In ’n dramareeks, waar ’n storie oor die bestek van ’n paar episodes vertel word, is daar nie noodwendig net een held om wie die storie wentel nie (Blum, 1995:79). In die geval van *Arende* (1989) dryf die protagonis, die Kaapse rebel Sloet Steenkamp, meestal die storielyn, alhoewel sy antagonis, die Britse bevelvoerder kaptein James Kerwin, ook ’n paar keer die sogenaamde held-masker in die reeks dra.

In die reeks *Donkerland* (2013), wat losweg rondom die tema van die geskiedenis van die Afrikaner wentel, is daar verskeie protagoniste, maar hulle is almal direkte afstammeling van nasate van die De Wit-volksvader wat in die eerste episode voorgestel word, naamlik Pieter de Wit. Maar in die reeks *Feast of the Uninvited* (2008) is daar nie ’n duidelike protagonis wat die sentrale verloop van die storie bepaal nie. Daar is eerder ’n verskeidenheid karakters wat elkeen op hul beurt die “held”-masker dra.

Hierdie aspekte word in die tweede deel van hierdie hoofstuk bespreek. Die agtergrond van die dramareekse wat vir hierdie proefskrif gekies is, word nou eers kortliks geskets.

6.2 Agtergrond oor die Anglo-Boereoorlog-dramareekse

6.2.1 *Arende* (1989)

Arende (1989) is 'n Afrikaanse dramareeks (waarin daar groot gedeeltes Engelse dialoog voorkom) wat deur Paul C. Venter geskryf is. Dirk de Villiers het die regie behartig en ook as vervaardiger opgetree. Die rol van die protagonis, Sloet Steenkamp, is vertolk deur Ian Roberts, terwyl Gavin van den Berg die rol van die antagonis kaptein James Kerwin gespeel het (IMDB, 2008).

Ná die sukses van die eerste reeks is nog twee reekse vir die SAUK se TV1-kanaal gemaak, wat beteken het dat die reeks uiteindelik vanaf 1989 tot 1993 op Suid-Afrikaanse televisie was (Bevan, 2011). Die drie reekse het 'n verskeidenheid toekennings ontvang en is in twaalf ander lande onder die titel *Cape Rebel* versprei, insluitend Pole, Spanje en Japan. 'n Rolprentweergawe is ook uit tonele van die eerste reeks saamgestel (Bevan, 2011).

Die eerste reeks van *Arende* (1989) beeld die tydperk van die Anglo-Boereoorlog vanaf omstreeks 1901 tot die ondertekening van die Vrede van Vereeniging in 1902 uit. Die protagonis van *Arende*, die Kaapste rebel Sloet Steenkamp, is 'n krygsgevangene op St. Helena-eiland. Die rol van Steenkamp word deur Ian Roberts vertolk. Die akteur Gavin van den Berg speel weer die rol van die antagonis, die Britse militêre bevelvoerder van die krygsgevangenekamp, kaptein James Kerwin (Bevan, 2011; IMDB, 2008). Die navorser ontleed slegs die eerste reeks van *Arende*.

6.2.2 *Feast of the Uninvited* (2008)

Die dramareeks *Feast of the Uninvited* (2008) is vervaardig deur André Scholtz in opdrag van die betaalkanaal M-Net (M-Net Corporate, 2015). Katinka Heyns, reeds bekend vir haar rolprente soos *Fiela se Kind* (1988), *Die Storie van Klara Viljee* (1992) en *Paljas* (1998), het die regie behartig. Die bekende dramaturg en skrywer P.G. du Plessis het die draaiboek geskryf (Botha, 2012:214).

Du Plessis het later ook die storielyne van die dramareeks uitgebrei en 'n gelyknamige roman wat daarop gebaseer is, geskryf (Du Plooy, 2009). Die leser van die proefskrif moet daarop let dat daar verskeie verskille tussen die dramareeks en die roman is. 'n Kenmerkende verskil is dat die fotograaf Joey Drew as die verteller van die roman optree, terwyl daar skaars een of twee tonele aan hom gewy word in die dramareeks (Du Plessis, 2008). In die dramareeks tree die akteur Cobus Rossouw as 'n alomteenwoordige verteller op, wat vanuit sy studeerkamer die verhaal aan die begin van die reeks skets (Heyns, 2008). Daarna duik hy telkemale in museums, by historiese erfenisterreine en monumente op, soos wat hy die verhaal vertel. Hy breek ook dikwels die sogenaamde vierde muur (in Engels staan die uitdrukking bekend as “breaking the fourth wall”) wanneer hy met karakters in hulle natuurlike omgewing praat en selfs ook die gehoor direk aanspreek (Heyns, 2008).

Nadat baie Afrikaanse kykers gekla het omdat *Feast of the Uninvited* (2008) geheel en al in Engels verfilm is, is die reeks later in Afrikaans oorgeklank en op die DSTV-kanaal KykNET vertoon (kykNET, 2013).

6.2.3 *Donkerland* (2013)

Donkerland (2013) is in opdrag van kYkNET vervaardig deur Soné Combrinck, Deon Opperman en Lucia Meyer-Marais (Black Sheep Film Distribution, 2015). Jozua Malherbe, wat vantevore die regie van die rolprente *Wolwedans in die Skemer* (2012), *Getroud met Rugby* (2012-2014) en *Hartland* behartig het, was die dramareeks se regisseur (Malherbe, 2015).

Die loklyn (*logline*) van *Donkerland* (2013) dramareeks lui soos volg: “Een plaas. Een familie. Een bloedlyn. Sewe geslagte. 158 jaar” (Black Sheep Film Distribution, 2015). Die dramareeks bestaan uit 13 uurlange episodes wat op Deon Opperman se gelyknamige verhoogstuk gegrond is. Die verhoogstuk is in 1997 vervaardig en Opperman is met ’n Hertzogprys hiervoor vereer (Black Sheep Film Distribution, 2015).

Donkerland (2013) is beskryf as ’n ambisieuse projek, omdat dit poog om “’n storie wat oor 158 jaar strek in die bestek van die reeks te vertel, met 147 akteurs wat praatrole vertolk het en nog talle ander “ekstras” wat deel gevorm het van die rolverdeling (Salzwedel, 2013). *Donkerland* (2013) se draaiboek is ook later deur Kerneels Breytenbach in ’n roman omskep (Verster, 2014).

6.3 Die uitbeelding van die held-figuur in *Arende* (1989)

6.3.1 Ideologie en die historiese konteks van *Arende* (1989)

Die navorsers Hall (2013) en Le Roux (2009) het in hulle studies die feit uitgelig dat *Arende* se skrywer, Paul C. Venter, besluit het om die reeks op ’n krygsgevangene-kamp te laat afspeel, in stede van op die oorlogsfront self. Volgens een bron het De Villiers vir Venter gevra of ’n storie oor Anglo-Boere-krygsgevangenes al ooit op televisie vertoon is (Rautenbach, 2009:18).

Die vervaardigers van *Arende* (1989) het egter steeds die “plaasperspektief” in die dramareeks behou, deur te wys hoe hard Anette en Adam gewerk het om Steenkamp se plaas tydens sy afwesigheid in stand te hou. Dit dui weer op die mitologiese beeld van die toewyding van die Boerevroue en hulle werkers aan die mans wat in die oorlog geveg het. En te alle tye tydens die reeks is daar die hunkering van die Boere na vryheid, en van die Britte se kant ’n wens om weer terug te keer huis toe (De Villiers, 1989).

Die internasionale webblad *Internet Movie Database* (IMDB) (2008) beskryf *Arende* (1989) só:

“Epic drama of *honor, passion* and *freedom* set during the Anglo-Boer War that follows the bound fates of rebellious Boer farmer Sloet Steenkamp and Captain of the British Army James Kerwin” (IMDB, 2008) (kursivering deur die navorser).

Die navorser het weereens, nes in die geval van *Die Kavaliers* (1966), gevind dat die taalgebruik in die bogenoemde beskrywing dui op die emosies wat die regisseur en skrywer poog om te wek by die gehoor terwyl hulle na die reeks kyk. In *Arende* se geval is die woorde “eer”, “geesdrif” of “lyding” (*passion*) en “vryheid” veronderstel om patriotisme by kykers aan te wakker en vir hulle moed te gee vir die stryd wat hulle in reeds in 1989 geweet het vir hulle sou voorlê.

Volgens Hall (2013:20) is *Arende* (1989) gemaak gedurende ’n tyd waarin Suid-Afrika verskeie veranderings ondergaan het: die Suid-Afrikaanse Grensoorlog het tot ’n einde gekom, verskeie vryheidstryd-organisasies (onder meer die ANC, PAC en SACP) is ontban, onrus het veral in die swart townships geheers, en ’n referendum oor Suid-Afrika se politieke toekoms is gehou. Hall skryf oor die “reflektiewe aard” van die dramareeks:

“One may presume that change in a particular society brings about various reactions within the society, including resistance and in the case of *Arende*, reflection” (Hall, 2013:20).

Die reeks is ook uitgesaai in ’n tydperk waarin Afrikanernasionalisme, wat die vorige dekades hoogty gevier het in Suid-Afrika, moes begin plek maak vir onderhandelings rondom ’n nuwe bedeling. *Arende* (1989) is dus ook ’n herinnering aan die Afrikaner se sosio-kulturele deursettingsvermoë tydens die strawwe tye van die Anglo-Boereoorlog (Hall, 2013:20).

6.3.2 Die held-argetipe in *Arende* (1989)

In die vorige twee hoofstukke is die onderskeie helde in geselekteerde vollengte-rolprente en kortfilms ondersoek. Die outeur het veral afgekom op gewillige helde, tragiese helde en helde wat die historiese rol van die Boereheld geherdefinieer het. Met elke ontleding van ’n heldfiguur het die outeur gevind dat die besluite en daaropvolgende handeling en optrede(s)

van die held-argetipe ’n groot invloed op hulle reis en die ontknoping van die storie gehad het. Dit is soortgelyk aan wat Van Rensburg (1998:22) in die konteks van sprokies skryf:

“Sprokies wys daarop dat die regte pad net deur ’n sekere optrede gevind kan word. Die held of heldin kry dit reg deurdat hulle gehoorsaam is aan hulle opdrag.”

Dit is die “call to action” oftewel “oproep tot handeling” waarna Vogler in sy heldereis-model verwys, en wat reeds in van die voorafgaande hoofstukke bespreek is. In *Arende* (1989) verlaat Sloet Steenkamp sy vrou en sy plaas om in die Anglo-Boereoorlog te gaan veg. Dit maak van dié Kaapse rebel ’n gewillige held, want hy het self besluit om aan die oorlog deel te neem al is hy nie ’n burger van die ZAR- of die OVS-republiek nie. (Sy plaas lê binne die grense van die Kaapkolonie wat onder Britse heerskappy gestaan het.) Tog gebeur dit alles in die voorafgaande storie, d.w.s Steenkamp se sogenaamde “backstory”, aangesien die dramareeks begin met ’n toneel waar Steenkamp reeds voor ’n vuurpelaton sit waar hy as ’n veroordeelde rebel doodgeskiet gaan word. Die noodlot tree egter tussenbeide wanneer ’n predikant saam met ’n Britse soldaat daar aankom en aankondig dat Steenkamp se vonnis versag is van die doodstraf tot lewenslange bannelingskap. Dit is dus Steenkamp se “roeping” (soos wat die term deur Vogler gedefinieer is), om as krygsgevangene op St. Helena-eiland te gaan woon.

In die volgende stap van die Heldereisemodel verwerp Steenkamp hierdie roeping, wanneer hy kwaad aan die soldate skreeu dat hulle dit oor en verby moet kry en hom eerder moet skiet. “Ek Sloet Steenkamp? Hokgeslaan? Rather shoot me and be done with it!” Daarna tree sy vrou, Annette Steenkamp, tot die toneel toe, en smee hom om vir haar te bly leef. Sodoende is sy in hierdie fase van die storielyn die “mentor”-figuur wat die held oortuig om op die reis te gaan.

Al die wedervaringe wat Steenkamp tydens die “tests, allies and enemies”-fase van die heldereis-struktuur ondergaan, hou verband met die belofte wat hy aan sy vrou gemaak het, om na haar en sy “gewone wêreld” (*ordinary world*) toe terug te keer. Om dié rede poog hy reeds voor sy aankoms op die eiland om te ontsnap, maar sy pogings op die reis daarheen is onsuksesvol (De Villiers, 1989).

In die eerste episode word een van die krygsgevangenes, Paul Johnson (vertolk deur Gert van Niekerk), as 'n hensopper en sogenaamde “lafaard” ontmasker. Dit gebeur terwyl hulle nog op die skip onderweg na St. Helena is. Johnson word as straf tot ses houe gevonniss. Nadat hierdie houe toegedien is, smeer Steenkamp salf op Johnson se wonde en raak in 'n argument betrokke met die Boerekaraktters wat hiervoor verantwoordelik was – P.J. Buys, Buks Retief en kommandant Hendrik Keet (De Villiers, 1989). In hierdie toneel wys die draaiboekskrywer vir ons dat Steenkamp aan sommige van die tradisionele heldeienskappe voldoen deurdat hy bereid is om ander karaktters te beskerm en verdedig. Hiermee skep Paul C. Venter empatie by die gehoor vir Steenkamp en volgens Blum (1995:80) is dit 'n tipiese manier om 'n gehoor te kry om met die heldfiguur te identifiseer. De Villiers (1989) gebruik ook hierdie toneel om die oordeel wat oor Johnson as 'n “lafaard” gefel is te bevraagteken deurdat die heldfiguur (Steenkamp) vir hom (Johnson) by die ander Boere intree.

Steenkamp bewys ook in die eerste episode van *Arende* (1989) sy dapperheid as hy die weeskind Danie Keet, wat nie kan swem nie, met hul aankoms by St. Helena uit die see red. Dit onderskei Steenkamp van die ander karaktters, omdat niemand anders aanbied om die seun te red wanneer hy in nood verkeer nie. Keet vertolk deurgaans die rol van die *ally* oftewel “makker”-argetipe, omdat hy Steenkamp help met sy ontsnappingspogings en ook in Episode 10 vir Steenkamp indirek aanmoedig om aan die wedloop deel te neem.

Later in die episode verdedig Steenkamp ook vir Dominee Theo Bloemfontein (vertolk deur Albert Maritz) wanneer die ander Boere die predikant daarvan beskuldig dat hy 'n draadsitter is. Bloemfontein is nie 'n krygsgevangene nie, maar het as 'n vrywilliger na St. Helena gekom. Wanneer die ander Boere dan Steenkamp se lojaliteit en toewyding aan die stryd bevraagteken, antwoord hy dat hy “net vir homself” is (De Villiers, 1989).

Steenkamp as protagonis verteenwoordig die patriotisme van die bittereinder-Boere. Hy verwoord baie van die Boere se tradisionele waardes en oortuigings, soos wanneer hy vir Paul Johnson in een toneel sê: “Grond is lewe vir 'n Boer”, en Johnson hom direk daarna vra of soveel bloed ten koste van grond die moeite werd is.

Die antagonis, kaptein James Kerwin, is weer 'n toonbeeld van Imperiale Brittanje, en sy handelinge dui op die Afrikaners se gevoel van onderdrukking onder Britse heerskappy (De Villiers, 1989).

Steenkamp en Kerwin wedywer gereeld met mekaar. Dit is 'n klassieke konflik wat tussen die protagonis en antagonis uitgebeeld word, met Steenkamp en Kerwin wat nie net in- en om Deadwood-kamp met mekaar kompeteer nie, maar ook op 'n ander deel van die eiland om die hand van die plaaslike meisie, Princess, meeding (De Villiers, 1989).

Terwyl hierdie storielyn op St. Helena afspeel, fokus De Villiers (1989) se reeks ook vanaf die tweede episode op die verhouding tussen Steenkamp se vrou Annette en hulle plaaswerker Adam. Hall (2013:2) beskryf *Arende* as “a filmic example of the coming together of opposites in South Africa”, en die navorser stem saam met hierdie beskrywing, omdat die reeks *poog* om die komplekse verhoudings tussen Boer en Brit, tussen onderskeie Afrikaners, en tot 'n mindere mate tussen dié wat agtergebly het op die plase en diegene wat op kommando gegaan het, uit te beeld.

Dwarsdeur die dramareeks wys die regisseur skote van arende wat oor die see en die eiland vlieg. Steenkamp verwys ook een keer hierna in 'n brief wat hy aan Annette skryf: “Onthou jy hoe ons die arende bewonder het? So trots ... So vry ...” En later herhaal hy weer in die brief: “'n Hok is nie vir my nie” (De Villiers, 1989). Die visuele verwysings na die arende, sowel as die reeks se titel, simboliseer die vryheid waarvoor die Boere geveg het en die vryheid waarna Steenkamp deurentyd hunker.

Steenkamp se storielyn in *Arende* (1989) volg tot 'n groot mate die tradisionele heldereismodel. Sy sogenaamde “approach to the inmost cave” is wanneer hy probeer ontsnap deur 'n tunnel onderdeur die heining te graawe. Hy beseer homself egter as hy vanaf die kranse in die see spring. Daarna versorg een van die plaaslike eilandbewoners, Sam Gobler, vir Steenkamp (De Villiers, 1989). Gobler se dogter Princess verrai hulle en vertel vir Kerwin waar Steenkamp homself bevind. Die Britte vang vir Steenkamp in die grot waar hy geskuil het en sluit hom in 'n enkelsel in die fort op. Dit is die held se donkerste oomblikke: hy word toegetakel deur luise en hy steek sy sel aan die brand. Daarna word hy saam met 'n Pool genaamd “Skurf” opgesluit; en ná nog 'n mislukte ontsnappingspoging kap

hy klippe in die fort. Uiteindelik keer hy soos 'n held op 'n perd terug na die kamp, nadat Kerwin hom kom haal het. In 'n poging om die gees onder die Boere te herstel het Kerwin vir Steenkamp uitgedaag tot 'n wedren as deel van die eiland se amptelike sportdag (De Villiers, 1989).

Tog neem *Arende* se storielyn 'n wending wat 'n gehoor nie sou verwag het van 'n verhaal met 'n gewillige held nie. Die elemente van die Griekse drama en Propp se fases van die volksverhaal (*folktale*) is reeds Hoofstuk 4 en 5 bespreek (uiteensetting, *dramatis personae* oftewel karakters, en *peripeteia* oftewel die probleemoplossingsfase). Die laaste fase is die oplossing (*lysis*), die huwelik van die held en die heldin en die groot belofte van geluk wat “vir altyd sal duur” (Campbell, 2008). In die geval van *Arende* (1989) het die reeks egter nie 'n gelukkige einde gehad nie. Kerwin beloof aan Steenkamp dat as Steenkamp die wedren tussen hulle twee sou wen, hy weer kon terugkeer na Deadwood-kamp. Steenkamp wen dan wel die wedren in die laaste episode, maar word dadelik deur gewapende magte begroet wat gereed is om hom terug te lei na die fort se tronk (De Villiers, 1989).

Dit is die laaste strooi vir Paul Johnson. Johnson is dwarsdeur die reeks uitgebeeld as 'n pasifis wat gesukkel het om die noodsaaklikheid van oorlog te verstaan en om dié rede sy identiteit as Boer bevraagteken het (De Villiers, 1989). Maar toe die Britse soldate met bajonette kom om Steenkamp weg te neem, klim Johnson met 'n rewolwer tot bo-op 'n watertenk en dreig die soldate dat hulle hom eers sal moet skiet voordat hulle vir Steenkamp kan wegneem. In 'n emosionele monoloog verklaar Johnson dat hy verkeerd was in sy siening dat die Britte “ook mense is”. Hy (Johnson) besef nou dat hulle eintlik net geweld verstaan – die taal van die geweer, of soos wat hy die geweer gedoop het: “die donderbek”. Een van die Britse soldate, Jimmy Kitchener, wat as sielsiek in die reeks uitgebeeld was, gryp 'n geweer en skiet vir Johnson. Johnson val van die watertenk af en sterf in Steenkamp se arms (De Villiers, 1989).

Hierdeur het Johnson onwetend Steenkamp se voorspelling bewaarheid, toe hy aan die begin van die reeks vir Johnson gesê het: “Moenie te ver bo ons vlieg nie, want as jy val, gaan jy hard val” (De Villiers, 1989). Met hierdie waarskuwing roep Steenkamp die mitiese beeld op van Icarus wat té ná aan die son gevlieg het en toe in die see neergestort en verdrink het

omdat sy wasvlerke gesmelt het. Getrou aan hierdie beeld is Johnson se laaste woorde aan Steenkamp: “Ek sien ’n arend Sloet! ’n Arend!” (De Villiers, 1989).

Deur dié handeling het Johnson die masker van die held aangeneem, en homself ter wille van iemand anders, die eintlike protagonis, Steenkamp, opgeoffer. Hierdie beeld versterk dus weereens die mitiese figuur van die dapper Boereheld, wat in Johnson se geval (ten spyte van sy aanvanklike pasifisme), bereid is om te sterf vir die reg en geregtigheid van sy nasie.

6.4 Die uitbeelding van die held-argetipe in *Feast of the Uninvited* (2008)

6.4.1 Die uitbeelding van meer as een held in *Feast of the Uninvited* (2008)

Feast of the Uninvited (2008) het ’n multi-plot-storielyn wat na die wel en wee van verskeie karakters voor, tydens en ná die Anglo-Boereoorlog kyk. Die saambindende faktor is dat die meeste van die sentrale karakters uit een familie kom, naamlik die Van Wyk-familie. Dit wys egter ook hoe hulle lot verbind is met dié van die bywoners op hulle plaas, die Minters, asook met dié van hulle swart werkers (Heyns, 2008). Die reeks beeld wel ook karakters uit wat aan die Britse kant van die oorlog geveg het, soos byvoorbeeld die Britse bevelvoerder Captain Brooks en die Walliese mynwerker, Harry, asook Harry se ma in Wallis. Maar hierdie karakters se doelwit in die storielyn is om as *subplots* te dien, wat die storielyn rondom die Van Wyk-familie, en veral die verhouding rondom Daantjie en sy vrou Magrieta, versterk.

Die navorser het gevind dat, alhoewel *Feast of the Uninvited* (2008) verskeie protagoniste het, dit veral die karakters van Daantjie van Wyk (vertolk deur Neil Sandilands) en Petrus Minter (gespeel deur Stian Bam) is wie se handeling groot gedeeltes van die reeks se plot vorentoe laat beweeg. Daantjie is grootmond in die eerste episode waarin hy vir almal vertel dat hy daarna uitsien om by ’n kommando aan te sluit, en dat diegene wat nie in die oorlog gaan veg nie, as lafaards bestempel kan word (Heyns, 2008).

Die verskillende klasse Afrikaners word ook in die reeks uitgewys, deurdat die kontras tussen die welaf Van Wyks en die armlastige bywoners, die Minters, duidelik uitgebeeld word. Daantjie is veral gekant teen ’n verhouding tussen sy suster Nellie en die oudste seun van die

Minters, Petrus, want Daantjie beskou Petrus as van 'n laer klas. Maar wanneer oorlog uiteindelik in die tweede episode uitbreek, 'vries' Daantjie van vrees tydens sy eerste veldslag, en is dit sy vriend, die swart werker, Soldaat, wat moet veg terwyl Daantjie agter 'n rots skuil. Dit is dan ook Petrus Minter wat uiteindelik vir 'n gewonde Danie van Wyk red en van die slagveld afdra. Om dié rede gee Danie van Wyk (vertolk deur Marius Weyers) vir Petrus toestemming om by sy dogter Nellie te kuier, en uiteindelik met haar te trou – tot groot konsternasie van Daantjie en die res van die Van Wyk-familie (Heyns, 2008).

6.4.2 Die rol van die “anti-held” in *Feast of the Uninvited* (2008)

Met 'n rolprent, hetsy 'n kort of 'n vollengte een, het 'n held gewoonlik net een “roeping”, soos in 'n sprokie, maar in 'n dramareeks kan daar 'n paar opdragte wees wat die heldfiguur (-figure) moet vervul:

“In sprokies is daar altyd die regte optrede, al lyk dit partykeer selfs na 'n dom optrede. Die held kan ook dikwels strydig met die aanvaarde norme en waardes [van die samelewing] optree. Die ‘regte’ optrede is wanneer dit ooreenstem met die innerlike en uiterlike situasie, ongeag wat ander mense daarvan sê of dink” (Van Rensburg, 1998:22).

Die bostaande aanhaling herinner aan wat Vogler (2007:34) oor die anti-held geskryf het, al erken hy self dat dit 'n glibberige term is wat nie net een betekenis het nie:

“Simply stated, an Anti-hero is not the opposite of a Hero, but a specialised kind of Hero, one who may be an outlaw or a villain from the point of view of society, but with whom the audience is basically in sympathy. We identify with these outsiders because we have all felt like outsiders at one time or another” (Vogler, 2007:35).

Daantjie kan as 'n anti-held in die dramareeks *Feast of the Uninvited* (2008) beskou word, omdat hy teenstrydig is met die tradisionele mite van die Boereheld, 'n ware boerekryger wat enigiets vir sy land en sy volk sal opoffer (sien die navorser se bevindings oor die mitiese Boerekryger in *Die Kavaliers* in die slotsom van Hoofstuk 4 van die proefskrif). Wanneer die koeëls in die geveg rondom Daantjie begin fluit, bevuil hy homself van die vrees, en hy is te

stokstyf geskrik om homself te verdedig. Sy swart plaaswerker, Soldaat, moet hom uit die stryd help, terwyl Petrus, soos reeds genoem, Daantjie se pa, vir Danie, red. Maar tog het die gehoor 'n mate van simpatie met Daantjie, want die meeste mense kan een of ander tyd nie aan die grense en eise wat aan hulle gestel word, voldoen nie (Van Rensburg, 1998:26).

In die hoofstuk oor die uitbeelding van die held in vollengte-rolprente (Hoofstuk 4) het die outeur reeds die twee soorte anti-helde bespreek, naamlik die anti-held wat baie soos 'n konvensionele held optree, maar 'n tikkie sinisme het of 'n openlike wond rondra, soos Humphrey Bogart se karakter in *Casablanca* (Vogler, 2007). Die tweede soort anti-held is die tragiese held, wie se daede, handeling en besluite tot sy of haar ondergang aan die einde van die rolprent lei. Kommandant Van Aswegen, die protagonis van *Verraaiers* (2013), was ook 'n tragiese held:

“The wounded anti-hero may be a heroic knight in tarnished armor, a loner who has rejected society or been rejected by it. These characters may win at the end and may have the audience’s full sympathy at all times, but in society’s eyes they are outcasts” (Vogler, 2007:35).

Die bogenoemde stelling kan fisies in die reeks *Feast of the Uninvited* waargeneem word, wanneer Daantjie probeer om van sy etiket as 'n lafaard te ontsnap deur te maak of hy dood is. Hy stuur Soldaat om vir sy familie te gaan vertel dat hy op die slagveld gesneuwel het, en dat hy as 'n “dapper held” gesterf het wat tot op die doodsnikke baklei het (Heyns, 2008). Daarna reis hy as 'n enkeling (soos wat Vogler dit hierbo beskryf het) met slegs sy bondgenoot, Soldaat, om hom geselskap te hou. Soldaat (wat vertolk word deur die akteur Maurice Capede) vervul beide die rolle van die bondgenoot- (*ally*) en die mentor-argetipes, omdat hy vir Daantjie bystaan en hom ook leer hoe om sogenaamd onsigbaar te wees. Net soos in die geval van Stephen de Villiers se *Commando* (2009), is dit 'n uitsondering om in 'n filmiese gevallestudie wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel 'n swart karakter te hê wat 'n mentor-argetipe vertolk.

Daantjie gee voor dat hy dood is, omdat hy weet hy in die Boeresamelewing as 'n lafaard en uitgeworpene beskou sal word. Daarom plaas hy homself in ballingskap totdat die oorlog tot 'n einde kom.

Vogler skryf die volgende oor die tragiese held-argetipe, wat ook van toepassing is op *Feast of the Uninvited* (2008) se Daantjie van Wyk:

“These are flawed Heroes who never overcome their inner demons and are brought down and destroyed by them. They may be charming, they may have admirable qualities, but the flaw wins out in the end” (Vogler, 2007:34).

Daantjie se *flaw* oftewel gebrek is dat hy nie net ’n grootprater en ’n lafaard is nie (soos hy in die eerste paar episodes uitgebeeld is), maar dat hy ook ’n baie jaloerse man is, veral aangaande sy mooi vrou, Magrieta. Hierdie jaloesie en lafaardskap lei daartoe dat Daantjie sy vrou een aand in die donker en vermomd, eerder verkrag as om vir haar die waarheid te vertel. Die jong weduwee Magrieta glo dit is ’n vreemde man wat haar verkrag het, alhoewel niemand op die plaas verstaan waarom die honde dan nie geblaf het vir die vreemdeling nie. Wanneer dit blyk dat daar ’n geneentheid tussen die “mooie Magrieta” (soos sy deur die verteller gedoop is) en die Britse bevelvoerder, Captain Brooks, ontstaan, en Daantjie daarvan uitvind, blaas dit net die jaloesie verder aan (Heyns, 2008). Magrieta, vertolk deur die aktrise Lika van den Berg-Berning, dra ook op stadiums van die dramareeks die heldmasker, alhoewel haar rol in die reeks baie kleiner is as in die roman *Fees van die Ongenooides* (Du Plessis, 2008).

’n Draaiboekskrywer plaas anti-helde in sy storielyn om ’n sekere tipe storie te vertel (Blum, 1995:79). Die daade van hierdie tipe held, dit wil sê die handeling wat die karakter onderneem as ’n uitweg om uit sy/haar dilemma te kom, bepaal die tema van die spesifieke episode, en dra by tot die uiteindelijke tema van die reeks. Hierdie storiema speel weer ’n rol in die gehoor se identiteitskepping, want, soos reeds in die vorige hoofstukke uiteengesit is, die gehoor identifiseer gewoonlik met die heldfiguur en sodoende kan die storie ’n invloed hê op hulle denke en menings wat gevorm word (Blum, 1995:79). Volgens die draaiboekskrywer van *Feast of the Uninvited*, P.G. du Plessis (2015), het hy besef dat die uitbeelding van die mitiese Boerekryger as ’n verkragter Afrikaanse gehore sou ontstel, maar volgens hom was dit belangrik om die protagoniste van die reeks as gewone mense met foute uit te beeld: “Hulle is gewone mense vasgevang in die golf van gebeure wat hulle meesleur” (Du Plessis, 2015).

Al is daar vroeër reeds onderskeidelik hensopper- en verraaiers-karakters in rolprente en dramareekse uitgebeeld, was *Feast of the Uninvited* (2008) histories die eerste Anglo-Boereoorlog-rolprent- of -dramareeks-gevallestudie waarin 'n hoofkarakter (Daantjie) verskyn wat teenstrydig was met die tradisionele uitbeelding van 'n Boereheld, aangesien *Commando* (2008), *Verraaiers* (2013), *Bloedson* (2013) en *Donkerland* (2013) eers heelwat later gemaak is. Daantjie het homself voorgedien as 'n dapper bittereinder en het ander veroordeel, soos sy oom Wynand van Wyk, wat besluit het om die wapen neer te lê. Maar agter die ander karakters se rug het Daantjie gruweldade aangevang, soos om sy vrou te verkrag (Heyns, 2008). In 'n onderhoud het die regisseur Katinka Heyns (2015) gesê dat sy eers nie seker was of dit geloofwaardig sou wees dat Daantjie vir Magrieta sou verkrag nie, maar dat sy Du Plessis se oordeel en ervaring vertrou het. Tog was dit volgens haar 'n baie moeilike reeks om die regie van te behartig, juis omdat die heldfigure en hulle verhoudings met mekaar só kompleks was om visueel op die skerm uit te beeld, binne die bestek van slegs agt uurlange episodes (Heyns, 2015).

Die karakter van Daantjie in die dramareeks is gekontrasteer met dié van Petrus Minter, wat eers deur die meeste van die lede van die Van Wyk-familie verafsku is omdat sy gesin bywoners op die Van Wyks se plaas was. Uiteindelik is dit Petrus wat verskeie heldedade tydens die oorlog verrig, en op die ou end sy eie lewe opoffer, wanneer hy vir homself 'n graf langs sy oorlede vrou en kind s'n in die begraafplaas grawe en dan selfmoord pleeg. Hierdie optredes van Petrus maak van hom 'n kombinasie van 'n gewillige en 'n tragiese held, omdat hy as gewillige held sy lewe opgeoffer het om vir Danie te red, maar as tragiese held toelaat dat sy innerlike demone hom uiteindelik oorwin en dit tot sy dood lei. Tog is dit belangrik om te beklemtoon dat Du Plessis (2015) self vir die navorser geskryf het dat sy doelwit met die reeks nie was om die rol van die mite van die Boereheld in Afrikaner-identiteit te ondersoek nie:

“Die sogenaamde Afrikaner-identiteit speel net in enkele karakters (Danie, Martie en Oupa Daniël) 'n rol as 'n gegewe, nie as 'n beoordeling, 'n oordeel of 'n nagestreefde stuk kommentaar nie. Ek het nie probeer om die spulle (*sic*) te ontmittefieur nie” (Du Plessis, 2015).

Tog voeg hy wel by:

“Ek wou mense maak wat soms effens teen die gangbare mitefëring skree as gevolg van hulle doodgewone vasgevangene menslikheid in ’n wrede oorlogsituasie buite hulle beheer” (Du Plessis, 2015).

Daar is verskeie ander karakters wat in die reeks *Feast of the Uninvited* (2008) die heldemasker dra, onder meer Danie van Wyk se broer, Wynand, wat deur die akteur Albert Maritz vertolk word. Maritz (2015) beskryf die karakter as iemand wat ’n “siel het vir die mense wat ly en verstand het om te weet die geveg het die punt van nutteloosheid bereik en sodoende die Boere se lyding net verleng”. Wynand word ’n vredesgesant ten spyte van die ander heldfigure in die reeks (Danie, Daantjie en Wynand se vrou Martie) se doodsdreigemente. Daar is verskeie aspekte van die ander held-argetipes in die dramareeks *Feast of the Uninvited* (2008) wat met vrug in volgende studies verken kan word.

6.5 Die uitbeelding van die held-argetipe in Donkerland (2013)

6.5.1 Die heldfiguur en Afrikaner-identiteit in Donkerland (2013)

Soos reeds genoem, is *Donkerland* (2013) ’n periodedrama wat die storie van sewe generasies van een familie teen die agtergrond van die veranderende sosio-politiese landskap van Suid-Afrika vertel. Dit speel tydens die jare 1838–1996 af en ondersoek nie net die komplekse verhoudings tussen die lede van die De Wit-familie nie, maar kyk ook na die verhouding tussen die familie en hulle swart werkers op hulle plaas, genaamd “Donkerland” (Malherbe, 2013).

Die navorser ondersoek in hierdie hoofstuk slegs die uitbeelding van die mite van die Boereheld in die episodes wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, naamlik episodes 3–5, maar dit is belangrik om te kyk hoe die draaiboekskrywer, Deon Opperman, die uiteensetting in die eerste episode van die reeks hanteer het, om die konteks van die res van die episodes te verstaan.

Die reeks se eerste episode begin met 'n trekboer, Pieter de Wit, wat op sy eie vanaf die Kaapkolonie na die Noorde van Suid-Afrika reis (Opperman, 2012a). Dit is betekenisvol dat Opperman besluit het om die reeks juis tydens die era van die Groot Trek te laat afskop. Volgens Van Rensburg (1998:28) is stagnasie 'n bekende tema in sprokies, en begin die meeste volksverhale met 'n hoofkarakter wat verandering gaan bring:

“Dit dui gewoonlik daarop dat 'n tydvak tot 'n einde gekom het of dat die tyd aangebreek het om vir iets nuuts plek te maak” (Van Rensburg, 1998:28).

Teen hierdie teoretiese agtergrond kom die navorser tot die gevolgtrekking dat Opperman 'n onderliggende boodskap skets, naamlik dat die Afrikaners wat onder die Britse heerskappy in die Kaapkolonie geleef het, begin stagneer het en gereed was om 'n nuwe lewe/era in die Noorde te begin.

Tydens *Donkerland* se eerste episode sien die kyker hoe die protagonis, Pieter de Wit, die stamvader van die De Wit-familie, in konflik kom met die Britse magte van die Kaapkolonie. Hy ondergaan verskeie beproewings (wat Vogler in sy heldereis-model as die “test, allies and enemies”-fase beskryf), onder andere om 'n Xhosa-kryger te vermoor toe dié kryger sy lewe bedreig het. Daarna neem hy die vrou van die Xhosa-kryger, Mafungwashe (wat van die einste Xhosa-kryger gevlug het omdat sy verlief was op iemand anders) saam en doop haar “Eerste” (Opperman, 2012a). Dit is Mafungwashe of “Eerste” se nasate wat die werkers van die plaas sou word met wie die De Wit-familie gereeld in die reeks in konflik sou kom (Malherbe, 2013).

Daarna reis Pieter de Wit vanaf die Umzimkulu-rivier (wat gereeld in die dialoog van die reeks genoem word) totdat hy uiteindelik 'n stukkie grond in Natal vir homself uitmeet, 'n stok daarop plant en dit “Donkerland” noem, “sodat ons nooit vergeet waar ons is nie” (Opperman, 2012a). Die reeks keer gereeld terug na hierdie stokplant-toneel, soos in episode 3 wanneer Jacob sy pa, die einste Pieter de Wit, konfronteer en vra wie hom die reg gee om Jacob se vrou uit te trap. Pieter antwoord vir Jacob terwyl hy die einste stok in die lug hou:

“Wie gee my die reg? Ek het al die pad van die Umzimkulu gestap om daardie stok te plant. Dis my plaas hierdie. Dis wat my die reg gee” (Opperman, 2012b).

Die uitbeelding van argetipes en veral die heldfiguur in volksverhale, sprokies, kuns en ander vorme van populêre kultuur is reeds in hierdie proefskrif beskryf as manifestasies van die onbewuste. *Donkerland* (2013) se regisseur, Jozua Malherbe, stem saam met hierdie stelling, en het aan die navorser verduidelik dat hy met die reeks gepoog het om in die psige van die Afrikaner te delf:

“Daar is ’n vreeslike romantiese idee rondom die Boereheld. Dis ’n belangrike deel van Afrikaneridentiteit. En iewers deur die geskiedenis en verskeie uitbeeldings van dié held in narratiewe, het dit ’n verhewe plek vir dié karakter in ons psige gegee, omdat hulle die helde van ons eerste groot oorlog was” (Malherbe, 2015).

Die skepper en draaiboekskrywer van beide die verhoogstuk en die dramareeks *Donkerland* (2013), Deon Opperman, het ook aan die navorser geskryf dat hy in die reeks gekyk het na “die identiteit van ’n hele nasie, van ’n volk” (Opperman, 2015). Opperman het ook reeds in 2013 aan die media verduidelik dat hy in die reeks gepoog het om beide die goeie en die slegte van die wit Afrikanervolk uit te beeld:

“Dit is my diepste oortuiging dat g’n mens, of volk, net goed, of net kwaad, in hulle het nie. Die mensdom is ’n deurmekaarspul van beide goed en kwaad” (Opperman, 2013).

Hierdie bostaande stellings van Malherbe en Opperman stem ooreen met wat die navorser reeds in die vorige hoofstukke beredeneer het, naamlik dat die ideologiese uitbeelding van karakters ten nouste verband hou met identiteitskepping. Milton (2014:323) skryf ook oor hoe *Donkerland* (2013) die Suid-Afrikaanse verlede uitbeeld en bespreek “how memory is addressed in a society attempting to come to terms with a recent unsettling past” (Milton, 2014:323). Hierdie tipe identiteitskepping kom ook weer ooreen met wat die navorser in Hoofstuk 4 geskryf het dat die Anglo-Boereoorlog deur wit Afrikanergehore gebruik word wat desperaat is om te ontsnap van hulle beeld as die skurke van Apartheid (Lambrechts & Visagie, 2009:81).

Episode 4 van *Donkerland*, getiteld “Vuur en Bloed”, se laaste titelkaart wys ’n aanhaling van Jan Smuts wat lui:

“Ons mense in die hele Suid-Afrika moet met vuur en bloed gedoop word voordat ons ons plek in die wêreld se volkery kan inneem. Óf ons sal geheel uitgewis word óf ons sal ons pad boontoe uitveg” (Botha & Opperman, 2012:1).

Dié titelkaart stel die toonaard van die drie *Donkerland*-episodes wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, en kan beslis beskou word as ’n stelling wat bedoel is om patriotisme in wit Afrikaanse kykers aan te wakker, veral diegene wat deur kritici beskou word as Afrikaners wat deur ’n identiteitskrisis gaan. Milton (2014:323) verwys daarna as die mag van televisieperiodedramas om ’n nasionale geskiedenis te herskep:

“Television period drama’s ability to portray and investigate questions of power and politics on both a macro/social and micro/personal level, offers an ideal vantage point from which to explore the complex dynamics of reinventing national histories” (Milton, 2014:323).

Die navorser stem saam met Milton en het veral opgemerk hoe hierdie kwessies van mag en die politiek tussen die Boer en sy swart werkers in episode 3 uitgebeeld word. In die toneel waar Pieter en Jacob de Wit daarvoor stry dat Pieter nie genoeg respek vir Jacob se vrou het nie, vertel Pieter vir Jacob dat “Eerste”, oftewel Mafungwashe, Jacob se lewe gered het, so “hoekom sal ek nie respek vir haar hê nie? Meer as vir jou vrou?” (Opperman, 2012b:13). Die navorser sien hierdie stelling as ’n besliste teken dat *Donkerland* (2013) in ’n post-apartheid Suid-Afrika geskep is, want sy twyfel of ’n karakter in ’n reeks wat geskep is ten tye van die Afrikanernasionalistiese bewind so openlik kant sou kies vir ’n swart karakter teen ’n wit karakter. Volgens Milton (2014:324) kan dramareekse op hierdie manier bydra tot identiteit en herinnering in post-koloniale en post-apartheid Suid-Afrika, “as period dramas like *Donkerland* play as acts of remembrance, in how they (re)inscribe the past to reflect on the present and shape the future” (Milton, 2014:343).

Opperman het deur middel van lang monoloë wat karakters in verskeie van sy episodes lewer, lig gewerp op sy siening van hoe die ideologiese beskouing was in die tydperk waarin die betrokke episode afspeel. In episode 3 vertel Pieter de Wit juis vir Jacob waarom hy en Jacob se vrou, Magdalena, vasgesit het:

“En wat die volk betref, ek het al tot vervelens toe vir Magdalena gesê, sy jaag nie my Zoeloemans rond nie! ’n Zoeloeman werk nie op die lande nie en nog minder met die dekselse hoenders, en hy laat hom nie deur ’n vrou rondjaag nie” (Opperman, 2012b:17).

Opperman vestig met die gebruik van sy woorde “my Zoeloemans” die paternalistiese beskouing wat die Boere van hulle swart werkers gehad het. In die volgende sinsnede uit dieselfde monoloog beklemtoon Opperman ook die waarde wat Boere aan die term “krygers” geheg het:

“’n Zoeloeman is ’n kryger en hy is geregtig op respek, selfs nadat die Engelse hulle broers by Ulundi uitmekaar geskiet het. Dis genoeg dat hulle nie meer hulle land het nie; moenie hulle hulle waardigheid ook ontnem nie. Die dag as dit gebeur, is ons verlore. Hoor wat ek vir jou sê” (Opperman, 2012b).

Met hierdie woorde maak die protagonis en stamvader van die De Wit familie, Pieter de Wit, ’n voorspelling oor wat later in die Afrikaner se geskiedenis sou afspeel en wat ook later in die reeks gesien sou word, met die swart opstande teen Apartheid wat in die storielyn voorkom. Dit is moontlik vir Pieter de Wit om soos ’n waarsêer in hierdie episode op te tree, want die draaiboekskrywer wat die woorde in sy mond gelê het, naamlik Opperman (2012b), het *Donkerland* geskryf in ’n post-Apartheid-konteks waarin hy ’n mate van versoening probeer skep. Opperman (2013) stel dit ook duidelik in ’n artikel waarin hy homself verdedig teen aantygings dat hy “die Afrikanervolk in ’n slegte lig stel”:

“In hierdie 13 weke terwyl *Donkerland* uitgesaai is was ek alles van ’n ‘uitverkoper joiner-verraaier van die Afrikaner volk’ tot en met ‘Deon Opperman, jy is ’n rassis omdat jy die Afrikaner se sondes probeer wegpraat’ en alles tussenin. Duisende ander het my elke week briewe geskryf om dankie te sê dat ek uiteindelik hierdie storie vertel het” (Opperman, 2013).

En Opperman eindig sy brief aan *Donkerland* se kykers met die woorde:

“Ek verstaan ook dat dit ’n emosionele pad vir die kykers was. Vir julle wat die pad saamgestap het, saamgeworstel het, saam gelag het, saam gehuil het, saam verontreg

was, saam skaam was, en saam Afrikaner en mens was, aan julle almal sê ek uit my hart opreg dankie” (Opperman, 2013).

Milton (2014:339) skryf dat sy verwag het om met die eerste kyk van *Donkerland* geïrriteerd te wees met die uitbeelding van karakters in die reeks, omdat die Suid-Afrikaanse geskiedenis tradisioneel nie baie vleierend teenoor “people of colour” was nie, maar die reeks het haar verras:

“While collective memories are often biased towards positive accounts of the in-group’s past and/or negative accounts of the out-group’s actions in history, *Donkerland* rather strives to present a frank portrayal of the Afrikaner, warts and all” (Milton, 2014:340).

Volgens Malherbe (2015) was dit juis hulle doelwit met die reeks om ’n openhartige beeld van die Boere- oftewel die Afrikanerheld te gee, een wat nie op ’n voetstuk staan nie:

“Tydens my grootwordjare was my ervaring van die Afrikanervolk baie koud. Die Boereheld was vir my as kind so onbereikbaar dat ek geen konneksie met dié figuur kon vorm nie” (Malherbe, 2015).

Malherbe verduidelik dat hy om dié rede tesame met Opperman gepoog het om karakters te skep wat alle kante van die mitiese Afrikanerheld kon uitbeeld (Malherbe, 2015).

6.5.2 Die held se soeke na “manlikheid” in *Donkerland* (2013)

Donkerland (2013) ondersoek, volgens Malherbe, ook die tema van manwees soos wat dit veral in die dialoog tussen Pieter de Wit en sy swart werker, Mehlokazulu, uitgebeeld word, wanneer hulle praat oor die man wat Jacob de Wit tydens die eerste Anglo-Boereoorlog in 1881 doodgemaak het. Mehlokazulu sê:

“Die kleinbaas ... nou is hy ’n man. ’n Seun, baas, hy moet sy assegai met bloed was voor hy kan wees ’n man” (Opperman, 2012b:18).

En later in die episode, wanneer Frederik aan sy oupa verduidelik hoe hy verskeie Engelsmanne gedood het, en Mehlokazulu dit dus as die oomblik beskou waarop Frederik 'n man geword het, sing Mehlokazulu hierdie pryslied vir Frederik:

“Kyk die jong arend, hoe vlieg hy nou; kyk die jong olifant, hy trap sy vyande soos bossies onder sy voete plat. Laat almal sien, laat almal hoor, die seun het 'n man geword” (Opperman, 2012b:21).

Dit is opmerklik hoe beide die reekse *Donkerland* (2013) en *Arende* (1989) die beeld van arende as 'n simbool van vryheid, krag, krygers en manwees gebruik. Volgens Malherbe (2015) het hy hierdie idees van manlikheid (*masculinity*) in die uitbeelding van veral die heldekarakter probeer weerspieël:

“*History informs society*. As dit die waarheid was van hoe mans was, dan sou dit bloot 'n *perpetuation* daarvan gewees het in die media. En ek verwys spesifiek na die Boereheld as 'n man, omdat ons volk tradisioneel 'n patriargale nasie is wat sekere beskouings oor die rol van 'n man het” (Malherbe, 2015).

Die navorser het gevind dat, alhoewel Opperman sterk vrouekarakters vir die reeks geskep het, dit slegs mans is wat die rol van die held-argetipe in elke episode vertolk.

6.5.3 Klein Piet – die tragiese held van Donkerland (2013)

In die spesifieke episodes wat die navorser ontleed het, het sy gevind dat *Donkerland* (2013) protagoniste uitgebeeld het wat tradisionele karaktereienskappe van die gewillige held-argetipe gehad het, soos Pieter de Wit, Frederik de Wit, en Klein Piet de Wit, wat al drie op verskillende tye bereid was om hulle lewens vir ander op te offer. Maar dit was tog duidelik dat die reeks gepoog het om die tradisionele mitiese beskouing van die Boereheld van sy karakters te stroop. Klein Piet de Wit is 'n kenmerkende voorbeeld hiervan, omdat hy 'n karakter met gebreke is, wat hardkoppigheid en negatiewe patriotisme insluit.

In episode 4 dreig Klein Piet sy suster, Anna, se kêrel, John, met 'n geweer. Volgens Klein Piet is oorlog op daardie stadium pas verklaar en hy voel dat “een kakie minder, een kakie minder” is. Hy voel dit is geregverdig om vir John te skiet, al het John nie 'n geweer by hom

nie omdat hy bloot by Anna op die plaas kom kuier het (Botha & Opperman, 2012:14). Wanneer John homself verdedig en vir Klein Piet sê dat sy familie tog al twee generasies lank in die distrik geboer het, antwoord Klein Piet hom:

“Donnerse Engelse ... vat mos net wat julle wil hê ... soos sprinkane. Ons land. Ons grond. Nou kan julle ons vrouens ook nie uitlos nie?” (Botha & Opperman, 2012:11).

Klein Piet vra vir sy makker, die plaaswerker Bongani, om John se broek af te trek en sy voete daarmee vas te bind. Terwyl Klein Piet mik om John te skiet, vra John hom of hy ten minste sy broek kan optrek. Klein Piet antwoord dan: “As dit jou laaste wens is ... ’n Boer is nie ongenadig nie. Trek op jou broek” (Botha & Opperman, 2012:14). Klein Piet was op die punt om John dood te skiet, toe Anna weer op die toneel verskyn. Dié keer het sy self ’n geweer, en met dié wapen op Klein Piet gerig, dwing sy hom om vir John te laat gaan.

Malherbe (2015) stem dus saam met die navorser dat Klein Piet ’n tragiese held is:

“Hy gaan op ’n tipiese heldereis met hoë ideale, maar uiteindelik moet hy homself verneder om as ’n ware held beskou te kan word. As ’n held net op ’n voetstuk geplaas word, kan hy nie relevant wees vir sy samelewing nie” (Malherbe, 2015).

In episode 4 sterf Klein Piet se pa, Frederik, op die slagveld tydens die Anglo-Boereoorlog, nes sy pa, Jacob, wat gesneuwel het tydens die konflik van 1880 tot 1881 tussen die Boere en die Britte. Bongani dra ’n gewonde Dirk, Klein Piet se broer, terug plaas toe, en as beloning gee Pieter de Wit vir Bongani ’n stuk grond langs die rivier. Maar omdat Pieter de Wit as krygsgevangene op Ceylon sterf, is daar geen bewyse daarvan dat Pieter de Wit (wat Klein Piet en Dirk se oupagrootjie is) die grond vir Bongani gegee het nie (Botha & Opperman, 2012).

Wanneer die De Wits in episode 5 terugkeer na hulle erfgrond, is dit ’n gebroke Donkerland, nadat die plaas tydens die verskroeiende-aarde-beleid afgebrand is. Dit is 1902. Frederik is dood, hulle ma het in ’n konsentrasiekamp gesterf, en dit is net Anna en Klein Piet wat oor is. Weereens gebruik Opperman patrioties-gelaaide dialoog om te wys hoe die Afrikaner uit sy omstandighede opgestaan het, wanneer Klein Piet vir Bongani sê:

“Toe Pieter de Wit hierdie stok geplant het, was hier niks, net gras en bome, berg en rivier. Jy’t gevra: wat gaan ons maak? Ons gaan Donkerland klip vir klip weer bou, met ons kaal hande as dit moet, maar staan sal hy weer staan” (Opperman, 2012c).

Bongani vra vir Klein Piet om sy grond vir hom te gee wat oubaas Pieter de Wit aan hom belowe het, maar Klein Piet weier:

“Bongani, moenie dink ek waardeer nie alles wat jy in die oorlog gedoen het nie. Maar jy weet hoe was Oubaas Pieter oor die grond. Hy sal nooit rus as hy moet weet ek het dit verdeel nie. Ek sê jou wat, as die beeste weer volop is, gee ek jou ’n paar om jou eie trop mee te begin. Goed so” (Opperman, 2012c).

Bongani soek egter steeds sy grond en antwoord vir Klein Piet:

“Ek en die baas ons is gebore by dieselfde jaar. Vandat ons was klein, ons was saam. Toe die baas die eerste bok geskiet het, ek het gedra die geweer. Toe die baas hy was siek, ek het gewag by die venster. Toe ek geval het by die dam, die baas hy het my uitgetrek. En toe die soldate gekom het, en die baas gegaan het daar by die oorlog, ons was saam. Nou die baas, hy is my baas, maar hy is ôk my broer. Hy maak nie reg ...” (Opperman, 2012c).

Intussen kom soek Anna se voormalige kêrel, John, haar op die plaas en Klein Piet wil hom weer, nes in die vorige episode, doodskiet:

“Die mure van my huis, en duisende ander nes myne, is deurdrenk met Afrikanerbloed. Nou sal jou bloed ’n bietjie daarvan afwas” (Opperman, 2012c).

Weereens verwoord Klein Piet se dialoog Opperman, en verskeie ander historici en ontleders, se ideologiese beskouing oor hoe Boeremans aan die einde van die oorlog oor die Britte gevoel het. Anna weier om vir John op te gee, ten spyte van Klein Piet se woorde: “Ek is jou vlees en bloed. Hy is die vyand” (Opperman, 2012c). Klein Piet jaag vir Anna en John van die werf af. Nou is dit werklik net hy en Bongani wat oorbly, en uiteindelik willig hy in om vir Bongani die stuk grond te gee wat aan hom belowe is.

Die episode eindig met Klein Piet en Bongani waar hulle besig is om weer die klipstapel te bou waar Pieter de Wit sestig jaar vantevore die stok geplant het. Die verteller se stem vertel bo-oor hierdie beeld:

“Vir die oorlog teen die Britte het die Boere baie betaal. Baie, maar nie alles nie. En solank jy grond het, kan jy bou” (Opperman, 2012c).

Klein Piet plant simbolies weer die stok op die plek waar Pieter de Wit dit die eerste keer geplant het, en die verteller sluit die episode af met die woorde:

“En daai gebuigde boompie langs die pad ...? Die digter Totius het ook oor daardie boompie geskryf: ‘Maar tog het daardie boompie weer stadig reggekom, want oor sy wonde druppel die salf van eie gom.’ En hy het weer opgestaan” (Opperman, 2012c).

Met hierdie woorde dra Opperman andermaal ’n ideologiese boodskap oor aan sy gehoor, dat die wit Afrikaner, weereens, net soos ná die einde van die Anglo-Boereoorlog, sal opstaan. Klein Piet de Wit, as die protagonis en heldfiguur vir die grootste deel van die Donkerland-episodes wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel, verteenwoordig dus die Boereheld soos wat Opperman verkies het om dié held-argetipe in hierdie reeks uit te beeld.

6.6 *Slotsom*

Die navorser het in hierdie hoofstuk op die uitbeelding van die Boereheld in geselekteerde Suid-Afrikaanse dramareekse gefokus. Die heldfiguur in *Arende* (1989), die Kaapse rebel Sloet Steenkamp, is ’n Boerekrygsgevangene op St. Helena-eiland wat gereeld in konflik staan met die Britse militêre bevelvoerder, kaptein James Kerwin. Steenkamp se patriotisme word gereeld met ander *hensopper*- en *joiner*-karakters s’n gekontrasteer. Die skrywer van die reeks, Paul C. Venter, het ook die karakter Paul Johnson geskep wat die oorlog en dus sy identiteit as Boer bevraagteken. Om hierdie rede word Johnson as die uitgeworpene van die kamp beskou en sterf hy ook as ’n tragiese held aan die einde van *Arende* se eerste reeks.

Die dramareeks *Feast of the Uninvited*, wat eers in Engels in 2008 op MNET uitgesaai is, en later ook in Afrikaans op kykNET uitgesaai sou word, was histories die eerste van die gevallestudies wat die navorser ondersoek het, wat die idilliese beeld van die Boereheld uitgedaag het. Alhoewel *Feast of the Uninvited* (2008) 'n reeks met verskeie protagoniste is, fokus dit veral op die karakters Daantjie van Wyk en Petrus Minter. Daantjie word as 'n lafaard uitgebeeld wat nie net wegkruip om die Anglo-Boereoorlog vry te spring nie, maar ook ten tye van die oorlog homself vermom en sy vrou verkrag. Hierdie uitbeelding van Daantjie as 'n anti-held werp 'n ontstellende blik op die mitiese Boereheld. In teenstelling met Daantjie word Petrus Minter as 'n meer tradisionele, gewillige held uitgebeeld wat, ten spyte van sy agtergrond as 'n arm bywoner, bo sy omstandighede uitstyg en weens sy heldedade tydens die eerste fase van die oorlog toestemming kry om met die ryk Van Wyks se dogter Nellie te trou. Tog is Minter self ook 'n tragiese held, omdat hy nie bereid is om sy lewe sonder Nellie, wat in 'n konsentrasiekamp sterf, voort te sit nie. Hy laat dus toe dat sy innerlike demone hom oorwin en hy pleeg selfmoord langs die graf van Nellie en sy gestorwe kind. Hierdie handeling maak van Minter ook 'n tragiese held, wat ooreenstem met Vogler (2007) se siening dat 'n held meer as een masker kan dra.

Die dramareeks *Donkerland* (2013) beeld 158 jaar van die wit Afrikaner se geskiedenis uit, waarin die verloop van die Anglo-Boereoorlog vir drie uit die 13 episodes afspeel. Hierdie reeks het, nes *Feast of the Uninvited*, verskeie protagoniste, onder meer die stamvader, Pieter de Wit en sy seun, Jacob de Wit. Maar die karakter rondom wie die draaiboekskrywer, Deon Opperman, die meeste ideologiese boodskappe bou, is beslis die karakter van Klein Piet de Wit, wie se dade in die onderskeie episodes in diepte deur die navorser in hierdie hoofstuk bespreek is. Tog voel die navorser daar is nog baie stof vir verdere studies oor dié reeks.

HOOFSTUK VII

Samevatting: Mites en die ideologiese uitbeelding van die held in geselekteerde rolprente en dramareekse oor die Anglo-Boereoorlog

7.1 Inleiding

Hierdie proefskrif is 'n kwalitatiewe studie wat die mites en ideologiese uitbeelding van die heldfiguur in geselekteerde Anglo-Boereoorlog-rolprent- en dramareeks-gevallestudies ondersoek.

Vir die doelwit van hierdie studie word *ideologie* beskryf as 'n stel idees wat 'n mens se doelwitte, verwagtings en handeling omvat, terwyl 'n *mite* gedefinieer word as:

“... usually a traditional story of representational historical events that serves to unfold part of the world view of a people or explain a practice, belief or natural phenomenon” (Merriam-Webster, 2012).

Segal (1999:3) is van mening dat mites tradisioneel ontstaan het om die spesifieke behoeftes van individue of 'n gemeenskap te vervul en dat hierdie tipe miteskepping steeds voorkom. Maar mense is oor die algemeen nie eens bewus daarvan dat hulle mites in alle vorme (hetsy in taalgebruik, visuele beelde, geskrewe tekste of 'n kombinasie hiervan) teëkom nie (Landy, 2001:vii).

Die navorser se hipotese is dat daar deur die jare 'n mite rondom die Boereheld ontstaan het en dat dié held vanaf die begin van die Suid-Afrikaanse rolprentgeskiedenis (met die eerste dokumentêre rolprente wat reeds deur die oorlogskorrespondente tydens die Anglo-Boereoorlog verfilm is) tot en met die tyd van die skrywe van hierdie studie, in 2015, gebruik is om sekere mites en ideologiese boodskappe uit te dra. Die rolprentmaker het hierdie mite

in sy gehoor se bevestig of herskep, afhangend van sy of haar doelwit met die spesifieke rolprent, kortfilm of dramareeks wat hy of sy gemaak het.

Volgens Rollins (1983:1) kom mites en simbole gereeld in historiese (of periodesluk-) rolprente voor en vorm hierdie tipe rolprente sodoende 'n deel van kykers se historiese bewussyn of denkwyses. Burgoyne (2008:6) stem saam:

“... the films attempt to come to grips with the past, making use of the available scholarship and setting out a cinematic interpretation of history that concerns issues that still trouble us in the present” (Burgoyne, 2008:6).

Daarom is historiese rolprente en dramareekse ryk gevallestudies om vir mites, simbole en ideologieë te ontleed. Die ontleding van hierdie gevallestudies kan soms problematies wees, omdat daar, nes in die geval van sprokies, “so baie moontlikhede en invalshoeke is” (Van Rensburg, 1998:27).

Vir die besluit rondom die metodologie van die proefskrif het die navorser meestal van narratiewe ontleding gebruik gemaak. Om dié rede het sy gaan delf in die teorie rondom mites, die held-argetipe en die heldereis-struktuur wat gereeld in draaiboeke voorkom. Die term *mite* verwys volgens die kenner Joseph Campbell (2008:1) na 'n konsekwente narratiewe patroon wat in die onderbewussyn van alle mense voorkom en uiting vind in drome en volksverhale. Campbell het die term “enkelmite” (*monomyth*) geskep wat die reis van 'n heldfiguur vanaf sy gewone wêreld tot by 'n spesiale wêreld uitbeeld:

“Beyond the threshold, then, the hero journeys through a world of unfamiliar yet strangely intimate forces, some of which severely threaten him (tests), some of which gives him magical aid (helpers). ... He undergoes a supreme ordeal and gains his reward. ... The hero re-emerges from the kingdom of dread (return, resurrection). The boon that he brings restores the world (elixir)” (Campbell, 2008:211).

Waar moontlik, het die navorser wel ook onderhoude met die skeppers van die gevallestudie-rolprente (hetsy draaiboekskrywers, vervaardigers en regisseurs) gevoer om haar standpunte te bevestig en te motiveer.

7.2 *Bevindings*

7.2.1 *Die rol van mites en ideologie in die geselekteerde gevallestudies*

Volgens verskeie akademiëci (onder meer Martin Botha, Jacqueline Maingard en Keyan Tomaselli) is Afrikaanse rolprente sedert die dertigerjare gebruik om Afrikanernasionalisme te propageer en om die wit Afrikaner se ideale in rolprente vas te vang.

Veral in die vyftiger- en sestigerjare het die regering, onder leierskap van Hendrik Verwoerd, die potensiaal besef van 'n wit, Afrikaans-gedomineerde stelsel wat die groei en verspreiding van die Afrikaanse taal en kultuur kon beïnvloed en bevorder (Maingard, 2007). En vanaf die instelling van 'n geregleerde subsidiesisteen in 1956, het die regering en groot besighede kragte saamgespan om die plaaslike rolprentbedryf te manipuleer. Die groot rolprentmaatskappye het verstrooiingsvermaak soos musiekblyspele, natuurlewe-films, avontuur-verhale, en romantiese oorlogsfilms gemaak, in 'n stormagtige sosio-politiese tydperk waarin die regering homself verdedig het teen opposisie-groepe wat die Apartheidswetgewing teengestaan het (Botha, 2012).

Intussen het die Boereheld vanaf sy kinderskoene in die kortfilm *Sarie Marais* gevorder tot die protagonis van die verskeidenheid vollengte-rolprente uit die sestiger- en sewentigerjare; laasgenoemde is deur die navorser die “dekade van die Boereheld” gedoop. In hierdie dekade is sewe rolprente vrygestel wat tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel, naamlik *Voor Sononder* (1962), *Ruiter in die Nag* (1963), *Seven Against The Sun* (1964), *Die Kavaliers* (1966), *Krugermiljoene* (1967), *Majuba* (1968), en *Strangers at Sunrise* (1969) (Le Roux & Fourie, 1982:70-73). Dit is opmerklik dat hierdie rolprentdekade met Suid-Afrika se republiekwording op 31 Mei 1961 begin het. Dit was 'n groot mylpaal vir die wit Afrikaanse regering, want hulle het uiteindelik daarin geslaag om hulself van die “antagonistiese” en “onderdrukkende” Britse Ryk te bevry.

Die navorser is van mening dat die regering met hulle Afrikanernasionalistiese ideologie juis hierdie rolprente gebruik het in dié tyd waarin hulle deur swart vryheidsvegters en ander

opposisiegroeperings aangeval is, om Afrikaners te herinner aan hulle voorgeslagte se lyding tydens die Anglo-Boereoorlog en die bloed wat vir hul land gestort is.

Verskeie akademici, onder meer Antjie Krog, Lizabé Lambrechts en Johann Visagie het al geskryf oor die sogenaamde identiteitskrisis wat wit Afrikaners sedert 1994 beleef. Die ANC-regering het as deel van die transformasieproses van die land talle plekname verander. Waar strate, lughawens en stede of dorpe vroeër na Afrikaner-helde geheet het, het hulle nou die name van anti-Apartheidstryders gedra (Jansen van Vuuren, 2015a). Dit het baie sogenaamde Afrikaners laat voel dat hulle erfenis simbolies geteiken word, want 'n aanval op 'n kulturele groep se helde word dikwels beskou as 'n persoonlike aanval op die groep. Krog skryf onder meer oor die Afrikaner se hunkering na 'n leier en dat hierdie hunkering gesien kan word in die skepping van populêre kultuur soos die gewilde Bok van Blerk-lied, “De la Rey”, asook Deon Opperman en Sean Else se verhoogstuk, *Ons vir jou*, wat ook 'n verhaal oor generaal De la Rey uitbeeld (Krog, 2007).

Die navorser stem saam dat wit Afrikaanse gehore op soek is na 'n held om na op te sien en dat hulle om dié rede na een gaan soek in hul “era van onskuld” (die term wat Antjie Krog geskep het): die tyd vóór Apartheid, toe hulle 'n regverdige stryd gestry het – om hul land, vryheid en identiteit (Jansen van Vuuren, 2015a).

Die navorser het ook tot die gevolgtrekking gekom dat 'n wit Afrikaanse kyker dit geniet om te sien hoe sy of haar voorsate as dapper, “gewillige helde” uitgebeeld word. Sodoende versterk hierdie rolprente die mites wat reeds voor, tydens en ná die Anglo-Boereoorlog ontstaan het en deur skrywers soos onder meer Sir Arthur Conan Doyle vasgevang is (Doyle, 1902:1).

Die populariteit van die mitiese Boereheld skakel met die hoofteorieë van mitologie en die beskouing dat mite ontstaan en funksioneer om 'n behoefte van individue of 'n gemeenskap te bevredig. Om dié rede skep Afrikaanse kunstenaars, insluitend rolprentmakers en televisievervaardigers, juis meer tekste oor die Anglo-Boereoorlog – die tyd waar die Afrikaners die helde van die Boereoorlog was, en nie die skurke van Apartheid nie.

7.2.2 Die fokus van die studie: Die mitiese Boereheld

Die sentrale fokus van die studie was om te ondersoek hoe die held-argetipe in geselekteerde gevallestudies uitgebeeld is – en hoe die held se uitbeelding die rolprent se tema en die gehoor se identifikasie daarmee beïnvloed het. Joseph Campbell, Carl Gustav Jung en Christopher Vogler se teorieë rondom die held-argetipe het gevolglik die grondslag van hierdie navorsing gevorm, aangesien die held, oftewel die protagonis, die storie in ’n rolprent dryf (Field, 1994). Gewoonlik is die held of die protagonis se *wants* en *needs* oftewel behoeftes die dryfkragte van die rolprent se plot. Die heldfiguur is ook veronderstel om die karakter in ’n rolprent te wees waarmee ’n kyker die sterkste kan identifiseer (Blum, 1995:79). Dit is juis om hierdie rede dat ’n draaiboekskrywer of rolprentmaker meestal sy of haar ideologiese boodskap rondom die heldfiguur bou. Die protagonis/held-argetipe word ook beskou as die karakter wat die grootste verandering ondergaan tydens die verloop van die verhaal (Blum, 1995:79). Hierdie verandering gebeur tydens die held-argetipe se innerlike reis – ’n reis wat terselfertyd as die uiterlike reis plaasvind (Vogler, 2007).

Die navorser kon duidelik uit haar ontleding van die gevallestudies en die onderhoude wat sy met sekere van die rolprentmakers gevoer het, agterkom dat daar wel mitologisering rondom die Anglo-Boereoorlog plaasgevind het. Sodoende is ’n mite rondom die Boerekryger of die Boereheld gebou, soos die skrywer en regisseur van *Bloedson* (2013), Albert Snyman, tereg sê:

“Die Boer het ’n mitiese figuur geword, amper soos ’n zombie. Daar is hierdie idee oor hulle, en dit voel of hierdie idee later meer soos ’n mite word” (Snyman, 2015).

’n Belangrike gevolgtrekking waartoe die navorser gekom het, is dat die historiese tydspanne oftewel konteks waarin die betrokke rolprent of dramareeks gemaak is, ’n integrale rol gespeel het in hoe die skrywer, regisseur of vervaardiger die heldfiguur in die betrokke gevallestudie uitgebeeld het. Om dié rede het die navorser aan die begin van ’n gevallestudie eers gefokus op die agtergrond waarin die betrokke rolprent of dramareeks gemaak is en bespreek hoe dit tot die konteks van die stuk bydra. Daarna is die tipe heldfiguur en sy bydrae tot die storielyn en tema/boodskap behandel. (Terloops, al die

protagoniste van die gekose gevallestudies was mans, en die redes hiervoor kan moontlik in 'n volgende studie bespreek word.)

Die navorser het gevind dat Anglo-Boereoorlog-rolprente wat voor die einde van Apartheid gemaak is, soos *Sarie Marais* (1931) en *Die Kavaliere* (1966), dikwels as ideologiese mondstukke vir Afrikanernasionalisme gebruik is. Akademici soos Martin Botha en Jacqueline Maingard het onder meer geskryf oor hoe rolprente deur die voorstanders van Afrikanernasionalisme gebruik is om hierdie ideologie te bevorder. In hierdie gevalle het die rolprentvervaardigers stories en karakters geskep wat kykers herinner het aan die bloed wat hulle voorvaders vir die land, wat uiteindelik Suid-Afrika sou word, gestort het. Dit is ook nie vir die navorser 'n toevalligheid dat die eerste Suid-Afrikaanse rolprent met 'n klankbaan, naamlik *Sarie Marais* (1931), juis teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel nie. *Sarie Marais* (1931) is gevolg deur *Moedertjie* (1931), wat ook 'n soortgelyke tema gehad het.

Die Kavaliere (1966) was weer een van die rolprente in 'n tydperk wat die navorser as die “dekade van die Boereheld” beskryf. Hierdie dekade het in 1961 afgeskop en tot in die sewentigerjare geduur. Sy verwys só na hierdie tydperk, omdat daar in hierdie dekade sewe vollengte-rolprente gemaak is wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel. Die outeur se hipotese rondom die gewildheid van die Anglo-Boereoorlog gedurende hierdie tydperk hou verband met die feit dat Suid-Afrika ook in 1961 'n republiek geword het, en wit Afrikaners dus uiteindelik die simboliese kettings kon afskud waarin Brittanje hulle ná die einde van die Anglo-Boereoorlog geplaas het.

Beide *Sarie Marais* (1931) en *Die Kavaliere* (1966) steun sterk op nostalgie en het gewillige helde wat volgens die storielyne enigiets vir die Boeresak sal opoffer. Al is die Boerekryger in *Sarie Marais* weens verhooggrimering en oordrewe toneelspel as effens verfynd uitgebeeld, dui die toneel waarin hy sy Sarie soen op sy manlikheid, en versterk kameraskote van Boerekrygers wat oor 'n wye veld in die rigting van die sonsondergang jaag die beeld van die dapper Boereheld (Albrecht, 1931). *Die Kavaliere* se veldkornet Chris Botha het al die eienskappe wat van 'n tradisionele held verwag word – hy is dapper, pligsgetrou, regverdig, lojaal en bereid om sy lewe vir sy kommando-lede asook vir “volk en vaderland” op te offer (Jansen van Vuuren, 2014).

In teenstelling hiermee is kommandant Van Aswegen van die rolprent *Verraaiers* (2013) 'n tragiese held. Hy is nie bereid om sy plaas en die lewens van sy familie op te offer vir 'n oorlog wat na sy mening nie meer gewen kan word nie, soos wat hy dit onomwonde in die rolprent stel. Daarom word Van Aswegen later deur sy eie mense, die Boere, as 'n verraaier gebrandmerk, in 'n hof veroordeel, en uiteindelik tereggestel.

Die konteks waarin *Verraaiers* (2013) gemaak is, het 'n duidelike invloed op die storielyn gehad. Volgens die uitvoerende vervaardiger, Piet de Jager, sou dit baie moeilik gewees het om voor 1994 'n rolprent te maak wat die idilliese beeld van die Boereheld bevraagteken, omdat dit so 'n belangrike deel van die wit Afrikaner se kultuur is (P. de Jager, 2014). Die uitbeelding van die tragiese Boereheld (Van Aswegen) wat nie bereid was om alles vir volk en vaderland op te offer nie, en dan ook nog deur sy eie mense veroordeel en doodgeskiet word, is nié iets wat wit Afrikaanse kykers oor die algemeen wou sien nie. Die navorser het bewyse hiervoor gevind in die onderhoud wat sy self met die vervaardiger en uitvoerende vervaardiger gevoer het oor die rolprent se inkomste en loketbywoningsyfers (Jansen van Vuuren, 2014). Daar was ook heelwat tekens daarvan in die negatiewe kommentaar wat lede van die publiek oor die rolprent op sosiale media geplaas het. Tog was daar ook verskeie kykers wat die vervaardigers geprys het omdat hulle bereid was om die *status quo* uit te daag en 'n rolprent te maak wat 'n ander sy van die Afrikaner, oftewel van die Boereheld, uitbeeld (Ouboet se Stoep, 2013).

7.2.3 Gevallestudies wat die mitiese Boereheld bevraagteken

Buiten *Verraaiers* (2013) daag die kortfilms *Commando* (2009), *Bloedson* (2013) en *Adventures of the Boer War* (2011-2014) ook die *status quo* rondom die Boereheld uit. Alhoewel *Commando* (2008) op die ware lewe van die Boereheld Deneys Reitz gebaseer is, het die regisseur Stephen de Villiers sy kreatiewe vryheid gebruik met die aanpassing van die gelyknamige roman na die draaiboek van die kortfilm. Terwyl Reitz (Reitz, 2007:170) in sy boek bloot verwys het na 'n boggelrug wat sy kommando in 'n tyd van nood bygestaan het, het De Villiers (2008) besluit om 'n tipe swart sangoma as 'n mentor-karakter te skep wat letterlik Reitz se lewe tydens die film red. De Villiers (2015) stem saam met die navorser dat

dit ongehoord sou gewees het om so 'n swart mentorfiguur uit te beeld in die tydperk waarin Afrikanernasionalisme nog die dominante ideologie was.

En terwyl die helde van die meeste ander Anglo-Boereoorlog-rolprente (buiten *Verraaiers*) sterk voorstanders is van 'n oorlog om die Afrikaner se vryheid te verdedig, gebruik De Villiers (2008) sy rolprent as 'n “doek” (*canvas*) om sy eie ideologie en oortuigings as 'n pasifis aan die gehoor oor te dra. Hy verwoord ook sy tema direk aan die kyker – by monde van die mentorfiguur wat in sy dialoog aan Reitz sê dat slegs een vriend die teenmiddel van 50 vyande is. Hierdie raad van die swart sangoma kan ook as Reitz se “eliksir” beskou word – dit wil sê, die skat of waardevolle item wat die protagonis tydens die heldereis ontdek, en wat vir hom of haar die krag gee om die uiterlike reis te voltooi (Vogler, 2007:215). Weereens bevestig De Villiers (2015) dat dit hoogs onwaarskynlik sou wees dat die raad van 'n swart karakter in 'n rolprent wat vóór 1994 gemaak is, as waardig genoeg geag sou gewees het om as die held se eliksir beskou te word.

Die skrywer en regisseur van die kortfilms *Adventures of the Boer War* (2011-2014), Kevin Kramer, is 'n Noord-Amerikaner wat op 15-jarige ouderdom die reeks films op *You Tube* begin maak het, terwyl hy op skool van Britse Imperialisme geleer het. Kramer het die karakters en styl van *Adventures of the Boer War* op die Amerikaanse televisie-reeks *F-Troop* gegrond (Kramer, 2015). *F-Troop* is 'n reeks wat oor die wel en wee van soldate op 'n verafgeleë Amerikaanse weermagsbuitepos handel (IMDB, 2003). Kramer het regte Lego-figure en animasie gebruik om sy tong-in-kies-stories te vertel, sowat vier jaar vóórdat die Hollywood vollengte-rolprent *Lego-movie* dié styl gewild gemaak het (IMDB, 2014).

Kramer (2011-2012) beeld in sy onderskeie kortfilms meestal sy Britse hoofkarakters as stommerike uit wat deur die Boere gevang of uitoorlê word. Tog stel Kramer die Boere ook nie werklik as dapper helde voor nie. Die Boerekarakters in *Adventures of the Boer War* (2011-2012) is gesiglose randfigure wat slegs 'n rol speel om te wys hoe komieklik snaaks en naïef die dade van die Britse protagoniste ten tye van oorlog is. Ten spyte van Kramer (2011-2012) se goeie intensies, het dit vir die navorser voorgekom of *Adventures of the Boer War* net te veel van karton-karakters gebruik gemaak het. Maar Kramer (2015) beklemtoon dat hy die films slegs om komiese redes gemaak het, en dat hy nie bewustelik enige vorm van propaganda geskep het nie. Volgens hom het hy juis probeer om van ware historiese gebeure

weg te bly en wou hy 'n ander sy van oorlog wys deur intertekstuele verwysings na populêre kultuur (Kramer, 2015).

Die mees omstrede gevallestudie wat die navorser ondersoek het, was sekerlik vir haar die kortfilm *Bloedson* (2013), wat die Anglo-Boereoorlog teen die agtergrond van 'n zombie-akopoliptiese tydperk uitbeeld. Een van die regisseurs, Albert Snyman (2015), stel dit onomwonde dat hulle doelwit met die film juis was om die tradisionele mite van die Boereheld uit te daag.

Snyman en sy mede-regisseur Louis Pretorius het daarin geslaag deur weg te breek van die tradisie rondom die uitbeelding van die protagonis in 'n Anglo-Boereoorlog-rolprent wat vanuit 'n Afrikaanse perspektief vertel word. In hulle film verander beide die protagonis en antagonis uiteindelik in zombies. Sodoende het hulle een van die heilige koeie van die Afrikaanse kultuur (soos die Groot Trek en die Grensoorlog) afgeslag. *Bloedson* (2013) het egter baie kritiek van ontstelde kykers op sosiale media ontvang asook briewe waarin sommige van dié kykers te kenne gee dat Snyman-hulle die Afrikaner verloën het (Snyman, 2015). Snyman (2015), wat ook die vervaardiger van die rolprent was, het tydens sy onderhoud met die navorser beklemtoon dat hy wel trots is daarop om Afrikaans te wees ten spyte van hierdie kykers se aantygings, maar dat hy namate hy ouer geraak het, besef het dat die Boere nie altyd so perfek was soos wat hulle in sy kleintyd in die geskiedenisklas uitgebeeld is nie.

Snyman (2015) se sentimente is gedeel deur die vervaardigers van die dramareeks *Donkerland* (2013).

7.2.4 Gewillige helde, anti-helde en tragiese helde in Anglo-Boereoorlog-dramareekse

Donkerland (2013) poog om in 'n kwessie van 13 episodes 158 jaar van die Afrikaner se geskiedenis – vanaf die Groot Trek tot die begin van demokrasie in 1994 – te wys. Volgens die reeks se regisseur, Jozua Malherbe, was sy ervaring van die “Afrikanervolk” tydens sy grootwordjare “baie koud”. Malherbe (2015) meen dat die Boereheld as kind vir hom so onbereikbaar was dat hy nie 'n konneksie met dié figuur kon vorm nie. Daarom het hy met *Donkerland* karakters probeer skep wat alle kante van die mitiese Afrikanerheld kon uitbeeld

en waarmee die gehoor hulle sou kon vereenselwig. Die navorser het slegs die drie episodes van *Donkerland* (2013) wat teen die agtergrond van die Anglo-Boereoorlog afspeel, ondersoek en dit ook met die ander twee dramareeks-gevallestudies, *Arende* (1989) en *Feast of the Uninvited* (2012), vergelyk.

Die protagonis van *Arende* (1989), die Kaapse rebel Sloet Steenkamp, is 'n Boerekrygsgevangene op St. Helena-eiland wat gereeld in konflik met die Britse militêre bevelvoerder kaptein James Kerwin, kom. Hierdie klassieke stryd tussen die protagonis (Steenkamp) en die antagonis (Kerwin) dui ook op die vyandskap wat daar tussen die Boere en die Britte geheers het en wat lank daarna nog in die Suid-Afrikaanse samelewing voorgekom het. Hierdie tema is ook gereeld in die Suid-Afrikaanse regisseur Jamie Uys se rolprente uitgebeeld (Botha, 2012).

Die kwessie van “rebellie” is 'n sentrale tema in die reeks, waarin die bittereinders se patriotisme om vir die Boeresak te veg met ander *hensopper*- en *joiner*-karakters se tekort aan patriotisme kontrasteer. Hierdie tweestryd binne die Afrikanergemeenskap was 'n vraagstuk wat nog dekades ná die Anglo-Boereoorlog by wit Afrikaners gespook het. Die karakter wat as die *hensopper* in die reeks voorgestel word, Paul Johnson, is die sogenaamde uitgeworpene van die kamp. Deur middel van dié karakter beeld die vervaardigers 'n ander sy van die Boerekryger uit. Johnson sukkel om die noodsaaklikheid van oorlog te verstaan en om dié rede bevraagteken hy gedurig sy identiteit as Boer. Vir 'n reeks wat reeds in 1989, voor die amptelike einde van Apartheid, geskep is, vra die regisseur Dirk de Villiers en die skrywer Paul C. Venter, pertinente vrae met *Arende* oor Boere en Afrikaneridentiteit. Daarom kan dié reeks ook tot 'n mate as 'n teen-narratief bestempel word.

Steenkamp word reg van die begin van die reeks af as 'n rebel uitgebeeld, nie net in terme daarvan dat hy 'n Kaapse rebel was nie, maar ook deur die feit dat hy in die eerste episode sê dat hy “net vir homself” is (De Villiers, 1989). Tog weerspreek hy hierdie woorde wanneer hy keer op keer ander karakters bystaan, veral die uitgeworpenes van die kampsamelewing, Johnson en die vrywillige predikant, Theo Bloemfontein. Hierdeur wys hy die eerste tekens dat hy 'n gewillige held is, omdat hy bereid is om sy behoeftes vir ander op te offer.

Verder is hy ook 'n gewillige held, omdat sy “oproep tot avontuur” is om weer vanaf die eiland na sy vrou Annette op die plaas terug te keer; en al sy handeling in die reeks wentel om sy ontsnappingsplanne om hierdie sogenaamde “roeping” te verwesenlik. Tog wys hy elemente van 'n anti-held, omdat hy soms opstaan teen dít wat die Boeresamelewing van hom verwag, soos wanneer hy die hensopper Paul Johnson teen die ander Boere verdedig (De Villiers, 1989).

'n Ander dramareeks waar die anti-held sterk figureer, is die regisseur Katinka Heyns se *Feast of the Uninvited* (2008). Voordat die skrywer P.G. du Plessis die storie *Fees van die Ongenooïdes* as 'n roman aangepas het, het hy die draaiboeke vir dié Engelse dramareeks geskryf. *Feast of the Uninvited* (2008) het volgens die navorser die weg gebaan vir rolprente soos *Verraaïers* (2013) en *Bloedson* (2013) om die idilliese beeld van die Boereheld aan te vat. (Dit is opmerklik dat drie van die “teen-narratiewe”-gevallestudies, naamlik *Verraaïers* (2013), *Bloedson* (2013) en *Donkerland* (2013) in dieselfde jaar uitgesaai is, en dit kan 'n moontlike onderwerp wees vir 'n volgende studie.)

Alhoewel *Feast of the Uninvited* (2008) 'n reeks met verskeie protagoniste is, is dit veral die karakter Daantjie van Wyk, wat as 'n lafaard en 'n verkragter uitgebeeld word, wat Afrikaanse kykers geskok en ontstel het. Al is daar vantevore reeds onderskeie hensopper- en verraaier-karakters in rolprente en dramareekse uitgebeeld, het hierdie reeks 'n karakter (Daantjie) gewys wat homself voorgedou het as 'n bittereinder, maar agter die ander karakters se rug gruweldade aangevang het.

Daantjie is 'n anti-held omdat sy handeling hom 'n uitgeworpene van die samelewing maak: eers is hy te stokstyf van vrees om tydens die oorlog aan 'n geveg deel te neem; en daarna veins hy sy dood sodat sy familie kan vergeet van sy lafhartigheid en kan dink hy het as 'n dapper kryger gesterf. Daarna laat hy toe dat jaloesie van hom besit neem en verkrag hy sy vrou in die donker in hulle plaashuis, sonder dat sy weet wie hy is (Heyns, 2008).

Daantjie word gekontrasteer met die karakter Petrus Minter, op wie die meeste van die lede van die Van Wyk-familie eers neergesien het, omdat sy gesin armlastige bywoners op die Van Wyk-plaas is. Uiteindelik is dit Petrus wat verskeie heldedade tydens die oorlog verrig, en op die ou end sy eie lewe opoffer wanneer hy ontdek dat sy vrou en kind in die

konsentrasiekamp gesterf het. Petrus se handeling maak van hom 'n kombinasie van 'n gewillige en 'n tragiese held, omdat hy as gewillige held sy lewe opoffer, maar as tragiese held toelaat dat sy innerlike demone hom uiteindelik oorwin, en dit lei tot sy dood (Heyns, 2008).

7.3 *Slotsom*

Die navorser het gepoog om met hierdie studie 'n vlugtige blik te gee van hoe die heldfiguur in verskeie Anglo-Boereoorlog-rolprent- en dramareeks-gevalllestudies uitgebeeld is en watter ideologiese boodskappe hierdie uitbeelding aan gehore uitdra. Dit moet beklemtoon word dat al die gevalllestudies slegs kortliks bespreek is en dat 'n toekomstige navorser omtrent 'n hele studie aan 'n enkele rolprent of dramareeks kan wy. Die navorser se doelwit met hierdie proefskrif was om 'n oorsig van gevalllestudies te gee wat sy gevoel het die Boereheld as protagonis op verskeie interessante maniere uitbeeld. Dikwels het die beskikbaarheid van gevalllestudies, die literatuur wat reeds oor hulle geskryf is, en die gewilligheid van hulle vervaardigers om inligting met die navorser te deel, 'n rol gespeel in die uiteindelijke selektering daarvan vir hierdie proefskrif. Tog het die gevalllestudies op die ou end een gemeenskaplike aspek gehad: elk van die gekose rolprente en dramareekse het deur sy uitbeelding van die held-argetipe(s) die mitiese beeld van die Boerekryger versterk of bevraagteken.

Die studie het die ideologiese rol van Afrikanernasionalisme in die skepping van die eerste Anglo-Boereoorlog-rolprente uitgelig en daarna veral gefokus op rolprente en dramareekse wat die tradisionele mitiese uitbeelding van die Boereheld uitgedaag het. Die populariteit van die Boereheld as protagonis, vanaf die dertigerjare tot en met die skryf van die proefskrif in 2015 toon dat die erfenis van die Boereheld steeds 'n sterk rol speel in kontemporêre Afrikaneridentiteit. (Trouens, kort voor die inlewering van die proefskrif is die outeur in kennis gestel dat nog 'n Anglo-Boereoorlog-vollengte-rolprent, *Modder en Bloed*, in 2016 versprei sou word.) Die Boereheld is voorwaar deel van die Afrikaner se “era van onskuld”, soos wat Antjie Krog dit gedoop het – die tydperk waartydens die Afrikaner vir 'n regverdiges saak baklei het en voordat hulle as die skurke van Apartheid gebrandmerk is.

Maar 'n held kan nie altyd net dapper en goed wees nie. Volgens draaiboekskryf-teorie moet die protagonis van 'n storie 'n tekortkoming of gebrek in sy of haar samestelling hê wat hy of sy tydens die plot te bowe moet kom. Daarom lewer die betrokke gevallestudies 'n belangrike bydrae tot die herdefiniëring van die Boereheld, en die proefskrif poog om hierdie bydrae te dokumenteer.

Die navorser hoop dat hierdie proefskrif net die begin sal wees van verdere studies oor die uitbeelding van die heldfiguur in Suid-Afrikaanse historiese rolprente en dramareekse, omdat hierdie vorme van populêre kultuur so 'n belangrike deel vorm van die skep van 'n historiese bewussyn onder kykers.

Elke gevallestudie wat die navorser in hierdie proefskrif ondersoek het, is volgens haar 'n waardige onderwerp vir ontleding op sy eie, veral aangaande die mites wat daarin voorkom. Die uitbeelding van die heldfiguur in enige rolprent of dramareeks is ook 'n geldige onderwerp vir toekomstige studies, omdat die held so 'n belangrike rol kan speel in die identiteitskepping van 'n kyker.

Epiloog

Die navorser verlaat die leser van hierdie proefskrif met die woorde van Christopher Vogler (2007:37):

“Heroes are the symbols of the soul in transformation, and of the journey each person takes through life.”

Heil die leser.

Mag u vorentoe op u eie navorsingsreis nog vele helde teëkom.

FILMOGRAFIE

- Adventures of the Boer War: Casablanca Part 1* [Short film]. 2011a. Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). New York: KTV Studios.
- Adventures of the Boer War: Casablanca Part 2* [Short film]. 2011b. Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). New York: KTV Studios.
- Adventures of the Boer War: Getting ready for the trip* [Short film]. 2011c. Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). New York: KTV Studios.
- Adventures of the Boer War: Recruiting Tards* [Short film]. 2011d. Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). New York: KTV Studios.
- Adventures of the Boer War: Sergeant Peter's marching band* [Short film]. 2011e. Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). New York: KTV Studios.
- Adventures of the Boer War: The Thing* [Short film]. 2011f. Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). New York: KTV Studios.
- Arende Reeks 1* [Dramareeks]. 1989. De Villiers, D. (Regisseur) & De Villiers, D. (Vervaardiger). Suid-Afrika: C-Films.
- Bloedson* [Kortfilm]. 2013. Snyman, A. & Pretorius, L. (Regisseurs) & Snyman, A. & Pretorius, L. (Vervaardigers). Suid-Afrika: kykNET Kortfilms.
- Bloedson EPK* [Agter die skerms]. 2013. Idea Candy (Regisseur) & Silwerskermfees (Vervaardiger). Suid-Afrika: kykNET.
- Commando* [Short film]. 2008. De Villiers, S. (Director) & De Villiers, S. (Producer). MNET EDIT. South Africa: MNET.
- Die Kavaliers* [Rolprent]. 1966. De Witt, E. (Regisseur) & Meyer, T., Venter, B. & Odendaal, S. (Vervaardigers). Suid-Afrika: Kavalier Films.
- Daar doer in die fliet* [kykNET Dokumentêre reeks] 2011. Lategan, J. (Regisseur) & Lategan, C. (Vervaardiger). kykNET, DSTV: Diaz Films.
- Donkerland* [Dramareeks]. 2013. Malherbe, J. (Regisseur) & Opperman, D., Meyer-Marais, L. & Combrinck, S. (Vervaardigers). Suid-Afrika: kykNET, DSTV.
- Donkerland – Episode 3 (DVD)* [Dramareeks-Episode]. 2015a. Malherbe, J. (Regisseur) & Opperman, D., Meyer-Marais, L. & Combrinck, S. (Vervaardigers). Suid-Afrika: kyk/NETBlack Sheep Films.
- Donkerland – Episode 4 (DVD)* [Dramareeks-Episode]. 2015b. Malherbe, J. (Regisseur) & Opperman, D., Meyer-Marais, L. & Combrinck, S. (Vervaardigers). Suid-Afrika: kykNET/Black Sheep Films.

- DONKERLAND-DRAAIBOEK: Episode 1 – Die Pad na Kanaän.* 2012a. Opperman, D.
Johannesburg: Bottom Line Entertainment.
- DONKERLAND-DRAAIBOEK: Episode 3 – Lank genoeg geterg.* 2012b. Opperman, D.
Johannesburg: Bottomline Entertainment.
- DONKERLAND-DRAAIBOEK: Episode 4 – Vuur en Bloed.* 2012c. Botha, S. & Opperman,
D. Johannesburg: Bottomline Entertainment.
- DONKERLAND DRAAIBOEK: Episode 5 – 'n Merk vir die Eeue.* 2012d. Opperman, D.
Johannesburg: Bottomline Entertainment.
- Feast of the Uninvited* [Dramareeks]. 2008. Heyns, K. (Regisseur) & Scholtz, A.
(Vervaardiger). Suid-Afrika: MNET.
- Liefing – Die Movie* [Rolprent]. 2010. Webber, B. (Regisseur) & Kruger, P. (Vervaardiger).
Hartbeespoort, Suid-Afrika: Hartiwood Films.
- Sarie Marais* [Kortfilm]. 1931. Albrecht, J. (Regisseur) & Schlesinger, I.W. (Vervaardiger).
Suid-Afrika: African Film Productions.
- Verraaiers* [Rolprent]. 2013. Eilers, P. (Regisseur) & De Jager, S. (Vervaardiger). Suid-
Afrika: Bosbok Ses Films.
- Verraaiers/Traitors: Draft 7* [ROLPRENTDRAAIBOEK]. 2011. De Jager, S. Pretoria:
Bosbok Ses Films.

BIBLIOGRAFIE

- Abercrombie, N. & Longhurst, B. 2007. *The Penguin Dictionary of Media Studies*. Suffolk, England: Penguin.
- Albrecht, J. (Regisseur) & Schlesinger, I.W. (Vervaardiger). 1931. *Sarie Marais* [Kortfilm]. Killarney, Suid-Afrika: African Film Productions.
- Althusser, L. 1971. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. New York: Monthly Review Press.
- Althusser, L. 2008. *On Ideology*. London: Verso.
- Barks, C. & Moyne, J. 2004. *The Pickaxe: Getting to the Treasure Beneath the Foundation. RUMI: Selected Poems*. London: Penguin Books.
- Barnes, J. 1992. *Filming the Boer War: The beginnings of cinema in England 1894-1901*. London: Bishopsgate Press.
- Barthes, R. 1972. *Mythologies*. Translated by A. Lavers. New York: Hill & Wang.
- Barthes, R. 1977. *Image. Music. Text*. Translated by S. Heath. London: Fontana.
- Basson, A.F. 1981. Rolprentresensies: 'n Kwalitatiewe en Kwantitatiewe Ontleding. MA-verhandeling, Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.
- Bettelheim, B. 1977. *The Uses of Enchantment*. New York: Vintage Books.
- Bevan, C. 2011. *Arende*. Aanlyn beskikbaar by:
<http://www.vintagemedia.co.za/television/arende>. Soos op 20 September 2015.
- Bickford-Smith, V. 1996. Rob Roy in Rondebosch: Putting the case for Film and History Studies in South Africa. *South African Historical Journal*, May(34):151-159.
- Bickford-Smith, V. 2001. Screening Saints and Sinners: The Construction of Filmic and Video Images of Black and White South Africans in Western Popular Culture during the Late Apartheid Era. *Kronos*, 27:183-200.
- Bickford-Smith, V. & Mendelsohn, R. 2003. Film and History Studies in South Africa Revisited: Representing the African Past on Screen. *South African Historical Journal*, 48(1):1-9.
- Black Sheep Film Distribution. 2015. Donkerland DVD-buiteblad. kykNET/Black Sheep Films. Suid-Afrika. Junie 2015.
- Blake, A. 2010. *Die verborge skandvlek van die Boereverraaiers*. Aanlyn beskikbaar by:
<http://www.rapport.co.za/Weekliks/Nuus/Die-verborge-skandvlek-van-die-Boereverraaiers-20101029>. Soos op 23 Februarie 2014.

- Blignaut, J. & Botha, M. (Eds.). 1992. *Movies, moguls, mavericks: South African cinema 1979-1991*. Cape Town: Showdata.
- Blignaut, J. & Metz, C. 1990. The South African Film Identity. *Showdata Bulletin*, 1(10):2-3.
- Blum, R.A. 1995. *Television and Screenwriting: from concept to contract*. Third edition. Newton, MA: Butterworth.
- Boas, F. 1911. *The Mind of Primitive Man*. New York: The Macmillan Company.
- Botha, L. 2001. What's in a name: The politics of the past: 'Afrikaner' identifications in contemporary South Africa. Paper presented at conference: *The Burden of Race: 'Whiteness' and 'Blackness' in Modern South Africa*, University of the Witwatersrand, Johannesburg.
- Botha, M. 2012. *South African Cinema 1896-2010*. Bristol, UK: Intellect.
- Botha, M. & Van Aswegen, A. 1991. Suid-Afrikaanse "alternatiewe" rolprente en die Suid-Afrikaanse sosio-politieke werklikheid (Deel 2).
- Botha, M. & Van Aswegen, A. 1992. *Beelde van Suid-Afrika: 'n Alternatiewe Rolprentoplewing*. Pretoria: RGN Uitgewers.
- Botha, M.P. 1987. Integriteit is die wagwoord. *De Kat*, Mei, 2(10):54-55.
- Botha, M.P. & Van Der Merwe, L. 1988. Jou oë moet eerlik wees. *De Kat*, Junie, 3(11):66-68.
- Botha, S. & Opperman, D. 2012. *DONKERLAND DRAAIBOEK: Episode 4 – Vuur en Bloed*. Johannesburg: Bottom Line Entertainment.
- Bradford, H. 2002. Gentlemen and Boers: Afrikaner Nationalism, Gender and Colonial Warfare in the South African War. In: Cuthbertson, M.-L., Cuthbertson, G., Grundlingh, A. & Suttie, M.-L. (Eds.). *Writing a Wider War: Rethinking Gender, Race, and Identity in the South African War, 1899-1902*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Broodryk, C.W. 2011. *Woerwoer*. Aanlyn beskikbaar by:
<http://24truth24lies.blogspot.com/2011/06/woerwoer.html>. Soos op 28 November 2011.
- Broodryk, C.W. 2015. Absences, exclusivities and utopias: Afrikaans film as a cinema of political impotence, 1994-2014. Unpublished PhD Thesis, University of Cape Town, Cape Town.
- Browne, R. 2013. Verraaiers: A reflection. *Critical Arts*, 27(4):449-453.

- Browne, R.B. 1983. Foreword. In: Rollins, P.C. (Ed.). *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*. Revised edition. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Bruinou.Com-Gemeenskap. 2015. *Bruinou.com*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.bruinou.com/aweh/latest-news>. Soos op 27 Mei 2015.
- Burgoyne, R. 2008. *The Hollywood Historical Film*. Malden, MA; Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Campbell, J. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon.
- Campbell, J. 2008. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, CA: Joseph Campbell Foundation: New World Library.
- Coetzer, M. 2003. Die Anglo-Boereoorlog en die vroeë ontwikkeling van die rolprentbedryf. Honneurs-skripsie, Universiteit van Pretoria, Pretoria.
- Craig, D. 2003. The Viewer as Conscript: Dynamic struggles for ideological supremacy in the South African Border War film, 1971-1988. MA dissertation, University of Cape Town, Cape Town.
- Cuthbertson, G., Grundlingh, A. & Suttie, M. 2002. Introduction. In: Cuthbertson, G., Grundlingh, A. & Suttie, M.-L. (Eds.). *Writing a Wider War: Rethinking Gender, Race, and Identity in the South African War, 1899-1902*. Cape Town: David Phillip Publishers, New Africa Books.
- Davis, P. 1996. *In Darkest Hollywood: Exploring the Jungles of Cinema's South Africa*. Athens, OH: Ohio University Press.
- De Beer, A.S. & Botha, N. 2008. News as representation. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies: Policy, Management and Media Representation*. Cape Town: Juta & Co.
- De Jager, P. 2014. *Die Held in Verraaiers vanuit die uitvoerende vervaardiger se perspektief*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Telefoniese onderhoud. 12 Maart 2014.
- De Jager, S. 2011. *Verraaiers/Traitors Screenplay – Draft 7*. Pretoria: Bosbok Ses Films.
- De Jager, S. 2014. *Die tipe held in Verraaiers uit die draaiboekskrywer/vervaardiger se oogpunt*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Telefoniese onderhoud. 26 Februarie 2014.
- De Lange, J.H. 1991. *The Anglo-Boer War, 1899-1902, on film*. Pretoria: State Archives Service.
- De Villiers, D. (Regisseur) & De Villiers, D. (Vervaardiger). 1989. *Arende* [Dramareeks]. Reeks 1. Suid-Afrika: C-Films.

- De Villiers, S. (Director) & De Villiers, S. (Producer). 2008. *Commando* [Short film]. MNET EDIT. Johannesburg: MNET.
- De Villiers, S. 2015. (stephen.devilliers@gmail.com). RE: *E-mail to the author – questions about Commando*. E-pos aan Jansen van Vuuren, A. (ajansenvanvuuren@uj.ac.za). Soos op 7 Mei 2015.
- De Witt, E. (Regisseur) & Meyer, T., Venter, B. & Odendaal, S. (Vervaardigers). 1966. *Die Kavaliers* [Rolprent]. Killarney, Suid-Afrika: Kavaliers Films.
- Dennis, P. & Grey, J. 2000. The Boer War: Army, Nation and Empire. South Africa's post-Boer, Boer War. 1999 *Chief of Army/Australian War Memorial Military History Conference*. Canberra, Australia: Army History Unit.
- Department of Arts and Culture. 2007. *Bok van Blerk's supposed Afrikaans 'struggle song'. De la Rey and its coded message to fermenting revolutionary sentiments*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.info.gov.za/speeches/2007/07020710151002>. Soos op 5 Maart 2014.
- Doyle, A.C. 1902. *The Great Boer War*. New York: McClure, Phillips.
- Du Plessis, H. 2011. Die romansier en die verlede: die skrywer se hantering van historiese materiaal in die skep van die historiese roman *Die pad na Skuilhoek*. *Litnet Akademies*, 8(3):1-15.
- Du Plessis, P.G. 2008. *Fees van die Ongenooïdes*. Kaapstad: Tafelberg.
- Du Plessis, P.G. 2015. (pgdp@iafrica.com). RE: *Die uitbeelding van die held-argetipe in Feast of the Uninvited-dramareeks*. E-pos aan Jansen van Vuuren, A. (ajansenvanvuuren@uj.ac.za). Soos op 23 Julie 2015.
- Du Plooy, H. 2009. *Die energie en die chaos van die lewe doeltreffend vervat in PG du Plessis se Fees van die Ongenooïdes*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.litnet.co.za/die-energie-en-die-chaos-van-die-lewe-treffend-vervat-in-pg-du-plessis/>. Soos op 25 Julie 2015.
- Eckardt, M. 2011. South African film history vs the history of motion pictures in South Africa. *South African Theatre Journal*, 25(1):72-77.
- Eilers, P. (Regisseur) & De Jager, S. (Vervaardiger). 2013. *Verraaiers* [Rolprent]. Suid-Afrika: Bosbok Ses Films.
- Euijen, E. (2012). "*A Man's War Through a Boy's Eyes*" – *Reflective Essay on writing a screenplay set against the backdrop of a war*. Academic Essay. Wits Film and TV Division. University of the Witwatersrand. Johannesburg.
- Foucault, M. 1972. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.

- February, V.A. 1991. *The Afrikaners of South Africa*. London and New York: Kegan Paul International.
- Field, L.M. 1933. War Makes the Hero. *The North American Review*, 235(4):370-375.
- Field, S. 1994. *Four Screenplays: Studies in the American Screenplay*. New York: Delta.
- Fiske, J. 1976. Semiotics: its contribution to the study of intercultural communication. *Educational Broadcasting International*, 12(2):51-57.
- Fourie, P.J. 1982. Interkulturele probleme in beeldkommunikasie. *Communicare*, 3(1):60-73.
- Fourie, P.J. 1983. *Beeldkommunikasie: Kultuurkritiek, ideologiese kritiek en 'n inleiding tot die beeldsemiologie*. Johannesburg: McGraw-Hill.
- Fourie, P.J. 1985. Betekenis en betekeniskonstruksie in beeldkommunikasie. *Communicare*, 4(1):33-40.
- Fourie, P.J. 2010. *Media Studies: Media History, Media and Society*. Cape Town: Juta & Company Ltd.
- George, L. 2015. VF+ verkla die EFF: Saak teen Malema en nog 2 na Kruger-beeld geskend is. *Beeld*, 8 April 2015.
- Geraghty, C. 2000. Representation and popular culture. In: Curran, J. & Gurevitch, M. (Ed.). *Mass Media and Society*. London: Arnold.
- Giliomee, H. 2004. *Die Afrikaners: 'n Biografie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Greene, N. 2001. Empire as Myth and Memory. In: Landy, M. (Ed.). *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Griffiths, J. 2015. *Give Rhodes to the artists*. Aanlyn beskikbaar by:
<http://www.thoughtleader.co.za/readerblog/2015/03/30/give-rhodes-to-the-artists/>.
Soos op 30 Maart 2015.
- Grobler, J.E.H. 2004. *The War Reporter: The Anglo-Boer War through the Eyes of the Burghers*. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers.
- Grundlingh, A. 2002. The National Women's Monument: The Making and Mutation of Meaning in Afrikaner Memory of the South African War. In: Cuthbertson, G., Grundlingh, A. & Suttie, M.L. (Eds.). *Writing a wider war: Rethinking Gender, Race & Identity in the South African War, 1899-1902*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Grundlingh, A.M. 2004. Reframing Remembrance: The Politics of the Centenary Commemoration of the South African War of 1899-1902. *Journal of Southern African Studies*, 30(2):359-375.
- Gutsche, T. 1972. *The history and social significance of motion pictures in South Africa, 1895-1940*. Third edition. Cape Town: Howard Timmins.

- Hadland, A., Louw, E., Sesanti, S. & Wasserman, H. (Eds.). 2008. *Power, politics and identity in South African media: Selected Seminar Papers*. Cape Town: HSRC Press.
- Hall, A.L. 2013. The representation of aspects of Afrikaner and British masculinity in the first season of *Arende* (1989) by Paul C. Venter and Dirk de Villiers: a critical analysis. MA dissertation, University of Pretoria, Pretoria.
- Hall, S. 1997. *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hamilton, C. 1998. *Terrific Majesty: The Powers of Shaka Zulu and the Limits of Historical Invention*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hees, E. 1996. The Voortrekkers on Film: From Preller to Pornography. *Critical Arts*, 10(1):1-22.
- Helford, E.R. 2000. Introduction. In: Helford, E.R. (Ed.). *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Herman, E.S. & Chomsky, N. 2010. *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. New York: Random House.
- Heyns, K. (Director) & Scholtz, A. (Producer). 2008. *Feast of the Uninvited* [Drama series]. Johannesburg: MNET/Sonneblom Films.
- Heyns, K. 2015. *Regie en die uitbeelding van 'n boereheld in Feast of the Uninvited*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Telefoniese onderhoud. 8 Augustus 2015.
- Hickey, D. 1999. Legends of the Fall: Cultural Consequences and Mythic Reconstructions of the Boer War and the American Experience in Vietnam. Paper presented at: The Anglo-Boer War: A Reappraisal, 12 - 15 October 1999, University of the Free State, Bloemfontein.
- Hobbs, J.A. 1975. *Art in context*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Hughes-Warrington, M. 2007. *Hollywood goes to the movies: Studying history on Film*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- IMDB. 2003. *F Troop*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.imdb.com/title/tt0058800/>. Soos op 5 Augustus 2015.
- IMDB. 2008. *ARENDE TV Series*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.imdb.com/title/tt2388893/>. Soos op 20 September 2015.
- IMDB. 2014. *The Lego Movie*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.imdb.com/title/tt1490017/fullcredits/>. Soos op 3 Julie 2015.

- Jansen van Vuuren, A. 2014. From ‘Cavalier’ to ‘Traitor’: Unmasking the Hero in two Anglo-Boer War feature films. Paper presented at the 6th Global Conference on Storytelling: Global Reflections on Narrative, 14-16 May. Lisbon, Portugal.
- Jansen van Vuuren, A. 2015a. From ‘Cavalier’ to ‘Traitor’: Unmasking the Hero in Two Anglo-Boer War Feature Films. In: Moenandar, S.-J. & Kavner Miller, N. (Ed.) *Not ever absent – Storytelling in Arts, Culture and Identity Formation*. Oxford, UK: Interdisciplinary Press.
- Jansen van Vuuren, A. 2015b. From Zombies to Mythical Sangomas: Redefining the myth of the Boer Hero in Anglo-Boer War Short Films. *CINECRI 2015: Representation of Identities in Film Studies*. Istanbul, Turkey.
- Jansen van Vuuren, A. (Regisseur) & RSG Nuusaktualiteit (Vervaardiger). 2012. *Oorsig oor die Silwerskermfees 2012* [Radio]. Naweek-Aktueel. Johannesburg: RSG.
- Jooste, R. 2013. Representing history through film with reference to the documentary film *Captor and Captive: Perspectives on a 1978 Border War incident*. MA dissertation, University of Stellenbosch, Stellenbosch.
- Jung, C.G. 1958. *Psychology and Religion*. New York and London: Collected Works Press.
- Jung, C.G. 1971. *Psychological Types, Collected Works*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Karam, B. 2008. Gender and the media. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies: Policy, Management and Media Representation*. Cape Town: Juta & Co.
- Kellner, D. 1995. *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and postmodern*. London: Routledge.
- King, G. 2011. *Fish Hoek has its own matinee idol*. Aanlyn beskikbaar by: http://issuu.com/garymarkleroux/docs/leon_le_roux_article. Soos op 24 Julie 2015.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011a. *Adventures of the Boer War: Casablanca Part 1* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011b. *Adventures of the Boer War: Casablanca Part 2* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011c. *Adventures of the Boer War: Ebenezer Jack* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011d. *Adventures of the Boer War: Getting ready for the trip* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011e. *Adventures of the Boer War: Recruiting Tards* [Short Film]. New York: KTV Studios.

- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011f. *Adventures of the Boer War: Sergeant Peter's marching band* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2011g. *Adventures of the Boer War: The Thing* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. (Director) & Kramer, R. (Producer). 2012. *Adventures of the Boer War: Screwy Drill* [Short film]. New York: KTV Studios.
- Kramer, K. 2015. (Kevinkramer95@gmail.com). *RE: Interview questions for creator of Adventures of the Boer War*. E-pos aan Jansen van Vuuren, A. (Annamarie.jvv@gmail.com). Soos op 7 Augustus 2015.
- Krebs, P.M. 2004. *Gender, Race, and the Writing of Empire: Public Discourse and the Boer War*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Krog, A. 2007. The myth, the general and the battlefield. Seminar paper presented at Department of Sociology, University of Stellenbosch: Stellenbosch.
- Kruger, C. 2012. PAC Leader's son behind Boer War Film. *City Press*, 4 March 2012.
- Krugerhuis-Museum. 2015. Fundraising and Foreign Aid for the Boers during and after the Anglo-Boer War. Museum Exhibition. Ditsong Museums of South Africa. Pretoria. Visited on 19 July 2015.
- kykNET. 2013. *Fees van die Ongenooïdes: Heruitsending 2013*. Aanlyn beskikbaar by: <http://kyknet.dstv.com/2013/01/11/fees-van-die-ongenooïdes-15-januarie-2013/>. Soos op 11 Januarie 2013.
- Lambrechts, L. & Visagie, J. 2009. De la Rey, De la Rey, sal jy die Boere kom lei? *Litnet Akademies*, 6(2):75-105.
- Landy, M. 2001. *The historical film: history and memory in media*. New Brunswick: Continuum International Publishing Group.
- Lapsley, R. & Westlake, M. 2006. *Film theory: An introduction*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Lategan, J. (Regisseur) & Lategan, C. (Vervaardiger). 2011. *Daar doer in die fliiek* [kykNET Dokumentêre reeks]. kykNET, DSTV: Diaz Films.
- Le Roux, A. 2009. Screening Wars: War, society, film and public perception – The case of the Second Anglo-Boer War: 1899 – 1902. Honours dissertation, University of Stellenbosch, Stellenbosch.
- Le Roux, A.I. & Fourie, L. 1982. *Filmverlede: Geskiedenis van die Suid-Afrikaanse speelfilm*. Muckleneuk, Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Leyburn, J.G. 1944. Urban Natives in South Africa. *American Sociological Review*, 9(5):495-502.

- Lotshitsky, Y. (Ed.). 1997. *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Loubser, L. 2012. Anglo-Boer War court drama *Verraaiers* (Traitors), the latest feature film from *Roepman* Producers Bosbok Ses Films. *ScreenAfrica*, March 2012.
- Louw, P. 2006. Die groot gees wat bly spook. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 46(3):2-4. Arkadia: Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
- LTT. 2015. *Literêre Terme en Teorieë: Resepsieteorie*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.literaryterminology.com/index.php/medewerkers-aan-literere-terme-en-teoriee>. Soos op 1 September 2015.
- Lubbe, J.J. 2001. *A tale of fear and faith*. Pretoria: University of Pretoria Printers.
- Maingard, J. 1998. Strategies of Representation in South African Anti-Apartheid Documentary Film and Video from 1976 to 1995. PhD thesis, University of the Witwatersrand, Johannesburg.
- Maingard, J. 2007. *South African National Cinema*. Oxon, UK: Routledge.
- Malherbe, J. (Regisseur) & Opperman, D., Meyer-Marais, L. & Combrinck, S. (Vervaardigers). 2013. *Donkerland* [Dramareeks]. Johannesburg, Suid-Afrika: kykNET, DSTV.
- Malherbe, J. 2015. *Mitologie, Identiteit, en oorlogshelde in die reeks Donkerland. Onderhoud gevoer tydens die 2015 Silwerskermfees*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Kampsbaai, Suid-Afrika. 29 Augustus 2015.
- Marais, A. 2015. Hofmeyr braak gal: Sanger kap terug NA kritiek op KKNK. *Beeld*, 8 April 2015.
- Maritz, A. 2014. (impresa@mweb.co.za). *RE: Mening oor Die Kavaliers, Verraaiers en Feast of the Uninvited*. E-pos aan Jansen van Vuuren, A. (annamarie.jvv@gmail.com). Soos op 23 Maart 2014.
- Martin, W. 1987. *Recent Theories of Narrative*. New York: Cornell Paperbacks.
- Mboti, N. 2009. Visual forensics: An investigation of the function of the "gaze" of Hollywood films about Africa and selected Television texts. PhD thesis, University of Zimbabwe, Harare.
- Mboti, N. 2015. *Die uitbeelding van traumatiese gebeure in rolprente*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Universiteit van Johannesburg. 20 Junie 2015.
- McDaniel, K.R. 2007. Reviewing the image of the Photojournalist in Film: how ethical dilemmas shape stereotypes of the on-screen press photographer in motion pictures from 1954 to 2006. MA dissertation, University of Missouri-Columbia, MO.

- McKee, R. 1999. *Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen.
- McQuail, D. 2005. *McQuail's Mass Communication Theory*. Fifth edition. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Merriam-Webster. 2012. *Myth*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/myth>. Soos op 25 September 2015.
- Milton, V.C. 2014. Histories of becoming: Donkerland *re-members* South Africa. *Communicatio*, 40(4):323-344.
- M-Net Corporate. 2014. *Feature Films – Die Kavaliers*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.mnetcorporate.co.za/ArticleDetail.aspx?Id=271>. Soos op 23 Februarie 2014.
- M-Net Corporate. 2015. *Feast of the Uninvited – Description*. Aanlyn beskikbaar by: <http://mnetcorporate.co.za/genres/feast-of-the-uninvited/>. Soos op 16 Februarie 2015.
- Modleski, T. 1999. *Old Wives' Tales: Feminist Re-Visions of Film and other Fictions*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Morris, A.K. 2008. It's all a plot: an examination of the usefulness of the popularly accepted structural paradigm in the practice of writing of a feature film script. MA dissertation, Queensland University of Technology, Australia.
- Moses, T. 2014. (TrevorM@dac.gov.za). *RE: Leon le Roux's character in Die Kavaliers*. (ajansenvanvuuren@uj.ac.za). Soos op 4 Julie 2014.
- Mulvey, L. 1992. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Merck, M. (Ed.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge.
- National Film and Video Foundation. 2015. *NFVF Box office Report for South Africa: January – December 2014*. Houghton, South Africa Aanlyn beskikbaar by: <http://nfvf.co.za/home/22/files/Box%20Office%20Report%20Jan-Dec%202014.pdf>. Soos op 11 Maart 2015.
- Nel, R. 2010. *Myths of Rebellion: Afrikaner and Countercultural Discourse*. MA dissertation, University of Cape Town, Cape Town.
- Nel, R. 2012. *Why Afrikaans needs vampiere and ongediertes*. Aanlyn beskikbaar by: <http://impendingboom.com/2012/06/07/why-afrikaans-needs-vampiere-and-ongediertes/>. Soos op 27 Mei 2015.
- Nixon, R. 1994. Cry White Season. In: Nixon, R. (Ed.). *Homelands, Harlem and Hollywood: South African Culture and the World Beyond*. New York: Jonathan Ball Publishers.
- Ntuli, Z. 2015. *Facilitated conversation with director Zee Ntuli about his film, "Hard to Get"*. Public interview by Jansen van Vuuren, A. University of Johannesburg APK Library. 30 July 2015.

- O'Malley, D. & Oosthuizen, E. (Regisseurs) & Candy, I. (Vervaardiger). 2013. *Bloedson EPK*. Johannesburg: Silwerskerm, kykNET.
- Opperman, D. 2012a. *DONKERLAND DRAAIBOEK: Episode 1 – Die Pad na Kanaän*. Johannesburg: Bottom Line Entertainment.
- Opperman, D. 2012b. *DONKERLAND DRAAIBOEK: Episode 3 – Lank genoeg geterg*. Johannesburg: Bottom Line Entertainment.
- Opperman, D. 2012c. *DONKERLAND DRAAIBOEK: Episode 5 – 'n Merk vir die Eeue*. Johannesburg: Bottom Line Entertainment.
- Opperman, D. 2013. *Deon Opperman oor Donkerland*. Aanlyn beskikbaar by: <http://kyknet.dstv.com/2013/11/06/deon-opperman-oor-donkerland/>. Soos op 4 September 2015.
- Opperman, D. 2015. *Die Held in Donkerland*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Telefoniese onderhoud. 15 Augustus 2015.
- Ouboetsestoep. 2013. *Opinie oor Verraaiers*. *Litnet Blog*. Aanlyn beskikbaar by: <http://blogs.litnet.co.za/louisna/2013/03/05/opinie-oor-verraaiers/>. Soos op 3 August 2015.
- Pakenham, T. 1983. Introduction. In: Reitz, D. (Ed.). *Commando: A Boer Journal of the Anglo-Boer War*. Jeppestown, Johannesburg: Jonathan Ball Publishers (Pty) Ltd.
- Pienaar, C. 2014. *Boere Zombie Apocalypse – Bloedson*. Aanlyn beskikbaar by: <http://slipnet.co.za/view/reviews/afrikaanse-horror/>. Soos op 1 Mei 2015.
- Pople, L. 2011. Afrikaanse fliëks onder loep – Daar doer in die fliëk. *Die Burger*, 29 Junie 2011, p.12.
- Pretorius, F. 2002. Afrikaner Nationalism and the Burgher on Commando. In: Cuthbertson, G., Grundlingh, A. & Suttie, M.L. (Ed.). *Writing a wider war: Rethinking Gender, Race & Identity in the South African War, 1899 - 1902*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Pretorius, F. 2009a. *Historical Dictionary of the Anglo-Boer War*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Pretorius, F. 2009b. *The A to Z of the Anglo-Boer War*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Pretorius, F. 2010. The white concentration camps of the Anglo-Boer War: a debate without end. *Historia*, 55(2):34-49.
- Prinsloo, J. 2008. Textual Analysis: Narrative & Argument. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies: Vol 2 – Media Content and Media Audiences*. Cape Town: Juta & Co.
- Propp, V.I.A. 1958. *Morphology of the Folktale*. American Folklore Society.

- Propp, V.I.A. 1979. *Morphology of the Folktale*. Second edition. Austin and London: University of Texas Press.
- Rautenbach, E. 2009. Wat het toe nou van Sloet geword? *De Kat*, November, 28:18-19.
- Reid, J. 2008. Representation defined. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies: Policy, Management and Media Representation*. Cape Town: Juta & Co.
- Reid, J. 2011. Textual Analysis: Narrative and Argument. In: Reid, J. & Van Heerden, M. (Eds.). *Media Studies: Media Content and Media Audiences*. Pretoria: University of South Africa Printers.
- Reitz, D. 2007. *Commando: A Boer Journal of the Anglo-Boer War*. Jeppestown: Jonathan Ball Publishers.
- Reitz, D. 2010. *God does not forget: The story of a Boer War Commando*. Tucson, AZ: Fireship Press.
- Renders, L. 2006. Die dramatiese werk van NP van Wyk Louw: met volk-wees as inspirasie. In: Burger, W. (Red.). *Die oop gesprek: NP van Wyk Louw-gedenklesings*. Pretoria: LAPA.
- Roberts, B. 2001. *Those Bloody Women – Three heroines of the Boer War*. London: John Murray Publishers.
- Roberts, R.A. 2000. Science, Race and Gender in Star Trek: Voyager. In: Helford, E.R. (Ed.). *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Fiction and Fantasy Television*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Rollins, P.C. 1983. *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Rosenstone, R.A. 1995. *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rosenstone, R.A. 2001. The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. In: Landy, M. (Ed.). *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Rothman, S. & Lichter, R. 1984. Personality, ideology and worldview: A comparison of media and business elites. *British Journal of Political Science*, 15:29-49.
- Rumi. 2004. *RUMI: Selected Poems*. London: Penguin Books.
- Russin, R.U. & Downs, W.M. 2012. *Screenplay: Writing the Picture*. Los Angeles: Silman-James Press.

- Sahistoryonline. 2015. *Becoming a Republic and withdrawing from the Commonwealth in 1961*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.sahistory.org.za/topic/becoming-republic-and-withdrawal-commonwealth-1961>. Soos op 21 Julie 2015.
- Salzwedel, I. 2013. SO skept jy 'n sage. *Rapport*, 18 Augustus 2013.
- Samuels, A., Shorter, B. & Plaut, F. 1986. *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. New York: Routledge.
- SAPA. 2014. *Hofmeyr defiant over Die Stem*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.channel24.co.za/Music/News/Hofmeyr-urges-fans-to-continue-singing-Die-Stem-20140708>. Soos op 9 April 2015.
- Schoeman, L. 2015. 'Bewaar die erfenis van elke kultuur': ANC-lede en ander reinig beeld. *Beeld*, 7 April 2015.
- Scholtz, G.D. 2000. *The Anglo-Boer War 1899-1902*. Menlo Park, Pretoria: Protea Boekhuis.
- Segal, R.A. 1998. *Jung on Mythology*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Segal, R.A. 1999. *Theorizing about myth*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Sherman, L.E. 1998. Unmasking the Heroes: Sources of Power in Afrikaner Mythologising. MA dissertation, UNISA, Pretoria.
- Slocum, J.D. (Ed.). 2006. *Hollywood and War: The Film Reader*. New York: Routledge.
- Smuts, J.C. 1929. Preface. In: Reitz, D. (Ed.). *Commando: A Boer Journal of the Anglo-Boer War*. Great Britain: Faber & Faber Unlimited.
- Snyman, A. 2015. (hbthom@sun.ac.za). RE: *Bloedson – mening/inligting vir 'n akademiese artikel*. E-pos aan Jansen van Vuuren, A. (ajansenvanvuuren@uj.ac.za). Soos op 6 Mei 2015.
- Snyman, A. & Pretorius, L. (Regisseurs) & Snyman, A. & Pretorius, L. (Vervaardigers). 2013. *Bloedson*. Suid-Afrika: kykNET Kortfilms.
- Steenveld, L. 2008. Media and Race. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies: Policy, Management and Media Representation*. Cape Town: Juta & Co.
- Steyn, M. 2014. De la Rey, De la Rey, De la Rey: Invoking the Afrikaner Ancestors. *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race*, 27(1):133-155.
- Stokes, J. 2003. *How to do Media & Cultural Studies*. London: Sage.
- Strelitz, L.N. 2002. Media Consumption and identity formation: The Case of the "homeland" viewers. *Media, Culture & Society*, 24:459-480.

- Taljord, M. 2013. 'n Nuwe Groot Trek-mite: herverbeelding van identiteit in *Die pad na Skuilhoek* deur Hans du Plessis: original research. *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, 34(2):1-10.
- Theron, B. 2006. Victorian women, gender and identity in the South African War: An overview. *African Historical Review*, 38(1):3-24.
- Thompson, A. 2002. Imperial propaganda during the South African War. In: Cuthbertson, G., Grundling, A. & Suttie, M.L. (Eds.). *Writing a wider war: Rethinking Gender, Race & Identity in the South African War, 1899-1902*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Thompson, J.B. 1990. *Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge, MA: Polity Press.
- Thompson, L. 1985. *The political mythology of Apartheid*. New Haven, CO: Yale University Press.
- Thornton, R., Boonzaier, E. & Sharp, J. 1988. *South African Keywords: the uses and abuses of political concepts*. Cape Town: David Philip.
- Tomaselli, K. 1993. Disarticulating Black Consciousness: A Way of Reading Films About Apartheid. *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 19(2):45-51.
- Tomaselli, K. 1988. *The cinema of apartheid: race and class in South African film*. New York: Smyrna/Lake View Press.
- Tomaselli, K. 2015. *Gehoor-terugvoer by die aanbieding van 'n referaat by die SACOMM 2015 Konferensie*. Onderhoud deur Jansen van Vuuren, A. Sessie 3A – Film. AFDA, Kaapstad. 28 September 2015.
- Tomaselli, K. & Van Zyl, M. 1992. Themes, myths & cultural indicators. In: Blignaut, J. & Botha, M. (Ed.). *Movies Moguls Mavericks: South African cinema 1979-1992*. Cape Town: Showdata.
- Tomaselli, K.G., Williams, A., Steenveld, L. & Tomaselli, R. (Eds.). 1986. *Myth, race and power: South Africans imaged on Film and TV*. Cape Town: Anthropos Research & Publications.
- US-Woordfees-Program. 2014. *Bloedson – Silwerskermkortfilmfees*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.litnet.co.za/us-woordfees-2014-volledige-program/#a22>. Soos op 1 Augustus 2015.
- Van Bart, M. 2007. Generaal, die medium is die boodskap! *Volksblad*, 1 Maart 2007.
- Van Jaarsveld, F.A. 1964. *The Afrikaner's interpretation of South African History*. Cape Town: Simondium.
- Van Nierop, L. 2000. Die Gedaante van die Historiese Feit op Film: 'n Sintese tussen Waarheid en Verdigsel. *Historia*, 45(1):11-24.

- Van Nierop, L. 2005. Afrikaanse rolprente van toeka tot nou. *Die Taalgenoot*, (5):26-29.
- Van Rensburg, C. 1998. *Die Sprokie van Diana Prinses van Wallis: Sneeuwitjie en al die stories wat ons leef*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.
- Van Vuuren, L. 2009. 'And he said they were Ju/Wasi, the people...': History and Myth in John Marshall's 'Bushmen Films' 1957–2000. *Journal of Southern African Studies*, 35(3):557-574.
- Venter, S. 2013. Verraaiers? *Rooi Rose*, Maart 2013. Aanlyn beskikbaar by: <http://showme.co.za/lifestyle/verraaiers/>. Soos op 7 Februarie 2014.
- Verster, F. 2014. *Biebouw-resensie: Donkerland deur Deon Opperman en Kerneels Breytenbach*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.litnet.co.za/biebouw-resensie-donkerland-deur-deon-opperman-en-kerneels-breytenbach/>. Soos op 7 September 2015.
- Villet, A. 2013. *Voorloper van die nuwe Afrikaanse Film*. Aanlyn beskikbaar by: <http://slipnet.co.za/view/reviews/anneke-villet-resenseer-verraaiers/>. Soos op 4 Augustus 2015.
- Vogler, C. 2007. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Von Franz, M.-L. 1996. *The Interpretation of Fairy Tales*. Boulder, CO: Shambhala Publications.
- Voortrekkermonument. 2011. *Huldeblyk aan wyle Dr Sybrand van Niekerk*. Aanlyn beskikbaar by: <https://www.facebook.com/notes/voortrekkermonument-natuurreservaatnature-reserve/huldeblyk-aan-wyle-dr-sybrand-van-niekerk/10150369242906555>. Soos op 18 Februarie 2015.
- Waller, M. 2000. *A bigger picture: a Manual of Photojournalism in South Africa*. Kenwyn, South Africa: Juta & Co.
- Walters, I. 2005. From Edison and the Biograph, to Cecil John Rhodes and the Boer War: An Unholy Alliance? BA Honours dissertation, University of the Witwatersrand, Johannesburg.
- Wasserman, H.J. 2008. The media and the construction of identity. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies: Policy, Management and Media Representation*. Cape Town: Juta & Co.
- Webber, B. (Regisseur) & Kruger, P. (Vervaardiger). 2010. *Liefeling – Die Movie*. Hartbeespoort, Suid-Afrika: Hartiwood Films.

- Wessels, A. 2010. *A Century of Postgraduate Anglo-Boer War (1899-1902) Studies: Masters' and Doctoral Studies Completed at Universities in South Africa, in English-speaking Countries and on the European Continent, 1908-2008*. Bloemfontein: Sun Press, AFRICAN SUN MeDIA.
- Westwell, G. 2007. Critical Approaches to the History Film – A Field in Search of a Methodology. *Rethinking History: Routledge*, 11(4):577-588.
- Wigston, D. 2009. Narrative Analysis. In: Fourie, P.J. (Ed.). *Media Studies – Media Content and Media Audiences*. Cape Town: Juta & Co.
- Wines, M. 2007. *Song awakens injured pride of Afrikaners*. Aanlyn beskikbaar by: <http://www.nytimes.com/2007/02/27/world/africa/27safrica.html>. Soos op 3 Maart 2014.
- Woodward, K. 2002. *Understanding Identity*. London: Arnold.
- Woodward, K.M. (Ed.). 2004. *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*. New York: Routledge.
- Worden, N. 1998. *A Concise Dictionary of South African History*. Cape Town: Francolin Publishers.
- Woronoff, J. 2009. Editor's Foreword. In: Pretorius, F. (Ed.). *Historical Dictionary of the Anglo-Boer war*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Zemon Davis, N. 2009. 'Any resemblance to persons living or dead': Film and the challenge of authenticity. In: Hughes-Warrington, M. (Ed.). *The History on Film Reader*. Abingdon, Oxon: Routledge.