

DIE HERSIRKULERING VAN SPOKE
'N HERVERBEELDING VAN C. LOUIS LEIPOLDT SE TONEELSTUK: DIE LAASTE AAND
(1930)

Deur
PETRONELLA HENDRINA VAN DER MERWE

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM (DRAMA)
In die
SKOOL VIR DIE KUNSTE: DRAMA
FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE
UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

Studieleier: Prof M-H Coetzee
November 2021



ANNEXURE B – Declaration of originality

DECLARATION OF ORIGINALITY

UNIVERSITY OF PRETORIA

The Department of School of the Arts: Drama / Humanities places great emphasis upon integrity and ethical conduct in the preparation of all written work submitted for academic evaluation.

Academics teach you about referencing techniques and how to avoid plagiarism; it is your responsibility to act on this knowledge. If you are at any stage uncertain as to what is required, you should speak to your lecturer before any written work is submitted.

You are guilty of plagiarism if you copy something from another author's work (e.g. a book, an article or a website) without acknowledging the source and pass it off as your own. In effect you are stealing something that belongs to someone else. This is not only the case when you copy work word-for-word (verbatim) but also when you submit someone else's work in a slightly altered form (paraphrase) or use a line of argument without acknowledging it.

Students who commit plagiarism will not be given any credit for plagiarised work. The matter may also be referred to the Disciplinary Committee (Students) for a ruling. Plagiarism is regarded as a serious contravention of the University's rules and can lead to expulsion from the University.

The declaration which follows must accompany all written work submitted while you are a student of the Department of School of the Arts: Drama / Humanities. No written work will be accepted unless the declaration has been completed and submitted.

Full names and surname of student: Peeronella Hendrina van der Merwe

Student number: u14042879

Topic of work: Recycling Ghosts: Reimagining C. Louis Leipoldt's play Die Laaste Aand (1930)

Declaration

1. I understand what plagiarism is and am aware of the University's policy in this regard.
2. I declare that this dissertation (e.g. essay, report, project, assignment, dissertation, thesis, etc) is my own original work. Where other people's work has been used (either from a printed source, Internet or any other source), this has been properly acknowledged and referenced in accordance with departmental requirements.

Peeronella Hendrina van der Merwe
SIGNATURE

28 November 2021
DATE

Erkennings

Ek wil my dank en waardering uitspreek teenoor:

1. *Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns* vir die toekenning van 'n beurs.
2. My studieleier by die Skool vir die Kunste: Dramadepartement, Fakulteit Geesteswetenskappe, Universiteit van Pretoria, Professor Marié-Heleen Coetzee vir haar insiggewende en geduldige leiding.
3. My ouers vir hul volgehoue ondersteuning.

Opsomming

Post-koloniale Suid-Afrika spook. Meer spesifiek word hedendaagse wit Afrikaner-identiteit deur spoke geteister – as oorblyfsels en herinneringe aan die tirannieke ongeregtighede van die verlede. Hierdie studie ondersoek hoe C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) herverbeel en verwerk kan word om 'n hauntologiese allegorie te skep wat spreek tot wit Afrikanderdom in post-koloniale Suid-Afrika. Die daad van terugkyk na die verlede en krities betrokke raak by spesifieke geskiedenis, bied 'n geleentheid vir 'n dialoog tussen die verlede en die hede.

Hierdie studie bestaan uit drie dele. In die eerste deel kontekstualiseer ek die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). Om dit te doen, bespreek ek breedweg Suid-Afrika se koloniale geskiedenis en ondersoek ek die sosiale en politieke konteks van Suid-Afrika in die 1930's (die tydperk waarin die bronteks geskryf is) met spesifieke verwysing na wit Afrikaner-identiteit en Afrikanernasionalisme. Ek gee dan 'n kort oorsig van wit Afrikaanse teatergeskiedenis, wat C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* te midde van die groeiende nasionalisme van die 1930's posisioneer.

In die tweede deel van die studie vestig ek my aandag op die konsep van verwerking, gevolg deur magiese realisme, wat ek as die sentrale wyse van verwerking van die bronteks gebruik. Magiese realisme is 'n literêre en teatergenre wat aansluit by postkoloniale ingesteldheid. Die moontlikhede van hierdie genre tot transformasie, metamorfose, antropomorfiëse personifikasie en die oorskryding van lineêre tyd, onder andere, bied strategieë vir so 'n verwerking. Nadat ek die konteks van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis ondersoek het asook plek van C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* in die 1930's, ontleed ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930).

Op grond van my toneelstuk-ontleding kom ek tot die gevolgtrekking dat *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), moontlik buiterealistiese elemente bevat wat die gebruik van magiese realisme in my verwerking regverdig. Ek gebruik die konsep van die spook as 'n sentrale metafoer in kreatiewe betrokkenheid met die koloniale verlede wat by die postkoloniale, en waarskynlik post-koloniale, hede spook. In deel drie van die studie word my speelteks *Dryfhout* (2021) aangebied en bespreek as 'n collage van historiese en intertekstuele verwysings wat spookagtig begrawe is onder die transformasies van die herverbeelde en aangepaste speelteks. In sy fragmentering van wit Afrikaner-identiteit bied *Dryfhout* (2021) nie net 'n hauntologiese allegorie vir hedendaagse Suid-Afrika nie, maar posisioneer dit die post-koloniale wit Afrikanerdom as 'n hauntologie op sigself.

INHOUDSOPGAWE

BLADSY

Verklaring.....	I
Erkenning.....	li
Opsomming.....	lii
Lys van figure.....	vi
1. HOOFSTUK 1: INLEIDING.....	1
1.1 'n Spookstorie.....	6
1.2 Hauntologie.....	9
1.3 Die titel van die proefskrif.....	12
1.4 Navorsingsvraag.....	13
1.4.1 Sub-vrae.....	13
1.5 Navorsingsbenadering.....	13
1.6 Navorsingsetiek.....	15
1.7 Hoofstuk-uiteensetting.....	15
DEEL EEN.....	23
2. HOOFSTUK 2: HISTORIESE OORSIG	24
2.1 Die vaart.....	25
2.2 Skeepswrakke.....	55
2.2.1 Afrika en self-artikulasie.....	56
2.2.2 Postkoloniale teorie.....	59
2.2.3 Die koloniale verlede is teenwoordig.....	66
2.3 Teater laat herrys.....	77
2.3.1 Kolonialisme, post-kolonialisme en Suid-Afrikaanse teater.....	77
2.3.2 'n Herbesoek aan geskiedenis waarby daar gespook word, vanuit die post-koloniale hede.....	88
DEEL TWEE.....	91
3. HOOFSTUK 3: VERWERKING EN MAGIESE REALISME.....	92
3.1 Verwerking.....	93
3.1.1 Stories herhaal.....	95
3.1.2 Stories hersirkuleer.....	95
3.1.3 Stories herverbeeld.....	96
3.1.4 Indrukke: verwerkings in Suid-Afrikaanse teater.....	96
3.2 Magiese realisme.....	101
3.2.1 <i>Magischer Realismus</i> : die wêreld van magiese realisme.....	101
3.2.2 Realisme.....	103
3.2.3 Realisme in teater.....	106
3.2.4 Verby realisme.....	108
3.2.5 Realisme ontwig.....	110
3.2.6 Sprokies en tirannie.....	112
3.2.7 Die opheffing van grense.....	114
3.2.8 Towerspreuke uitspreek: metamorfose en antropomorfiese personifikasie.....	118
3.2.9 Die verbreking van die reëls van lineêre tyd.....	120
3.2.10 Magiese realisme in wit Afrikaanse teater.....	121

4.	HOOFSTUK 4: C. L. LEIPOLDT EN <i>DIE LAASTE AAND</i> (1930).....	125
	4.1 C. L. Leipoldt: 'n ambivalente man.....	126
	4.2 'n Herbesoek aan <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930).....	139
	4.2.1 Voorspel.....	154
	4.2.2 Eerste bedryf.....	153
	4.2.3 Tweede bedryf.....	170
	4.2.4 Derde bedryf.....	182
	4.3 'n Refleksie: <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930).....	195
	4.3.1 <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930): 'n waarskuwing.....	195
	4.3.2 C. L. Leipoldt: 'n profeet.....	196
	4.3.3 <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930): 'n sprokie.....	197
5.	DEEL DRIE.....	200
	HOOFSTUK 5: <i>DIE LAASTE AAND</i> (LEIPOLDT 1930) HERVERBEELD.....	201
	5.1 <i>Dryfhout</i> (2021).....	201
6.	HOOFSTUK 6: <i>DRYFHOUT</i> (2021), 'N HAUNTOLOGIESE, POSTKOLONIALE ALLEGORIE.....	229
	6.1 Realisme in <i>Dryfhout</i> (2021)	230
	6.2 Verbreking van die reëls van lineêre tyd.....	231
	6.3 Aktualisering van die the 'magiese' deur metamorfose en antropomorfiese persoonifikasie.....	234
	6.4 'n Stel waarby daar gespook word.....	239
	6.5 Gehersirkuleerde voorwerpe.....	241
	6.6 Gepersonifieerde voorwerpe.....	243
	6.7 Die teenwoordigheid van afwesigheid van <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930).....	248
7.	CHAPTER 7: GEVOLGTREKKING.....	250
	7.1 Oorsig oor die navorsingsprojek.....	250
	7.2 Tekortkominge.....	257
	7.3 Verdere studie.....	258
	7.4 Bevindinge: Die spook is binne.....	258
	BRONNE GERAADPLEEG.....	261

Figuur 1	Inktekening van Van Noodt se stoel (Van der Merwe 2020).....	7
Figuur 2	Die spook van Gysbert Van Noodt by die Kasteel die Goeie Hoop (Van der Merwe 2020).....	11
Figuur 3	'n Inktekening van 'n sewentiende-eeuse seilskip (Van der Merwe 2020).....	24
Figuur 4	Inktekening van 'n kompas (Van der Merwe 2020).....	26
Figuur 5	'n Inktekening van 'n sewentiende-eeuse seilskip (Van der Merwe 2020).....	27
Figuur 6	'n Tekening van die Kasteel die Goeie Hoop in Kaapstad, Suid-Afrika (Van der Merwe 2020).....	31
Figuur 7	Inktekening van 'n radio en Die Voortrekkermonument (Van der Merwe 2020).....	42
Figuur 8	Inktekening van die wrak van 'n sewentiende-eeuse seilskip gestrand aan die Suid-Afrikaanse Kaapse kus (Van der Merwe 2020).....	55
Figuur 9	Inktekening van 'n kaart van Afrika (Van der Merwe 2020).....	56
Figuur 10	Die spook van Gysbert Van Noodt by die Kasteel die Goeie Hoop, inktekening (Van der Merwe 2020).....	76
Figuur 11	Gysbert Van Noodt se stoel, gehersirkuleer deur tyd (Van der Merwe 2020).....	92
Figuur 12	'n Inktekening wat van Noodt se stoel uitbeeld in die proses van transformasie.....	100
Figuur 13	'n Afskrif van die voorblad of <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930).....	125
Figuur 14	Inktekening van C. L. Leipoldt (Van der Merwe 2020).....	126
Figuur 15	Inktekening van die Hantamvallei (Van der Merwe 2020).....	128
Figuur 16	Tekening van Leipoldt se beskrywing van Jakarta in die voorspel (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).....	139
Figuur 17	Tekening van 'n kaart wat Indonesië, Jakarta, Sumatra en Java aandui (Van der Merwe 2020).....	140
Figuur 18	Tekening van Jakarta (Van der Merwe 2020).....	142
Figuur 19	'n Voorstelling van hoe Martha mag lyk, soos in die voorspel beskryf deur Leipoldt (Leipoldt 1930:35) (Van der Merwe 2020).....	143
Figuur 20	Tekening van Martha, Jakarta en 'n seilskip (Van der Merwe 2020).....	144
Figuur 21	Tekening van 'n Indonesiese kris (Van der Merwe 2020).....	152
Figuur 22	Karakterinterpretasie van die Imam (Van der Merwe 2020).....	153
Figuur 23	Tekening van 'n seilskip wat vanaf Jakarta na Kaapstad vaar (Van der Merwe 2020).....	154
Figuur 24	Tekening van Leipoldt se beskrywing van Kaapstad in die eerste bedryf (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).....	154
Figuur 25	Tekening van die ingangshekke van die Kasteel die Goeie Hoop (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).....	156
Figuur 26	Tekening van 'n kompas (Van der Merwe 2020).....	158
Figuur 27	Tekening van die Kasteel die Goeie Hoop (Van der Merwe 2020).....	158
Figuur 28	Tekening van die Slamse Visser (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).....	161
Figuur 29	Tekening van die galg by Roggebaai (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).....	163
Figuur 30	Tekening van Martha dertig jaar na die gebeurtenisse in die voorspel (Leipoldt 1930) (van der Merwe 2020).....	167
Figuur 31	'n Tekening wat Martha se sigverlies uitbeeld (Van der Merwe 2020)	169
Figuur 32	Tekening van 'n Javaanse mandjie (Van der Merwe 2020).....	170
Figuur 33	Tekening van die lasbrief (Van der Merwe 2020).....	173
Figuur 34	Tekening van die galg se strop (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).....	173

Figuur 35	Tekening wat Van Noodt se graving op die bas van 'n palmboom in Buitenzorg uitbeeld (Van der Merwe 2020).....	181
Figuur 36	Uitbeelding van Van Noodt se spookagtige stoel weer laat herlewe en herbesoek in die toneelstuk <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).....	186
Figuur 37	Tekening van Martha met haar mandjies en wandelstok (Van der Merwe 2020).....	187
Figuur 38	Tekening van Jakarta (Van der Merwe 2020).....	188
Figuur 39	Tekening van melatibloeisels (Van der Merwe 2020).....	188
Figuur 40	Pieter Eberveldt se monument (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).....	189
Figuur 41	C. L. Leipoldt se nota van die inskripsie op Pieter Eberveldt se monument, gedokumenteer deur Elsa Joubert in haar boek <i>Gordel van Smarag</i> (Joubert 1997).....	190
Figuur 42	Die "skedel" van Pieter Eberveldt geheg aan sy monument (Van der Merwe 2020).....	191
Figuur 43	Uitbeelding van 'n hout speelgoedboot (Van der Merwe 2020).....	234
Figuur 44	Uitbeelding van die houtbalk in die waskamer (Van der Merwe 2021).....	235
Figuur 45	Collage van verskeie beeldinge van hout soos gevind in die toneelstuk <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).....	237
Figuur 46	Uitbeelding van die vervloekte man as 'n hibiede half-man half-monster van hout (Van der Merwe 2021).....	238
Figuur 47	Uitbeelding van Van Noodt se stoel besig om te transformeer in 'n houtvlerk (Van der Merwe 2020).....	239
Figuur 48	Tekening van die stel vir <i>Dryfhout</i> (2021) (Van der Merwe 2021).....	241
Figuur 49	Uitbeelding hoe die stel transformeer in 'n seilskip (Van der Merwe 2021).	242
Figuur 50	Uitbeelding hoe die stel geïnspireer is deur die struktuur van 'n galg (Van der Merwe 2021).....	242
Figuur 51	Collage van herwinde voorwerpe (Van der Merwe 2020).....	244
Figuur 52	Tekeninge van die byl en die kaggel (Van der Merwe 2021).....	246
Figuur 53	Tekeninge van die peti en die banyanboom.....	238
Figuur 54	Tekening van die waskamer.....	250
Figuur 55	Collage wat die teenwoordigheid van die afwesigheid van <i>Die Laaste Aand</i> (Leipoldt 1930) uitbeeld, soos dit spook by die toneelstuk <i>Dryfhout 2021</i> (Van der Merwe 2021).....	251
Figuur 56	Collage van die profetiese vervloekte toekoms.....	257
Figuur 57	Tekening van die lampetbeker wat beskryf word in <i>Dryfhout</i> (2021).....	262

Soos Saul se heks van Endor 'n voorspel
Wat duister in die toekoms lê verskuil.

VAN NOODT. Hierdie vervloekte pyn .

C. L. Leipoldt, *Die Laaste Aand* (1930).

HOOFSTUK 1: INLEIDING

Post-koloniale¹ Suid-Afrika spook. Meer spesifiek word die hedendaagse wit Afrikaneridentiteit deur spoke gekwel – oorblyfsels en herinneringe aan die tirannieke ongeregtighede van die verlede. Hierdie studie ondersoek hoe C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) herverbeel en verwerk kan word om 'n speelteks te skep² wat allegories³ spreek tot die rustelose hedendaagse post-koloniale, en postkoloniale, Suid-Afrika. Hierdie studie sal magiese realisme⁴ as postkoloniale literêre en teatergenre gebruik om die bronteks te herverbeel en te verwerk.

My posisionaliteit is dié van 'n jong, eietydse wit Afrikanervrou. Wit as rassemerker impliseer die etniese groep mense met 'ligte vel', formeel gedefinieer deur (maar nie beperk nie tot) die

¹ Volgens Ashcroft, Griffiths & Tiffin (1995: 167) vind post-kolonialisme spesifieke oomblikke in die trajek van die geskiedenis wat 'n samelewing of land vorm wat verder gaan as kolonialisme, terwyl postkolonialisme handel oor die nagevolge en nalatenskap van kolonialisering en die sosiopolitieke impak daarvan op kulture, samelewings en identiteite wat aan een of ander vorm van kolonialisme onderwerp is (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1995: 167). Bhabra (2014: 115) verklaar dat postkolonialisme na vore getree het as 'n intellektuele beweging, ontwikkel rondom die teorieë van onder andere Edward Said, Homi Bhabha en Gayatri Spivak.

² 'n Speelteks word gedefinieer as 'n teatergebaseerde draaiboek of teks wat bedoel is om opgevoer te word. 'n Speelteks word beskou as 'n "aansporing tot produksie" (my vertaling) (Leach 2008: 18). Die speelteks artikuleer 'n veelheid van tekens vir die teaterproduksie wat ten doel het om interpretatiewe betekenis te skep. Die term teks word beskryf as 'n "word for anything that is 'inscribed': an 'inscription' being a way of ordering or packaging pieces of experience" (Leach 2008: 18). 'n Speelteks bevat gedetailleerde verhoogaanwysings en kan dikwels stelbeskrywings insluit, karakters aandui, dialoog en maniere om spesifieke reëls te sê. Speeltekste kan ook 'n dramaturg se idees om die toneel op te over bevat. Die dramaturg van 'n toneeltekste kan beskou word as "'a poet and a craftsman, not merely a writer of plays, her or she [or ze] understands the 'world of images' being created in the script" (Leach 2008: 18). Speeltekste kan poëtiese dramatiese beelde skep, gevorm deur 'n digter-dramaturg (Leach 2008: 19). Die speelteks op sigself "can be considered an artistic product created by the 'maker' or crafts[person]" (Leach 2008: 18-21).

³ Die woord allegorie kom van die Griekse woord *allegoria* wat verwys na "'n versluisde figuurlike taal" (my vertaling) (Dupriez 1991: 21). In hedendaagse diskoerse word die term allegorie verstaan as 'n uitgebreide metafoor wat dikwels gebruik word om magstelsels te kritiseer en met die menslike natuur om te gaan. Allegorieë maak dikwels gebruik van personifikasie om komplekse idees voor te stel of om die abstrakte, die geestelike of geheimsinnige te vereenvoudig (Dupriez 1991: 21). Allegorieë is gewortel in die 'werklikheid' en word weerspieël dikwels spesifieke situasies, gekenmerk deur tyd den plek (Copeland & Stuck 2010: 267). 'n Allegorie is 'n manier om komplekse idees en ervarings voor te stel en om die onmiddellike aard daarvan deur dramatisering in fiksie weer te gee (Gillie 1972: 382).

⁴ Ek erken navorsing wat die verskille tussen die terme *magic realism* en *magical realism* meer subtiel uiteensit, byvoorbeeld, navorser Maggie Anne Bowers in haar boek *Magi(cal) realism* (2004). Hierdie twee terme word egter dikwels as sinonieme gebruik, wat beide verwys na die literêre genre wat hom tussen die tweespalt van die werklikheid en die verbeelde plaas, en uiteindelik die fantastiese as werklik voorstel (Wandama 2016: 3). *Magic realism* gebruik transformerende modusse soos metamorfose en antropomorfe persoonifikasie om magiese elemente te skep (Wandama 2016: 3). Ek bespreek magiese realisme (*magic realism*) in Hoofstuk 3.2: Magiese Realisme.

Apartheidsregime⁵ (1948-1994) se sosiale kategorisering van ras met sy gepaardgaande politieke mag, voorregte en supremasistiese impulse. Wit Afrikaners – afstammeling van hoofsaaklik Nederlandse, sowel as Franse of Duitse setlaars in die Kaap gedurende die laaste deel van die sewentiende eeu en die eerste helfte van die agtiende eeu – het hul identiteit gekonstrueer as onderskeibaar van swart Afrika-identiteite en "Anglo-whiteness" (Van der Westhuizen 2018). Hulle verwerp uiteindelik hul 'Europeesheid' en selfidentifiseer as 'n gemeenskap wat aan Suid-Afrika behoort (Oliver 2017: 5). Teen die laat 1800's is die Boere beskou as "an inferior or degraded class of colonist" (Keegan 2001:460). Daar moet op gelet word dat terwyl die Weste⁶ in die middel van die 20ste eeu wegbeweeg het van "direkte kolonialisme", Suid-Afrika verskuif het na apartheid, 'n "verskerpte vorm" van kolonialisme (my vertalings) (Van der Westhuizen 2018). Kulturele identifiseerders sluit in die gebruik van die Afrikaanse taal, die begeerte na en liefde vir grond (soos vergestald deur die plaas); 'n deurdringende sin (en gepaardgaande narratief) van oorlewing; 'n sterk familiegevoel; 'n geneigdheid na politieke konserwatisme; en 'n godsdienstige ingesteldheid waarin die Christendom (veral in sy Calvinistiese vorm dominant is (Annette Combrink (in Viljoen, Lewis & Van Der Merwe, 2004: 4) aangehaal deur Broodryk 2016: 64). (In Hoofstuk 2: Historiese Oorsig, gaan ek voort om die historiese merkers van wit Afrikaneridentiteit te bespreek en uiteen te sit).

In die artikel *Positionality in Practitioner Research* (2012), definieer Throne posisionaliteit as 'n navorser se weerspieëling van "one's own place within the many contexts and subjectivities of viewpoints" in 'n akademiese ruimte. Deur jou posisionaliteit te erken, ondersoek en ondervra jy deurlopend op kritiese wyse jou verhouding/verwantskap ten opsigte van jou navorsingsinhoud en verstaan jy selfreflektief die geleefde konteks wat jou "navorsingstem" voed (Throne 2012: 56, 57). My posisionaliteit staan in spesifieke verband met die rol van die koloniseerder in die konteks van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis, asook die rol van onderdrukker en kurator van apartheid (sien

⁵ Apartheid (1948-1994) is beïnvloed deur filosofieë van die mensdom wat tydens die Verligting ontstaan het, waarin 'n wit vel normaliteit en universaliteit beteken het. Verder het studies oor eugenetika wat meerderwaardigheid 'wetenskaplik bekragtig'. Eugenetika, 'n Westerse wetenskaplike metode, het die wit ras as beter as ander rasse beskou (Steyn 2004: 144-147). Witheid verwys na onsigbare strukture en regimes van waarhede (aannames oor die waarheid) wat wit mag, bevoorregting en oorheersing produseer en handhaaf, asook maniere van betrokkenheid by die sosiale wêreld wat bevoorregting in die samelewing bevestig. Dit manifesteer in sosiopolitieke, kulturele en ekonomiese strukture en in gedrag. Witheid is dikwels gekoppel aan kolonialisme, rassisme, homofobie en seksisme. Verder is dit gekoppel aan "die politiek van globalisering" (my vertaling) (West & Schmidt 2020: 9).

⁶ Die term 'Westers' of Weste verwys in hierdie konteks breedweg na die lande wat 'n reeks fundamentele sosiopolitieke ideologieë gedeel het en nie inherent aan geografiese ligging gekoppel nie. Dit verwys, maar nie uitsluitlik nie, na Sentraal- en Wes-Europa, Kanada, Australië, Nieu-Seeland, die Verenigde State van Amerika (Hawthorn 2000: 374) en Suid-Afrika vanweë sy koloniale en apartheidsgeskiedenis en gepaardgaande denke wat in Europese moderniteit gewortel is.

Hoofstuk 2: Historiese Oorsig). Ek herbesoek die verlede nie as 'n ruimte vir nostalgie nie, maar as 'n ruimte vir kritiese besinning.

Om terug te kyk na die verlede en krities om te gaan met spesifieke geskiedenis, bied 'n kans vir 'n dialoog tussen die verlede en die hede. Met die skep van 'n toneeltekst wat bedoel is vir opvoering in 'n teater, beroep ek my op teater se potensiaal vir hersiening en kritiek. In die artikel *Introduction: Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation*, skryf Margherita Laera (2014) dat:

theatre returns, it always does. It returns to places where it has already been before and to times in which it has already appeared. And while it does so, it sends us too, the spectators, to those places and times, performance after performance. Theatre also rewrites. It constantly does. It rewrites history, relationships, stories and rules. It refashions beliefs, recycles old and used objects and reassembles them into new embodied experiences. Above all, theatre repeats, and incessantly so. It repeats itself and the act of returning and rewriting, as though it were struck by an obsessive compulsion to reiterate and re-enact, again and again, the vestiges of its past. In so doing, it adapts itself to present contingencies and situations, like an animal species struggling to survive through evolution (Laera 2014: 1).

Ek verwerk, herverbeel en herwin *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in die speletekst, *Dryfhout* (2021) wat nie net ten doel het om allegories om te gaan met die rustelose (*haunted*) gebeurlikhede (Laera 2014: 1) van die post-koloniale en postkoloniale Suid-Afrikaanse hede nie, maar wat ook die post-koloniale wit Afrikanerdom as 'n hauntologie op sigself posisioneer.

Hierdie studie bestaan uit drie dele. In die eerste deel gee ek 'n breë historiese oorsig van Suid-Afrika se koloniale⁷ geskiedenis en ondersoek ek moontlike post-koloniale oomblikke in dié historiese trajek. 'n Herbesoek aan die verlede mag 'n gevaarlike, apolitiese nostalgie oproep, en om dit te vermy, bespreek ek postkoloniale teorieë wat in my ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) betrek word. Sodoende word my keuse om 'n brontekst te verwerk en te herverbeel ten einde 'n hauntologiese postkoloniale allegorie te skep, ook bevestig.

Ek gee 'n breë en noodwendig onvolledige oorsig van die Suid-Afrikaanse teatergeskiedenis, met klem op die geskiedenis van die Afrikaanse teater en hoe kolonialisme storievertelling in die teater beïnvloed het. Ek gee veral aandag aan wit Afrikanernasionalisme gedurende die 1930's ten einde die

⁷ Die term kolonialisme verwys na die ontwikkeling en uitbreiding van 'n sentrale imperium wat kolonies onder hul gesag skep (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000: 40). Ndlovu-Gatsheni (aangehaal in Omar 2020: [sp]) beskou kolonisasie as 'n gebeurtenis: "people (colonists) coming, conquering, and dominating other people at a particular moment, and administering people colonially, until the colonised fight and push them back" (Omar 2020: [sp]). Suid-Afrika is een van die lande wat die gevolge van Nederlandse en Britse kolonisasie verduur het (Sien Hoofstuk 2: Die Vaart).

die milieu waarin C. L. Leipoldt Die *Laaste Aand* geskryf het uit te lig. Nasionalisme is 'n politieke ideologie gebaseer op die oortuiging dat mense met gedeelde eienskappe soos taal, godsdiens en etnisiteit, 'n aparte en eiesoortige politieke gemeenskap vorm (Ashcroft, Griffins & Tiffin 2007: 259). Die volgende aspekte word geassosieer met nasionalisme: "opposition to foreign control, the consciousness of belonging to a particular nation or race and pride in the nation's culture, traditions, institutions and achievements" (Ashcroft, Griffins & Tiffin 2007: 260). In Suid-Afrika het die Nasionale Party (gestig in 1915) Afrikanernasionalisme aktief gepropageer en momentum daarvoor het ná die Eerste Wêreldoorlog toegeneem (Grundlingh 2019: [sp]). Die groei van Afrikanernasionalisme en meegaande propaganda vir wit oppergesag het die hoekstene van apartheid geword (Grundlingh 2019: [sp]). In die proefskrif sal ek Afrikanernasionalisme naas wit Afrikanergeskiedenis en teatergeskiedenis posisioneer (Sien Hoofstuk 2: Die Vaart en Hoofstuk 3: Magiese Realisme).

In deel twee van die proefskrif verskuif my fokus na verwerking en magiese realisme. Margherita Laera (2014) skryf dat:

...adaptation, in relation to theatre can be practiced in various modalities such as the dramaturgical practice of turning, for instance, a novel into a play script, a domain traditionally covered by playwrights. It also covers the work of directors and their *mise en scène*, that of actors in performance and rehearsals, that of translators in transferring a text from one language to another, and that of audiences in co-authoring and responding to a piece (Laera 2014: 2).

Ek baseer my toepassing van die konsep van verwerking⁸ op Margherita Laera se definisie van die term, wat woorde soos transformasie, herverbeelding en hersirkulering na vore bring – woorde wat 'n proses beskryf waardeur die verlede ontbloot en in 'n nuwe vorm verander word, 'n vorm wat geskik is vir die hede (Laera 2014: 1). Herverbeelding, as 'n strategie van verwerking, beteken vir my dat 'n storie vanuit 'n ander perspektief vertel word om idees wat in die teks opduik, te ondersoek, te herinterpreteer en te herposisioneer en om nuwe verbande tussen idees te trek. Binne die vryheid van die herverbeeldingsproses is daar plek vir kreatiewe wysigings.

⁸ In Hoofstuk 3.1: Verwerking, sal ek die term 'verwerking' verder definieer en ontleed. Hierdie studie sal nie die verskillende modaliteite van verwerking soos dit op teater betrekking het, uiteensit nie, maar erken wel die oorfloed wetenskaplike uitsette met betrekking tot verwerkingsmodaliteite in die teater. Verwerking, met betrekking tot teater word gedefinieer, uiteengesit en ondersoek in verskeie vakkundige artikels soos onder andere in *Performing adaptations: essays and conversations on the theory and practice of adaptation* (2009) onder redaksie van Michelle MacArthur, Lydia Wilkinson en Keren Zaiontz, *Translation and adaptation in theatre and film* (2014) deur Katja Krebs, *Translation, adaptation and transformation* (2012) Laurence Raw, *International Faust-studies: adaptation, reception, translation* (2008) deur Lorna Fitzsimmons, *Bastard or playmate?: adapting theatre, mutating media and the contemporary performing arts* (2012) deur Robrecht Vanderbeeken, Christel Stalpaert, David Depestel en Boris Debackere, *Adapting and translation for the stage* deur Geraldine Brodie en Emma Cole (2017) en Frances Babbage se *Adaptation in contemporary theatre; Performing literature*.

Ek sal die konsepte verbeelding en herverbeelding en die meegaande potensiaal vir transformasie verder bespreek in Hoofstuk 3: Magiese Realisme, waar ek spesifiek fokus op magiese transformerende elemente in sprokies en fantasiegenres. In die boek *The fantasy film* (2010) skryf Katherine Fowkes dat die fantasiegenre aandring op "imaginative re-visioning" (2010: 9). Verder verklaar die kenner van die sprokie-genre, Jack Zipes, dat transformasie 'n sleutelmotief in fantasie-genres is (Fowkes 2010: 8). Hierdie studie sal magiese realisme voorlê as 'n postkoloniale literêre genre wat verbeeldingryke transformasies fasiliteer. Volgens my insig is transformasie 'n proses wat gemoeid is met die toekoms en wat verandering aandui. Die term transformasie impliseer 'n verskuiwing of 'n omskakeling en daar is 'n verband daarmee en konsepte soos verwerking, hersirkulering en herverbeelding (Ashcroft 2001: 2). Ek sal spesifiek sleutelemente van die genre identifiseer, soos metamorfose, antropomorfe persoonifikasie, asook hoe die genre die reëls van lineêre tyd en ruimte verbreek, en uiteindelik die bestaan van spookagtige karakters moontlik maak (sien Hoofstuk 3: Magiese Realisme). Magiese realisme sal uiteindelik dien as gids vir my verwerkingsproses.

Om met die bronteks in gesprek te tree met die doel om dit te verwerk, bespreek ek die produktiewe wit Afrikaanse skrywer C. L. Leipoldt as ambivalente figuur in die Suid-Afrikaanse en wit Afrikaanse geskiedenis. Christian Frederik Louis Leipoldt (1880-1947) is bekend vir sy belangrike bydraes tot die wit Afrikaanse letterkunde, die Suid-Afrikaanse mediese tydskrifte en as 'n belangrike figuur in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse kookkuns. Die toneeltek *Die Laaste Aand* (1930) leen homself as 'n geskikte teks wat vanuit 'n post-koloniale hede herbesoek kan word, omdat Leipoldt sy toneelstuk laat afspeel tydens die hoogtepunt van die Nederlandse koloniale bestuur van die Kaapkolonie. Hy het ook die toneelstuk geskryf in 'n tydperk wanneer Afrikanernasionalisme sterk na vore getree het.

Die toneelstuk speel spesifiek af in die vroeë agtiende eeu, in en om die Kasteel die Goeie Hoop. Die Kasteel die Goeie Hoop is gebou deur die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy gedurende die era van imperialistiese verkenning, op die hoogtepunt van die eerste era van koloniale handelsaktiwiteite, en was die sentrale punt vir alle aktiwiteite op land en see tussen Afrika en die Ooste (Op't Hof & Paap 1963: 13). Gedurende daardie tydperk was die kasteel die amptelike woning van die goewerneur wat deur die handelsmaatskappy aangestel is (Op't Hof & Paap 1963: 13). Die toneelstuk volg die onderdrukte karakter Martha se reis na die Kasteel die Goeie Hoop om haar seun (wat bestem is om weens hoogverraad gehang te word) te wreek deur goewerneur Gysbert Van Noodt dood te maak. Sy slaag uiteindelik nie daarin om wraak te neem nie, omdat Van Noodt op geheimsinnige wyse in sy leunstoel sterf voordat sy haar plan kan uitvoer. Dit val op dat sleutelkarakters in die toneelstuk gebaseer is op historiese koloniale figure, soos die beweerde

tirannieke goewerneur Pieter Gysbert van Noodt (1681-1729) wat van 1727-1729 die setel van mag in Kaapkolonie beklee het.

Die historiese weergawe van Pieter Gysbert Van Noodt is geleidelik omhul deur mite – 'n spookstorie. Leipoldt het die historiese weergawes van Van Noodt laat herleef tydens die aanvang van apartheid en die opkoms van wit Afrikanernasionalisme. Afrikaanse tekste van die 1930's word dikwels gesien as 'n ode aan witheid en as 'n spreekbuis vir Afrikanernasionalisme (Coetzer 2001: 83). Ek voer aan dat *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) aporia⁹ oopmaak wat dui op die moontlikhede van ondermynende lesings van wit Afrikanerdom.

Die Griekse term 'aporia' verwys na die uitdrukking van twyfel en besluiteloosheid. Die term, soos toegepas op die lees van 'n teks, word geassosieer met dekonstruktiewe kritiek, veral met Derrida se teorie van *différance*. Dit dui op "a point of undecidability, which locates the site at which the text most obviously undermines its own rhetorical structure, dismantles, or deconstructs itself" (Derrida 1993: [sp]). Die term verwys na daardie plekke in 'n leser/gehoor se ervaring van 'n teks waar onverenigbaarhede na vore kom en waar vertwyfeling of inherente teenstrydigheid van betekenis na vore kom. Verskeie interpretasiemoontlikhede word oopgemaak (Hawthorn 2000: 15).

Na aanleiding van die ontledings in deel drie, sal hierdie studie *Die Laaste Aand* (Leipoldt: 1930) ontbloom as 'n teks wat gelaai is met intertekstuele verwysings na kulturele mites, sprokiesmotiewe en historiese weergawes. Hierdie elemente bevestig en staaf die magiese gedaanteverwisselings wat voorkom in die verwerkte speeltteks. Deur gebruik te maak van die magiese realisme se vermoë tot transformasie en herverbeelding, sal hierdie studie C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) verwerk tot 'n speeltteks getiteld *Dryfhout*.

Laastens sit ek uiteen hoe die verwerkte, herverbeelde, magiese realistiese speeltteks *Dryfhout* (2021) geïnterpreteer kan word as 'n postkoloniale allegorie wat spreek tot eietydse Suid-Afrika, waarby daar as't ware gespook word, spesifiek met verwysing na die gekwelde, eietydse wit Afrikaneridentiteit wat worstel met die tirannieke koloniale spoke van die verlede. In sy fragmentering van wit

⁹ Aporia word bespreek en gedefinieer deur 'n oorvloed wetenskaplike uitsette en verskyn in besprekings van literatuur, Griekse mites en teorie, retoriek, filosofie en taal. Geleerdes wat die term uiteensit en definieer, sluit in George Puttenham in *The Arte of English Poesie* (1589), J. Smith se *Mystical Rhetoric* (1657), Herbert Smyth in *Greek Grammar* (1956), William Harmon in *A Handbook to Literature* (2006), Valiur Rahaman, in sy boek *Interpretations: Essays in Literary Theory* (2011), post-strukturalistiese filosofe soos Jacques Derrida (1993) en die gebruik in analitiese filosofie deur Nicholas Rescher (2009), om 'n paar te noem.

Afrikaneridentiteit bied *Dryfhout* (2021) 'n hauntologiese allegorie vir hedendaagse Suid-Afrika en word die hedendaagse wit Afrikanerdom geïmagineer as 'n hauntologie op sigself.

1.1. 'n Spookstorie

Hierdie studie begin met 'n spookverhaal. In 'n onlangse artikel in *Taalgenoot*, getiteld *Ware Wolhaarstories*, bespreek Anja van den Berg (2019: 50) die verskynsel van Suid-Afrikaanse spooke. Sy noem Mariette van Graan, 'n professor aan UNISA wat spesialiseer in spookstories en die betekenis daarvan in die Afrikaanse prosa. Van Graan bespreek die kompleksiteit van die wit Afrikaanse spook, "'n unieke en gelaagde karakter met 'n moeilike verlede en wie se teenwoordigheid 'n harde geskiedenis weerspieël" (2019: 50). Van Graan gaan voort deur spesifieke voorbeelde te bespreek van spooke wat op verskeie plekke in Suid-Afrika voorkom. Oor die Kasteel die Goeie Hoop in Kaapstad sê sy dat dit glo een van die plekke in Suid-Afrika is waar dit die meeste spook (2019: 50). Daar bestaan 'n mite oor die verskyning van 'n wrede, briesende gedaante in die Kasteel, wat glo die spook is van goewerneur Pieter Gysbert van Noodt, wat in 1729 daar dood is in geheimsinnige omstandighede (2019: 50).



Figuur 1: Inktekening van Van Noodt se stoel (Van der Merwe 2020).

Goewerneur van Noodt het sewe soldate onregverdig van drostery beskuldig en toe die hofraad vir 'n ligter straf gestem het, het van Noodt die beslissing van van die hand gewys (Hardie 2015: [sp]). Van Noodt het uiteindelik die soldate tot hul dood veroordeel en gesê: "hulle sal hang ... ek neem dit op myself" (Du Toit 1895: 22). Voordat hy voor die galg te staan gekom het, het een soldaat na bewering

sy kop na die goewerneur se huis gedraai en geskree: "Goewerneur van Noodt, ek roep jou om in hierdie uur voor die regterstoel van die alwetende God te verskyn, om daar rekenskap te gee van die siele van myself en my metgeselle!" (Du Toit 1895: 22). Na die teregstelling is die raadslede na Van Noodt se kantoor en tot hul skok het hulle die goewerneur dood in sy leunstoel aangetref. Van Noodt se leunstoel as kulturele artefak word steeds bewaar as deel van die versameling by die Kasteel die Goeie Hoop (Du Toit 1895: 23).

Spoke, wat beskryf word as sigbare relieke van die dooies, word dikwels in die folklore van baie kulture na verwys as vreesaanjaende geeste van daardie dooies wat nie rus vind nie; wat terugkeer en die lewe van die lewendes versteur, om te spook waar daar herinneringe van ongeregtighede is (Lee 2017: 1). Spoke mag geïnterpreteer word as gekwelde 'boodskappe' uit die verlede waar daar onreg was. (Stableford 2009: 173). In verhale word hulle dikwels uitgebeeld as onheilspellende karakters wat "skaduagtige waarskuwings" (my vertaling) beliggaam wat diegene straf wat die vrede versteur het (Stableford 2009: 174).

Carl G. Jung (1875-1961) definieer die skadu¹⁰-argetipe¹¹ (Jung 1938: 131) as die onbekende, dikwels onderdrukte aspek van die onderbewussyn (Bazilevsky 2015: 2). Jung het teorieë ontwikkel rakende die onderbewussyn, waar drome, die denkbeeldige en herinneringe lê en hoe dié aspekte van die onbewuste komplekse psigoanalitiese waarhede ontbloot (Bazilevsky 2015: 2). Hierdie studie fokus egter op argetipes en simboliese interpretasie in die konteks van literatuurstudies wat uit Jung se teorieë spruit. In die studie *Psychology of the unconscious* (1917 en daaropvolgend weer in 1926, 1938 en 1943) skryf Jung: "The personal unconscious contains lost memories, painful ideas that are repressed..., subliminal perceptions...and finally contents that are not yet ripe for the consciousness. It corresponds to the figure of the Shadow so frequently met within our dreams" (Jung 1938: 103). Dwarsdeur die etos van Jung se werk definieer hy die skadu-self as die minderwaardige, onbewuste persoonlikheid wat onderdruk word in teenstelling met die superieure bewuste persoonlikheid wat

¹⁰ Die Jungiaanse geleerde Mario Trevi vind Carl Jung se eerste "indirekte" gebruik van die term *skaduwee* in 'n studie getiteld: *Wandlungen und Symbole der Libido* (1911-1912) en dui eksplisiet die eerste gebruik van die term deur Jung aan as in 1912 in sy studie *New Paths in Psychology*. Jung gebruik Freudiaanse opvattinge oor onderdrukking (*verdrangung*) en weerstand (*widerstand*) om uiteen te sit hoe en waarom die *skaduwee* deur die ego onderdruk en na die onderbewussyn verban word. Die ego weier volgens Jung om die teenwoordigheid van die *skaduwee* en wat die *skaduwee* verteenwoordig, te erken in 'n poging om die illusie van 'n 'ideale' persoonlikheid te bereik en te handhaaf. Jung verklaar dat die *skaduwee* erken wil word en om 'n "gesonder" psige te bereik, moet die ego toegee en saamsmelt met *skaduwee* (Bolea 2020: 16-20).

¹¹ Die selfstandige naamwoord, argetipe, spruit uit twee Griekse woorde *arche* (oorsprong of oud) en *type* (patroon of tipe) (Bazilevsky 2015: 1) (Sien ook Hoofstuk 3.2 Magiese realisme).

vertoon word. In die boek *Internal conflict in nineteenth-century literature: reading the Jungian shadow*, skryf Ștefan Bolea oor die skaduwee:

[that it] is the inner devil we have committed in the basement of our being, afraid of his aggressiveness and force...Moreover the shadow can be defined as the dark side consisting not just of little weakness and foibles, but of a positively demonic dynamism...the shadow can be defined metaphorically as a stain on the soul that we try hard to conceal...the shadow can be compared to a cauldron full of seething excitations (2020: 17).

In die boek *The Book of symbols* (Ronnberg & Martin 2010: 788) word spoke, na aanleiding van Jungiaanse teorie, bespreek as simboliese verbeeldings van die 'skaduwee' (Jung 1938: 131):

The dead appear in our dreams apparently as personifications of unconscious complexes and vital energies undergoing processes of change, conflict, or integration. Thus, these ghosts are sometimes reinvigorated, or they are shadowy, warning. They may be removed, disengaged, loving, needy or menacing. Often, they appear for poignantly brief reunions to show us something not available to our conscious sight or to remind us of something of value we've forgotten...

In my teoretisering van spoke, put ek uit Jung se idee van die skaduwee asook uit Derrida (1993) se konsep hauntologie. Ek verwys terug na die skadu-argetipe in Hoofstuk 3.2: Magiese realisme en Hoofstuk 4.3: 'n Refleksie oor *Die Laaste Aand* (1930).

1.2. Hauntologie

Die spook as simbool dui op 'n proses van agtervolging (iets of iemand by wie daar gespook word), of 'n besoek – vanuit die verlede, vanuit ander tekste of van stilgemaakte stemme. Die spook skuil in 'n onsamehangende ruimte-tyd waar dit herrinnering en trauma oordra - so word die hede verbind met ander tydperke, tekste of stemme. So gesien, dui spoke op die gelyktydige bestaan van die verlede en hede. In sy boek *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (Derrida 1993:10) het Jacques Derrida (1930-2004) die term hauntologie (of "hantology" in sy oorspronklike boek) geskep. Die term hauntologie is a samestelling van ontologie en *haunting*. In die artikel *Hauntology: a not-so-new critical manifestation* (2011), skryf Andre Gallix:

In *Spectres of Marx* (1993), where it first appeared, Jacques Derrida argued that Marxism would haunt Western society from beyond the grave. In the original French, "hauntology" sounds almost identical to "ontology", a concept it haunts by replacing - in the words of Colin Davis - "the priority of being and presence with the figure of the ghost as that which is neither present, nor absent, neither dead nor alive (2017: [sp]).

Ontologie¹² is 'n filosofiese dissipline, spesifiek 'n vertakking van filosofie wat die aard en struktuur van die 'werklikheid' (Staab 2009: 2) of van "the science of being" ontbloot en van dit wat 'spook': geeste, fantome (Ramond aangehaal in Pecastaing 2013: [sp]). Ontologie beskou 'bestaan' in terme van "self-identiese teenwoordigheid", 'n spook of fantoom "kan nie ten volle teenwoordig wees nie" omdat "dit geen wese op sigself het nie, maar betrekking het op dit wat nie meer is nie (nie meer bestaan nie) of nog nie is nie (nog nie bestaan nie)" (Hagglund 2008: 82). Die spook is "op die grens tussen wording en vergeet" (Ras 2017: 3). Hauntologie verwys dus na die "spektrale spoor" van ontologie aangesien die spook gelyktydig teenwoordig is en nie teenwoordig is nie (Davison en Muppidi 2009: 63), nie lewend nie, maar ook nie dood nie (my vertalings). Die spook, soos Derrida sê, is

...some "thing" that remains difficult to name: neither soul nor body, and both one and the other. For it is flesh and phenomenality that give to the spirit its spectral apparition, but which disappears right away in the apparition, in the very coming of the revenant or the return of the spectre (Derrida 1994, 5).

Hauntologie toon aan dat "'om te wees' nie gelykstaande is aan teenwoordigheid nie" (Fisher 2013:44). Hauntologie vestig egter die aandag op die "spookagtige teenwoordigheid van die wat stil is" en "die ongemak wat die verlede en die toekoms in die hede uitlok" (Benjamin & Chang 2009: 63) (my vertalings). Sodoende bied dit 'n manier van dink oor die teenwoordigheid van afwesige figure of gebeure.

Die teenwoordigheid van afwesigheid¹³ is 'n filosofiese begrip wat poog om "states of being" te ontbloot (Zlomislić 2007: 36). Die terme teenwoordigheid en afwesigheid is verweef in 'n digotomie en die een maak op die ander staat wat betref hul definisies (Zlomislić 2007: 36). Jacques Derrida verklaar dat daar absolute afwesigheid en absolute teenwoordigheid is en dat 'n mens teenwoordigheid kan "opspoor" (*trace*) (Zlomislić 2007: 37), wat sinspeel op die idee dat wanneer absolute afwesigheid met absolute teenwoordigheid in aanraking kom, teenwoordigheid spore agterlaat - dit los nooit ten volle op in "niksheid" of keer terug na absolute afwesigheid nie (Zlomislić 2007: 36, 37, 38) (my vertalings). Hedendaagse Suid-Afrika is geperforeer met koloniale spore of met die teenwoordigheid van die afwesigheid van kolonialisme – die spook van die verlede.

¹² Geleerdes en filosowe wat bygedra het tot teorieë oor ontologie is René Descartes (1596-1650), Baruch Spinoza (1632-1677), Christian Wolff (1679-1754), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976), Nicolai Hartman (1882-1950), Rudolf Carnap (1891-1970) en Willard Quine (1908-2000) om 'n paar te noem.

¹³ In werke soos *Of Grammatology* (1967), *Writing and Différance* (1967) en *Speech and Phenomena* (1967) ontbloot Jacques Derrida, stigter van *dekonstruksieteorie*, die teenwoordigheid van afwesigheid in sy studies oor metafisika (so verstaan as filosofieë wat poog om die werklikheid te begryp) en *différance* (wat hoofsaaklik met taal en betekenis bemoeid is).

Om te spook is om interstisieel te reis en die verlede voortdurend in die hede op te tower. Spoke en om te spook, deur die onderskeid tussen teenwoordigheid en afwesigheid te vervaag, verander "ontologie (die studie van wese) in sy amper-homofoon, hauntologie" (Hamilton [sa]: 3) (my vertaling). Hauntologie fokus verder op die idee dat spoke lineêre chronologie ontwig, en by implikasie die idee van geskiedenis (Derrida 1994: 4). Mark Fisher verduidelik in sy opstel *What is hauntology*, (2012: 18) hoe hauntologie tegelyk gemoeid is met die verlede, die hede en die toekoms:

Provisionally, then, we can distinguish two directions in hauntology. The first refers to that which is (in actuality is) no longer, but which is still effective as a virtuality (the traumatic "compulsion to repeat," a structure that repeats, a fatal pattern). The second refers to that which (in actuality) has not yet happened, but which is already effective in the virtual (an attractor, an anticipation shaping current behaviour).



Figuur 2: Die spook van Gysbert Van Noodt by die Kasteel die Goeie Hoop (Van der Merwe 2020).

In die figuur van die spook en in die proses van spook (*haunting*) vervaag die lyn tussen teenwoordigheid en afwesigheid en word die eenheid van ruimte en tyd ontwig. Op hierdie manier kan deur die begrip van hauntologie erken word dat die trauma van kolonialisme verleng word (Coly 2019: 15) en aktief is in die hede. Die spook of spekter verskyn deur die "foutlyne, skeure, infiltrasies"

wat deel is van die operasionele proses van die koloniseerder se 'kulturele en politieke toerusting'" (Taylor 2011: 33). Taylor (2011: 31) voer aan dat die idee van "spektraliteit nuttig is vir Afrika-, Asiatiese en enige ander gekoloniseerde volke wie se nalatenskap van politieke en kulturele onderdrukking, en dikwels volksmoord, herinneringe voortbring het ... van voorouers, spoke en spookagtige teenwoordighede" (2011: 31). Die spook is 'n beskuldiging asook 'n oproep tot herinnering, aanspreeklikheid en optrede (Taylor 2011: 24). As goewerneur Gysbert van Noodt se spook in die kontemporêre (veronderstelde) post-koloniale konteks teenwoordigheid is, watter aanklagte verteenwoordig hy? Wat is dit wat Van Noodt se spook "oproep tot herinnering" (Taylor 2011:24)? Watter betekenis dra hy oor ten opsigte van "aanspreeklikheid" (Taylor 2011:24) (my vertalings) spesifiek met betrekking tot wit Afrikanerdom? Soos voorheen genoem, sal die spook van goewerneur Van Noodt in Hoofstuk 4: 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), ontleed word as 'n moontlike simbool van die ambivalente wit Afrikaner se skadu-self – 'n tirannieke koloniseerder.

Hauntologie kan dus toegepas word as 'n lens, metodologie, organiserende beginsel of raamwerk waardeur 'n verlede erken word en waarop gereageer word, 'n verlede wat in die verlede is, maar wat ook nie is nie. Ek sal hauntologie gebruik as 'n organiserende beginsel ten opsigte van my betrokkenheid by hoe Suid-Afrika se koloniale verlede spookagtig teenwoordig is in hedendaagse postkoloniale en post-koloniale Suid-Afrika.

1.3 Die titel van die proefskrif

Die titel van hierdie proefskrif is *Die hersirkulering van spoke*. In die artikel *How to recycle ourselves through art: rubbish inspirations in contemporary art* (2014) bespreek Fatma Aykanat die konsep van herwinning en die konseptuele interpretasie en betekenis makende eienskappe daarvan. Hersirkulering is gemoeid met 'n proses van transformasie (Aykanat 2014: 11). Die proses begin met die 'vind' van dit wat weggegooi, verlore, gebreek, vergete is - "sogenaamde dooie materiale" (2014: 11) wat funksioneer as oorblyfsels van verval. Fatma Aykanat interpreteer hierdie verbanne materiaal as "vast assemblages composed of cultural objects". Verder is hierdie voorwerpe 'n materialisering van herinneringe en "spore van ons bestaan" (2014: 13, 14). In die boek *Interpreting Objects and Collectables* skryf Suzan M. Pierce dat voorwerpe die vermoë het om "die verlede te vertel" (1994: 20), en so funksioneer as tekens wat boodskappe vir die hede dra (1994: 20, 21) (my vertalings).

Ek beweer dat 'n 'spook', as literêre gereedskap, 'n herwinbare simbool kan wees. Die definisie daarvan is in ooreenstemming met dit wat verban, weggegooi, verlore, vergeet of gebreek word. Spoke, soos gehersirkuleerde voorwerpe, kan geïnterpreteer word as vaartuie vir herinneringe, wat 'n boodskap uit die verlede dra wat in die hede indring. Verder skryf Fatma Aykanat dat ontbindbare

voorwerpe - die weggegooide - gevind word in "marginale ruimtes van die huis, solder en kelders, dit word vergeet, en dit groei op een of ander manier op 'n anargisties wyse" (2014: 14). In die boek *Poetics of Space* (1958) beskou Gaston Bachelard, na aanleiding van Jung, marginale ruimtes as simbolies in staat om "herinneringe" en "vrees" te huisves (1958: 10, 17, 18, 19) (my vertalings). Spoke, soos voorheen gesê, kan weggegooi word; verbanne voorwerpe en spoke is bewoners van dieselfde ruimtes.

Hersirkulering behels, nadat die weggegooide artefakte geïdentifiseer of gevind is, "'n proses van transformasie, gedaanteverwisseling, herstel, saamvoeging, versameling en verweefdheid", wat lei tot die konstruksie van 'n nuwe skepping vir 'n nuwe doel (Aykanat 2014: 12). Binne hierdie "materiële opset" is daar 'n interaktiewe verhouding met die weggegooide voorwerp of "dooie materiaal" waardeur die 'hersirkuleerder' die verhale of die herinneringe wat dit bevat ontdek (Aykanat 2014: 12). Deur die proses van hersirkulering word die ou en die weggegooide opgewek en deur die proses van 'opstanding' word die verlede "weer lewend gemaak" (Aykanat 2014:1) (my vertalings). Wanneer 'n mens die gevonde, weggegooide materiaal herrangskik of herorganiseer, het die nuwe skeppings die vermoë om nuwe betekenis en interpretasies te skep (Aykanat 2014:13). Die verlede, herinneringe en verhale wat verbind is aan die oorspronklike artefakte, het egter nog nie ontbind of verdwyn nie (Aykanat 2014:13). Die nuwe en herwonne skepping is gekonstrueer uit lae geskiedenis en daarom is die verlede teenwoordig binne die herwonne skepping, wat 'n hauntologiese bestaansgevoel demonstreer. In Hoofstuk 6: *Dryfhout* (2021), 'n hauntologiese, postkoloniale allegorie en Hoofstuk 3.2: Verwerking, bespreek ek hoe die proses van hersirkulering en verwerking 'n voorbeeld is van die beginsels van hauntologie en die teenwoordigheid van afwesigheid.

Hierdie studie beoog uiteindelik om C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) te herverbeel en te verwerk in 'n speelteks wat as 'n hauntologiese postkoloniale allegorie geïnterpreteer kan word. My sketse karteer my visuele begrip van die historiese en teoretiese raamwerke wat ek ondersoek - my eie reis deur die proefskrif - en bied kern visuele ankers wat my daarin ondersteun het om my eie speelteks te visualiseer en in my verbeelding voor te stel.

1.4 Navorsingsvraag

Hoe kan magiese realisme gebruik word om, deur die herverbeelding en verwerking van C. Louis Leipoldt se *Die Laaste Aand* (1930), 'n hauntologiese, postkoloniale allegorie te skep?

1.4.1 Subvrae

1. Wat is hauntologie?
2. Wat is kolonialisme, post-kolonialisme en postkolonialisme?

3. Hoe het bogenoemde die Suid-Afrikaanse geskiedenis en Afrikaanse teatergeskiedenis beïnvloed?
4. Wat is verwerking – met die fokus op herwinning en herverbeelding – in die konteks van die navorsing?
5. Wat is magiese realisme?
6. Watter elemente in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) kan aporia oopmaak wat die gebruik van magiese realisme, as manier om die toneelstuk te herbedink en te verwerk, regverdig?
7. Hoe kan wit Afrikanerdom op sigself as hauntologie beskryf word?

1.5 Navorsingsbenadering

Hierdie studie is geplaas binne 'n kwalitatiewe navorsingsparadigma en gebruik as sodanig kwalitatiewe metodes. 'n Kwalitatiewe navorsingsbenadering implementeer die kritiese ontleding van 'n artefak, kunswerk of in die geval van hierdie studie 'n artefak van literatuur. Kwalitatiewe navorsing impliseer ook die ontleding van die artefak binne die konteks van die meegaande tydperk, kultuur en taal om die betekenis van die inhoud daarvan te bepaal. (Munro 2014: 68). Die kwalitatiewe metodologieë wat ek gaan gebruik, is 'n literatuuroorsig en praktykgebaseerde navorsing.

'n Literatuuroorsig bestaan uit, en het ten doel om, "die agtergrond tot en regverdiging vir die navorsing wat onderneem is, te verskaf" (Bruce 1994: 218). In 'n literatuuroorsig onttrek en sintetiseer die navorser "die hoofpunte, kwessies, bevindings en navorsingsmetodes wat voortspruit uit 'n kritiese oorsig van die navorsingsmateriaal" (Nunan 1992: 217) met die doel om 'n "samehangende argument te konstrueer wat lei tot die beskrywing van 'n voorgestelde studie" (Rudestam en Newton, 2007: 63) (my vertalings).

Na aanleiding van en in ooreenstemming met van die literatuuroorsig, ontleed ek die toneelstuk *Die Laaste Aand*, geskryf deur C. L. Leipoldt (1930). 'n Literatuurontleding van 'n toneelstuk behels die ondersoek van 'n teks se karakters, handeling, omgewing en objekte, asook van die dramaturg se styl, genre, taal en toon (Cardullo 2015: VII). Verder interpreteer 'n spelontleding simbole om sleuteltemas en motiewe na te spoor (Cardullo 2015: VII). My ontleding van *Die Laaste Aand* (1930) word gerig deur my voorneme om Leipoldt se teks te verwerk en te herverbeel en om 'n kreatiewe komponent in hierdie studie aan te bied.

Oor die afgelope paar dekades het kreatiewe praktyk "ontwikkel tot 'n gedefinieerde fokus van navorsingsaktiwiteit - as proses" en/of "produk", sowel as 'n "diskoers in verskeie dissipêrs". (Skains 2018: 85). Volgens Skains kan "alle navorsingspogings as 'kreatief' beskou word, en omgekeerd kan

aangevoer word dat alle kreatiewe praktyke navorsing en kennisontwikkeling insluit, hoe implisiet ook al". Afsonderlike en kenmerkende tipes praktykverwante navorsing het geleidelik "oor 'n verskeidenheid dissiplines heen" ontstaan (Skains 2018: 82). Skains (2018: 86) maak gebruik van die werk van Graeme Sullivan (2009) om velde aan te dui waarin praktykgebaseerde navorsing van toepassing is. Die veld wat relevant is wat betref my navorsing is die "konseptuele" gebied (Skains 2018:86). Die konseptuele gebied verwys na kunstenaars wat "vorm gee aan gedagtes deur die skep van artefakte wat deel word van die navorsingsproses" (Sullivan 2009: 50 aangehaal in Skains 2018: 86) (my vertalings). In hierdie proefskrif is die artefakte my sketse wat ek gemaak het namate my literatuuroorsig ontwikkel het, en my toneeltekste. My sketse is dus 'n integrale deel van my reis op pad na die skep van die speeltekte en sommige is ook 'n integrale deel van die speeltekte. Hierdie veld het ten doel om 'n begrip van die kreatiewe artefakte self te ontwikkel, wat ek in my refleksie oor my speeltekte verwoord.

Praktykgebaseerde navorsing is 'n morsige ruimte waar "morsigheid en om deurmekaar te maak" (Campbell en Farrier 2015: 83) die metodes en prosesse van praktykverwante navorsing kan beskryf¹⁴. Die "morsige veld" kom na vore wanneer navorsers gevestigde vorms en idees rakende kennis ontleed het, wanneer hulle "bewus is van die aanbreek van die nuwe" maar nog nie sin daaruit gemaak het nie (Mellor 2001: 456) (my vertalings). Die besonderhede van die praktyk word ontrafel namate die navorsing ontwikkel. In hierdie morsige gebied word kennis eie aan praktyk, persoonlike ervaring, praktiese oordeel, kreatiwiteit en intuïsie verweef, om sodoende 'n verskeidenheid en nuwe maniere van sien aan te bied (Cook 2014: 7).

1.6 Navorsingsetiek

Aangesien hierdie 'n literatuurgebaseerde studie is, aangevul deur kreatiewe skryfwerk, het hierdie studie geen etiese implikasies nie.

1.7 Hoofstuk-uiteensetting

Hoofstuk 1: Inleiding

Die inleiding begin met die vertelling van die mite van goewerneur Gysbert Van Noodt se spook, en sluit af met die gevolgtrekking dat die hedendaagse post-koloniale toestand van Suid-Afrika voortdurend deurdring word deur herinneringe aan kolonialisme, wat lei tot wat Jacques Derrida 'n "hauntologiese" toestand noem (1993:10). Dit is hierdie studie se perspektief dat die hedendaagse post-koloniale Suid-Afrika en spesifiek die wit Afrikaanse identiteit deur die spook van die koloniale

¹⁴ Campbell en Farrier (2015) maak hierdie stelling in die konteks van queer praktyk-as-navorsing. Die beginsel is egter van toepassing op ander wyses van praktykverwante navorsing.

verlede agtervolg word. Die inleiding stel ook die produktiewe wit Afrikaanse skrywer C. L. Leipoldt voor, wat in die Suid-Afrika van die 1930's die spook-mite van Van Noodt herbesoek het en omskep het in 'n Afrikaanse toneelstuk, getiteld *Die Laaste Aand* (1930). Die doel van die studie is nie net om die spook-mite van Van Noodt te herbesoek nie, maar om Leipoldt se toneelstuk vanuit 'n eietydse post-koloniale perspektief te herbesoek, met die doel om die toneelstuk van die 1930's te herverbeel en te verwerk as 'n allegorie vir die hedendaagse Suid-Afrikaanse toestand.

DEEL EEN

Hoofstuk 2: Historiese oorsig

Hoofstuk 2 bied 'n kontekstuele en teoretiese raamwerk vir my ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in Hoofstuk 4: C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). Hoofstuk 2 bied aan my ook moontlike idees vir verwerking, gegrond op postkoloniale teorie, vir die herverbeelde speeltekste wat ten doel het om as 'n hauntologiese, postkoloniale allegorie geïnterpreteer te word.

Hoofstuk 2.1: Die Vaart

Hoofstuk 2.1: Die Vaart bied eerstens 'n breë oorsig van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis, spesifiek hoe dit op wit Afrikanerdom betrekking het. Hierdie hoofstuk definieer imperialisme asook die skemas wat die opbou van 'n imperialistiese ryk kan behels, ten einde spesifieke Europese koloniale eksplorasies, wat gelei het tot die infiltrasie en binneval van kontinente soos Afrika, uit te wys en uiteen te sit. Ek verwys na die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika, veral na die vestiging van imperiale handelsroetes en die ontwikkeling van setlaarsgemeenskappe wat uiteindelik die koloniale Kaapkolonie gevorm het, ten einde die omgewing en tydperk in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te kontekstualiseer. Verder ondersoek hierdie hoofstuk die historiese ontwikkeling van wit Afrikaneridentiteit, met spesifieke historiese merkers wat aan die begin van die twintigste eeu tot die vorming van wit Afrikanernasionalisme gelei het. C. L. Leipoldt het *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in die 1930's geskryf en daarom verwys ek na ek aspekte van wit Afrikanernasionalisme om my begrip van die konteks waarin Leipoldt die *Die Laaste Aand* geskryf het, te verdiep. (Leipoldt 1930). Hierdie afdeling gaan voort deur uiteen te sit hoe wit Afrikaanse nasionalisme die vestiging van apartheid gevorm het en ondersoek ook Suid-Afrika se historiese ontwikkelinge na 'n post-koloniale, post-apartheid staat.

Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke

In Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke word verby kolonialisme beweeg en word fokus geplaas op die nadraai en sosiale en politieke gevolge van Westerse koloniale oorheersing. Ek bespreek die wortels van postkolonialisme soos te vinde in "koloniale diskoers-analise", met betrekking tot die werk van Fanon,

Césaire, Senghor (sien Majumdar 2007), Mudimbe (Mazrui 2005: 68) Said, Spivak en Bhabha (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 154-156). Siende dat ek met beeld en teks werk, asook 'n bronteks wat as koloniaal gesien kan word, kan postkolonialisme as 'n gepaste teoretiese anker vir my werk beskou word. Ek sal dan bespreek hoe postkolonialisme en post-kolonialisme nie noodwendig dui op die totale ondergang van kolonialisme nie, maar dat kolonialisme binne sosiale en politieke strukture in die hede voortgesit word. Ek sal aanvoer dat die post-koloniale en postkoloniale Suid-Afrikaanse hede politieke ikonoklasme beoefen, en dat die koloniale verlede 'veroordeel' word en beelde, voorwerpe en simbole wat met tirannieke ongeregtigheid verband hou, afgetakel word. Ek sal die hedendaagse wit Afrikanerdom omskryf as 'n identiteit in krisis (Sonnekus 2016: 31). Ek sal uiteensit hoe hierdie identiteit (binne die konteks van hierdie studie) worstel met die tirannieke 'wandade' van die verlede; wat vervolgens verander het in gekwelde spoke wat by die huidige toestand van wit Afrikanerdom spook. Laastens herhaal ek hierdie studie se opvatting van spoke as gepaste analogieë om die hedendaagse postkoloniale en post-koloniale hede te beskryf. Hierdie afdeling sal 'n teoretiese raamwerk konstrueer, nie net vir my postkoloniale ontleding van C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand*, (1930) nie, maar wat ook my kreatiewe keuses sal rig naas die verwerkings- en herverbeeldingsproses wat ten doel het om 'n postkoloniale allegoriese speelteks te konstrueer.

Hoofstuk 2.3: Teater laat herrys

In Hoofstuk 2.3: Teater laat herrys, sal ek spesifiek wit Afrikaanse teatergeskiedenis naspur en voorbeelde gee van wit Afrikaanse-tekste in die hedendaagse post-apartheid en post-koloniale hede wat spreek tot wit Afrikaner-identiteit se dubbelsinnige verhouding met sy verlede. Ek toon aan dat namate die geskiedenis ontvou, wit Afrikaanse teater die vermoë het om oor politieke en sosiale gebeurlikhede te besin, kommentaar te lewer en te protesteer. Sodoende bied ek 'n breë, en noodwendig onvolledige, oorsig van wit Afrikaner-teatergeskiedenis om wit Afrikaanse teater in die breër Suid-Afrikaanse teaterlandskap te posisioneer. Ek maak gebruik van bestaande dokumentering van wit Afrikaanse teatergeskiedenis wat nagevors is is deur figure soos F. C. L. Bosman (1928, 1980), L. W. B. Binge (1969), J. C. Kannemeyer (1970), Danie Botha (2006) en Temple Hauptfleisch (1997, 2005) om maar enkeles te noem. Hierdie gedeelte van die hoofstuk ontbloot hoe koloniale kontak storievertelmodusse in die Suid-Afrikaanse teater breedweg beïnvloed het. Ek verwys na verteenwoordigende voorbeelde van dramaturge en toneeltekste, terwyl ek erkenning gee aan die ongelyke magsdinamika wat die ontwikkeling van wit artistieke uitsette onregverdig bevoordeel het. Ek plaas ook kortliks C. L. Leipoldt en sy toneelstuk *Die Laaste Aand* in die 1930's. Laastens posisioneer ek teater as die vermoë om gekwelde geskiedenis te herbesoek – en uiteindelik spoke op te wek as 'n daad van kritiese refleksie.

DEEL TWEE

Hoofstuk 3: Verwerking en magiese realisme

In Hoofstuk 3 vestig ek my aandag op die verwerkingsproses.

3.1 Verwerking

Ek beweer dat my lees van verwerking raakpunte het met postkoloniale teorie, deur sy vermoë om die verlede te herbesoek en daaroor na te dink. Hierdie hoofstuk sal verwerking definieer deur dit te bespreek met betrekking tot herhaling (sien 3.1.1), hersirkulering (sien 3.1.2) en herverbeelding (3.1.3). In hierdie hoofstuk gee ek ook voorbeelde van Suid-Afrikaanse tekste wat deur verwerking geskep is. Ek verwys spesifiek na die wit Afrikaanse dramaturg Reza de Wet, as 'n voorbeeld van hoe om verwerking as 'n manier te gebruik om kommentaar te lewer op politieke gebeurlikhede en om groteske werklikhede van wit Afrikaneridentiteit te ontdek. Deur kortliks met De Wet se werk om te gaan, toon ek aan dat deur haar hantering van werke uit die Westerse kanon, om met wit Afrikaneridentiteit en sy verlede deur middel van magiese realisme in gesprek te tree, 'n presedent wel bestaan vir wat ek beplan om te doen.

3.2 Magiese realisme

Hoofstuk 3: Magiese realisme, sal die term magiese realisme definieer en beskryf hoe die genre geleë is tussen die digotomie van die werklikheid en die verbeelde. Ek sal die term definieer en uiteensit in twee verskillende diskoerse: 'realisme' en die 'magiese', spesifiek om vas te stel hoe dit betrekking het op storievertellingsmodusse. Realisme sal bespreek word as 'n teatergenre wat daarop gemik is om 'die werklikheid te repliseer'. Ek sal spesifiek realistiese teaterkonvensies uiteensit, soos wetenskaplike determinisme (Kuritz 1998: 305), psigologiese onrus (Steyn 2004: 144) en om verstrik te voel deur sosiale en politieke omstandighede (Fernandes 2007: 58), wat sekere aspekte van die verwerkte speelteks sal beïnvloed. Die term 'magies' sal bespreek word met betrekking tot die denkbeeldige, fantasiegenres, sprokies, folklore en mites. Verder sal hierdie hoofstuk dit stel dat nasionalisme 'n aptyt vir volksverhale het en dit dikwels gebruik om 'volkstrots' te propageer. Hierdie hoofstuk wys daarop dat sprokiestroke dikwels vertellings uitbeeld waar 'n tirannieke heerser voor die gereg gebring word en dat nasionalisme se aptyt vir volksverhale, ironies genoeg, as 'n instrument teen homself gebruik kan word. 'n Belangrike aspek van magiese realisme is dat dit 'n postkoloniale literêre genre is wat grense breek, verskeie perspektiewe bied, verlore of vergete mites en volksverhale na vore bring en die vermoë het om die verlede te ontbloot. Nog 'n belangrike aspek is dat hierdie gedeelte van die hoofstuk magiese realisme uitwys as modus wat die 'onwerklike' met 'die werklike' verweef met die vermoë om aporia oop te maak, en uiteindelik 'n wêreld skep wat in 'n hibriede ruimte geleë is. Ek sal verdere belangrike magiese realistiese konvensies uiteensit, soos

metamorfose, antropomorfiese personifikasie en 'die verbreking van die reëls van lineêre tyd'. Hierdie aspekte beïnvloed uiteindelik die transfigurasies van die herverbeeldingsproses wat deel is van hierdie proefskrif, wat daarop gemik is om *Laaste Aand* (1930) in 'n hauntologiese, postkoloniale allegoriese speelteks te verwerk.

Hoofstuk 4: C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* (1930)

Hoofstuk 4 bespreek die historiese figuur, C. L. Leipoldt, en gee 'n ontleding van sy toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930). Laastens bied hierdie hoofstuk 'n refleksie oor die ontleding van Leipoldt se teks. Hierdie refleksie sal die grondslag vir spesifieke idees vir die verwerkte en herverbeelde speelteks vorm.

4.1 C. L. Leipoldt 'n ambivalente man

Ek sal 'n kort biografie van C. L. Leipoldt verskaf waarin aangedui word dat hy waarskynlik in die 1930's teen wit Afrikaanse nasionalisme gekant was. Ek verwys na kundiges soos Louise Viljoen (2000, 2003), Rian Oppelt (2015) asook die romansier en skrywer Elsa Joubert (1997) wat hom beskryf as 'n "selfreflektiewe Oriëntalis" (Viljoen 2003: 80) wat voortdurend sy eie kultuur en posisionaleit ondervra en bevraagteken terwyl hy 'n bestaan voer binne koloniale hiërargie, bevoorregting en vooroordeel. Ek sluit hierdie afdeling af met die stelling dat C. L. Leipoldt as 'n ambivalente man beskou kan word as gevolg van verskeie teenstrydige aspekte wat hom as 'n rasionalis en 'n romantikus kenmerk, 'n geneesheer en 'n kunstenaar ten spyte van sy ambivalente wit Afrikaneridentiteit, asook sy selfreflektiewe skryfwerk wat hom as Oriëntalis kenmerk (Viljoen 2003: 80). Hy word ten einde as 'n "grensbewoner" beskryf (Tlostanova 2013: 133), 'n skrywer wat "geskiedenis ondervra, selfs al neem hy daaraan deel" (Oppelt 2013:8). My begrip van Leipoldt as ambivalente, selfreflektiewe Oriëntalis en 'grensbewoner' sal as agtergrond dien vir my interpretasie van *Die Laaste Aand*, wat in die konteks van die 1930's wit Afrikaanse nasionalistiese Suid-Afrika geskryf is.

4.2 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (1930)

Ek herbesoek en ontleed *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) met in agneming van die koloniale historiese oorsig in Hoofstuk 2: Die Vaart, asook die postkoloniale teoretiese raamwerk wat in Hoofstuk 2: Skeepswrakke, vasgelê is. Soos die narratief ontvou, met verwysing na my verwerkingsproses, onthul ek hoe ek sommige van C. L. Leipoldt se intertekstuele verwysings wat in sy digte, poëtiese teks ingebed is, ontdek en 'uitgrawe' wanneer ek dit in elke bedryf van sy toneelstuk teëkom. Ek sal verwysings met betrekking tot historiese geskiedskrywing, karakters en hul koloniale posisionaleite en hiërargiese verhoudings, geografiese omgewings, mites en belangrike kulturele artefakte uitlig om

dit te ondersoek en die moontlike simboliese betekenis daarvan uiteen te sit. Die ontleding van *Die Laaste Aand* (1930) word uiteindelik 'n bron vir verskeie idees vir my herverbeelde speelteks.

4.3 'n Refleksie oor *Die Laaste Aand* (1930)

In aansluiting by Hoofstuk 4.1: C. L. Leipoldt, 'n ambivalente man en 4.2: Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), sal ek in hierdie afdeling reflekteer oor my ontleding van die toneelstuk en gevolgtrekkings maak met betrekking tot C. L. Leipoldt se moontlike bedoeling en betekenis met die skryf van *Die Laaste Aand* (1930) tydens die aanvang van wit Afrikaanse nasionalisme gedurende die 1930's.

4.3.1 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n waarskuwing

Met inagneming van die karakterbeskrywing van C. L. Leipoldt, wat hom as 'n selfreflektiewe Oriëntalis en grensbewoner kenmerk, asook met inagneming van die ontledings van *Die Laaste Aand* (1930), sal ek beweer dat *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) as 'n anti-wit Afrikanernasionalistiese toneelstuk geïnterpreteer kan word. C. L. Leipoldt het 'n toneelstuk geskryf wat geïnterpreteer kan word as 'n waarskuwing ten opsigte van die onopgeloste spookagtigheid (*hauntedness*) wat die postkoloniale en post-koloniale toekoms sal verduur in die nadraai van kolonialisme.

4.3.2 C. L. Leipoldt: 'n Profeet

Ek sal C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) posisioneer as 'n profetiese toneelstuk, wat hom as profetiese skrywer aandui, wie vanuit dit wat sy koloniale verlede was, die temas wat in die Suid-Afrikaanse postkolonie duidelik sou blyk, voorspel het. Ek sal tot die gevolgtrekking kom dat C. L. Leipoldt *Saul se heks van Endor* is, wat kan voorspel wat duister in die toekoms verskuil lê (Leipoldt 1930: 46). Ek sal aanvoer dat C. L. Leipoldt vir sy tyd as 'n visioenêr met politieke en kulturele versindheid beskou kan word, en intrinsiek verstaan het dat wit Afrikaanse identiteite in die nadraai van kolonialisme en apartheid vervloek sou word, of soos Martha sê: "verdoem tot in ewigheid", (Leipoldt 1930: 38) agtervolg deur die tirannieke skaduwee van sy identiteit.

4.3.2 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n sprokie

Laastens beskryf hierdie afdeling van Hoofstuk 4 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) as 'n teks wat dig is met intertekstuele verwysings na kulturele mites, sprokiesmotiewe en historiese geskiedskrywing wat 'magiese' gedaanteverwisselings vir die verwerkte speelteks kan staaf en toelig. Ek sal magiese- en sprokiesmotiewe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) identifiseer en uiteensit, soos byvoorbeeld die uitspraak van 'n vloek, 'n mitologiese dolk en ook sprokieskarakter-argetipes soos 'n uitgestote heks, 'n rebelse ridder en 'n tirannieke koning. Ek sal die potensiaal om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te

omskep in 'n speelteks wat aangebied word en bestaan as 'n sprokie uitwys. Hierdie studie het egter ten doel om 'n magiese realistiese teks te skep wat allegories is ten opsigte van die postkoloniale hede, waarby daar gespook word. Deur uit hierdie magiese intertekstuele verwysings vir my verwerking te put, sal ek aporia binne die speelteks na vore bring wat my in staat stel om 'die grens' tussen die magiese en die reële in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te verbreek, asook in my speelteks waar magiese en werklikheid in 'n hibriede ruimte saam bestaan.

DEEL DRIE

Hoofstuk 5: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herverbeeld

Toegelig deur die historiese oorsig in Hoofstuk 2: Die Vaart, die postkoloniale teoretiese raamwerk van Hoofstuk 2: Skeepswrakke, die ontleding en 'uitgrawe' van magiese- en sprokiesmotiewe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) asook die gebruik van magiese realisme se transformerende vermoëns (soos metamorfose, antropomorfiëse persoonifikasie en die verbreking van die reëls van lineêre tyd), sal ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) verwerk en herverbeel na 'n speelteks getiteld *Dryfhout* (2021). In Hoofstuk 5: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herverbeeld, bied ek die verwerkte en herverbeelde teks *Dryfhout* (2021) aan.

Hoofstuk 6: *Dryfhout* (2021), 'n hauntologiese, postkoloniale allegorie

In die volgende hoofstuk sal ek my verwerkingsproses verduidelik en spesifiek uitwys hoe ek magiese realisme gebruik om C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) te verwerk en herverbeel as die speelteks *Dryfhout* (2021). Ek begin deur die realistiese elemente van die aangepaste speelteks te bespreek. Ek gee 'n kort opsomming van die plot en beskryf die twee hoofkarakters met betrekking tot hul intensies, wat gelei word deur realistiese beginsels soos wetenskaplike determinisme (Kuritz 1998: 305), psigologiese onrus (Steyn 2004:144) en die gevoel van verstriktheid deur sosiale en politieke omstandigde (Fernandes 2007: 58). Ek beskryf hoe die konflik in *Dryfhout* (2021) gedurende die duur van een aand ontvou, maar dat lineariteit ontwig word deur die teenwoordigheid van spookagtige karakters. Ek fokus daarna dan my aandag op die magiese elemente van die speelteks wat deur Hoofstuk 3.2 Magiese realisme en Hoofstuk 4.3.2 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n sprokie, toegelig is. Ek sal uiteensit hoe ek metamorfose en antropomorfiëse persoonifikasie gebruik het om spesifieke magiese elemente in *Dryfhout* (2021) te aktualiseer. Ek gaan dan voort om te beskryf hoe spesifieke beskrywings en liggings in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) die stelontwerp van die aangepaste teks beïnvloed het. Ek verduidelik ook hoe ek voorwerpe uit *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herwin het wat uiteindelik geïnterpreteer kan word as aandenkings van die koloniale verlede van die vorige bronteks. Regdeur hierdie hoofstuk sit ek deurlopend uiteen *hoe Dryfhout* (2021) as 'n hauntologiese postkoloniale allegorie beskou kan word en hoe die begrippe persoonifikasie,

herwinning, metamorfose en die verbreking van die reëls van lineêre tyd, saamval met Jacques Derrida se begrip die teenwoordigheid van afwesigheid (Zlomislíć 2007: 36). Ek sal tot die gevolgtrekking kom dat *Dryfhout* (2021), as 'n verwerking, as collage van herwonne aandenkings en getransfigureerde beelde, beskou kan word as 'n teks wat op sigself hauntologies is. In *Dryfhout* (2021) is daar 'n teenwoordigheid van die afwesigheid van die vorige teks *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). Die afwesige teks 'spook' by die verwerkte teks.

Hoofstuk 7: Gevolgtrekking

Hierdie hoofstuk bied 'n afsluiting van die proefskrif en die insigte wat ek opgedoen het. Die hoofstuk gee 'n oorsig van die navorsingsprojek (7.1), wat die verwerkingsproses naspur en opsom hoe ek daartoe gekom het om die tesisvraag te beantwoord. Ek gee ook 'n refleksie oor en kritiek op die speelteks *Dryfhout* (2021), wat die tekortkominge van hierdie navorsingsprojek aanspreek (7.2). Ek stel dan moontlikhede vir verdere navorsing op die gebied van teater en verwerking voor. Laastens sal ek my navorsingsbevindinge voorlê (7.4). Ek is van mening dat *Dryfhout* (2021) in sy fragmentering van wit Afrikaneridentiteit nie net 'n hauntologiese allegorie vir hedendaagse Suid-Afrika bied nie, maar dat post-koloniale wit Afikanerdom as 'n hauntologie op sigself geposisioneer word.



DEEL EEN

HOOFSTUK 2: HISTORIESE OORSIG



Figuur 3: 'n Inktekening van 'n sewentiende-eeuse seilskip (Van der Merwe 2020).

2.1 Die vaart

Hoofstuk 2 bied eerstens 'n breë oorsig van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis, spesifiek hoe dit op wit Afrikaners betrekking het. Hierdie hoofstuk definieer imperialisme en rykbou-skemas met verwysing na Europese koloniale eksplorاسies wat gelei het tot die infiltrasie en inval van vastelande soos Afrika. Ek fokus op die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika, veral op die vestiging van imperiale handelsroetes en die ontwikkeling van setlaarsgemeenskappe wat uiteindelik in die Kaapkolonie ontstaan het, ten einde die geografiese omgewing en tydperk wat betrekking het op die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te kontekstualiseer. Verder volg hierdie hoofstuk die historiese ontwikkeling van wit Afrikaneridentiteit, vanaf kolonialis en setlaar tot die identifisering as 'n 'Afrikaner', wat hom van 'n affiniteit met Europa skei. Hierdie hoofstuk verwys na *die Groot Trek* (ca. 1835-1838) asook die Boereoorloë (1881 en 1899-1902) as historiese merkers vir die vorming van wit Afrikanernasionalisme aan die begin van die twintigste eeu. C. L. Leipoldt het *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in die 1930's geskryf, soos voorheen gesê, gemerk as 'n belangrike tydperk in die ontwikkeling van Afrikanernasionalisme. Ek pas aspekte van wit Afrikanernasionalisme toe om my begrip van die konteks waarin Leipoldt die *Laaste Aand* geskryf het, toe te lig (Leipoldt 1930). Leipoldt het myns insiens besin oor sy wit Afrikanerposisionality in die toneelstuk – en waarskynlik so kommentaar gelewer op die dominante nasionalistiese ideologie van die 1930's. Hierdie afdeling gee ook 'n uiteensetting van hoe wit Afrikaanse nasionalisme die vestiging van apartheid gevorm het, en ondersoek die historiese ontwikkelinge van Suid-Afrika na 'n post-koloniale, post-apartheidstaat.

'n Breë oorsig van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis is noodwendig onvolledig. Ek kan slegs sleuteloomblikke in 'n lang geskiedenis, met die doel om my navorsing te kontekstualiseer, uitwys. Ek fokus verder op oomblikke wat 'n impak op die ontwikkeling van wit Afrikaneridentiteit gehad het. vir die doeleindes van hierdie proefskrif, bied ek die oorsig op 'n lineêre en chronologiese wyse aan. Ek erken egter die kompleksiteit, veelheid en onderlinge verbande¹⁵ tussen verskillende oorvleuelende geskiedenis.

Die bou van imperiale ryke is 'n vorm van politieke wedywering tussen menslike samelewings wat verowering, oorheersing en uiteindelijke mag soek (Abercrombie & Hill & Turner 2004: 193). Imperialisme word gedefinieer as die praktiese uitvoering van die strewe om 'n wêreldryk te bou (Hart-Davis 2007: 346). Imperialisme "dwing die mag van een staat op die grondgebied van 'n ander af",

¹⁵ In die boek *Entanglement* (2008) bied Sarah Nuttall aan die leser "new critical vocabularies with which to grasp the fictions of self-making" (2008: 1) binne die konteks van die politiek van die opkomende strominge in die post-kolonie. Nuttall beskryf die huidige Suid-Afrika in sy geheel as 'n web van verstrengelde genealogiese en historiese narratiewe (2008). Hierdie studie gee erkenning aan hoe geskiedenis en identiteit terugwerkend en interaktief gevorm word.

dikwels deur militêre ingryping, wat lei tot die uitbuiting van die gekoloniseerde samelewing (Abercrombie & Hill & Turner 2004: 193). Imperialisme hou ook verband met die groter teoretiese regverdiging van die ingesteldheid dat een land of nasie mag oor 'n ander het (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000: 40). "Imperialistiese oorheersing sluit politieke, ekonomiese, militêre en kulturele aspekte in" (my vertalings) (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000: 40). Die term kolonialisme verwys na die ontwikkeling en uitbreiding van 'n sentrale imperium wat kolonies onder sy gesag skep (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000: 40).



Figuur 4: Inktekening van 'n kompas (Van der Merwe 2020).

Na die ontdekking van die kompas aan die einde van die dertiende eeu, wat langer seereise moontlik gemaak het, is daar vanuit Europa oor die hele wêreld heen gevaar, en daarmee saam het Europeërs grond geëis en hul sosiale en politieke strukture tesame met meegaande ideologieë oorgeplant op die inheemse kulture van die "nuutgevonde kolonies" (Giliomee & Mbenga 2007: 40). Die "kolonies het verteenwoordigend van die Ryk geword" en probeer om "die tradisionele beeld van hul vaderland" voor te hou (Fantasia 1999: 231 (my vertalings). Groot-Brittanje het byvoorbeeld plaaslike tradisies en simbole aangepas het om hul eie gevoel van behoort (aan 'n Angel-Saksiese ryk asook aan die nuwe gebied) te skep (Fantasia 1999: 231). Die Renaissance¹⁶, toe Europese lande gedryf is deur 'n nuuskierigheid om vastelande te ontdek, asook deur 'n entoesiasme vir die bou van imperiale ryke en

¹⁶ Die term Renaissance beteken wedergeboorte en verwys na 'n tyd in die Europese geskiedenis na die Middeleeue (Abrams 1971: 143). Dit het geleidelik in die laaste helfte van die veertiende eeu in Italië gegroei en het gedurende die vyftiende en sestiende eeue oor die res van Europa heen versprei het. Dit word beskryf as die geboorte van die moderne wêreld, uit die as van die donker eeue. Die Renaissance word ook gekenmerk deur die herlewering van 'n belangstelling in die klassieke antieke era. Gedurende die Renaissance was daar 'n herontwaking van en 'n entoesiasme vir kunsvorme soos skilderkuns, beeldhouwerk en letterkunde en 'n nuuskierigheid wat betref nuwe ontdekkings in die wetenskap, filosofie en geografie (Abrams 1971: 143). Die tydsraamwerk van die Renaissance oorvleuel met die Vroeë Moderne, Elizabethaanse en Restorasie-periodes en dit was 'n voorloper van die Verligting (Abrams 1971: 143). Die Renaissance het 'n era van reis, verkenning, ontdekking aangespoor en ook, uiteindelik - as 'n uitbreiding van die denke van die Renaissance en die Verligting - kolonialisering.

die skep van handelondernemings, het ook kolonialisme aangehits (Hale 1966: 11, 161, 170). Hierdie nuuskierigheid ten opsigte van ontdekking het op baie verskillende terreine gestalte gekry, waaronder wetenskap, kuns, letterkunde en filosofie. In die koloniale tydperk het 'n nuwe soort geleerde¹⁷ ontstaan wat baie belanggestel het in Oosterse sowel as Afrika-etnografie en visuele kultuur (Hart-Davis 2005: 76).



Figuur 5: 'n Inktekening van 'n sewentiende-eeuse seilskip (Van der Merwe 2020).

In die sestiende tot sewentiende eeu, met die aanvang en latere versnelling van die industriële revolusie,¹⁸ het Europese lande gretig die geleentheid aangegryp om goedkoop arbeid en die rykdom

¹⁷ In die sestiende en sewentiende eeu was daar 'n metamorfose in Europese denke. Die Renaissance het godsdienstige dogma verander en die weg gebaan vir 'n nuwe beskouings (Hart-Davis 2007: 266) van die heeral. Vanaf die sestiende tot die agtiende eeu en was daar 'n al meer versnellende vooruitgang wat betref tegnologie, sterrekunde, biologie en ingenieurswese (Hart-Davis 2007: 266, 267). Hierna het filosofieë van die era van Verligting oor die mensdom gelei tot die vaslegging van die oorheersende idee van witheid as universele norm. Gedurende die koloniale era het kunstenaars, filosowe, skrywers en landboukundiges ook met 'n gretige nuuskierigheid na verskillende lande gereis om die andersheid (*otherness*) wat betref visuele kultuur, sosiale gedrag en godsdiens wat in die sogenaamde 'nuutgevonde vastelande' gevind is, te ontdek (Quinn 2017: 17-20). Hierdie geleerdes, of dit nou filosowe, wetenskaplikes of kunstenaars is, sou later die titel *Oriëntaliste kry*, soos beskryf in die boek *Orientalism* (1978) deur Edward Said. Oriëntalisme sal verder onder postkoloniale diskoers bespreek word.

¹⁸ Die industriële revolusie (1760-1840) was 'n sosiale, ekonomiese en tegnologiese verskuiwing wat Europa van 'n landbou- na 'n industriële samelewing verander het. Feodalisme is vervang deur kapitalisme en tegnologiese innovasies wat gegroei het uit nuwe wetenskaplike ontdekkings gedurende die agtiende eeu; sodoende is die doeltreffendheid van die produksieproses verbeter. Fabriekke is gebou waar produkte in massa geproduseer is. Die uitvinding van die stoomenjien het Europa se vervoerstelsels sowel as die verspreiding van handelsgoedere vinnig verander. Die vinnige tegnologiese vooruitgang het daartoe gelei dat die arbeidsmag nog nie deur

van “*eksotiese*¹⁹ luukshede” soos sy en katoen wat hierdie “nuutgevonde kontinente” kon bied (Abercrombie & Hill & Turner 2004: 193). Volgens Okon & Ojakorotu (2018: 31) het hierdie tydperk bekend gestaan as ou imperialisme in Afrika en het dit geduur vanaf 1500 tot 1800, toe Europese moondhede handelsposte en kolonies langs die kusgebiede van die vasteland gevestig het. Die kulturele en intellektuele oorsprong van kolonialisme uit die negentiende eeu is waarskynlik gewortel in die agtiende eeu (die Verligting)²⁰, ondanks die aansprake van die Verligting op die bevordering van

arbeidswette beskerm is nie en die werkers is dikwels gedwing vir om in moeilike omstandighede, vir lang ure teen ‘n minimale loon te werk. (Steiner & Tomas 2005: 1764).

¹⁹ Die term *eksoties* kan met betrekking tot *andersheid* (*otherness*) bespreek word (Stazak 2008: 3). Die studie van andersheid word aangespreek deur filosowe soos onder andere Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), Edmund Husserl (1859–1938), Jean-Paul Sartre (1905–1980), Jacques Lacan (1901–1981), Jacques Derrida (1930–2004) en Edward Said (1935–2003). Elkeen pas die idee op 'n ander studieveld toe, van sielkunde en die idee van self-identifikasie tot studies van *Oriëntalisme* deur Edward Said. *Andersheid* word oor die algemeen gedefinieer as 'n instrument om mee te onderskei, 'n aksie om te verwyder en in 'n digonomie te staan, wat voortspruit uit 'n self-waarnemende ander (“self-perceiving another”) (Stazak 2008: 3). ‘Ander’ impliseer 'n "sentrum/kantlyn-digonomie", veral met betrekking tot "'die Weste' of, in hierdie geval die Britse Ryk, as sentrum en 'die Ooste' of Afrika, as synde aan die kantlyn" (Min-ha 1995: 215). "Die koloniseerder is geposisioneer as die middelpunt van hierdie sentrum/kantlyn-konstruksie, met gekoloniseerde volke en hul kulture aan die kantlyn. Die sentrum vorm die oorsprong en norm van samelewingskonstruksies asook die dominante wêreldbeskouing en waardestelsels (my vertalings)(Hall 1985: 98). Binêre teenoorgesteldes skep dus simboliese grense asook 'n meganisme om hierdie grense te bewaak: kolonialisme. Kolonialisme het die koloniseerder in staat gestel om sy "vermeende minderwaardige eweknie te verower en die plaaslike inwoners van 'n gebied 'beskaafd te maak' deur bekende simbole, waardes en oortuigings van die koloniseerder op die plaaslike bevolking af te dwing" (Hall 1985: 98). Hierdie oortuigings het gesag verleen aan persepsies van "kulturele oppergesag, onderhou deur instellings en strukture wat verskillende sektore van die samelewing beheer" (Hall 1985: 98-103) (my vertalings). Die term *eksoties* kan verwys na geografiese andersheid, wat beteken dat die ‘abnormaliteit van elders’ (die marge) met die ‘normaliteit van hier’ (die sentrum) teëgestaan word (Stazak 2008: 3). Dit stel die idee van die vreemde/buiteland of die buitelander voor. Stazak (2008: 3) skryf dat imperialistiese ryke “began to formulate a specific perception of the other, which the Empire would then reproduce [within another frame, and re-use] to inform the other of their position in society”. In die era van eksplorاسie (van die begin van die vyftiende eeu tot die middel van die sewentiende eeu) word die wêreld gedefinieer deur die lens van Europese ervaring en vanuit hierdie gesigspunt was 'n wêreld anders as die eie vreemd, nuut en opwindend. Deur die term *eksoties* word een spesifieke standpunt bevorder; binne die veld van koloniale studies is hierdie standpunt vanuit die perspektief van die Westerse wêreld en sy blik (*gaze*) op die Ooste of Afrika. Daarom staan die term *eksoties* in direkte verband met magsverhoudings, hiërargie, vooroordeel, seksisme en rassisme. Die term self het gewild geword gedurende die era van koloniale strewe en is sinoniem met woorde soos *tropies* of koloniaal. Gedurende die agtiende eeu het Europa 'n smaak ontwikkel vir die *eksotiese* in die vorm van vrugte, speserye, sy en katoen, en daar was selfs 'n groei en 'n nuutgevonde belangstelling in toerisme 'na die buiteland' (Stazak 2008: 3). Opium uit die Oosterse lande het ook 'n kommoditeit op groot aanvraag geword, wat gelei het tot die Opiumoorloë soos wat dit bekend was in die mid-negentiende eeu (Hart Davis 2007: 239).

²⁰ Die sewentiende en agtiende eeue was ook bekend as die era van Verligting (Porter 2001:1). Die Duitse filosoof Immanuel Kant het in sy geskrif getiteld *Was ist Aufklärung?* of *Wat is Verligting* teorieë oor die rede bekendgestel (Porter 2001: 1). Immanuel Kant se teorieë was gebaseer op die rasionalistiese filosowe soos René Descartes en Gottfried Leibniz (Atkinson 2011: 119-137). Hulle filosofieë spreek tot die rede as die uiteindelijke metode om insig en kennis te verkry (Atkinson 2011: 199 -137). Leibniz se teorieë in sy boek *Monadologie* is gebaseer op die idee dat kennis alleen deur rasonale besinning verkry kan word (Atkinson 2011: 135). Volgens Kant was die Verligtingstydperk die mondigwording vir menslike intelligensie, wat onkunde agtergelaat het en menslike kennis en die begrip van die natuur bevorder het (Porter 2001: 1). Kant het 'n gesegde, *sapre aude* of

geregtigheid en demokrasie (Porter 2001: 1, 2). Terwyl denkers van die Verligting krities was oor gewelddadige beslaglegging van grondgebiede, was daar 'n algemene ondersteuning onder baie filosowe vir ander maniere om Europese invloed oor die hele wêreld te versprei, in die gees van vermeende wedersydse voordeel (handel, kulturele assimilasië, sendingwerk). Die nuwe imperialistiese tydperk was tussen 1870 en 1914, toe Europese moondhede groot ryke oor die vasteland van Afrika geskep het en ook na die binneland beweeg het (Okon & Ojatorotu 2018:31).

Koloniasie het 'n manier geword om politieke aansien te wen en het gelei tot die 'geskarrel vir Afrika' tussen 1881 en 1914 (Abercrombie & Hill & Turner 2004: 193). Toe daar 'ontdek' is dat Afrika 'n kontinent is wat ryk is aan minerale, het dit vinnig die fokus van Europese handelsbelange geword en daarna gelei tot 'n geskarrel vir grond, met elke Europese land wat gretig en kragdadig probeer het om hul deel te kry van die rykdom wat die land gebied het (Steiner & Tomas 2005: 1476).

Die daarstelling van vervoerroetes het grootskaalse migrasie vanuit die imperiale sentrum tot gevolg gehad en so het setlaarsgemeenskappe ontstaan. Onder hierdie setlaars was handelaars, politici en/of sendelinge wat dit dikwels as hul Puriteinse Christelike plig²¹ beskou het om, wat hulle verstaan het as 'beskaafde' opvoeding, Christelike redding asook 'n wyse van betrokkenheid by die wêreld, na die destyds genoemde barbaarse (*savage*)²² kontinente te bring (Abercrombie & Hill & Turner 2004: 193).

'durf om te weet' ontleen aan die Griekse digter Horatius, wat sy filosofie oor die Verligting saamvat (Porter 2001: 1). Die Verligting is beskou as die era van rede en daar is geglo dat met rede alleen die kennis van die mensdom, die samelewing sowel as die natuur en die kosmos verduidelik en ontsluit kan word (Porter 2001: 2). Hierdie nuutgevonde kennis sou lei tot 'n bevraagtekening van die grondslae van politiek en godsdiens, asook tot voorstelle vir oplossings vir 'n meer 'utopiese' toekoms (Porter 2001:2).

²¹ Puritanisme was 'n geestelike beweging met grondslag in die Christelike godsdiens en met die Bybel as bronteks om hul optrede van hervorming te rig. Puritanisme was gekant teen die sakramentele vorme van die Katolieke Kerk en word dikwels beskryf as 'n nie-konformistiese, Protestantse beweging. Puritanisme plaas klem op gemeenskap met God en die toewyding van 'n mens se lewe aan opvoedkundige, sending- en gemeentewerk. Puriteine het geglo in die sondige natuur van mense en die goddelike genade van God. Hulle het ook sterk geglo in moraliteit en nederigheid om te gaan met wêreldse bekommernisse en was dus Calvinisties in hul benadering (Cosby 2015: 297-300). Gedurende die koloniale era van koloniale era is sendelinge oor die kolonies heen gestuur. Die strewe van hierdie sendelinge het gewissel van humanitêre tot meer sinistere bedoelings naamlik om die politieke, ekonomiese en kulturele strukture van die gekoloniseerde samelewings te ondermyn (Ndille 2018: 51).

²² Die term *barbaars (savage)* word in Eurosentriese denke gebruik as 'n binêre teenpool vir die term *beskaafd*. Die woord *barbaars*, net soos die woord *eksoties*, sinspeel op andersheid en word gekonstrueer deur verdere binêre teenoorgesteldes soos fantasie en vrees, begeerte en weersin. Binêre teenoorgesteldes is gebaseer op aannames rakende menslike vooruitgang en menslike bemeestering van die natuur ten einde kultuur en beskawing te produseer. Die barbaarse/beskaafde binêre kan teruggevoer word tot by die klassieke oudheid in samelewings soos Rome en Griekeland toe baie klem op rasionaliteit en logika geplaas is. Gedurende die Verligtingstydperk was daar 'n herlewing in rasionele filosofie. Die term *wreed* is deur Europese lande gebruik om die beskawing en kulture te beskryf, wat volgens hulle onderontwikkeld en ondergeskik aan hulself was. Europese denke en kulturele praktyke word as rasioneel, getem, waardig en 'behoorlik' beskou in teenstelling met die 'wilde' uitdrukkings van die Oosterse en Afrika-kulture (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000: 190-191).

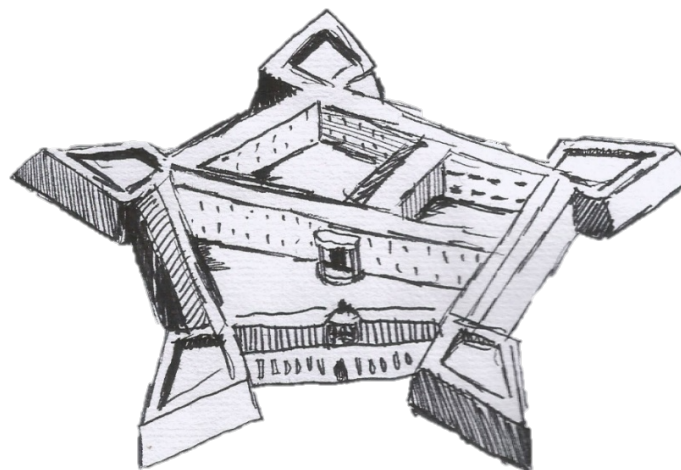
Die Europese beskawing is voorgehou as aan die voorpunt van menslike evolusie. Verder sou nywerhede 'ontwikkeling' en modernisering in gekoloniseerde lande in die naam van 'voortgang' aanspoor. Imperialisme in Afrika is gemotiveer deur die behoefte om nuwe markte vir "klaargemaakte goedere" te vind, om grondstowwe vir nywerhede aan die tuisfront te verkry en om geleenthede vir winsgewende beleggings te vind (Okon & Ojatorotu, 2018:236). Hierdie belange is bevorder as sou dit tot voordeel van die 'onderontwikkelde' kolonies in Afrika en van nasionale belang vir die koloniale moondhede strek - wat die beskerming van hierdie belang regverdig deur dwang en selfs geweld.

Suid-Afrika is een van die lande wat die nagevolge van Nederlandse en Britse kolonisasie in die negentiende eeu verduur het. Suid-Afrika was en bly die tuiste van baie verskillende kulturele en etniese identiteite, tale, godsdienste sowel as tradisionele sosiale strukture (Appiah & Louis 2005: 226). Volgens historiese geskrifte van die koloniale era het Suid-Afrika sy eerste ontmoeting met Europese kolonialiste in die vyftiende eeu gehad (Schoeman 2006: 13). Europa het in die 1400's met Afrika in aanraking gekom toe Spaanse en Portugese skepe om die kus van Afrika begin vaar het (Alexander 1980: 28). In 1415 verower 'n Portugese leër Ceuta, 'n hawe aan die kus van Marokko en 'n eindpunt van die trans-Sahara-goudhandel. Die hawe bied ook 'n strategiese en militêre voordeel (Alexander 1980: 28). Dit was die begin van 'n lang geskiedenis van Europese inval en oorheersing in Afrika.

In die laaste helfte van die vyftiende eeu was Portugal aan die voorpunt van koloniale strewe en in 1488 was Bartolomeu Dias (1450-1500), 'n Portugese edelman en ontdekkingsreisiger, die eerste (opgetekende) Europeër wat om die Kaap gevaar het en so die grondslag vir 'n nuwe roete na Asië gevestig het. Dias het later die Kaap die titel *Cabo de Boa Esperanca* of Die Kaap die Goeie Hoop (Fehr 1963: 13-15) gegee. Tien jaar nadat Bartolomeu Dias om die kus van Suid-Afrika gevaar het, het Vasco de Gama (1460-1542), nog 'n Portugese reisiger, die kuslyn van Suid-Afrika teëgekom tydens sy reise na Indië. Op Kersdag noem hy die gebied waar hulle vasgemeer het Natal, die oorsprong van die naam vir die huidige provinsie KwaZulu-Natal (Fehr 1963: 13-15). Terwyl die proses van kolonisasie begin het met die besetting van relatief klein gebiede rondom hawens vir kushandel, het Europese imperiale strewes deur die eeue heen toegeneem met 'n drastiese wending teen die einde van die 1800's toe die "imperialistiese anneksasie" van Afrika begin het (Alexander 1980: 30).

Teen 1650 het Nederland tot die belangrikste Europese handelsmag ontwikkel. Die grootste handelsmaatskappy ter wêreld, naamlik die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy, het handel gedryf op roetes al langs die kus van Afrika tot in Indië en die verre Ooste (Giliomee & Mbenga 2007: 40). Die sentrum van die maatskappy was in Amsterdam geleë, en dit het 'n verskeidenheid

produkte soos sout, peper, suiker, tabak, hout en ander produkte van regoor die wêreld verhandel (Giliomee & Mbenga 2007: 40). Die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy het poste in lande en vastelande soos Afrika, Indië, Maleisië en Indonesië opgerig. Hulle het sekere reëls en regulasies in hierdie gebiede geïmplementeer en die lande geleidelik gekoloniseer en dikwels die gemeenskappe wat reeds in hierdie gebiede woon, uitgebuit. In Suid-Afrika het Nederland 'n handelspos gestig en Die Kasteel die Goeie Hoop gebou (Giliomee & Mbenga 2007: 40).



Figuur 6: 'n Tekening van die Kasteel die Goeie Hoop, Suid-Afrika (van der Merwe 2020).

Die Kasteel die Goeie Hoop is gebou deur die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy gedurende die era van imperiale verkenning, tydens die hoogtepunt van die eerste era van koloniale handelsaktiwiteite en was die sentrale punt vir alle aktiwiteite op land en see tussen Afrika en die Ooste (Op't Hof & Paap 1963: 13). Gedurende daardie tydperk was die kasteel die amptelike woning van die goewerneur wat deur die maatskappy aangestel is (Op't Hof & Paap 1963: 13) vanaf 1674 totdat dit in 1795 deur die Britse besetting oorgeneem is. Johan Anthoniszoon (Jan) van Riebeeck (1617-1677), 'n Nederlandse koloniale administrateur, was die eerste aangestelde goewerneur van die Kaapkolonie. Pieter Gysbert van Noodt was die amptelike hoof van die Kaapkolonie van 1727 tot sy dood in 1729 (Du Toit 1895: 23).

... the VOC was granted the mandate to conquer land, build forts and maintain an army in order to protect trade. The VOC's more than 350 settlements varied from small trading posts to large-scale European style fortifications, stretching between

the two pivots of the Cape of Good Hope and Batavia, present day Jakarta on the isle of Java (Jayasena & Floore 2010: 235).

Slawearbeid²³ is aangewend om die Kaapkolonie te bou. Die eerste Afrika-slawe op die trans-Atlantiese roete is in 1441 deur Portugese handelaars uit die hawe van Lagos vervoer (Alexpander 1980: 29). "Tussen 1652 en 1808 is ongeveer 63 000 slawe in die Kaap ingevoer" (Shell 2019: 12). Vanaf 1658 is 'n klein aantal slawe van Wes- en Wes-Sentraal-Afrika na die Kaap 'ingevoer', en ook uit Oos-Afrika in die 1700's. Vir ongeveer die eerste 130 jaar van koloniale besetting is die meeste slawe in die Kaap vanuit die Indiese Oseaankom ingebring (Shell 2019: 14). Slawe uit "Abessinië, Arabië, Bengale, Borneo, Birma, China, Iran, Japan en Sri Lanka" (Shell 2019: 14), Indonesië²⁴, Maleisië en ander Oosterse eilande wat die Indonesiese argipel vorm,²⁵ is egter geregistreer as deel van die Kaapse slawebevolking (Giliomee & Mbenga 2007: 21). Die slawe van die Kaap het ook bestaan uit

²³ Gedurende die vyftiende tot agtiende eeu het Europa 'n wêreldwye slawehandel-onderneming gebou (Ashcraft & Griffiths & Tiffin 2000: 194-195). Mense uit Afrika, Asië, Indië en ander gekoloniseerde gemeenskappe is met geweld uit hul tuislande geneem en verander in werkers wat voorsiening maak vir die groeiende kapitalistiese eise van Westerse lande. Nunn (2008: 141-142) wys op die belangrike feit dat Afrika tussen 1400 en 1900 "vier gelyktydiglopende slawehandelbedrywe" beleef het. Die slawehandel in die Indiese Oseaan, die slawehandel in die Rooi See en die slawehandel in die Sahara" (Hart-Davies 2007: 280) het slawe van verskillende dele van die vasteland van Afrika na die eilandplantasies in die Midde-Ooste, Indië en die Indiese Oseaan gestuur het. Die trans-Atlantiese slawehandel het in die agtiende eeu 'n hoogtepunt bereik toe ongeveer tien miljoen Afrikane gevange geneem, in boeie gesit en na die Amerikas gestuur is om aan katoen-, suiker- of tabakplantasies te werk (Hart-Davies 2007: 280).

²⁴ Indonesië was een van die vele Oosterse lande wat gedurende die sewentiende en agtiende eeue deur die Europese koloniale bewind oorgeneem is. Indonesië is deur die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy uitgebuit vir speserye soos neutmuskaat. Die mense van Indonesië was onder die beheer van die Nederlandse regering en gedwing om indigo en koffie te kweek. Die Nederlanders het munt geslaan uit die boerdery terwyl die Indonesiese volk die gevolge van rassisme en onregverdige handel gely het (Hart-Davies 2007: 350-351).

²⁵ Die Indonesiese argipel is 'n reeks eilande in Oos-Indië (Suswandari 2017: 93). Die naam Indonesië is afkomstig van die Griekse woorde *indos* vir Indië en *nesos* vir eiland. Indonesië is 'n multikulturele land en sommige van die uiteenlopende etniese groepe, sluit in die Ambonese, Balinese, Banda, Bugis, Bima, Bali, Buton, Flores, Javaans, Maleis, Sundanese, Sumbawa en die transkulturele gemeenskap van die Betawi-mense wat uit koloniale assimilasië ontwikkel het (Suswandari 2017: 93,96). Indonesië is die tuiste van die grootste Islamitiese/Moslem-groep ter wêreld. Ander godsdienste sluit Hindoe en Boeddhisme in. Daar is ook talle Protestantse en Rooms-Katolieke groeperinge van die Christendom wat deur koloniasie in die Indonesiese samelewing ingevoer is. Koloniale infiltrasie van Indonesië het in 1512 begin toe Portugese handelaars onder leiding van Francisco Serrao die geleentheid gesien het om speserye soos neutmuskaat, naeltjies en peper te monopoliseer. Nederlandse en Britse imperialiste het spoedig gevolg. In 1602 is die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy gestig en het teen die sewentiende eeu hulself gevestig as die dominante Europese teenwoordigheid in die Indonesiese argipel. Nadat die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy (VOC) in die agtiende eeu bankrotskap verklaar het, het Nederland Indonesië amptelik geëis as Nederlands-Indië, 'n kolonie onder die jurisdiksie van die Nederlanders. Gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu het Indonesië die opkoms van nasionalisme beleef as gevolg van antikoloniale en dekoloniale strewes. Die stryd om onafhanklikheid is egter onderbreek deur die Tweede Wêreldoorlog toe die Japannese die land in beslag geneem het. Na die Tweede Wêreldoorlog is Indonesië weer deur Nederland opgeëis en in 1945 het die land volle onafhanklikheid verkry onder die Republiek Indonesië, met 'n geloofsbelydenis *Bhinneka Tunggal Ika*, wat *eenheid in diversiteit* beteken (Frederick & Worden 2014: 18, 19, 24, 41, 49, 72).

individue uit die Kaapse Khoi-Khoi-gemeenskappe (Giliomee & Mbenga 2007: 21, 53). Die Kaapkolonie het geleidelik mense van regoor Europa gelok, waaronder Nederlandse en Duitse immigrante, Britse sendelinge en handelaars, asook 'n groep Franse Hugenote²⁶ wat weens godsdienstige opstande in 1688 uit Frankryk gevlug het (Giliomee & Mbenga 2007: 60). Die Kaapkolonie het gegroei tot 'n kosmopolitiese nedersetting, die tuiste van mededingende Oosterse, Afrikaanse en Westerse identiteite²⁷. Alhoewel die kolonie uiteenlopend geword het wat betref taal, godsdiens en kultuur, het die Nederlanders die setel van mag behou (Giliomee & Mbenga 2007: 60).

Die Nederlandse setlaars het hul Europese tradisies na die nuutgevonde land oorgeplant (Giliomee & Mbenga 2007: 42, 46, 64), soos Europese etiket en mode, Nederlandse onderwys, protestantse Calvinistiese godsdiens, politieke strukture wat deur koloniale bewind gestig is en 'n ekonomie gebaseer op kapitalisme²⁸ wat hoofsaaklik binne 'n wêreldwye handelonderneming funksioneer. Europese argitektuur het ook die Kaapkolonie se geboue beïnvloed, wat ontwerp is in 'n styl bekend as *Kaaps-Hollands*²⁹ (Giliomee & Mbenga 2007: 42, 46, 64).

In 1795 het Engeland die setel van mag by Nederland oorgeneem en dit het beteken dat die Kaapkolonie onder die jurisdiksie van die Britse Ryk³⁰ was (Giliomee & Mbenga 2007: 85). Die doel van

²⁶In die middel van die sestiende eeu het Calvinisme, 'n vorm van Protestantisme, gewild geword as 'n vorm van Christelike godsdiensbeoefening in teenstelling met die Katolieke Kerk. Calvinisme het sy oorsprong in die Switserse kantons en het geleidelik oor Europa versprei. Calvinisme het ook in Frankryk 'n aanhang gekry, en staan bekend as die Hugenote. Die term Hugenote is afgelei van die Duitse woord *Eidgenossen*, wat Switserse Konfederasie beteken. Frankryk het aansienlike spanning ervaar tussen die opponerende vorme van die Christendom, naamlik die Protestantse Calvinistiese en Rooms-Katolieke; Dit het daarna tot 'n godsdienstige burgeroorlog gelei. In 1685 het koning Lodewyk XIV 'n uitspraak gelewer wat Protestante verbied het om hul geloof te beoefen, wat die Hugenote óf genoop het om hulle tot Katolisisme te bekeer óf om uit Frankryk te vlug (Steiner & Thomas 2005: 277).

²⁸ Kapitalisme kan gedefinieer word as 'n tipe ekonomiese sisteem wat private eienaarskap en beheer oor ekonomiese produksie toelaat met die doel om wins te maak. Dit moet ook duidelik gemaak word dat kapitalisme voortdurend ontwikkel. Kapitalisme het ontstaan uit die begeerte om imperiale ryke uit te brei en het tydens die industriële revolusie ontwikkel saam met ondernemings en die gees van entrepreneurskap en produktiwiteit (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 41).

²⁹ Kaaps-Hollandse argitektuur word veral herken deur die dakgewel wat in 'n barok-geïnspireerde kurwe buig (Fransen 1981: 33). Die barok argitektoniese styl is dekoratief en gebruik dikwels spiraalkrulmotiewe as versierings vir die fasade van geboue (Fransen 1981: 32-33). In Suid-Afrika is hierdie huise gebou deur Maleisiese en Khoi-Khoi-slawe wat plaaslike materiaal gebruik en die huise uit suider-Afrikaanse bodemgevorm het, daarom word die styl Kaaps-Hollandse argitektuur genoem. Kaaps-Hollands verwys na die hibriede kultuur wat in die Kaapkolonie ontstaan het, met verwysing na beide Europa, spesifiek Nederland en die Suider-Afrikaanse Kaap. Hierdie styl het sy oorsprong in Europa en is in Suid-Afrika deur die Nederlandse kolonialiste geïmplementeer. Kaaps-Hollandse strukture kan nog in Wes-Kaap gesien word (Fransen 1981: 32-33).

³⁰ Die Britse Ryk verwys na Brittanje se kontinentale rykdom gedurende die era van eksplorاسie en koloniale strewe vanaf die begin van die sestiende eeu. Onder die bewind van koningin Victoria het Brittanje kolonies

Brittanje se koloniale belang in Afrika was eerstens gebaseer op die verkryging van 'n handelsroete na die Ooste, en tweedens is hulle gedryf deur 'n begeerte om "grondgebied en voorrade van grondstowwe en laekoste-arbeid te bekom om Britse vervaardigers te ondersteun" (Giliomee & Mbenga 2007: 85) (my vertaling). Nederland het egter die Britse inval in die Kaap weerstaan en in 1803 hul oppergesag herwin. *Die Kaap is weer Hollands* het 'n gewilde idioom onder die Kaaps-Hollandse gemeenskap geword om uit te druk dat alles 'weer goed gaan' (Giliomee & Mbenga 2007: 85). Hierdie oorwinning het nie lank geduur nie en in 1806 het die Britte beheer oor die Kaapkolonie herwin (Giliomee & Mbenga 2007: 85).

Die Kaapkolonie was gasheer vir groot groepe boere wat hulself van die handelsryk geskei het en op kleinhoues as sogenaamde 'vryburgers' gefunksioneer het. Die Nederlandse woord boer het gelei tot die gebruik van die woord *boer*³¹ om die identiteit van die groeiende 'vryburger'-gemeenskap te beskryf (Kannemeyer 2005: 21). Teen die einde van die agtiende eeu het 'n nuwe gevestigde gemeenskap ontstaan uit die vryburgers wat hoofsaaklik bestaan het uit Europese immigrante en hul nageslag wat hulle in die Wes-Kaap gevestig het (Giliomee 2003: 2).

Die rasse- en kulturele diversiteit van die Kaap was duidelik in die talle tale wat gepraat is. Slawe het kreoolse tale ontwikkel om kommunikasie tussen slawebevolkings en hul eienaars moontlik te maak (Shell 2019: 12). Afrikaans is volgens Hein Willemse (2016:1) 'n kreoolse taal wat eienskappe deel wat algemeen is vir kreoolse tale in die Karibiese Eilande, die Maleise Skiereiland, Indonesië, die noordelike dele van Suid-Amerika en 'n Oos-Afrikaanse Niger-Kongo (of Bantoe) kreools soos Kiswahili. Afrikaans is afgelei van Nederlands en is beïnvloed deur die 'seevaarder'-variante van Portugees, Maleis, Indonesies, asook deur die die Khoi-Khoi- en San-tale en is in Kaapse huishoudings gepraat in 'n poging om te kommunikeer binne die konteks van velerlei tale (Willemse 2016:3). Afrikaans is deur wit³²,

besit oor kontinente geheers wat strek van Amerika tot Afrika, Australië en Asië, waar hy kon verken en die plaaslike rykdom en arbei kon uitbuit. Tydens die hoogtepunt van hul koloniale beheer het hulle die Kaapkolonie in Suid-Afrika van Nederland gebuit. Brittanje het later geleidelik sy politieke beheer van hierdie gekoloniseerde vastelande verminder en verwyder en elke kolonie het deur die loop van die twintigste eeu onafhanklikheid verkry. Op 31 Mei 1961 het Suid-Afrika volle onafhanklikheid van die Britse Ryk verkry en die Republiek van Suid-Afrika geword (Hart-Davies 2007: 346-351).

³¹ Alhoewel *boer* in Afrikaans beteken iemand wat landbou beoefen, het die woord ook 'n generiese term geword om 'n groep mense, hoofsaaklik van Nederlandse afkoms, te beskryf wat hulself as boere in die Kaapkolonie gevestig het en die Britse regering weerstaan het. Gedurende die twintigste eeu het die term sinoniem geword met wit Afrikaanse identiteit en daarna deel van wit Afrikanernasionalisme. Die term *Boer* het 'n kulturele identifiseerder geword (Evans 2000: 30).

³² In Suid-Afrika verwys die term wit na die groep mense met 'ligte vel', gedefinieer deur die apartheidsregime (1948-1994) se sosiale konstruksie volgens ras. Apartheid (1948-1994) is sterk deur eugenetika ingelig.

Kaaps-Maleise³³ en sogenaamde bruin³⁴ gemeenskappe gepraat (Kannemeyer 2005: 21). Kaaps-In In Maleise skole is leerlinge geleer hoe om Afrikaans te lees en te skryf deur middel van Arabiese skrif.

Eugenetika is die oortuiging dat een ras minderwaardig is as 'n ander, gebaseer op die wetenskap van antropometrie en kraniometrie wat fokus op die klassifikasies van mense volgens etnisiteit. In hedendaagse studies word hierdie wetenskaplike geloofstelsels sterk gekritiseer omdat hulle bevooroordeel en rassisties is. Eugenetika, 'n Westerse wetenskaplike metode, het die wit ras as beter as ander rasse beskou (Steyn 2004: 144-147). Witheid is deur die geskiedenis en die era van kolonialisme as 'n politieke magsinstrument gebruik om slawerny veral in Amerika se katoenbedryf te bekragtig en het, soos voorheen genoem, die ideologiese grondslag van bewegings soos segregasie in Amerika en apartheid in Suid-Afrika geword. Witheidstudies verwys na die komplekse ontledings van die term wit en hoe dit op ras en daarna identiteit en kultuur toegepas word. Witheidstudies het in die negentigerjare ontstaan toe Richard Dyer, in sy ondersoek rakende die kwessie van witheid, gelet het op die vooroordeel wat betref wit verteenwoordiging in die Westerse visuele kultuur. 'n Ander deel van Witheidstudies ondersoek die politiek van ras, kultuur en identiteit. Teen 1997 is verskeie boeke oor die onderwerp gepubliseer, soos *Critical white studies deur Delgado en Stefancic (1997)*, *Of white* deur Fine et al (1997), *Displacing whiteness* deur Frankenberg, (1997), *Whiteness: A critical reader* deur Hill (1997) en *The making and unmaking of whiteness* deur Rasmussen, Klinenberg, Nexica en Wray (2001) om maar 'n paar te noem. Hierdie geleerdes het dikwels ondersoek ingestel na die ontwikkeling en konstruksie van witheid as identiteit en hoe dit retoriek, ideologie en taal kan toelig (Steyn 2004: 144-147). Witheidstudies is spesifiek ten opsigte van plek. Verskillende lande het verskillende geskiednisse en verskillende sosiale en politieke verhoudings met die term *witheid* en hoe dit betrekking het op ras en identiteit asook politiek (Steyn 2004: 144-147).

³³ Die term Kaaps-Maleis dui op die Kaapse Moslems wat die "grootste groep praktiserende Moslems in Suid-Afrika" uitmaak (Mandivenga 2000: 1). Die Moslemgemeenskappe van Kaapstad het hoofsaaklik deur slawehandel, verbanning uit hul eie lande in Suid-Afrika aangekom, of hulle was misdadigers wat deel was van 'n arbeidshandelstelsel tussen kolonies. Die verbanne Moslem-individue waar dikwels politieke leiers wat uit hul land van herkoms gesit is weens opstand teen die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy (Giliomee & Mbenga 2007: 69). Afrikaans is aan Moslemgemeenskappe in koloniale skole onderrig, 'n ruimte wat kulturele oordrag geïnstitutionaliseer het.

³⁴ Dit is belangrik om daarop te let dat ras tydens apartheid in Suid-Afrika in 'n digotomie van swart of wit gefunksioneer het (Steyn 2004: 147). Gedurende die apartheidsera in Suid-Afrika is die term kleurling gebruik om 'n etniese groep te beskryf wat "van gemengde ras" is (Adhikari 2009: 1-3). In die boek *Not White Enough, Not Black Enough: Racial Identity in the South African* (2005) verwys Mohamed Adhikari na die kompleksiteit van die sogenaamde bruin identiteit in Suid-Afrika. Die 'bruin' mense is grootliks afstammelingen van die Khoisan, Maleisiese slawe en ander swart gemeenskappe wat met die Kaapkolonie geassimileer is (Adhikari 2005: 1-3). Hulle het hoofsaaklik Afrikaans - afgelei van Kaaps-Hollands en 'n aantal ander tale - gepraat. In hedendaagse Suid-Afrika word "bruin" gemeenskappe steeds gemarginaliseer. Daar is ook ras- en identiteitsdebatte oor die term kleurling (Adhikari 2005: 1-3). Bewyse van die omstrede aard van rasse-identiteit in die huidige Suid-Afrika word duidelik gemaak in die talle debatte wat in die media teenwoordig is. In die Afrikaanse pers kan talle voorbeelde van onlangse artikels aangehaal word. In die koerant *Beeld* is die volgende artikels in 2018 opgemerk: *Vasgevang in ou rassedenke* is geskryf deur Christi van der Westhuizen (29 September 2018) waar debatte oor die naam kleurling (kleurling) bespreek word. In 'n ander artikel, *Ons is amal Kleurlinge sê Max du Preez* dat daar sterk verbande en gesinsverhoudinge tussen Indonesië en die Afrikaanse taal asook Afrikaanse identiteit (2 Oktober 2018) bestaan. In 'n teenartikel geskryf deur Heinrich Wyngaard, getiteld *En dié Kleurlinge nou? sê hy* dat hoewel sommige geskiednisse gedeel word in terme van bloedverhoudings tussen wit Afrikaanssprekendes en "bruin" Afrikaanssprekendes, hul lewenservarings en historiese narratiewe heelwat verskil weens die geleefde impak van politieke beleid, veral dié van rasseklassifikasie. Soos ervaar deur baie van die Suid-Afrikaanse identiteite in 'n post-koloniale, post-apartheid land, is 'bruin' gemeenskappe op soek na transformasie en heridentifikasie (Adhikari 2005: 126).

Volgens Shell (2019:31) is die eerste boek in Afrikaans in die 1850's geskryf deur 'n Moslem *Imam*³⁵ wat van slawe afstam. In die 1860's het Europese koloniste die taal as hul eie aangeneem (Giliomee & Mbenga 2007: 101).

Afrikaans is deur die Nederlandse en Engelse hoër klasse van die Kaapkolonie bespot (Willemse 2016: 4), die taal is gesien as 'n "arm-manstaal" en is beskou as 'n informele en onbehoorlike weergawe van Nederlands (Giliomee & Mbenga 2007:71). Daar is ook neerhalende terme gebruik wanneer na Afrikaans verwys is, soos onder andere Kombuis-Hollands, Kaaps-Hollands, Hottentots-Hollands³⁶ en Baster-Hollands (Willemse 2016: 4). Willemse (2016:4) gaan voort:

Around 1870 the first steps towards the battle between various views on the nature of Cape Dutch, or what would become known as Afrikaans, were taken. Some of the leading figures of what would become known as the 'first language movement' (1874–1890) strenuously denied the creole nature of the language. For them Afrikaans was 'a pure Germanic language', a 'landstaal' (national language), and a language of 'purity, simplicity, brevity and vigor' (quoted in Giliomee, 2003: 217). The Genootskap van Regte Afrikaners (GRA, the Society of True Afrikaners) established in 1875 in Paarl actively sought to foster a nationalism among white Cape Dutch speakers, 'Afrikaans' became their linguistic vehicle and 'Afrikaners' their label.

Afrikaans het eers in 1925 erkenning as amptelike taal ontvang en is stelselmatig en doelgerig tot 'n "eng etniese nasionalistiese saak" verhef (Willemse 2016: 5). Sedert die vroeë 1930's het digters, fiksieskrywers, historici en ander akademici daarna gestrewe 'n Afrikaanse letterkunde te skep sodat die taal 'n eie akademiese en literêre status kan verwerf (Giliomee & Mbenga 2007: 289). "In 1933 is die Bybel in Afrikaans vertaal" (Kannemeyer 1988: 45) (my vertalings) ; dit was 'n belangrike oomblik in die geskiedenis van Afrikaans omdat dit die omvang en diepte van die taal se ekspressiewe potensiaal ten toongestel het (Kannemeyer 1988: 45).

Namate Afrikaanse formeel gevestig geraak het, het die identiteit van wit Afrikaners as los van dié van die Europese setlaars sterker na vore gekom. Hierdie wit Afrikaanse gemeenskappe, hoewel hulle gespruit het uit uiteenlopende Europese nasionaliteite, het hulself nie meer as Europees gesien nie, maar eerder as 'n aparte gemeenskap wat aan Suid-Afrika behoort (Giliomee & Mbenga 2007: 70-71). In 1707 Hendrik Biebow, 'n Nederlandse inwoner van die Kaapkolonie in die hof uitgeroep "Ik ben een Afrikander" toe daar sprake was dat hy die land verbied sou word. Dit is die eerste keer in die

³⁵ *Imam* beteken die geloof in Allah (Ahmed 1999: 269) en die term *Imam* dui op 'n Islamitiese geestelike leier soortgelyk aan die konsep van 'n Westerse priester (Ahmed 1999: 80).

³⁶ Die woord *Hottentot* is 'n neerhalende term wat deur die Nederlandse setlaars geskep en gebruik is om die Khoi-Khoi te beskryf (Stobel 2008:3).

Suid-Afrikaanse geskiedenis waar dit aangeteken is dat die term Afrikaner gebruik is om 'n identiteit te beskryf (Giliomee & Mbenga 2007: 22).

As 'n identiteit en kultuur wat veronderstel was om aan Suid-Afrika behoort, het wit Afrikaners hulself gesien as 'n onderdrukte gemeenskap wat die onderdrukkende aard van kolonialisering ervaar het. Wit Afrikaners het getrewe na onafhanklikheid van die Britse Ryk wat boerdery-ekonomie en sosiale politiek beheer en gereguleer het. Teen 1834 het van die wit Afrikaners van die Kaapkolonie geskei (Hart-Davis 2007: 56) en na die noorde getrek. Die eerste migrante was bekend as trekboere (Giliomee & Mbenga 2007:108). Hierdie groep het hoofsaaklik bestaan uit individuele boeregesinne wat uit die Kaapkolonie weggetrek het op soek na beter landbougrond (Giliomee & Mbenga 2007: 108).

Die tweede groep migrerende Boere het weens politieke spanning van die Kaapkolonie geskei (Giliomee & Mbenga 2007: 108). Hierdie tweede, meer formele beweging, staan bekend as die Groot Trek en die deelnemers daaraan as die Voortrekkers. Die redes vir die trek is kompleks. Piet Retief (1780-1838), een van die leiers van die Groot Trek, skryf in sy joernaal dat die rede vir migrasie 'n kombinasie van "sterk griewe en goeie bedoelings" was (Giliomee & Mbenga 2007: 108). In 1834 het die nuwe Britse regering slawerny afgeskaf, sommige Boere was van mening dat hierdie nuwe wette nie net inmeng met hul boerdery-ekonomie nie, maar ook met hul sosiale beskouings. Die oorsake van die Groot Trek kan in drie hoofredes saamgevat word: 'n gebrek aan boerdery-arbeid, 'n sterk gevoel van nasionalisme, die besluit om onafhanklik te wees, asook 'n gevoel van marginalisering deur die Britse administrasie (Giliomee & Mbenga 2007: 108).

Wit Afrikaners het klein nedersettings gevestig soos hulle deur Suid-Afrika gereis het. Hierdie nedersettings het later tot klein dorpie ontwikkel. Wit Afrikaners het egter op verskeie gemeenskappe van Nguni-mense afgekom, veral groot groepe van die Zoeloe-bevolking van die Zoeloe-ryk. Gedurende die agtiende eeu het Shaka kaSenzangakhona (Shaka Zulu), 'n sterk militêre leier, saam met sy *impi's* (soldate) groot dele van Suid-Afrika in beslag geneem. Die Zoeloe-ryk het van die grense van die Zambesirivier tot by die Kaap gestrek. Wit Afrikaners het geografiese gebiede betree wat reeds hul eie kulturele en ekonomiese politiek gehad het. Wit Afrikaners het soms grond gevat en het soms onderhandel en grond geruil. Hierdie onderhandelinge lei ook in verskeie gevalle tot aksies van geweld, soos die *Slag van Bloedrivier*³⁷ of die *Slag van Ncome*, waar meer as drieduisend

³⁷ Op 16 Desember 1838, aan die oewer van wat Afrikaners die Buffelsrivier genoem het en die Zoeloebevolking die Ncomerivier genoem het, het 'n geveg tussen die wit Afrikaanse Voortrekkers en die Zoeloeleër plaasgevind. Hierdie geveg het later bekendgestaan as die Slag van Bloedrivier. Op Saterdag 15 Desember 1838 het die Voortrekkers probeer om die Buffelsrivier, of Ncomerivier in isiZulu, oor te steek op soek na die Zoeloesoldate.

Zoelokrygers dood is (Steiner & Thomas 2005: 432). Wit Afrikaners, hoewel hulle hulself as 'n bevolking uit Suid-Afrika geïdentifiseer het, is vanuit die oogpunt van die Zoeloe- en ander inheemse bevolkings as 'n koloniale mag gesien en as sekondêre burgers deur die Britte beskou. Hier het spanning tussen idees van wit Afrikaners as vryheidsvegters en wit Afrikaners as koloniseerders uitgekristalliseer. Wit Afrikaners het 'n dubbelsinnige kultuurgroep geword: beide koloniaal en inheems, beide slagoffer en wandader, wat nie aan Europa behoort nie en nie ten volle aanvaar word deur of aan Afrika behoort nie. Hierdie dubbelsinnige diskoers spook steeds by die wit Afrikaanse identiteit in hedendaagse Suid-Afrika.

Teen 1850 het groot groepe wit Afrikaners hulle as boere of Boere in die destydse Transvaalse- en Oranje-Vrystaatse gebiede, later verklaar as onafhanklike Boererepublieke, gevestig (Steiner & Thomas 2005: 423). Hierdie geografiese gebiede is deur hoofsaaklik Sotho-mense bevolk en het van groot belang geword toe daar ontdek is dat hulle ryk is aan minerale – goud in Johannesburg en diamante in Kimberly. In 1877 is Transvaal deur Brittanje geannekseer (Steiner & Thomas 2005: 432). Die Boere, om hul onafhanklikheid te beskerm, het in opstand gekom teen die Britte en het, tot die verbasing van baie mense, in Maart 1881 die magtige Engelse ryk verslaan in wat bekend staan as die Eerste Anglo-Boereoorlog (Hart-Davis 2007: 361). Die Boere is beskryf as geharde landbouers en rowwe vegters wat innoverende strategieë soos guerillaweerstand³⁸ in hulle oorlogvoering gebruik het en wat hul kennis van die Afrika-landskap en jagvaardighede wat tot hul voordeel benut het (Gooch 2013: 38).

Ná die Eerste Anglo-Boereoorlog het die Britte, "nadat hulle 'n massa-nederlaag in hierdie konflik beleef het", verdere "opstande en weerstand van die groeiende Afrikanerbevolking verduur" (Hart-Davis 2007: 361). Die Britte het besluit om wraak te neem teen die koloniale opstand. Na verskeie "onsuksesvolle konfrontasies met die Boere-guerrillamagte in 1899 en 1900" (Herbert 1990: 81), het Britse soldate Boerevroue en -kinders in konsentrasiekampe geplaas, (Herbert 1990: 81) asook werkers op die plase in afsonderlike kampe. Die Boere se plase is afgebrand en beeste verminck of doodgemaak as deel van die Britse bevelvoerder, lord Kitchener, se reaksie op die Boere-guerrilla-

Andries Pretorius (1798–1853), voortrekkerkommandant, is deur wraak gedryf weens verraad deur die Zoeloe-koning wat plaasgevind het tydens skynbaar vreedsame onderhandelinge oor grond, wat gelei het tot die moord op die voortrekkerkommandant Piet Retief (1780-1838). Die Voortrekkers het met muskette en kanonne geveg en gevolglik meer as 3000 Zoeloe-soldate doodgemaak. Die rivier is rooi verkleur weens die slagting en het daarna bekend gestaan as Bloedrivier (Grobler 2010: 369-370).

³⁸ Die konsep van "guerrilla-oorlogvoering" kan beskryf word as 'n operasie deur kleiner groepe soldate wat dikwels kamoeflering gebruik om hul teenstanders met oënskynlik lukrake tussenposes aan te val, waarna 'n vinnige terugtrek volg, net om elders na vore te kom of 'n ander aanval toe te dien (Polack 2018: 5).

oorlogvoeringstrategie. Die "verskroeiende aarde-beleid" is ingestel om die voedselvoorrade aan die Boeremagte af te sny (Herbert 1990: 81). Die konsentrasiekampe het 'n enorme lewensverlies veroorsaak weens 'n blootstelling aan die elemente, wanvoeding, honger en 'n gebrek aan higiëne, wat gelei het tot die verspreiding van aansteeklike siektes. In 1902 het die Britse leër met die Boere afgereken (Herbert 1990: 81). Die Oranje-Vrystaat en Transvaal het saam met die Kaap en Natal kolonies van Brittanje geword (Hart-Davis 2007: 561). Die Unie van Suid-Afrika is op 31 Mei 1910 gestig (Hart-Davis 2007: 561), toe Brittanje wit minderheidsheerskappy oor die Kaapkolonie, Transvaal, Oranje-Vrystaat en Natal en al hul inwoners toegestaan het. Suid-Afrika het dus nominale onafhanklikheid van Brittanje verkry, "maar die land was steeds verdeeld deur die implementering van sosiale strukture en wetgewing" en die be-ywering het 'n separatistiese wyse van sosiale en politieke organisasie (Hart-Davis 2007: 561). Die posisie van inheemse mense was voortdurend dié van sekondêre burgers. Die eerste "tekens van swart verset het ook begin, wat gelei het tot opstande teen sowel die Britse as Afrikaanse bewind, wat uiteindelik gelei het tot die stigting van die (*South African National Congress* (ANC)³⁹ in 1912" (Hauptfleisch 2005: [sp]) (my vertalings).

Die eerste helfte van die twintigste eeu is oorskadu deur Wêreldoorlog I en Wêreldoorlog II, gekenmerk deur brutaliteit as gevolg van nuwe tegnologie en die omvang van die oorloë. Die opkoms van ongebreidelde nasionalisme asook 'n internasionale wapenwedloop het toegeneem tot met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in 1914. Dit het die Europese politieke landskap verander en die magsbalans wêreldwyd verskuif (Steiner & Thomas 2005: 437, 438). Nasionalisme word dikwels beskryf as 'n ekstremistiese ideologie wat glo dat "mense met gemeenskaplike kenmerke soos taal, godsdiens of etnisiteit" "'n aparte en kenmerkende politieke gemeenskap" vorm (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 259). Verder het nasionaliste 'n bewustheid van gemeenskaplike politieke regte, en verwoord 'n "eis vir 'n selfregerende nasiestaat" (Okoth 2006: 1). Nasionalisme ontwikkel in gemeenskappe wat 'n gemeenskaplike taal, kultuur, godsdiens en selfs voorvaderlike erfenis deels en dit dien as 'n versterkings- of bindingsmeganisme wat 'n gevoel van beskerming en veiligheid skep (Okoth 2006: 1).

Nasionaliste kan beskryf word as enige organisasie of groep wat uitdruklik die regte en aansprake van daardie spesifieke samelewing uitoefen. Nasionalisme gebruik politieke organisasies as 'n middel om hul trots en oortuigings in hul kultuur bloot te stel. Hierdie organisasies word dikwels deur die politieke

³⁹ Die *African National Congress* (ANC) is in 1912 gestig om teen die Unie van Suid-Afrika te protesteer. Die Unie van Suid-Afrika is in 1910 gestig, dit was in wese 'n wit kongres wat die Kaapkolonie, Natal, Transvaal en die Oranje-Vrystaatse gebiede verenig het en swart opposisie was onvermydelik. Sosialisme het ook as politieke ideologie tot vryheidsbewegings in Afrika bygedra (Hauptfleisch 2005: [sp]).

elite beheer, en hulle neem dit op hulself om die aspirasies, begeertes en behoeftes van hul nasie te verwoord (Okoth 2006: 1, 2). Nasionalisme is in 'n sekere sin die "soeke na behoort" (Okoth 2006: 1).

Hierdie nasionalistiese en totalitêre ideologieë het in verskillende vorme uitgekristalliseer, soos Nazisme in Duitsland en Fascisme⁴⁰ in Italië⁴¹ en in Spanje⁴². Geallieerde lande het tydens die Tweede Wêreldoorlog (1939–1945) teen hierdie magte verenig. Die oorlog het die lewens van meer as vyf-en-vyftig miljoen mense gekos en die Holocaust, die stelselmatige uitwissing van die Europese Jode, verteenwoordig 'n menslike en morele katastrofe (Steiner & Thomas 2005: 437, 438).

Suid-Afrika het ook 'n soortgelyke groei in nasionalisme beleef. Die Nasionale Party (NP) is in 1915 gestig (Grundlingh 2019: [sp]). Na die Eerste Wêreldoorlog het wit Afrikanernasionalisme momentum gekry. Daar word ook aangevoer dat nadat wit Afrikaners die trauma verduur het wat hul kultuur tydens die Anglo-Boereoorlog aangedoen is, nasionalisme uit kulturele vernedering ontstaan het (Grundlingh 2019: [sp]).

In die 1930's was nasionalisme 'n gewilde politieke leerstelling (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 259), en vergelykings kan verder getref kan word tussen nasionalisme in Duitsland (asook nasionalisme in Spanje en Italië) en nasionalisme in Suid-Afrika gedurende hierdie tyd. Wit Afrikanernasionalisme kan ook gesien word met betrekking tot 'n breë sosiale en politieke reaksie op ongelyke kapitalistiese ontwikkeling tydens Britse imperiale besetting (Grundlingh 2019: [sp]).

Die 1930's, pre-apartheidsera was 'n sonderlinge tyd in die konteks van die wit Afrikaanse geskiedenis. Vooraanstaande middelklas wit Afrikaners het 'n geheime organisasie gestig wat bekend staan as die Broederbond, wie se doel was om die eksklusiewe belang van hul kultuur te bevorder, hetsy polities, ekonomies of sosiaal (Giliomee & Mbenga 2007: 289). Die wit Afrikaner Broederbond is in 1918 in Johannesburg gestig. Teen 1933 het die organisasie drie-en-vyftig takke in verskillende instellings in die Suid-Afrikaanse samelewing gehad (Giliomee & Mbenga 2007: 289). Die Broederbond is gegrond

⁴⁰ Fascisme is 'n radikale ideologie wat spruit uit nasionalisme. Fascisme is gebaseer op sterk, outoritêre leierskap en 'n kollektiewe, klaslose samelewing gebonde aan rassegetrouheid (Hart-Davis 2007: 386).

⁴¹ Benito Mussolini het voor die Eerste Wêreldoorlog politieke bekendheid verwerf. Hy was die leier van die Italiaanse Sosialistiese Party, maar na 1915 word hy 'n radikale nasionalis. Teen 1919 stig hy Die Swart Hemde en in 1921 die Italiaanse Fascistiese party, waarna hy premier word van Italië in 1922 (Hart-Davis 2007: 387).

⁴² In 1933 is die Spaanse monargie omvergewerp en in 1939 het 'n Spaanse burgeroorlog uitbreek weens binnelandse spanning tussen linkse republikeine en regse nasionaliste (Steiner & Thomas 2005: 473). Uiteindelik het die nasionaliste die setel van die parlement ingeneem en Francisco Franco het as 'n diktator regeer. Franco verbied die vorming van politieke partye en onderdruk enige opposisie (Steiner & Thomas 2005: 473).

op sterk populistiese en nasionalistiese ideologieë (Giliomee & Mbenga 2007: 289). In hierdie era was daar 'n geleidelike toename van spesifiek wit Afrikaanse instellings soos die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniging⁴³ (FAK); en jeugorganisasies soos die Voortrekkers⁴⁴, wat tot wit Afrikanernasionalisme bygedra het (Giliomee & Mbenga 2007: 279).

Die Groot Depressie⁴⁵ van die vroeë 1930's het 'n aansienlike aantal wit Afrikaners na die stede gedwing. Armoede onder wit Afrikaners het geweldig gegroei, en baie mense het nie die nodige vaardighede gehad om hulself in sekulêre poste te laat geld nie. In die Bosveld-, Transvaal- en Karoostreke het wit boere ook ekonomies swaargekry (Giliomee & Mbenga 2007: 283). Die Broederbond het sogenaamde volkskapitalisme genoem het, strategies ontwikkel om ekonomiese ontwikkeling vir hul kultuur moontlik te maak (Grundlingh 2019: [aanlyn]).

Volgens die Wit Afrikaanse historikus Gustaf Preller⁴⁶ (1875-1943) het verstedelike armblanke Afrikaners hul identiteit as "trotse Afrikaners" begin verloor en het hy deur sy historiese geskiedskrywing oor die Voortrekkers (1836-1854) en die Boereoorloë (1899-1902) gepoog het om 'n gevoel van patriotisme aan te wakker. Preller het saam met ander nasionalistiese wit Afrikaners ten gunste van wit Afrikaanse nasionalisme geskryf en Brittanje as 'n groot wandader beklemtoon. Preller

⁴³ Die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniging (FAK) was 'n organisasie wat deur die Broederbond geïmplementeer is. Die organisasie is strategies georganiseer om die wit Afrikaanse kuns- en kultuursektor te ontwikkel (Giliomee & Mbenga 2007: 289).

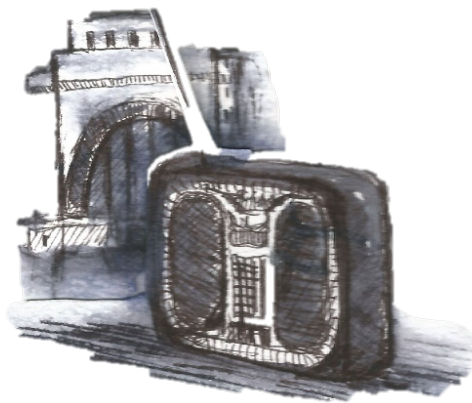
⁴⁴ Die Voortrekkers is 'n wit Afrikaanse jeugverkenningorganisasie (Agnew & Lamb 2009: 129). Die term Voortrekkers is 'n huldeblyk aan die Groot Trek en die Boere wat noordwaarts gereis het en wat vereer is deur die bou van die Voortrekkermonument in Pretoria (Agnew & Lamb 2009: 129). Die organisasie onderrig oor die algemeen natuurvaardighede, leierskapvermoëns aan jeugroepe en poog om 'n patriotiese houding teenoor die Afrikaanse identiteit op te wek. (Agnew & Lamb 2009: 129).

⁴⁵ Die Amerikaanse aandelemark het in Oktober 1929 in duie gestort en 'n wêreldwye ekonomiese resessie veroorsaak. Outoritêre regimes het aan bewind gekom weens wantroue in demokratiese regerings (Hart-Davis 2007: 384).

⁴⁶ Gustav Schoeman Preller (1875 – 1943) is bekend as 'n wit Afrikaanse geskiedskrywer (Hofmeyr 1988: 29). Sy historiese verhale fokus op wit Afrikaanse identiteit en speel 'n belangrike rol in die vorming van talle sleutelmities rakende die wit Afrikaanse narratief gedurende die twintigste eeu. Preller het 'n belangrike rol in die wit Afrikaanse post-koloniale tydperk gespeel. Preller het klem gelê op geskiedenis, die verlede en herinnering. Hy het gepleit dat wit Afrikaners betrokke moet raak en hul ontstaan moet onthou. Hy was veral geïnteresseerd in die geskiedenis van die Groot Trek. In 1916 was Preller betrokke by die verfilming van *De Voortrekkers*, 'n pionier-film in Afrikaans. Sy skryfstyl is beïnvloed deur mondelinge vorme van storievertelling en historiese artefakte. Hy het dikwels fisiese voorwerpe as voertuie tot die verlede gebruik. Nog 'n taktiek wat Preller gevolg het, was om "die instellings van populêre vermaak" (Hofmeyr 1988: 29) (tydskrifte, radio en film) te ondersoek en te 'koloniseer' wat hy dan hy volgens sy nasionalistiese sienings sou hervorm (Hofmeyr 1988: 29). Van sy bekende werk sluit in *Piet Retief* (1906) *Voortrekker-mense* (1918-'38) - ses volumes wat die Groot Trek argiveer en gedenk, *Oorlogsoormag* (1923) - 'n studie van die Anglo-Boereoorlog, *Andries Pretorius* (1938) en *Ons Parool*, (1938).

het klem gelê op die ontberings wat die Boerevroue en -kinders tydens die Boereoorlog verduur het en die Boere as mitiese helde voorgestel. Die fiksasies met die Anglo-Boereoorloë en die Voortrekkers het saam met 'n nostalgiese houding teenoor die verlede dominante temas en identiteitsmerkers in Afrikaanse fabels geword (Coetzer 2001: 83) (sien ook Hoofstuk 3.2: Magiese realisme – aangaande nasionalisme en volksverhale).

Wit Afrikaanse Nasionalisme het in 1938 'n hoogtepunt bereik tydens die eeufeesvieringe van die Groot Trek in 1938, die jaar waarin die hoeksteen van die Voortrekkermonument⁴⁷ gelê is (Giliomee & Mbenga 2007: 279), 'n gebeurtenis wat die gemeenskap gebind het asook die kulturele voortbestaan van die verlede en die deursettingsvermoë vir die toekoms gevier het (Agnew & Lamb 2009: 192).



Figuur 7: Inktekening van 'n radio en die Voortrekkermonument (Van der Merwe 2020).

Wit Afrikaneridentiteit het in spesifieke merkers uitgekristalliseer. In die artikel *Ons sal antwoord op jou roepstem: Steve Hofmeyr en Afrikaneridentiteit in die postapartheid Afrikaanse teater* (2016) noem Broodryk verskeie bronne en som sommige van die wit Afrikaanse kultuuridentifiseerders op:

Van Staden and Sevenhuysen (2009: 170) explain that the Afrikaner, as a social group, possesses a clearly articulated shared value system. Annette Combrink (in Viljoen, Lewis & Van Der Merwe, 2004: 4) lists the following items as characteristics or “markers” of Afrikaner identity: the presence of the Afrikaans language in itself; the desire and love for land (as epitomised in the farm); a pervasive sense (and accompanying narrative) of survival; a strong sense of family; a sense of political conservatism; and a dominant religious position occupied by Christianity, especially in its Calvinist form... (Broodryk 2016: 64).

Afrikaanse Calvinisme se oorsprong dateer uit die Nederlandse setlaarsgemeenskappe van die agtiende eeu wat in die era van imperiale strewe en verkenning uit Europa migreer het. Die

⁴⁷ Die Voortrekkermonument is ontwerp deur Gerard Moerdijk in 'n styl bekend as Art Deco. Die gebou is gebou as 'n monument ter viering van die Groot Trek (Louw, Beukes & van Wyk 2013: 315).

Nederlandse setlaarsgemeenskappe se godsdienstige sienings was oorwegend gewortel in die Nederduitse Gereformeerde Kerk. Calvinisme is 'n tak van protestantisme wat spruit uit die oortuigings rakende hervorming wat deur Johannes Calvyn neergelê is. Afrikaanse Calvinisme het die volksgeloof of volksgodsdiens geword wat wit Afrikaanse onafhanklikheidsbewegings soos die Groot Trek en die Anglo-Boereoorloë en gedurende die 1930's versterk het en gehelp het om steun vir die groeiende Nasionalistiese Party (NP) te werf. In die wit Afrikaneridentiteit het Calvinistiese Christelike godsdiens en nasionalistiese politiek uiteindelik saamgesmelt (Marx 2008: 201- 203), en godsdiens het 'n hoeksteen van Afrikanernasionalisme en 'n regverdiging vir nasionalistiese beleid geword.

Die begin van die twintigste eeu was 'n keerpunt vir koloniale strewe en imperiale ambisie in Europa (McLeod 2000: 6). In die twintigste eeu was daar 'n bestendige ondergang van kolonialisme en die begin van dekolonisasie (in hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, sal ek voortgaan om dekolonisering en dekolonialiteit te bespreek) van miljoene mense wat aan die gesag van Europese imperiale ryke onderwerp is (McLeod 2000: 6). Dekolonisering⁴⁸ verwys na 'n proses van transformasie wat 'n voorheen gekoloniseerde land ervaar tydens die onttrekking van koloniale imperiale bewind (Jansen & Osterhammel 2017: 1-5). Daar is baie verskillende redes vir dekolonisering. Die Tweede Wêreldoorlog het debatte oor humanitêre kwessies soos rassisme en klassisme geopen⁴⁹. Koloniale oorheersing saam met die uitbuiting van 'armer' nasies het moreel onaanvaarbaar geword (Hart-Davis 2007: 412). Verder het die Tweede Wêreldoorlog tot ekonomiese agteruitgang van baie Europese lande gelei, veral van Brittanje se ekonomiese status (Hart-Davis 2007: 412, 413). Amerika⁵⁰, as hoofsetel van kapitalisme en die kommunistiese Sowjetunie,⁵¹ het gedurende die naoorlogse era sterk

⁴⁸ Die term 'dekolonisering' is die eerste keer in die vroeë agtiende eeu gebruik deur 'n Franse joernalis wat beswaar gemaak het teen die verowering van Algerië deur sy land. Dit lyk asof die gebruik van die term vervaag het tot met die herlewing daarvan in die 1930's deur die gebruik daarvan deur Moritz Julius Bonn, 'n Duits-Joodse wetenskaplike wat uit Nazi-Duitsland gevlug het en toevlug gevind het in Oxford, Engeland. Die term het eers in 1960 algemeen geword ten opsigte van verskillende akademiese gebiede (Kennedy 2016: 5, 6).

⁴⁹ Klassisme verwys na die sosiale en ekonomiese klassifikasie van mense. Klassisme funksioneer in 'n hiërargie volgens ekonomiese status waar laer klasse benadeel word. Europa het jarelange tradisies van monargieë gehandhaaf wat dikwels voordeel getrek het uit sosiale elitisme tot nadeel van die lydende 'laer klasse'. Klassisme het gelei tot belangrike bewegings soos die Franse Revolusie (1789-1799) en later die opkoms van sosialisme en kommunisme (Abercrombie, Hill & Turner 2004: 56, 57, 58, 59, 60).

⁵⁰ Die politieke situasie tussen 1945 en 1989 is grootliks gevorm deur spanning tussen Amerika en die Sowjetunie wat elkeen gretig was om sy globale mag en politieke standpunt as meerderwaardig te bewys (Steiner & Thomas 2005: 530). Die politiek van die 1060's is oorheers deur die spanning tussen Amerika en die Sowjetunie wat toegeneem en bekend gestaan het as die Koue Oorlog. Die val van die Berlynse muur (wat Duitsland in 'Oos-sosialistiese Europa' en 'Wes-kapitalistiese Europa' verdeel het), was die einde van die Koue Oorlog (Steiner & Thomas 2005: 530).

⁵¹ In 1848 het Carl Marx (1818–1883) en Friedrich Engels, 'n nuwe filosofiese ideologie in die boek Kommunistiese Manifesto gekonseptualiseer. Die manifeste het die grondslag geword van die revolusionêre

gemilitariseerde politieke leiers geword. In die twintigste eeu het Engeland ook, spesifiek wat betref elke kolonie, geleidelik en strategies die grootste deel van sy ekonomiese en politieke administrasie in die kolonies vrygestel, in wat as 'n dekoloniseringsproses bestempel kan word (McLeod 2016: 10). Dit was grootliks te wyte aan 'n verskuiwing in die administrasie van die Britse parlement. In 1945 het die Britse Arbeidersparty⁵² die regeringsetel by die Konserwatiewe Party oorgeneem. Die Arbeidersparty was ten gunste van dekolonisasie (Hart-Davis 2007: 337) en hul beleid het 'n direkte uitwerking op Suid-Afrika gehad.

Hoewel Suid-Afrika begin skei en van eksterne oorheersing begin 'dekoloniseer' het, het die wit Afrikaanse nasionalistiese beweging teen die 1930's interne rasseonderdrukking beoefen wat op die apartheidsera (1948-1994) sou uitloop. Die Nasionale Party het in die 1940's gewild geword met die slagspreuk Gesuiwerde Nasionale Party (Mhlauli, Salani & Mokotedi 2015: 204) (wat herinner aan Nazi-oproepe om 'n suiwer Ariese ras) en was gekenmerk deur godsdienstige ywer. Die party is aanvanklik gelei deur die leier van die Nasionale Party, D.F. Malan⁵³ (1874-1959) en verder

werkersbeweging teen die aristokratiese stelsel wat die klasse van Rusland verdeel het. Die manifest is gebou op 'n politieke grondslag wat sosialisme bevoordeel en gebreke in kapitalistiese samelewings krities bespreek het. Sosialisme word gedefinieer as 'n ekonomiese stelsel wat spesifiek eienaarskap van middele, produksie en verspreiding gelykop verdeel (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 362). Voordele moet dus deur almal gedeel word, nie net deur sommige nie. In sosialistiese samelewings het die regering volledige heerskappy oor die ekonomiese aktiwiteite. Ondernemings- en nywerheidsproduksie word gemeenskaplik besit en bestuur. Dit beteken in effek dat hulle deur die staat beheer word. Die doel van sosialisme is die uitwissing van klassisme. Kommunisme, ook bekend as revolusionêre sosialisme, is 'n sosiale en politieke ideologie wat ook gemik is op 'n klaslose sosiale stelsel en 'n ekonomiese model waar die produksiemiddele gemeenskaplik besit word en waar almal saamwerk om die hele samelewing te bevoordeel. In effek besit die staat die produksiemiddele asook die produkte wat geproduseer word, en beheer dus ook hoe produkte versprei en uitgeruil word. Privaat-eienaarskap van grond of onderneming is baie beperk en bestaan dikwels nie (Longley 2021). Na die Tweede Wêreldoorlog het Sowjet-Rusland na vore getree as 'n supermoondheid in die wêreldpolitiek (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 362). Die kommunistiese leier Wladimir Lenin (1870-1924) het in die Russiese Rewolusie van 1917 in Oktober geseëvier. Lenin het later die Kommunistiese Party se absolutisme as regerende party van Rusland gelegitimeer en die eerste kommunistiese regeerde staat ter wêreld geword: Die Unie van Sosialistiese Soviet Republieke (USSR). Na Lenin se dood in 1924 het die Unie onder die bewind van Joseph Stalin toenemend meer diktatoriaal geword. Die Sowjetunie het 'n totalitêre diktatuur geword wat kleiner Oos-Europese lande binnegeval en die mag oorgeneem het. Die 1930's was 'n periode van kommunistiese fascisme in die Russiese geskiedenis. Die Sowjetunie het amptelik in 1991 geëindig (Steiner & Thomas 2005: 447).

⁵² Die Arbeidersparty het gegroei uit die vakbondbeweging wat in 1906 gestig is en hul politieke en ekonomiese sienings word deur sosialistiese beginsels beïnvloed (Hart-Davis 2007: 337).

⁵³ Daniel François Malan is in 1874 in Riebeeck-Wes, Kaapkolonie, gebore. Hy begin sy loopbaan as predikant van die NG kerk en behaal in 1900 'n doktorsgraad in teologie. Malan het nog altyd aan die groei van Afrikaanse nasionalisme deelgeneem en was 'n aktiewe ondersteuner van die Nasionale Party. In 1915 word Malan die redakteur van die wit Afrikaanse koerant *Die Burger* gestig in 1915 en versprei in die Wes- en Oos-Kaap provinsies. In 1915 is die Kaapse tak van die Nasionale party ook gestig en D.F. Malan het die provinsiale leier geword. Hy sou voortgaan om sy politieke loopbaan in die Nasionale Party te verstewig en vanaf 1948 tot 1959 was hy eerste minister van Suid-Afrika (Koorts 2010: 109, 110, 111).

geformaliseer en deur Hendrik Verwoerd⁵⁴ (1901-1966) wat ook beleid geïmplementeer het (Adam Hart Davis 2007: 454). Kolonialisme het ideologieë ten opsigte van ras gestruktureer wat wit meerderwaardigheid bevoordeel (Quinn 2017: 17). Die Nasionale Party het hierdie rasdiskriminerende ideologieë gestruktureer tot 'n stelsel bekend as apartheid (Hart-Davis 2007: 454-455). Die groei van wit oppergesag en wit Afrikaans, Christelike nasionalisme het gelei tot die oorwinning van die Nasionale Party in 1948 (Willemse 2016: 6), en die party het die regerende party in Suid-Afrika geword. Die party "het klem gelê op 'n stel idees oor die samelewing, sosiale organisasie, die ekonomie, kultuur en taal wat oor die voorafgaande eeu ontwikkel het" (Willemse 2016: 6). Deur 'n netwerk van aksies en beleide het hulle die sosiopolitieke sfeer, "insluitend onderwys, kulturele en ekonomiese beleid", tot in die twintigste eeu beïnvloed en Afrikaans as 'n 'wit taal', met 'n 'wit geskiedenis' en 'wit gesigte', gekonstrueer (Willemse 2016: 5); in werklikheid was dit 'n soort linguistiese kolonisasie. Die Nasionale Party-regering het veiligheid teen die groeiende kommunistiese⁵⁵ bewegings in Afrika nagestreef en apartheidsbeleid en -wette is ingestel (Hart-Davis 2007: 561). Apartheid verwys na die onderdrukkende Nasionale Party-regering se wetgewing wat beveel het dat Suid-Afrika se mense deur die kleur van hul vel geskei moet word vir afsonderlike kultuurontwikkeling (Mhlauli, Salani & Mokotedi 2015: 204). In werklikheid was dit 'n voortsetting van kolonisasie.

Wit Afrikaners se implementering van apartheid kan as 'n vorm van interne kolonialisme beskou word. 'Interne kolonialisme' verwys breedweg na komplekse ongelykhede ten opsigte van ekonomiese, politieke en sosiale strukture "gebaseer op oorheersing en uitbuiting onder kultureel heterogene, afsonderlike groepe" in 'n nasiestaat (Casanova 1965: 33) (my vertalings), soos apartheid.

Met die implementering van apartheid was daar 'n gelyktydige ontwikkeling van weerstand daarteen en die groei van 'n enorme stryd om 'n demokratiese Suid-Afrika. Die geskiedenis van Suid-Afrika, met

⁵⁴ Hendrik Frensch Verwoerd, of algemeen bekend as dr. Verwoerd, is in 1901 in Amsterdam, Nederland, gebore. Verwoerd was lid van die Broederbond en Nasionale Party. Hy was ook 'n uitgesproke outoritêre volger van wit oppergesag en ondersteun Duitsland tydens die Tweede Wêreldoorlog. Hy is opgelei in sosiologie, politiek en joernalistiek. Hendrik Verwoerd het in 1949 politieke status verwerf toe hy die politieke strateeg en propagandabestuurder van die Nasionale Party geword het. In 1958 het hy die eerste minister van Suid-Afrika geword en strenger apartheidswetgewing geïmplementeer. Hy was ook verantwoordelik vir die onderdrukking van opposisie teen apartheid en het die *Pan African Congress* sowel as die *African National Congress* verbied. Hendrik Verwoerd is op 6 September 1966 in Kaapstad deur Demitrios Tsafendas vermoor (Giliomee & Mbenga 2007: 314).

⁵⁵ Kommunisme, "'n leerstelling eerder as 'n praktyk, verwys na samelewings wat geen privaateiendom, sosiale klasse of arbeidsverdeling het nie" (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 70). Die leerstelling het ontwikkel uit die geskrifte oor sosialisme deur Karl Marx (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 70).

betrekking tot die stryd vir vryheid onder apartheid, is kompleks en daar is baie individue, hetsy hulle as swart, bruin, wit of 'n ander ras beskou is, wat bygedra het tot die stryd om demokrasie. *Die African National Congress (ANC)* en die *Pan African Congress (PAC)* is voorbeelde van bewegings waar nasionalisme in swart vryheidsbewegings gebruik is (Sien ook hoofstuk 2.2: Skeepswrakke). Wit Afrikanernasionalisme het egter onderdrukkende dominansie afgedwing wat die bemagtiging verbied en die proses van ontwikkeling van swart nasionalisme belemmer het. In 1921, tydens 'n periode van verhoogde militantheid, is die Suid-Afrikaanse Kommunistiese Party (SAKP) gestig. Met die aanvang van apartheid in die 1930's het swart opposisiepolitiek begin ontwikkel (Sonneborn 2010: 31-58) en in 1943 het jonger, meer vasberade politieke groeperings op die voorgrond getree. In ANC-jeugliga het die leierskapsontwikkeling van Nelson Mandela⁵⁶ (1918-2013), Oliver Tambo (1917-1993) en Walter Sisulu (1912-2003)⁵⁷ plaasgevind, om maar net 'n paar lede te noem wat elk 'n belangrike rol

⁵⁶ Nelson Rolihlahla Mandela is op 18 Julie 1918 in die dorpie Mvezo gebore. Mandela het 'n Engelse sendingskool bygewoon en later sy opleiding aan die universiteitskollage van Fort Hare voortgesit. Mandela is uit sy kollege geskors omdat hy 'n aktiewe deelnemer was aan studente-boikotveldtogte wat teen die NP-regering was. Mandela het later sy studies in die regte in Johannesburg voortgesit, waar hy ook lid van die *African National Congress (ANC)* geword het. In 1944 het die ANC die *Congress of Youth League (CYL)* gestig. Die jeugliga het 'n meer aggressiewe houding ingeneem in hul protes teen apartheid. In die 1950's het die NP-regering Mandela as 'n bedreiging beskou, hy is verskeie kere verhoor, verbied om politieke byeenkomste by te woon en hy mag nie Johannesburg verlaat het nie. Gedurende hierdie tyd het Mandela saam met Oliver Tambo die eerste swart regsfirmas in Suid-Afrika begin. In 1955 is Mandela saam met 156 politieke aktiviste as beweerde kommuniste in hegtenis geneem. Mandela het later die onderskeid tussen die ANC en dié van die Kommunistiese Party duidelik gemaak: "Wat die Kommunistiese party betref, en as ek sy beleid reg verstaan, staan dit vir die vestiging van 'n staat gebaseer op die beginsels van Marxisme. Die Kommunistiese party het probeer om klasonderskeidings te beklemtoon terwyl die ANC dit wil harmoniseer. Dit is 'n belangrike onderskeid" (my vertaling). In die 1960's is die ANC verban en moes hulle hul strategieë vir ondergrondse taktieke aanneem. Gedurende hierdie tyd het Mandela die bevelvoerder en hoof *van Umkomtu We Sizwe* (Spies van die Nasie), die militêre vleuel van die ANC, geword. Mandela vertrek om anti-apartheidsadresse in Engeland en ander lande te versamel; kort nadat hy van sy reise teruggekeer het, is hy deur die NP-regering gearresteer omdat hy die land onwettig verlaat het en stakings aangehits het. Weens Mandela se verbintenis met *Umkomtu We Sizwe* is hy aangekla van sabotasie. In 1963 het Mandela en ander anti-apartheidsaktiviste hul regte verdedig tydens die agt maande lange Rivonia-verhoor. Mandela het die lede van die hof toegesprek en sy toespraak afgesluit met die beroemde woorde: "Ek het die ideaal van 'n demokratiese en vrye samelewing gekoester, waarin alle persone in harmonie en met gelyke geleenthede saamleef. Dit is 'n ideaal waarvoor ek hoop om te leef en te bereik. Maar as dit nodig is, is dit 'n ideaal waarvoor ek bereid is om te sterf" (my vertaling). Mandela is skuldig bevind en tot lewenslange tronkstraf gevonnis. Mandela het sewe-en-twintig jaar tronkstraf op Robbeneiland in Kaapstad uitgedien. In die vroeë 1990's het FW de Klerk, die nuutverkose president van die Nasionale Party, Suid-Afrika begin hervorm deur Nelson Mandela uit die tronk vry te laat. In 1993 het Nelson Mandela en FW de Klerk die Nobelprys vir vrede gewen vir hul gesamentlike poging om Suid-Afrika te hervorm en in 'n demokrasie te omskep. In 1994 het Suid-Afrika sy eerste demokratiese verkiesing gehou. Nelson Mandela, hoof van die *African National Congress (ANC)*, het die eerste swart president van Suid-Afrika geword. Mandela het Suid-Afrika van 1994 tot 1999 regeer (Sampson 2002: 14, 28, 76, 180, 381). Mandela is op 5 Desember 2013 oorlede na 'n lang stryd met 'n herhalende longinfeksie (Sulaiman 2019: [sp]).

⁵⁷ Walter Sisulu was saam met Nelson Mandela en Oliver Tambo 'n anti-apartheidsaktivis in die ANC se jeugliga. In 1949 word hy sekretaris-generaal. Hy het die rol van versetstrategie aangeneem en na die USSR, Europa en China gereis en politieke netwerke ontwikkel. Hy is meer as een keer deur die Nasionale Party weens hoogverraad in hegtenis geneem, maar is tydens die Rivonia-verhoor op 12 Junie 1964 saam met Nelson Mandela tot lewenslange tronkstraf gevonnis. Hy het sy vonnis op Robbeneiland uitgedien. Ná 25 jaar in die

gespeel het om Suid-Afrika in 'n demokratiese nasie te omskep (Sonneborn 2010: 31-58). Die ANC het ook 'n Indiese⁵⁸ sektor gehad met leier Isamael Cachalia (1908-2003), wat saam met Nelson Mandela die *Defiance Campaign* gelei het. Hierdie veldtog is spesifiek ontwerp om apartheidswette en swart burgers se onderdrukking en segregasie te teiken (Sonneborn 2010: 31-58).

Soos blyk uit die definisie van imperialisme en die uitbuiting as gevolg van imperiale ontwikkeling, is kolonialisme aangevuur deur 'n begeerte om kontinentale grense te 'verbreed'. Volgens die *Encyclopaedia of Geography* (2010) onder redaksie van Barney Warf, dui grense op:

...limits or discontinuities in space. While they are most often encountered today in their political meaning as territorial lines of division, the terms can be applied in a range of situations such as cultural (i.e., language), economic (i.e., class), or legal (i.e., property) contexts. Typically, there is no distinction between the terms *boundary* and *border* in everyday language. Specifically, many authors use *border* to designate the formal political division line between territorial units, such as states, and *boundary* to signify the cultural and social group difference that may or may not be marked on the ground by division lines. (2010: 293, 294).

tronk is hy vrygelaat en in Julie 1991 het hy die adjunkpresident by die ANC se eerste nasionale konferensie geword. Walter Sisulu is in Mei 2003 oorlede (Bobby-Evans 2019: [sp]).

⁵⁸ Volgens Pillay (2019: 20) is mense van Indiese oorsprong aanvanklik gedurende 1860 as arbeiders na Suid-Afrika gebring, spesifiek na Natal. Hierdie arbeiders moes dikwels swaar emosionele en soms fisiese mishandeling van hul koloniale meesters verduur. Baie van die Indiese werkers was Moslems of Hindoeïste, oorspronklik uit die Gujarat-gebied in Indië, hoewel sommige ook die Christendom beoefen het. Hierdie Indiese arbeiders is op die skip Truno oorgebring en slegs die helfte van die arbeiders het verkies om in Suid-Afrika aan te bly. Die ander helfte het in 1871 teruggereis op die skip *The Red Riding Hood*, die eerste skip wat gerepatrieerde Indiërs na Indië vervoer het" (Pillay 2019: 19). Die tweede golf Indiese migrante het bestaan uit onderwysers, tolke, kategete, handelaars en handelaars wat almal na Suid-Afrika verhuis het. Die tweede golf Indiese migrante het bekend gestaan as "passenger Indians" omdat hulle betaal het vir hul eie reis na Suid-Afrika (Pillay 2019: 19). Die koloniale owerhede in Natal, en daarna die Suid-Afrikaanse regering (na 1910), het repatriasie gereeld as 'n vorm van intimidasie gebruik om onsekerheid onder die arbeiders te skep, deur hulle te herinner aan hul onsekere verblyfreg in die land (Pillay 2019: 19). Hierdie arbeidstelsel, het voortgeduur tot in 1911 toe 'n resoluëie in Indië aanvaar is (Pillay 2019: 19). Die resoluëie het enige verdere werwing om arbeiders vir Natal te bekom, verhoed, en die laaste seilskip, die Umlazi, het in Julie 1911 in Natal aangekom met die laaste groep arbeiders (Pillay 2019: 19). Tydens die aanvang van apartheid het die Nasionale Party gehoop dat die oorblywende Indiese bevolking in die land na Indië sou terugkeer. Weens die aard van apartheidsbeleid het rasseklassifikasie en -skeiding 'n belangrike deel van die sosiale strukture van Suid-Afrika geword. Die rasseklassifikasie het hoofsaaklik onderskei tussen wit, swart en bruin. Die term kleurling het 'n sambreelterm geword wat die "Indiese, Chinese, Kaaps-Maleise en Griekwa-subgroepe benewens die basiese Kaapse kleurlinggroep" omvat. In 1921 is die *South African Indian Congress* (SAIC) gestig in Natal (nou bekend as KwaZulu-Natal). Tydens die aanvang van apartheid het die Nasionale Party (NP) debatte gevoer oor die vraag of die Indiese identiteit aanvaar moet word as 'n ras wat aan Suid-Afrika behoort. Die Nasionale Party het die "anti-Indiese" wetgewing, wat uit 1918 dateer, voortgesit. Die Indiese bevolking van Suid-Afrika is nie toegelaat om eiendom te besit of sonder 'n pasboek te reis nie, en het die voortdurende pogings wat deur die Nasionale Party aangewend is om hulle terug na Indië te verskuif, beleef. Die stryd om demokrasie het veldtogte ingesluit onder leiding van Suid-Afrikaanse Indiese aktiviste soos Ismail Ahmed Cachalia (1908-2003). Die *African National Congress* (ANC) het ook 'n Indiese sektor gehad wat deel gevorm het van die versetveldtogte wat apartheidswetgewing deur middel van protes en sabotasie geteiken het. In 1994 het mense van Indiese afkoms in Suid-Afrika saamgewerk aan die eerste demokratiese verkiesing en is ten volle aanvaar as 'n kultuur en 'n identiteit wat aan die land behoort (Pillay 2019: 19, 78, 80).

Terwyl die uitbreiding van grense deur die koloniseerder gevier is, is beperkings op die gekoloniseerdes opgelê. Kolonisasie-skemas soos die "scramble for Africa" het die fragmentasie van die vasteland tydens die Europese verdeling van grond, kartering en nasien van gebiede behels. Kolonialisme het letterlik, simbolies en sielkundig grense as 'n vorm van eienaarskap geïmplementeer. Koloniale grense het ongelyke hiërargieë laat ontwikkel, veral wat ras betref. Wat die ervarings van gekoloniseerde identiteite betref, kan hierdie imperiale grense kan gelykgestel word aan die mure van 'n gevangenis (Allina-Pisano 2003: 59- 61).

Wanneer mure, of grense 'afgesluit' word, veroorsaak dit dat groepe en identiteite verdeel, wat daartoe lei dat verskillende gemeenskappe afsonderlik ontwikkel (Silberman, Till & Ward 2012: 1-2). Grense het 'n belangrike simbool van rasseklassifikasie geword, veral binne die trajek van Suid-Afrika se apartheidsgeskiedenis wat letterlik geïmplementeer is deur rasseskeiding, wette soos die Wet op die Verbod op Gemengde Huwelike (1949), die Ontugwetswysiging (1950) en die toekenning van "tuislande", "ook bekend as *Bantoestans*" waar die ruimtes vir kultuur- en rassegroepe van buite bepaal is (Konieczna, Rob Skinner 2019: 330).

Deur die geskiedenis heen, terwyl grense voortdurend gesmee is, is dit ook dit voortdurend uitgedaag (Silberman, Till, & Ward 2012: 2). Die blywende poging om teen apartheid te protesteer en dit te beëindig, deur middel van verskeie strategieë, kan beskou word as daade wat apartheidsgrense uitgedaag het. Suid-Afrika het talle opstande teen apartheid beleef. Die 1950's is gekenmerk deur die intensivering van die passiewe verset teen apartheid (Coetzee & Loots 2013: 278). Ver-

the 1956 woman's pass law march in Pretoria where women across race, class and language divisions demonstrated peacefully against the imposition of pass laws on South African black women. The vocal show of solidarity among women made visible issues that women specifically faced under apartheid, primarily the profound understanding of the "double oppression"⁵⁹ faced by black women in terms of both race and gender (Coetzee & Loots 2013: 278).

⁵⁹ Interseksionaliteit spreek aan hoe veelvuldige daade van diskriminasie kan 'kruis' of saamval, en konstrueer oomblikke van gelaagde of 'dubbele' onderdrukking (Kamara 2018:1). Die term is in 1989 deur Kimberlé Williams Crenshaw geskep. Die strukturele, politieke en verteenwoordigende ervarings van bruin vroue kan dikwels ondersoek en ontleed word deur 'kruisende' of saamvallende patrone van rassisme en seksisme na te speur (Crenshaw 1991: 1234). In postkoloniale feministiese diskoers word spesifiek die interseksionele onderdrukking van gekoloniseerde vroue, wat dikwels deur die Oriëntalistiese blik as anders, as 'n fetisj, as gehiperseksualiseer of as misken, nagevors. Geleerdes soos Kirsten Holst Peterson en Anna Rutherford verwys na die maniere waarop gekoloniseerde vroue "dubbele kolonisasie ervaar wanneer sy terselfdertyd die onderdrukking van kolonialisme en patriargie ervaar" (Tyagi 2014: 45). Ander geleerdes wat bygedra het tot die veld van interseksionaliteit en dubbele kolonisasie, is Audre Lorde (1934-1992) en haar artikel *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (1978), Chandra Talpade Mohanty, in essays soos *Under Western Eyes* (1984) en Ethel Crowley se artikel *Third World Women and the Inadequacies of Western Feminism*, (1991) om maar net 'n paar te noem.

In 1960 het Harold Mcmillian (1894-1986), leier van Engeland se Konserwatiewe Party, die Suid-Afrikaanse leiers in die parlement in Kaapstad toegesprek met sy bekende "The wind of change"-toespraak, waarin hy hoop uitgesprek het vir 'n gedekolonialiseerde Afrika (Butler & Stockwell 2013: 1). Op 31 Mei 1961 het Suid-Afrika volle onafhanklikheid van die Britse Ryk verkry, maar hierdie nuutgevonde vryheid was slegs beperk tot wit identiteite in die land.

Wit Afrikaners het hul onafhanklikheid van Britse regering gevier. Deur hul vryheid en mag van die Britte te verkry, het hulle egter weer die onderdrukkers geword deur die rasregulerende stelsel van apartheid te implementeer. Onder apartheid is die Afrikaanse taal gebruik as 'n instrument wat die apartheidse beleid van verdeel-en-heers aangehelp het: 'n merker van onderdrukking, van substandaard en wan-opvoeding wat aanleiding gegee het tot die 1976-opstande (Willemse 2016:7). Wit Afrikaanse identiteit het verskuif van die slagoffer van Britse kolonisasie en Imperiale vryheidsvegters na dié van wandader en onderdrukker. Hoewel die lyn tussen slagoffer en oortreder reeds eeue gelede vervaag het, was apartheid 'n wettige verskuiwing van die een na die ander (Mhlauli, Salani & Mokotedi 2015: 204). In 1961 het die Nasionale Party (NP) -regering onder eerste minister Hendrik F. Verwoerd (1901-1966) Suid-Afrika as 'n "slegs blankes"-referendum verklaar (Sonneborn 2010: 31-58).

Op 26 Augustus 1969 is die Suid-Afrikaanse Weermag (SAW) na die grense van Namibië, Zambië en Angola gestuur om die *Peoples' Liberation Army* (PLAN) af te weer. Die Suid-Afrikaanse troepe het gaan veg met die algemeen aanvaarde intensie dat dit 'n oorlog was tussen kapitalisme en kommunisme, die twee dominante ideologieë van die 1960's. Die politieke onderstroom van die oorlog was egter meer kompleks. Die bestaan van die *Peoples' Liberation Army* (PLAN) was 'n direkte gevolg van dekoloniale en anti-koloniale bewegings wat deur die Pan-Afrikaanse Beweging (PAN) ondersteun is (Sien ook Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke). Hulle bedoeling was om die onderdrukte identiteite in Suid-Afrika te bevry weens apartheidswetgewing en diskriminasie. Hulle het egter steun ontvang van die destydse kommunistiese Rusland, wat 'n paar Afrika -dekoloniale bewegings ondersteun het met die doel om kommunistiese ideologieë te versprei. Nadat die ANC uit Suid-Afrika verban is het lede van die party tot toegetrete tot die Grensoorlog en het saam met die *Peoples' Liberation Army* (PLAN) teen die Suid-Afrikaanse Weermag (SAW) geveg. Die Suid-Afrikaanse Weermag het hoofsaaklik bestaan uit wit mans bestaan. Die Nasionale Party het diens aan die weermag vir alle jong wit mans verpligtend gemaak en weiering kon tot gevangenisstraf lei. Oor die tydperk vanaf 1969 tot 1990, het twee geslagte wit mans, gewilliglik of onwillig, in die een of ander vorm aan die Grensoorlog deelgeneem nadat hulle tot diens in die weermag opgeroep is. Die oorlog is as simbolies beskou, vanuit die oogpunt van die Suid-Afrikaanse regering en sy ondersteuners, nie

net as 'n stryd tussen kapitalisme en kommunisme nie, maar as 'n simbool van wit Afrikanernasionalisme teen anti-apartheid (Liebenburg, Risquet & Shibin 2015: 11, 17, 35, 83, 111).

Op 7 Julie 1973 stig die ondersteuner van wit supremasie en neo-Nazi Eugene Terre'blanche, die Afrikaner Weerstandsbeweging AWB. Die AWB was gegrond op ekstreme wit Afrikanernasionalisme wat probeer het om "die Boererepubliek te herstel" en die wit "Afrikaner-volk" te beskerm en het die hervorming van apartheid gewelddadig teengestaan het (Giliomee & Mbenga 2008: 401). Die AWB is waarskynlik die verpersoonliking van wit Afrikaners se vermoë tot Fascisme en ekstreme nasionalisme.

In die daaropvolgende dekades was daar verskeie vorme van protesoptogte teen apartheid wat dikwels tragies geëindig het, byvoorbeeld die Sharpeville-slagting (21 Maart 1960) waartydens nege en sestig burgers deur die polisie doodgeskiet is (Giliomee & Mbenga 2007: 334, 335). In die 1970's was daar 'n herlewing in anti-apartheidsbewegings. Op 16 Junie 1976 het die Soweto-opstand plaasgevind. Swart leerlinge het geprotesteer teen die verpligte gebruik van Afrikaans as medium in die onderwys omdat dit as die taal van die apartheidsonderdrukkers beskou is. Die betogers is met polisiebrutaliteit begroet. Nadat 'n foto deur Sam Nzima (1934-2018) van Mbuysa Makhubo met Hector Peterson, 'n skoolseun wat tydens die betoging doodgeskiet is, internasionaal gepubliseer is, het Peterson 'n simbool geword van polisiebrutaliteit en wit oppergesag wat tot onregverdigte geweld teen swart identiteite kan lei (Giliomee & Mbenga 2007: 362- 365). In 1979 het president P. W. Botha Suid-Afrikaners gekonfronteer (in die proses van radikale heropvoeding) by Upington en het wit Afrikaners gewaarsku dat dit 'n geval is van "adapt or die"⁶⁰ binne die konteks van 'n ontwikkelende politieke landskap in Suid-Afrika, wat hervorming voorafskadu (Van der Walt 2006: [sp]).

Ten die 1980's het die Nasionale Party- regering druk gevoel van die interne anti-apartheid standpunt in Suid-Afrika, asook van internasionale boikot-sanksies wat diskriminasie teengestaan het. Die internasionale boikot-sanksies het Suid-Afrika uitgesluit en geïsoleer van wêreldwye deelname aan sport, kulturele geleenthede en die wêreldwye handelsmark (Giliomee & Mbenga 2007: 390). In 1982

⁶⁰ Pieter Dirk Uys het twee satires geskryf waarin hy P. W. Botha se "adapt or die"-toespraak parodieer. Die een is getiteld *Adapt or Dye* (1981) en die ander is getiteld *Adapt or Fly* (2012). Kelly-Eve Koopman (2014: [sp]) skryf in haar aanlyn resensie van *Adapt or Fly* (2012): "The title of the show is a parodied reference to the Apartheid slogan "Adapt or Die" and Uys' cast of 'dicks and dictators' has been chosen specifically for their combined impact. Individually, they are breathtakingly good satire. United their power is greater: they nudge the audience towards engaging in broader political perspectives than are immediately physically presented on stage. The individual elements come together to create a work of post-modern pastiche; an engaging and insightful and surprisingly dark sociological study of the progress of pre-democratic to post-post democratic South Africa" (2014: [sp]).

stig Andries Treurnicht (1921-1993) die ekstreme wit Afrikaanse Konserwatiewe Party (KP). Die Konserwatiewe Party (KP) is deur vrees gedryf om wit Afrikaanse gesag te 'behou' en het die regerende Nasionale Party en PW Botha se geneigdheid om apartheid te hervorm, sterk teengestaan (Gilliomee & Mbenga 2007: 306, 372).

Dit is opmerklik dat dwarsdeur die geskiedenis van Suid-Afrika, wit Afrikaner- en wit Engelse verset teen wit oppergesag ook plaasgevind het. In 1986 stig Fredrick van Zyl Slabbert (1940-2010) en Alex Boraine (1931-2018) die *Instituut vir Demokratiese Alternatiewe in Suid-Afrika* (IDASA). Lede van IDASA het joernaliste soos Max Du Preez (1951), akademiëci soos André du Toit (1938) en Jaap Durand (1934) en intellektuele soos Leon Louw (1948) en Herman Giliomee (1938) ingesluit. Die groep het ook Tommy Bedford (1942), 'n voormalige rugbykaptein en lede uit artistieke geledere soos skrywers en digters André P. Brink (1935), Breyten Breytenbach (1939), Manie van Rensburg (1945-993), 'n filmregisseur ingesluit. Die aanvanklike bedoeling van IDASA was om 'n omgewing te skep vir wit Suid-Afrika om aan anti-apartheidsbewegings deel te neem. In 1987 is 'n konferensie op die eiland Dakar, Senegal tussen IDASA en die verbode lede van die ANC gehou. Die konferensie was 'n belangrike oomblik van konneksie tussen verskillende identiteite van Suid-Afrika, wat saamgekom het en deelgeneem het aan vreedsame, hoopvolle en intellektuele gesprekke oor die politiek van Suid-Afrika (Giliomee & Mbenga 2007: 378, 393, 393).

In die 1980's was daar ook die interessante vorm van anti-apartheidsweerstand wat in wit Afrikaanse *rock and roll*-musiek gestalte gekry het. Hierdie vorm van rebellie was sterk genoeg om as 'n beweging bekend te staan, naamlik die Voëlvry-beweging, die naam is 'n sinspeling op 'n Afrikaanse idioom met 'n ambivalente betekenis: "so vry soos 'n voël" of "met 'n prys op jou kop". Hulle naam het hul houding uitgedruk, as 'vry' van wat hulle beskou as die verouderde tradisionele Afrikaanse kultuur en politieke stelsel wat met Afrikanerdom geassosieer word, maar ook hul bewustheid dat hulle as misdadige rebelle beskou sou word wat deur tradisionalistiese uitgewerpe sou word. Sleutelfigure van die Voëlvry-beweging was Johannes Kerkorrel/Ralph Rabie (1960-2002), André du Toit/Koos Kombuis (1945), Bernoldus Niemand /James Philips (1959-1995) en Karla Krimpelien/Tonia Shelly, wat as individuele kunstenaars opgetree het en as *Die Gereformeerde Blues Band* (Hopkins 2006: 6- 8). Die skuilname wat deur die orkeslede sowel as die groepnaam aangeneem is, dra hul satiriese houding teenoor en politieke kommentaar oor wit Afrikaanse Calvinisme en die prominente rol wat die kerk binne die wit nasionalistiese politiek gespeel het. Die groep het deur die land gereis met die doel om die Afrikanerjeug te bevry van die outoritêre Nasionale Party (NP) en die meer ekstremistiese Konserwatiewe Party (KP) se streng idees oor wat dit beteken om 'n wit Afrikaner te wees (Du Preez & Hopkins 2006: 6- 8). Die Voëlvry-beweging is ondersteun deur 'n progressiewe Afrikaanse koerant

genaamd die *Vrye Weekblad*. Die *Vrye Weekblad* was 'n weeklikse anti-apartheidskoerant wat van 1987 tot 1994 gepubliseer is (Du Preez & Hopkins 2006: 6- 8) en het steeds 'n aanlyn teenwoordigheid in hedendaagse Suid-Afrika.

Teen die 1980's is 'n noodtoestand in Suid-Afrika afgekondig, weens die politieke spanning gelei het tot geweld. Op 20 Mei 1983 het die ANC se militêre vleuel (*Umkhonto we Sizwe*) 'n bom in 'n motor in Kerkstraat, Pretoria, laat ontplof. Die bomaanval het gelei tot die dood van negentien mense (Giliomee & Mbenga 2007: 414, 415). Sulke daede is deur die apartheidsregering as terreurdade beskou en deur seker faksies van die protesbewegings as noodsaaklik en heroïes wat betref die vryheidstryd.

Die weg tot transformasie is oopgemaak deur 'n nuwe administrasie. In 1989 word F. W. de Klerk (1936 - 11 2021) tot president van die Nasionale Party verkies. Hy het die verbod op die ANC en ander opposisiegroepe opgehef. "Op 11 Februarie 1990 is Nelson Mandela uit die tronk vrygelaat" (Skweyiya: 1993: 56), 'n belangrike oomblik in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. In "1991 is die Konvensie vir 'n Demokratiese Suid-Afrika (KODESA) in die Wêreldhandelsentrum in Johannesburg gehou" (Skweyiya: 1993: 56). Negentien politieke partye het die konferensie bygewoon en hul verbintenis tot onderhandelinge belowe; die Konserwatiewe Party (KP) het die konvensie geboikot. Die konferensie het strategieë bespreek om apartheid te beëindig en hoe demokrasie geïmplementeer en volgehou sou word (Skweyiya: 1993: 56, 57, 58) (my vertalings). In Maart 1992 is 'n 'slegs blankes'-stem, ook bekend as die "Ja/ Nee-referendum", deur die Nasionale Party gehou waarin kiesers gevra is of hulle onderhandelinge ten opsigte van regeringshervorming, wat uiteindelik die afskaffing van apartheid beteken, ondersteun. Die stem was meerderheid "ja". Suid-Afrika beweeg na transformasie, demokrasie en 'n post-koloniale staat (Strauss 2008: 339).

F.W. de Klerk en Nelson Mandela het as politieke leiers daarin geslaag om 'n oorgangstrategie te ontwikkel om 'n demokratiese en gelyke Suid-Afrika te bewerkstellig en in 1994 is daardie visie uiteindelik verwesenlik toe Nelson Mandela, hoof van die ANC-party, die eerste swart president van Suid-Afrika geword het (Waldmer 2001: 244- 245). Suid-Afrika het 'n nuwe fase in die geskiedenis betree: die post-apartheid era en nog 'n deurslaggewende oomblik van postkolonialisme (Greffrath 2016: 166). Die *African National Congress* (ANC), as die nuwe demokratiese regering, het ook die oorweldigende behoefte aan herstel en verlossing erken wat die land ná apartheid nodig gehad het (Sarkin-Hughes 2004: 1- 5), om nie eens te praat van die blywende letsels van kolonialisme nie (Sien Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke).

Die ANC het erkenning gegee aan die kwessie van die bevordering van verskillende kulturele identiteite binne die grense van 'n multi-etniese staat. Die term 'Reënboognasie' is die eerste keer deur aartsbiskop Desmond Tutu⁶¹ (1931) geskep om post-apartheid Suid-Afrika se diverse kulturele identiteit te beskryf. Nelson Mandela sou later bydra tot die idee van 'n Reënboognasie deur te sê dat "each of us is as intimately attached to the soil of this beautiful country as are the famous Jacaranda trees of Pretoria and the mimosa trees of the bushveld – a Rainbow Nation at peace with itself and the world" (Blaser 2004: 179-198).

Daar is verskeie kritiek op die ideaal van die Reënboognasie, byvoorbeeld dat dit 'n valse gevoel van eenheid skep deur die ongelykhede van ras en klas te ignoreer en nie historiese sosiale, politieke en ekonomiese strukture in ag neem wat witheid bevoordeel het nie (Bornman 2002: 35). In 1988 skryf Peggy McIntosh ('n Amerikaanse geleerde) 'n opstel genaamd *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack*, waarin sy die konsep van wit bevoorregting uiteensit. Bevoorregting word dikwels beskryf as 'n 'onsigbare' sosiale, politieke en ekonomiese ideologie wat geleenthede op 'n ongelyke en onregverdig manier bied. Wit bevoorregting spreek die ongelykhede in rassepolitiek aan, waar oomblikke in die geskiedenis beleef is dat witheid bo ander rasse bevoordeel is. Die nalatenskap van hierdie uiterste oomblikke van rasseklassifikasie in die geskiedenis (byvoorbeeld: kolonialisering, slawerny, apartheid en segregasie) het ekonomiese en sosiale kloue veroorsaak tussen wit identiteite en diegene wat gelyk het onder vorige rassewette soos swart, bruin en Asiatiese identiteite

In die artikel *South Africa's rainbow nation is a myth that students need to unlearn* (2016), bevraagteken Daniela Gachago en Asanda Ngoasheng die mite van die Reënboognasie en maak die volgende stelling: "[t]his worldview is problematic on many levels. It focuses on the parts of multiculturalism⁶² that are comfortable for a white minority. Simultaneously, it rejects any attempts

⁶¹ Desmond Mpilo Tutu is in 1931 in Klerksdorp gebore. Hy het 'n nederige opvoeding gehad en het eers studeer om onderwyser te word, maar teen 1960 is hy as Anglikaanse priester georden (Crompton 2013: 7) en verhuis hy na Engeland om sy studies in teologie te voltooi. In 1985 word hy biskop van Johannesburg en in 1986 word hy aartsbiskop van Kaapstad. Desmond Tutu het 'n anti-apartheidswoordvoerder geword en in die nadraai van apartheid het hy die belangrike rol van voorsitter van die Waarheids- en Versoeningskommissie gespeel. Hy is steeds 'n geestelike leier en menseregte-aktivis in hedendaagse Suid-Afrika (Crompton 2013: 7-11).

⁶² Multikulturalisme is 'n term wat in die 1960's in Engelse lande ontstaan het om die situasie van nie-Europese migrante te ondersoek en te erken (Grosa 2017: 103). Multikulturalisme handel oor die bestuur van kulturele diversiteit van alle etniese en rassegroepe (Grosa 2017: 103). 'n Multikulturalisme-benadering het ten doel om kultuurgroepe te help om identiteit te behou en te bevorder (Grosa 2017: 103). Daar kan geargumenteer word dat apartheid se rassese segregasie-wetgewing as multikulturele bestuur gefunksioneer het. Die simbool van 'n multikulturele reënboognasie kan dus rasseverdeling bestendig. In die artikel *Multiculturalism or Transculturalism? Views on cultural diversity* (2012) skryf Lucia-Mihaela Grosu dat multikulturalisme "verdeeldheid afdwing en nie integrasie nie" (2012:105). Grosu (2012:106) noem ook Amita Handa se boek *Of Silk Saris and Mini Skirts: South Asian Girls Walk the Tightrope of Culture* (2003) waarin Handa die beskuldig

to deal with structural inequality. It ends up invalidating and silencing people's lived experiences of oppression" (2016: [sp]).

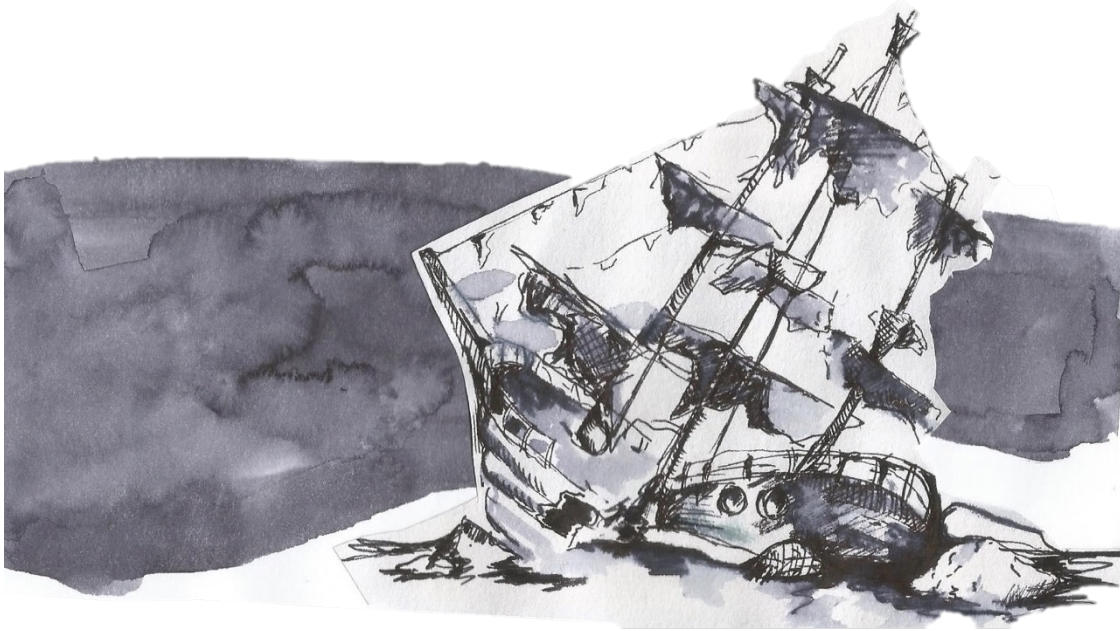
Met verwysing na die beweging na transformasie⁶³ en oortreding: die anti-apartheidskampvegter aartsbiskop Desmond Tutu is aangestel as hoof van die Waarheids- en Versoeningskommissie (WVK). Die WVK was 'n geskiedkundige poging tot herstellende geregtigheid om die geweld en menseregteskendings van die apartheidsera aan te spreek. Die WVK-verhore het vanaf 1996 oor drie jaar plaasgevind, en het 'n platform geskep het vir beide die slagoffers en die oortreders om versoening te bereik ten opsigte van vorige optredes en ongeregtighede (Sarkin-Hughes 2004: 1- 5). Die WVK het daarin geslaag om die nasie te inspireer om na die toekoms te draai. Nelson Mandela het in sy staatsrede op 6 Februarie 1998 'n beroep op die mense van Suid-Afrika gedoen om "te vier en te versterk wat ons as 'n nasie gedoen het, aangesien ons ons verskriklike verlede vir altyd agter ons laat" (my vertaling).

"Die verskriklike verlede" (Mandela 1998) is egter nie agter die rug nie, dit is spookagtig teenwoordig in verskeie aspekte van hedendaagse Suid-Afrika se sosiale en politieke strukture.

Sosiale en politieke debat in Suid-Afrika het die afgelope paar jaar verskuif van argumente oor die blywende nalatenskap van die post-apartheidsbeweging na kritiese gesprekke oor die bewustheid van koloniale geskiedenis, postkolonialisme en identiteit in post-kolonies (Greffrath 2016: 162). Apartheid is formeel in 1994 afgeskaf en die land het 'n veronderstelde era van demokrasie betree, wat die begin van 'n post-koloniale era aangedui het (Mhlauli, Salani & Mokotedi 2015: 204). In die sogenaamde nuwe post-koloniale Suid-Afrika het nuwe uitdagings en debatte na vore getree oor wat dekoloniserings en postkolonialisme behels. Soos ek in die volgende afdeling sal verduidelik, beteken die formele en openlike afskaffing van apartheid nie dat apartheid of kolonisasie geëindig het nie. Hedendaagse Suid-Afrika is dalk 'n post-koloniale land, maar is nie noodwendig 'n postkoloniale land nie. Die vraag oor die onderlinge verband tussen postapartheid, die post-koloniale en die postkoloniale in Suid-Afrika bly spookagtig komplekse.

uitdruk dat "multikulturele beleid 'n gefragmenteerde identiteit gekonstrueer het" en dat multikulturalisme 'n rassistiese benadering tot etniese groepe verberg (Handa 2003: 91) (my vertalings).

⁶³ Transformasie in sy mees basiese vorm is gemoeid met die toekoms en dui op die proses van verandering. Die term transformasie impliseer 'n verskuiwing of 'n omskakeling en staan in verhouding tot konsepte soos *aanpassing/verwerking* en *hersirkulering* (Ashcroft 2001: 2).



Figuur 8: Inktekening van die wrak van 'n sewentiende-eeuse seilskip gestrand aan die Suid-Afrikaanse Kaapse kus (Van der Merwe 2020).

2.2 Skeepswrakke

Hierdie afdeling sal eerstens terugverwys na die dekoloniale denke van die vroeë twintigste eeu wat Afrika se vergelding teen imperiale oorheersing beïnvloed het. Ek bespreek die wortels van postkolonialisme in "koloniale diskoersanalise" wat verband hou met die werk van Fanon, Césaire, Senghor (sien Majumdar 2007), Mudimbe (Mazrui 2005:68) Said, Spivak en Bhabha (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 154-156). Omdat ek met beeld en teks werk, en 'n bronteks wat as koloniaal beskou kan word, lyk postkolonialisme na 'n gepaste teoretiese anker vir my werk. Ek sal dan bespreek hoe postkolonialisme en post-kolonialisme nie noodwendig dui op die totale ondergang van kolonialisme nie, met verwysing na terme soos dekolonialiteit en kolonialiteit. Ek sal bespreek hoe Suid-Afrika se post-koloniale hede steeds geperforeer is deur koloniale spore en verwys na die blywende pogings om oorblyfsels wat as simbole van die tirannieke ongeregtighede van die verlede beskou word, af te breek. Ek sal afsluit deur te stel dat die hedendaagse post-koloniale Suid-Afrika moontlik gekenmerk word deur politieke ikonoklasme en die veroordeling van koloniale herinnering.

2.2.1 Afrika en self-artikulasie



Figuur 9: Inktekening van 'n kaart van Afrika (Van der Merwe 2020).

Soos voorheen genoem, het die begin van die twintigste eeu die bestendige ondergang van kolonialisme en die begin van die dekoloniserings van miljoene mense wat aan die gesag van Europese ryke onderwerp is, meegebring (McLeod 2000: 6). Dekolonisering en die era van anti-kolonialisme het gelei tot die groei van sterk filosofiese stemme wat uit die voorheen gekoloniseerde gemeenskappe ontstaan het (Ashcroft, Gareth & Tiffin 2007: 11, 12). Een van hierdie antikoloniale stemme is dié van Frantz Omar Fanon (1925-1961). Gebore op die eiland Martinique onder Franse bewind, het hy koloniale mag ervaar vanuit die perspektief van die gekoloniseerde. Hy het bygedra tot wat later *Black Atlantic theory*⁶⁴ genoem is, deur middel van 'n verskeidenheid geskrifte op die gebied van poësie, filosofie, politieke teorie en psigiatrie (Drabinski 2019: [sp]).

⁶⁴ Die term *Black Atlantic* is die eerste keer deur die swart Britse kritikus Paul Gilroy bekendgestel in sy boek *Black Atlantic: Modernity and double consciousness* (1993). In sy studies wys Gilroy kulturele en historiese nalatenskap tussen swart gemeenskappe weerskante van die Atlantiese Oseaan uit. Gilroy verwys na kruiskulturele en trans-kulturele verskynsels wat ontwikkel het as gevolg van die Atlantiese slawehandel-ondernemings van die koloniale era. Hy verklaar dat daar 'n transnasionale raamwerk van swart kulturele identiteit is. Hierdie *Black Atlantic* identiteite het ontwikkel as gevolg van die kulturele kruis-invloede, maar gebruik ook trans-kulturalisme om 'n sterk intellektuele kollektief te vorm - 'n antikoloniale stem (Gilroy 1993: 13, 14).

In sy boek *The Wretched of The Earth* (1961), onder 'n hoofstuk met die opskrif *On Violence*, verwoord Frantz Fanon hoe die koloniseerder inheemse nasies gewelddadig binnegedring het (Fanon 2004: 3). Fanon is beïnvloed deur Franse *Négritude*⁶⁵, 'n "literêre en politieke beweging" wat hoofsaaklik ontwikkel is deur Franstalige intellektuele wat daarop gemik was om die swart bewussyn te ondersoek en te laat 'herontwaak'. Verder word *Négritude* beskou as "as 'n ideologiese reaksie teen Franse kolonialisme" en 'n "verdediging van Afrika-kultuur, wat lei tot die versterking van Afrika-identiteit" (Galafa 2018:288). Fanon beskou geweld as die natuurlike toestand van die koloniseerder. Die geweld waarna Fanon verwys, is nie net fisies nie, maar verwys ook na die sielkundige lyding wat sekere kulture moes verduur weens ontmenslikende praktyke soos rassisme, klassisme en internasionale slawehandel (Fanon 2004:5-7). Fanon het 'n invloedryke stem geword in die bevrydingstryd in Suid-Afrika sowel as in die huidige dekoloniale wending. Tydens kolonialisme het gekoloniseerde identiteite ervaar wat as die verlies aan kultuur beskou word (Hall 2005: 44). In die boek *Culture and Imperialism* (1994) beskryf Edward Said kultuur in die inleiding as:

...practices like the arts of description, communication, and representation that have relative autonomy from economic, social, and political realms...second...culture is a concept that includes a refining and elevating element...Culture in this sense is a source of identity.

Identiteit word verstaan as 'n stel persoonlike en gedragseienskappe wat 'n individu identifiseer as 'n lid van 'n sekere groep (Subhi 2016: 2311). Kulture verkry 'n gevoel van identiteit deur hulself van ander kultuurgroepe te onderskei (Subhi 2016: 2311). In die boek *Black Skin, White Masks* (1952) bespreek Fanon die idee van kulturele assimilasië, waarin een kultuur 'n ander kultuur 'assimileer' of aan die verwagting moet voldoen dat dit moet lyk soos en uitvoering gee aan die norme van die selfverklaarde 'hoër' kultuur - die kultuur van 'die wit mans' (Fanon 2008: 2, 19).

⁶⁵ *Négritude* is "beide 'n literêre en politieke beweging" (Galafa 2018: 289) en het gedurende die 1930's, 1940's en 1950's ontwikkel. Dit is "net na die Tweede Wêreldoorlog geskep deur swart frankofoon-skrywers soos Aimé Césaire van Martinique, Léopold Senghor van Senegal en Leon Gontran Damas van Guyana ingesluit" (Galafa 2018: 289). In die artikel *Négritude in Anti-colonial African Literature Discourse* (2018) noem Beaton Galafa verskeie geleerdes (2018: 289) wat beweer dat *Négritude* verskillende definisies het: "One of the movement's founders Aimé Césaire regards *Négritude* as the consciousness of being Black, a realisation which directly translates into acceptance and the siege of a Black person's own destiny and culture" (Campbell 2006: [sp]). Campbell som die konsep op as 'n "filosofiese beweging om swart trots te laat herleef". Hy beweer dat "*Négritude* dikwels beskou word vanuit 'n ander relevante ideologie, Pan-Afrikanisme". Campbell (2006: [sp]) beweer "dat die werklike konsep van *Négritude* moontlik ontstaan het as gevolg van Edward W. Blyden wat "na bewering 'n beroep op Afrika-mense in alle wêrelddele gedoen het om hul Afrika-erfenis terug te eis en sodoende hul trots terug te eis", "terwyl hy erken dat die gewildste weergawe van *Négritude* konseptueel in die 1930's ontwikkel is deur 'n drietal skrywers van die Afrika-diaspore wat in Frankryk gewoon het: Aimé Césaire, Leon Damas en Léopold Senghor" (Campbell 2006: [sp]) (my vertalings).

Fanon verklaar dat "die wit man die swart man besmet met uiters giftige vreemde liggame" (2008: 19). Fanon beskou kulturele assimilasië as die onregverdigte druk van spesifiek Afrika- en Oosterse kulture om hul identiteit te versak en in wese 'n 'wit masker' aan te trek (Fanon 2008: 83). Fanon praat oor die proses van dekoloniserings as die skepping van wat hy *New Men* noem (2004: 2, 229, 238). Hy verklaar dat gekoloniseerde kulture 'n sterk behoefte aan "kollektiewe katarsis" het (Fanon 2004: 3). Om hierdie 'Nuwe Man' te skep, moet hierdie lydende kulture eienaarskap van hul identiteit behou deur gewelddadige revolusie aan te pak en deur die geskiedenis vanuit hul ervarings te herskryf (Fanon 2004: 3). Fanon skryf dat "geweld die inboorling bevry van sy minderwaardigheidskompleks en van die wanhoop en gebrek aan optrede. Dit maak hom vreesloos en herstel sy selfrespek" (2004: 94). Fanon het die gevaarlike vernietigende elemente van geweld erken, hoewel hy dit in die konteks van dekolonisasie as 'n skeppende instrument vir die skepping beskou het. Frantz Fanon verlang na die herstel van ongelykhede wat na vore gebring is deur die geskiedenis van ongeregtighede ten opsigte van gekoloniseerde bevolkings en hy pleit vir dekoloniserings.

Met verwysing na my definisie van terme, dui dekoloniserings op die proses van koloniale onttrekking en is dit die inleiding tot die volgende fase in koloniale geskiedenis, post-kolonialisme en die nagevolge van kolonialisme, wat postkolonialisme ten doel het om aan te spreek. Die term postkolonialisme handel oor die gevolge van kolonialisering op kulture en samelewings wat aan een of ander vorm van kolonialisme onderwerp is (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 167). Na die Tweede Wêreldoorlog het historici die term chronologies gebruik om die post-onafhanklike tydperk aan te dui (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 167). In die 1970's het postkolonialisme 'n gewilde diskoers in Amerika geword en het geleidelik versprei om 'n globale teorie te word wat kolonialisme se impak op kultuur en politiek ondersoek (Wang 2018: 651).

Postkolonialisme het ook wortels op die vasteland van Afrika. Soos vroeër genoem, het self-artikulasie en self-identifikasie tydens die aanvang van dekoloniserings aan die begin van die twintigste eeu 'n belangrike instrument geword vir die gekoloniseerdes om teen die koloniseerder te gebruik. Dekolonialistiese en anti-kolonialistiese bewegings was gerig op die ongelykhede wat as inherent aan Westerse skryfwerk en kuns beskou word en poog om identiteit te herskryf en subjektiwiteit, kultuur en narratiewe te herkonstitueer vanuit die perspektief van die gekoloniseerdes (Ashcroft, Gareth & Tiffin 2007: 11, 12). Verder dui dit op 'n aktiewe stap om koloniale ekonomiese, sosio-politieke en administratiewe strukture ongedaan te maak, dikwels met geweld. Anti-kolonialisme gebruik ironies genoeg koloniale vorme vir die opstandige uitdrukking daarvan, ontleen aan koloniale diskoerse en skryfvorme. Die opkoms van nasionalisme in gekoloniseerde lande weerspieël die opkoms van nasionalisme in Europese lande. Die gekoloniseerdes het koloniale ideologieë tot hul voordeel benut

en dit van koloniaal in antikoloniale diskoerse verander (Ashcroft, Gareth & Tiffin 2007: 11, 12). Afrika het die opkoms van Afrika-nasionalisme⁶⁶ en onder meer die ontwikkeling van die Pan-Afrikaanse Beweging⁶⁷ beleef (Steiner & Thomsan 2005: 503). Die Pan-Afrikaanse Beweging het ten doel gehad om die selfvertroue van die swart burgers van Afrika te versterk ná die kulturele trauma wat kolonialisme en praktyke soos slawehandel veroorsaak het (Steiner & Thomsan 2005: 503).

2.2.2 Postkoloniale teorie

Ek wend my nou tot die bespreking van die wortels van postkoloniale teorie. Dit is belangrik om te verstaan dat geskryfte gedurende die koloniale era van die sestiende tot twintigste eeu oorheers is deur 'n Westerse perspektief. In hedendaagse postkoloniale studies word hierdie geskryfte, hetsy dit wetenskaplik, filosofies, polities of literêr van aard is, as koloniaal en Oriëntalisties beskou (Quinn

⁶⁶Gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu het Afrika-nasionalisme 'n algemene beweging geword. Afrika-identiteite het die verlies aan onafhanklikheid gevoel as gevolg van kolonialisme wat onbillike beleid meegebring het wat die ekonomiese en politieke groei van swart identiteite belemmer het (Okoth 2006: 3-12). Afrika-nasionalisme het Afrika se frustrasies uitgespreek oor die onderdrukking van sy mense se kulture, wat tot armoede en segregasie gelei het. Afrika-nasionalisme het ook die dringende behoefte aan transformasie en self-artikulasie erken. Afrika-nasionalisme het gevorm teen die agtergrond van Europese nasionalisme. Gedurende die Eerste en Tweede Wêreldoorloë het Afrika ondersteuning gebied, of dit nou hulpbronne of soldate was, vir die gevegte om Europese humanitêre beginsels. Afrika-soldate, wat teen die onmenslike gruweldade teen die Nazi's geveg het, het die behoefte gevoel dat dieselfde humanitêre gelykheid op hul identiteit van toepassing moes wees, maar was teleurgesteld nadat die Europese vredesverdrag slegs die koloniale mag van Duitsland weggeneem en die kolonies na Frankryk en Engeland versprei het. (Okoth 2006: 3-12). Daar is verskillende redes vir die ontwikkeling van Afrika-nasionalisme. Afrikalande het die verstedeliking ervaar en met die konglomerasie van verskillende identiteite was daar 'n ontwikkeling van transkulturalisme (Okoth 2006: 3-12). Verskillende kulture en identiteite het ooreenkomste in hul lyding erken en is verenig deur een saak: onafhanklikheid en selfregering. Koloniale onderwys het ook 'n belangrike rol gespeel in die ontwikkeling van Afrika-nasionalisme. Swart stemme soos die van Kwame Nkrumah (1909-1972), wat later die president van Ghana geword het, het informante en opvoeders geword wat aan swart onderdrukte identiteite die internasionale woordeskat en politieke filosofieë gegee het wat Afrika gebruik en aangepas het as antikoloniale instrumente. Verder het die dekoloniseringsproses van lande soos Indië met leiers soos Mahatma Gandhi (1869-1969) en sy strategieë van vreedsame protes deur boikot en protes, swart Afrika-identiteite geïnspireer om dieselfde te doen (Okoth 2006: 3-12). Afrikalande het ook kennis geneem van Liberië en Ethiopië, twee lande wat nooit gekoloniseer is nie en hoe hulle die moontlikhede van selfbeskikking geopenbaar het (Okoth 2006: 3-12).

⁶⁷ In 1945 in Manchester, Engeland is 'n konferensie gehou om die ontwikkeling van Afrika as 'n unie asook die aksies wat nodig is om die onafhanklikheid van Afrika-kulture te ontwikkel, te bespreek. Die kongres was getiteld die *Pan African Congress* en die aksie vir verandering het in die Pan-Afrikaanse Beweging verander. Die Pan-Afrikaanse Beweging het die ontwikkeling van Pan-Afrikanisme as ideologie bevorder. Pan-Afrikanisme is daarop gemik om eenheid te vestig en om mense van Afrika-afkoms, of hulle nou in of buite die vasteland woon, 'op te hef' om by te dra tot die bou van Afrika as 'n unie (Adi 2018: 1- 3). Sommige geleerdes spreek hulleself uit oor die probleme om Pan-Afrikanisme te definieer, omdat dit verskillende tydperiodes omvat en verskillende koloniale ervarings op verskillende plekke in oorweging bring (Adi 2018: 1- 3). Die breë definisie van Pan-Afrikanisme word algemeen verstaan as die sosiaal-kulturele, politieke en ekonomiese emansipasie van Afrikanense of mense met Afrika-erfenis - met verwysing na swart internasionalisme wat histories in verband met die imperiale slawehandel ontleed kan word. Pan-Afrikanisme beklemtoon ook die poging om Afrika as 'n kontinent te ontwikkel, hetsy polities of kultureel. Pan-Afrikanisme teiken grondwette wat rassiste se ideologieë voed (Adi 2018: 1- 3). Die Pan-Afrikaanse Beweging het bygedra tot Afrika-nasionalisme, wat trots, selfbeskikking en kragtige swart kulture aangemoedig het.

2017: 17-20). In 1978 publiseer die Palestyn-Amerikaner, Edward Said (1935-2003) 'n boek met die titel *Orientalism* waarin hy die ongelykhede tussen die Ooste en die Weste verduidelik. Soos Fanon se skryfwerk (Dizayi 2019: 79), het Said se boek 'n mylpaal geword wat die bestudering van postkolonialisme aangespoor het (Sawant 2011:2). Ek bespreek postkolonialisme grootliks met betrekking tot Oriëntalisme, aangesien Leipoldt 'n spesifieke belangstelling in die Ooste gehad het. Said het die "invention of the Orient" teruggevoer na die Westerse soeke en aptyt vir die Ander (Mazrui 2005:68) en die Westerse perspektief in/van koloniale geskryfte en visuele uitbeeldings van die bevolking van Afrika en veral die Nabye en Verre Ooste (insluitend die grootste deel van Asië en die Midde-Ooste) as vanuit 'n veronderstelde posisie van rasse- en kulturele meerderwaardigheid uitgewys (Quinn 2017: 17-20).

Hy het die koloniale skrywers as Oriëntaliste bestempel. Oriëntaliste het dikwels geskryf of geskilder vanuit die standpunt van wat Jacques Lacan (1901-1910), 'n Franse psigoanalist, andersheid genoem het, wat beteken dat hulle waargeneem het deur 'n lens van vermeende distansie, wat die een wat as 'n voorwerp beskou word, as eksoties en 'n fetisj omraam, en sodoende die Ooste verromantiseer. Hierdie fiksasies lei tot stereotipering (byvoorbeeld om 'Oosterlinge' as tegelyk fassinerend en vervroulik, slinks en geheimsinnig te beskou) en valse oordrywings van 'Oosterse' identiteite. Dit het Westerse rassisme, seksisme, klassisme toegelaat en teorieë oor eugenetika ondersteun wat koloniale oorheersing bekragtig het (Quinn 2017: 17-20). Deur die Ooste te 'ken', het die Weste dit 'besit'. Die Ooste het die bestudeerde, die waargenome, die voorwerp, die ander geword. Edward Said het die samevloeiing van Oriëntalisme en seksisme opgelet:

[Orientalism] view[s] itself and its subject matter with sexist blinders.... [The local] women are usually the creatures of a male power-fantasy. They express unlimited sensuality, they are more or less stupid, and above all they are willing. Moreover, when women's sexuality is surrendered, the nation is more or less conquered. Thus, the sexual conquest of Asia's women correlates with the conquest of Asia itself (Woan 2008: 283).

In die artikel *White Sexual Imperialism: A Theory of Asian Feminist Jurisprudence* (2008) verduidelik Sunny Woan dat "wit seksuele imperialisme" 'n teorie is wat die interseksionaliteit van seksuele asook rasse-ongelykheid definieer (2008: 277):

This principle holds that the history of Western political, military, and economic domination of developing nations compelled women of these nations into sexual submission by White men. Moreover, at the global level, the vestige of Western imperialism has left women of colour subordinate to White men even today. The White sexual imperialism principle applies to the prevailing rationale for social inequality whenever: (1) the sexual- gender dynamic involves a White male and a non-White female, and (2) the non- White female descends from a culture or community that has been historically colonized by European or Anglican nations. Furthermore, this sexual-racial stereotype emerged as a direct result of the colonial

encounter of war, presenting the Asian woman as an object for Western consumption and the satisfaction of Western desires (Woan 2008: 280).

Oriëntalisme verwys dus na 'n manier van waarneem en verstaan: hoe 'n Westerse, imperialistiese blik die ander objektiveer en omraam. Die term ander word dikwels in koloniale en post-koloniale diskoers gebruik om die verhouding tussen die koloniseerder en die gekoloniseerde te ondersoek (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 154). Die term 'ander' verwys gewoonlik na iemand of iets apart van 'jouself', wat 'n binêre van die 'self' en die ander skep. Gedurende die koloniale era het Europese lande, wat imperiale ryksbou oorheers het, hulself beskou as die 'self' wat die res van die wêreld as ander beskou. Hierdie siening is problematies as gevolg van die 'self', in hierdie geval Europa, wat bepaal wat as 'normaal' en as 'abnormaal' beskou word. Andersheid in koloniale diskoers skep binêre hiërargie, met die koloniseerder wat die gekoloniseerde oorheers. Andersheid skep skeiding en bevooroordeelde teenpole tussen die koloniseerder en die gekoloniseerde.

Postkoloniale diskoers ondersoek die konsep van andersheid met verwysing na die bydrae tot die studieveld deur Jacques Lacan (1901-1981). Lacan onderskei tussen Ander met 'n hoofletter en ander met 'n kleinletter a. Lacan wys die ander aan as dit wat soos die 'self' lyk. Lacan beskou die spieëlfase as die oomblik wanneer 'n kind hom- of haarself as 'n aparte weerkaatsing in die spieël ontdek. Lacan bespreek verder die spieëlfase as basis vir die ego. In post-koloniale studies vorm die ander die gekoloniseerde wat deur imperiale diskoers gemarginaliseer is. In werklikheid word die gemarginaliseerde kolonies deel van die ego van die imperiale ('self'). Lacan skryf die term Ander met 'n hoofletter toe aan die imperiale ('self') soos dit blyk te wees deur die oë van die gekoloniseerde. Ander word gesien as die *grande-autre* of die groot ander in wie se oë die gekoloniseerde, sy identiteit kry. Met betrekking tot Jacques Lacan het Gayatri Spivak, 'n Indiese akademikus, literêre teoretikus en feministiese kritikus, ook bygedra tot die diskoers met betrekking tot andersheid. Spivak het die term *othering* geskep. *Othering* verwys na die proses van hoe ander geskep word deur imperiale diskoers (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 154, 155, 156).

Die Ooste bestaan vir die Weste en word gebou deur en in verhouding tot die Weste. Hall (1992: 185-186, 190) bespreek Oriëntalistiese gesigspunte wat dikwels maniere van representasie gekonstrueer het wat die wêreld in 'n eenvoudige digotomie van "die Weste en die res" verdeel het. Hall (1992:186) verklaar dat hierdie stelsel "kru en simplistiese onderskeidings tref en 'n oorvereenvoudigde opvatting van verskil konstrueer". Deur verskil ("difference") te oorvereenvoudig en verskil as minderwaardig te beskou, het Oriëntalisme meer 'n aanduiding geword van die mag wat die Weste oor die Ooste het,

as oor die Ooste self. Oriëntalisme het gehelp om die Weste⁶⁸ se selfbeeld te definieer. Edward Said se studies oor Oriëntalisme het 'n raamwerk saamgestel vir teoretici om literêre en historiese tekste te dekonstrueer om te verstaan hoe dit die imperiale diskoers versterk en weerspieël (Kohn, Margaret, Reddy & Kavita 2017: [sp]). Deur Said se studies kon Oriëntalisme verstaan word as 'n vorm van onderdrukking, en strukture van kennis en diskoerse waardeur Westerlinge hul beeld van die Ooste konstrueer, is ontbloot.

Postkoloniale studies vra vir die herinnering aan koloniale geskiedenis en hoe dit gekoloniseerde kulture beïnvloed het (Meusburger, Heffernan & Wunder 2011: 289). Postkoloniale studies erken die kulturele letsels wat deur koloniale kontak geskep word (Ashcroft 2001: 4). Postkoloniale studies ontbloot gekoloniseerde kulture se proses van herontdekking, herdefiniëring, selfidentifisering en die 'terugneem' van eienaarskap, of dit nou politieke, ekonomiese of kulturele praktyke is (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 168, 169, 170). Die bedoeling van postkoloniale skryfwerk, literêr of histories, is dikwels om voormalige geskiedenis te rekonstrueer deur dekonstruksie van die Westerse perspektief, om die invloede van kolonialisme te ontleed (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 168, 169, 170).

Postkoloniale studies ontleed die komplekse digotomie van die gekoloniseerdes en die koloniseerder (Ahmed & Al-Saidi 2014: 96). Soos voorheen genoem, is literêre werk en geskiedskrywing gedurende die koloniale era gedomineer deur die perspektief van die koloniseerder. Koloniale skryfwerk, soos duidelik gemaak deur Edward Said in *Orientalism*, versterk dikwels stereotipes wat betref gekoloniseerde identiteite (Quinn 2017: 17-20). Koloniale skryfwerk, hetsy literêr of wetenskaplik, vestig 'n mite wat wit oppergesag versterk en wat die 'self' as die uiteindelige vorm van oordeel en rede beskou (Memmi 1947: 47, 123). Die koloniale mite, tesame met die idee van andersheid, vestig kenmerke wat dikwels gekoloniseerde kulture in 'n slegte lig stel en wat eienskappe soos "die dapper ontdekkingsreisiger", "die onbaatsugtige sendeling", "die opgevoede politikus" aan die koloniseerder

⁶⁸ In *The West and the rest: Discourse and power* (1992) ontleed Stuart Hall die terme Weste en Westers. Die terme Weste of Westers word dikwels gebruik as veralgemeende terme wat geografiese streke in teenstelling met die Ooste aandui (Hall 1992: 185). Stuart Hall verduidelik dat "ons moet onthou dat dit baie komplekse idees verteenwoordig en nie 'n enkelvoudige betekenis het nie" (Hall 1992: 185). Alhoewel hierdie "stelsels van verteenwoordiging wel uit Europa ontstaan het, is die "Weste nie meer net in Europa nie en nie die hele Europa is in die Weste nie" (Hall 1992: 185, 186, 190). Die term Westers kan ook as 'n sosiaal-politieke ideologie ontleed word. Sommige lande wat gekenmerk word deur "Westerse kultuur sluit in die Verenigde State van Amerika, Brittanje, die meeste Europese lande, Australië en Nieu-Seeland" (Hall 1992: 185). Dit is belangrik om te sê dat dit nie "ander lande in Asië, Afrika en Suid-Amerika verhoed om hulself as Westers te identifiseer nie" (Hall 1992: 185). Hierdie studie erken dat die terme "Westers" en "Oosters" deur middel van postkoloniale diskoers intrinsiek ingebed is met Oriëntalistiese opvattinge, koloniseerder en gekoloniseerde magsdinamika, asook meer komplekse kontemporêre sosiopolitieke ideologieë wat nie gebonde is aan geografiese streke nie.

toeskryf (Memmi 1947: 47, 123). Die koloniseerder word gevier as die oorwinnaar en die gekoloniseerdes word die verowerde (Ahmed & Al-Saidi 2014: 97).

Koloniale en postkoloniale skryfwerk omsluit die binêre teenpool van wandader en slagoffer. (Memmi 1947: 190.) Postkoloniale skryfwerk, histories en literêr, het dié koloniale binêre teenpool verskuif: vanaf die koloniseerder as die gevierde veroweraar en die gekoloniseerdes as 'barbaars', na die identifisering van die koloniseerder as die wandaders of oortreders in die narratief en die gekoloniseerdes as slagoffers van koloniale uitbuiting; in opstand teen koloniale mag (Aveling 2004: 160). Postkoloniale skryfwerk bied die ongelyke magsdinamika aan wat op binêre opposisie gebaseer is (Ahmed & Al-Saidi 2014: 96).

Alhoewel die gekoloniseerde en koloniseerder dikwels as 'n digotomie beskryf word, identifiseer Homi K. Bhabha (1949) 'n ambivalente gebied in hul verhouding. Homi K. Bhabha (1949) is 'n sleutelgeleerde binne die postkoloniale akademiese veld. Hy ontwikkel idees rakende postkoloniale perspektiewe van beide die gekoloniseerde as die koloniseerder, met die doel om aktiewe agentskap en bewustheid te skep (Huddart 2006: 2, 3). Homi K. Bhabha gebruik die term "ambivalensie" om die komplekse aard van interaksie te beskryf wat die verhouding tussen die koloniseerder en die gekoloniseerde kenmerk (Bhabha 1994: 95, 121, 183). Die term ambivalensie het betrekking op Bhabha se idee van nabootsing of mimikrie (Bhabha 1994: 58, 87, 88). Hy gebruik die term 'nabootsing' om te verduidelik hoe koloniale diskoers wil hê dat die gekoloniseerde subjek insiklik moet wees (Bhabha 1994: 58, 87, 88). Net soos met Frantz Fanon se idee van kulturele assimilasië, verduidelik mimikrie hoe koloniale diskoers die gekoloniseerdes dwing om die koloniseerder na te boots (Bhabha 1994: 58, 87, 88). Bhabha erken dat die proses van assimilasië intrinsiek verbind word met 'ongelyke magsverhoudinge' en dat assimilasië nie noodwendig 'n 'keuse' is nie, maar ook onder dwang kan plaasvind. Die konsep van mimikrie kan toegepas word om die verskynsel te beskryf wanneer gekoloniseerde kulture die koloniseerders se gewoontes, waardes, aannames en instellings aanneem (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 124, 125).

Mimikrie lei tot "vae kopiërings" of "imitasies" van die werklike (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 124). Mimikrie kan ook gelykgestel word aan die her-opvoering ("re-enactment") van die koloniseerder se gedrag (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 125). Ambivalensie-diskoers bespreek ook mimikrie se naby-verwantskap aan bespotting ("mockery") (Bhabha 1994: 58, 87, 88). Bespotting kan verstaan word as die parodiëring van gedrag (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 124) en kan gesien word as 'n instrument vir koloniale verset (Bhabha 1994: 58, 87, 88).

Homi K. Bhabha gebruik konsepte soos 'nabootsing', 'ambivalensie', 'hibriditeit' en die 'derde ruimte van enunsiasie' om die 'netjiese' binêre van koloniseerder of gekoloniseerde te destabiliseer⁶⁹. In die artikel *A Study of the Notion of Bhabhasque's Hybridity in V.S. Naipaul's In a Free State* (2013) ondersoek Ali Dehdari, Bitra Darabi en Mehdi Sepehrmanesh Homi K. Bhabha se teorieë en spreek dit aan. Die artikel noem R. Habib (2005) wat verklaar dat

...these tenets are...a challenging of the notion of fixed identity, the undermining of binary oppositions, and an emphasis on language and discourse—together with the power relations in which these are imbricated—as underlying our understanding of cultural phenomena” (2013: 136).

Wat die destabilisering van die koloniseerder-gekoloniseerde teenpole betref, verwys hibriditeit na 'nóg die een nóg die ander' (2013: 136). Homi K. Bhabha gebruik die term hibriditeit om die oordrag van kultuur as gevolg van kontak met verskillende identiteite wat deur kolonialisme na vore gebring is, te identifiseer (1994: 83). Hibriditeit het betrekking op verskeie aspekte, soos onder meer taalkundig, kultureel en polities (1994: 83). Bhabha erken die ambivalente ruimte waar verskillende en verskeie identiteite mekaar ontmoet en waar kulturele ideologieë en sosiale praktyke versmelt. Bhabha noem hierdie ruimte die 'derde ruimte van enunsiasie' (1994: 37).

Die term liminaal is afkomstig van die Latynse woord *limina* wat na 'n drumpel verwys. 'n Drumpel dui op 'n oorgangruimte, 'n tussenruimte wat beskou kan word as 'nie hier of daar nie' (Skjoldager-Nielsen & Edelman 2014: 1) - soortgelyk aan die definisie van hibriditeit en ambivalensie. Liminaliteit word gedefinieer deur dubbelsinnigheid:

...the term may be said to designate a transitory and precarious phase between stable states, which is marked off by conceptual, spatial and/or temporal barriers, within which individuals, groups and/or objects are set apart from society and/or the everyday. In liminality, participants have lost their former symbolic status, but they have not yet attained their new significance. Liminality, then, is an in-between of potent but dangerous formlessness. It denotes the social non-space in which transformation is experienced and achieved. (Skjoldager-Nielsen & Edelman 2014: 1).

⁶⁹ Dit moet gestel word dat Bhabha se teorieë ook binne die postkoloniale diskoers gekritiseer en gedebatteer word deur skrywers soos Paul Thomas, Philip Leonard, Anthony Easthope, Shaobo Xie, Monika Fludernik en Lawrence Phillips, om maar net 'n paar te noem.

Hibriditeit, ambivalensie en die derde ruimte van enunsiasie bestaan binne die liminale ruimte wat deur grense gevorm word. In die artikel *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence* (2017) wys Madina Tlostanova op 'n tussen-ruimte wat deur grense geskep word en definieer sy die bewoners van hierdie ruimte as "grensbewoners"- getransfiksieerde identiteite gevul met spanning, wat nie 'hier of daar' behoort nie, wat funksioneer as "buite die gemeenskaplike stelsel van koördinate en gedwing word tot 'n byna ononderbroke bewegings-dinamika ..." wat voortdurend hulle posisionaleit bevraagteken (2017:131).

Tydens koloniale strewe en imperiale verowerings, is ruimtes gevestig waar verskillende kulture met mekaar in aanraking gekom het. Mary Louise Pratt gebruik die term "kontaksones"⁷⁰ (Wilson 2019: 712), en skryf oor die term:

I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they lived out in many parts of the world today (Pratt 1992: 7).

Die begrip 'n kontaksones verwys ook na wat Homi K. Bhabha die derde ruimte van enunsiasie noem (1994:83). Ambivalensie kan ook gebruik word om gesprekke oor identiteit rakende setlaarsgemeenskappe aan te voer, spesifiek setlaarsgemeenskappe wat nuwe identiteite vanuit Europese koloniseerders gevorm het en dan ontwikkel het tot "'n bevolking" wat tot die gekoloniseerde land behoort (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007:193, 194). Postkolonialisme ondersoek hierdie dubbelsinnige identiteite, veral hoe hierdie identiteite hulself in 'n eietydse gedekoloniseerde land posisioneer (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007:193, 194).

Sogenaamde wit en bruin Afrikaanse gemeenskappe is kulture wat uit 'n tydperk van kolonialisme gebore, met die kolonies geassimileer het en in 'n nuwe identiteit ontwikkel het; wat behoort en self-identifiseer as 'n gemeenskap van Suid-Afrika (Oliver 2017: 5). Setlaarsgemeenskappe, ontwig en ontwortel uit hulle plek van oorsprong, het probleme om hul eie identiteit te vestig in 'n plek wat gelyktydig 'nuut' en 'bekend' is (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 193, 184). Ontwrigting word gedefinieer as 'n erodasie van 'n 'aktiewe gevoel van self', deur migrasie, slawehandel of vrywillige verwydering van 'n oorspronklike plek (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2007: 65, 161).

⁷⁰ In 1991 het Mary Louise Pratt, as hoofspreker, die konsep van die kontaksones voorgehou aan die *Modern Language Association* in 'n toespraak getiteld *Arts of the Contact Zone*" (Schorch 2013: 68). Die term is sedertdien op ander terreine in die geesteswetenskappe toegeëien en is onder andere in die konteks van "feministiese teorie, kritiese rasteorie" en "postkoloniale teorie" gebruik (Schorch 2013: 68). "Die *kontaksones* is soortgelyk aan ander konsepte wat samehang en verwantskap aanspreek, soos posisionaleit, standpuntteorie, perspektiwisme, interseksionaliteit en relasionaliteit" (Schorch 2013: 70).

In Suid-Afrika kan wit Afrikaners beskryf word as 'n ambivalente identiteit, wat terselfdertyd die koloniseerder en die gekoloniseerdes voorstel, asook 'n fluktuasie tussen hierdie twee rolle in verskillende tydperiodes (Viljoen & van der Merwe 2004: 4). In die inleiding tot sy studie *Die Afrikaner* bespreek Herman Giliomee die wit Afrikaner as sowel die gekoloniseerde as die koloniseerder. Hy gaan voort deur te sê dat die Groot Trek en die Anglo-Boereoorlog as anti-koloniale en dekoloniale bewegings bespreek kan word, wat post-koloniale oomblikke daargestel het waar wit Afrikaners gestrewe het na onafhanklikheid van die Britse koloniale bewind (2003: [sp]). Tydens die Groot Trek het wit Afrikaners gebiede binnegeval wat aan "inheemse gemeenskappe" behoort het. Ironies genoeg, soos uitgewys in Hoofstuk 2.1: Die Vaart, in 'n poging om kolonialisme te ontsnap, het hulle gekoloniseer om 'n gevoel van self te bekom (Giliomee 2003: [sp]).

2.2.3 Die koloniale verlede is teenwoordig

Dit is belangrik om daarop te let dat postkolonialisme en die daaropvolgende studies oor anti-kolonialisme en dekolonisering nie dui op spesifieke tydperiodes nie, maar eerder op 'n voortdurende beweging. Deur die geskiedenis heen is daar verskillende sleutelmomente wat as post-koloniaal aangedui word (Sawant 2011: 2). Alhoewel dit 'n deurlopende proses is, is postkolonialisme en post-kolonialisme tyd- en plekspesifiek. Elke land, kultuur of selfs individue, wat aan kolonialisme onderwerp is, of hulle nou as die koloniseerder beskou of gekoloniseer word, het hul eie spesifieke verhouding met dekolonisasie en postkolonialisme. Postkoloniale studies moet gesien word in verband met die ervarings van kolonialisme, mites, geskiedenis en tale van individuele lande, nasies en kulture (Sawant 2011: 2).

Mignolo (2017: [sp]) beskou dekolonisering as die diskoers wat ontstaan het met betrekking tot die gebeurtenis van dekolonisasie in Afrika en Asië in die middel van die 20ste eeu. Anti-kolonialisme het destyds verwys na die gekoloniseerde bevolking se politieke stryd teen die ideologieë en ander praktyke wat deur kolonialisme geïmplementeer is. Anti-kolonialisme is die punt waar koloniale verzet verwoord is met die klem op die verwerping van koloniale mag, met die doel om plaaslike beheer te herstel (Ashcroft, Gareth & Tiffin 2007: 11, 12) en onafhanklikheid te verkry. Dekolonisering verwys na die oordrag van mag vanaf koloniale magshebbers terug na die gekoloniseerdes. So beskou, dui dekolonisering op 'n gebeurtenis - die einde van territoriale inval, koloniale administrasie en politieke bewind. Baie Afrikalande (Suid-Afrika uitgesluit) het in die mid-twintigste eeu gedekoloniseer. Na dekolonisasie betree lande 'n post-koloniale tydperk. Vir Mignolo (2017 [sp]) is die ooreenkoms tussen die terme post- en de-koloniaal dat die terme beide "histories en konseptueel" sowel as "teoreties en polities" is.

Ngugi Wa Thiong'o (2004:88) (met 'n siening vanuit die konteks van taal en letterkunde) suggereer egter dat dekoloniserings ook gaan oor die verwerping van die sentraliteit van die Weste in die artikulasie van Afrika en Afrika-identiteite. Dekoloniserings teiken dus nie net die ongelykhede van Westerse regeringstelsels, politiek en ekonomie nie, maar ook subjektiwiteite. Dit is 'n verdere ondermyning van die koloniale pogings om inheemse opvattinge oor geskiedenis, identiteit, kultuur en verhale te oorskryf, en dit herformuleer bogenoemde buite 'n koloniale konteks (Ashcroft, Gareth & Tiffin 2007:11, 12) .

Die nagevolge van kolonialisme belemmer hierdie doelwitte. In Ndlovu-Gatsheni (aangehaal in Omage 2020: [sp]) se definisie van kolonisasie wat vroeër genoem is, kan kolonisasie gedateer word in terme van wanneer dit begin het en wanneer dit geëindig het. Kolonialisme het egter ook ander implikasies gehad, waarvan die gevolge kolonialisme oortref en alle sferes van die lewe geïnfiltreer het, insluitend letterkunde en teater. Ndlovu-Gatsheni (aangehaal in Omage 2020) verduidelik dit soos volg:

A very complex power structure that transforms a people's way of life..., colonialism is the invention of asymmetrical and colonial intersubjective relations between colonizer (citizen) and colonized (subject); and it economically institutes dispossession and transfers of economic resources from those who are indigenous to those who are conquering and foreign. It claims to be a civilizing project, as it hides its sinister motives. The project also creates institutions and structures of power that sustain colonizer-colonized relations of exploitation, domination, and repression. Even when you push back colonization as a physical process (the physical empire), colonialism as a power structure continues as a metaphysical process and as an epistemic project, because it invades the mental universe of a people, destabilizing them from what they used to know, into knowing what is brought in by colonialism, and it then commits "crimes" such as epistemicide (where you kill and displace pre-existing knowledges), linguicide (killing and displacing the languages of a people and imposing your own), culturecide (where you kill or replace the cultures of a people).

Kolonialiteit is dit wat die gevolge van kolonialisme in die kontemporêre tydperke laat voortleef (Ndlovu-Gatsheni aangehaal in Omage 2020: [sp]). Maldonado-Torres (2007: 243) beklemtoon dat kolonialiteit voortgesit word deur boeke, "kriteria vir akademiese prestasie, kulturele patrone", in wat as gesonde verstand beskou word, asook in "die selfbeeld" en aspirasies van mense. Wit bevoorregting kan as 'n vorm van kolonialiteit beskou word. Wit bevoorregting ontbloot sosiale vooroordeel en uitsluiting binne openbare instellings as gevolg van wanopvattinge oor ras, wat veroorsaak word deur jare se rassitiese ideologieë wat in die struktuur van die samelewing se instellings verweef is. Wit bevoorregting is "beide 'n nalatenskap" en "die oorsaak van rassisme" (Collins: 2018: 11). Wit

bevoorregting bestaan as gevolg van "historiese, blywende rassisme en vooroordele" (my vertalings) (Collins: 2018: 14).

Verder bespreek Herman Giliomee wit Afrikaners as sowel die gekoloniseerde as die koloniseerder (Giliomee 2003: [sp]), en by implikasie, as moontlik die voortbestaan van kolonialiteit. Dit moet ook gestel word dat wit Afrikanernasionalisme nie na 1994 verdwyn het nie. Die Nasionale Konserwatiewe Party (NKP) is op 16 April 2016 gestig, en is gevoed deur sy voorganger die Konserwatiewe Party (KP); dit het 'n aanhang oor 'n wye spektrum van veral wit konserwatiewe en nasionalistiese Suid-Afrikaners. Die (AWB) is ook steeds 'n aktiewe ekstremistiese groep in hedendaagse Suid-Afrika. In die artikel *Transnational White Supremacist Militancy Thriving in South Africa* (2020) skryf John Gampbell dat:

Since the 1990s, when apartheid finally collapsed, race relations have remained raw, and the white population still holds much of the economic capital. The country remains one of the world's premier examples of the postcolonial challenges in managing racial tensions and promoting a sustainable national identity in a democratic context with the rule of law ...within South Africa, there are periodic reminders of the enduring threat of white supremacist violence. In 2019, for instance, four members of the "Crusaders," a white supremacist group, were arrested for plotting attacks against Black targets. The *Afrikaner Weerstandsbeweging* (Afrikaner Resistance Movement), founded in 1973 by noted white supremacist Eugène Terre'Blanche, also remains active today. The group apparently boasts around 5,000 members, and in 2010, members of the group were arrested for plans to attack Black townships in the wake of the murder of Terre'Blanche—which some claimed was racially motivated...(2020: [sp]).

Anders as die sigbare teenwoordigheid van wit Afrikanernasionalisme, is daar in hedendaagse Suid-Afrika baie aspekte van die land se sosio-politieke en kulturele strukture, asook epistemologiese begronding, wat 'n koloniale impuls handhaaf. Kolonialisme se nalatenskap is fantoomagtig in die eietydse postkoloniale hede. Soos voorheen bespreek, is grense en skeidslyne in die Suid-Afrikaanse geskiedenis op verskillende maniere en in verskillende gevalle getrek: onder meer wanneer gebiede gekarteer is as gevolg van onder meer imperiale infiltrasie, koloniale nedersetting, die verdeling van provinsies, skeiding en hervestiging tydens apartheidsegregasie. Hierdie grense het verander in wat beskryf kan word as 'fantoomagtige' letsels in die hedendaagse post-kolonie. In die artikel *Phantom borders: the role in territorial identity and the impact on society* (2020) verduidelik Vladimir Kolosov dat fantoomgrense "grense is wat nie meer bestaan nie, maar egter 'n impak op die samelewing het" en "letsels van die geskiedenis wat in die gedagtes van mense manifesteer" (2020:1-3). Fantoomgrense demonstreer op gepaste wyse die voortbestaan van kolonialiteit en in Suid-Afrika is dit waarskynlik sigbaar in kwessies soos grondhervorming.

Soos voorheen genoem, is baie swart, bruin en Oosterse identiteite weens die apartheid Naturelleggrond-wet (1913) vanaf produktiewe grond na die sogenaamde Tuislande (Bantoestans) verskuif. Die grondhervormingsdebat fokus ook op die komplekse koloniale geskiedenis van Suid-Afrika se geografiese streke, soos die Boere-setlaarsgemeenskappe en hul aanspraak op grond, asook spanning tussen rasse rakende die Zoeloe imperiale strategieë van die sestiende tot agtiende eeu, wat dui op die inval van grond wat aan ander swart kulture behoort (Makhando 2012: 3). Die aanspraak op grond het ook saamgesmelt met 'n ander post-koloniale kwessie rakende die name van stede, dorpe en strate as gevolg van die uiteenlopende tale en historiese ervarings. Verskillende kulture wat aan Suid-Afrika behoort, het verskillende name vir en konnotasies met spesifieke plekke en ruimtes in die land. 'n Belangrike doelwit tydens die post-apartheid era is om nasiebou en restitusie te bevorder deur die (her)naamgewing en benoeming van die land se geografiese kenmerke. In 1998 het die parlement die Suid-Afrikaanse Geografiese Name Raad (SAGNR)-wet goedgekeur en sedert die einde van apartheid het talle bakens, strate en plekke transformasie ondergaan en is herdoop (Musitha 2015: 58).

Die voortdurende impak van kolonialisme en die meganismes waardeur hierdie 'voortdurendheid' gehandhaaf word, weerklink in die hede. So beskou, noodsaak dekolonisering 'n voortdurende proses van 'dekolonisering'. Postkolonialisme het ten doel het om hierdie proses te ondersteun. Postkolonialisme belig hoe geskiedenis ontvou het en hoe hegemonieë ontwikkel het met betrekking tot Europese kolonialisme. Dit stimuleer ook "nuwe dialoë oor die geskiedenis en sodoende nuwe geskiedenis, en uit daardie nuwe geskiedenis, nuwe hedes en nuwe toekomsvisies" (Bhambra, 2014:117). Postkolonialisme stel ondersoek in na "na alle aspekte van die samelewing, insluitend kulturele praktyke en artefakte soos letterkunde en teater", en beskou die "agentskap van die gekoloniseerdes in die koloniale en postkoloniale projekte" (Ashcroft, Gareth & Tiffin 2007: 1-2) (my vertalings). Hierdie stellings resoneer met my navorsing en met my doelwitte met die skep van 'n speelteks.

Die term "postkolonialiteit" verwys na 'n "eietydse toestand, situasie [of] toestand" en ek gebruik dit in die konteks van post-kolonialisme en postkolonialisme (Shohatt aangehaal in Radhakrishnan 1993: 751). Die ideale van postkolonialisme resoneer met dekoloniale diskoers, waarin kolonialiteit (voortdurende gevolge van kolonialisme die hede) en dekolonialiteit ('n voortdurende proses om koloniale impak op alle lewensterreine uit te skakel) sentraal staan (Mignolo 2017[sp]). Suid-Afrikaanse vakkundiges wat hierdie diskoers en denkrigting aangepak het, sluit onder andere Ndlovu-Gatheni (sien Omanga 2020) en Mporu (2018: [sp]) in. Mignolo (2017: [sp]) verbind kolonialiteit met moderniteit, wat ek erken, maar 'n bespreking daarvan val buite die bestek van hierdie proefskrif.

Volgens Mignolo (2017: [sp]), spreek die term dekolonialiteit meer gepas tot hedendaagse interpretasies van die nagevolge van kolonialisme. Dekolonialiteit verwys na die "logika, metafisika, ontologie en matriks van mag" wat geskep word deur die nasleep van kolonialisme en voortgaande aksies. Dit is 'n manier om geskiedenis, kennis en stemme wat deur kolonialisme gemarginaliseer is, na vore te bring asook om "die verbande tussen kennis, sosiale praktyke en sosiale optrede" (Mignolo 2017: [sp]) te ondersoek. Ndlovu-Gatsheni (2015: 485) definieer dekolonialiteit as 'n "jarelange politieke en epistemologiese beweging" wat fokus op bevryding, nie net van mense nie, maar ook op maniere van "dink, weet en doen" wat Westers gebaseer is. (Mignolo, 2011: 9). Vir Mignolo poog dekolonialiteit om betrokke te raak by "epistemiese ongehoorsaamheid om 'n nuwe visie van kennisproduksie", mag en maniere van wees, voor te stel (Mignolo 2011: 9) (my vertalings).

Bhambra (2014: 120) verklaar dat beide postkolonialisme en dekolonialiteit daartoe verbind is om koloniale epistemologiese oorheersing uit te daag. Die kern van dekolonialiteit is dan 'n "bevrydingstryd" wat ten doel het om "die wêreld van globale kolonialiteit te bevry" (Ndlovu-Gatsheni 2020). Bhambra (2014: 119) verduidelik die verskille en verweefdheid tussen postkolonialisme en dekolonialiteit soos volg:

...both postcolonialism and decoloniality are developments within the broader politics of knowledge production and both emerge out of political developments contesting the colonial world order established by European empires, albeit in relation to different time periods and different geographical Orientations...

Idees oor dekolonialiteit fokus op die werk van onder meer Anibal Quijano, María Lugones en Walter D. Mignolo. Dit is gekoppel aan "wêreldstelsel-teorie", aan "ontwikkeling en onderontwikkeling"-teorieë en aan kritiese sosiale teorie (Bhambra 2014: 115). Dekolonialiteit bestudeer Europese invalle in die Amerikas, veral in Suid-Amerika vanaf die vyftiende eeu en daarna (Bhambra 2014: 115). Postkolonialisme en dekolonialiteit daag beide die "insulariteit van historiese vertellings en historiografiese tradisies wat uit Europa voortspruit" uit (Bhambra 2014: 115). Beide ontwig en herkonstitueer prosesse van kennisproduksie (Bhambra 2014: 115). Dekolonialiteit is dus 'n epistemologiese projek: om onself te "ontkoppel" van die strukture van kennis wat deur kolonialisme opgelê word en te beweeg na self-identifisering en desentring van koloniale strukture en epistemologieë (Mignolo 2017: [sp]). Vir hierdie doel, en met verwysing na Suid-Afrika, stel Prinsloo (2016: 165) dit dat die self-artikulasie van identiteit moet begin deur "onself intellektueel en kultureel hersentreer deur te herdefinieer wat die sentrum is – Afrika" (my vertalings).

In onlangse jare het Europa geweldige druk ervaar vanuit voorheen gekoloniseerde lande om "gesteelde" artefakte, wat tydens keiserlike bestuur uit hul tuislande geoes is, te repatrieer⁷¹ (German 2008: [sp]). In 'n artikel *Repatriating artworks* (2008) verklaar Senta German dat:

Repatriation claims are based on law but, more importantly, represent a fervent desire to right a wrong—a kind of restorative justice—which also requires an admission of guilt and capitulation. This is what makes repatriations difficult: nations and institutions seldom concede that they were wrong. The debate over repatriation engages powerful and personal sentiments of morality, nationhood, and identity (2008: [sp]).

Mignolo (2017: [sp]) verduidelik kortliks die verskille tussen postkolonialisme en dekolonialiteit met verwysing na kontekstuele verskille in die geografiese liggings waar die terme postkoloniaal en dekoloniaal gebore is, asook verskille in benadering, en die tydraamwerke waarna hierdie terme verwys. Alhoewel ek hierdie verskille erken, stem ek saam met Bhambra (2014) dat 'n fokus op die gemeenskaplikhede tussen hierdie terme breër toepassingsmoontlikhede kan bied. Hierdie gemeenskaplikhede is gesentreer op die nasleep van kolonialisme en die voortdurende gevolge daarvan as gevolg van die koloniale oplegging van 'n sogenaamde universele model van begrip, en om in die wêreld te wees, asook die stryd om self-definisie buite 'n koloniale konteks (Bhambra 2014: 115–121). Die onderliggende spanning wat voortgesette ongelykheid en kolonialiteit meebring onder diegene wat die Reënboognasie bewoon, het in 2015 in skerp fokus gekom as gevolg van verskeie dekoloniale betogings.

Die jaar 2015 was 'n beduidende dekoloniale oomblik in die proses van post-koloniale Suid-Afrika. Op 9 Maart het 'n swart student aan die Universiteit van Kaapstad (UK), Chamani Maxwele, ontlasting

⁷¹ In die artikel *Indeterminacy in the cultural property restitution debate* skryf Pauno Soirila dat "Die debat oor die restituisie van kulturele eiendom word gewoonlik omskryf as die geskil tussen wat John Henry Merryman gedefinieer het as 'kulturele nasionalisme' en 'kulturele internasionalisme': die teenoorgestelde standpunte wat argumenteer of kulturele erfenisvoorwerpe na hul lande van herkoms terugbesorg moet word of oor die hele wêreld versprei moet word soos bepaal deur ander beginsels" (2020: 1). Verder open repatriasie ook gesprekke en eeue oue debatte oor die vraag of antieke voorwerpe onder die sambreelterm van kuns gedefinieer moet word of dit as heilige kulturele artefakte gedefinieer moet word (Kimeria 2019: [sp]). Wetlike raamwerke rakende repatriasie van kulturele eiendom is geleidelik ontwikkel sedert die 1950's, toe daar begin is om waarhede rakende kolonisasie en "oorlogsmisdade teen die mensdom begin bloot te lê". In die nasleep van die "wydverspreide vernietiging van kuns tydens die Tweede Wêreldoorlog", het die Haagse Konvensie van 1954, "probeer om kulturele eiendom te beskerm" (alhoewel daar konflik oor die kwessie was). Die UNESCO uitspraak van 1970 het toegelaat dat daar beslag gelê word op "gesteelde voorwerpe as daar bewys van eienaarskap was" (Duits 2008: [sp]). Dit is "gevolg deur die UNIDROIT-konvensie van 1995 oor gesteelde of onwettig uitgevoerde kulturele voorwerpe, wat vra vir die terugkeer van onwettig opgegrawe en uitgevoerde kulturele eiendom" (Duits 2008: [sp]). Hierdie konvensies en verdrae het die weg gebaan vir "wetlike verpligting vir die terugkeer van kulturele artefakte" (Duits 2008: [sp]) (my vertalings).

gesmeer op die standbeeld van die Britse kolonialis Cecil J. Rhodes (1853-1902).⁷² Hierdie daad deur Maxwele het 'n bewustheid van koloniale teenwoordigheid veroorsaak wat steeds in hedendaagse Suid-Afrika sigbaar is. Hierdie bewustheid het momentum gekry en 'n beweging genaamd die *#RhodesMustFall* beweging aangespoor (Murriss 2016: 274, 278).

Die beweging was gemik op die dekolonisering van die Westerse epistemologie van die Suid-Afrikaanse onderwysstelsel wat gehandhaaf is deur die apartheidsregime, en geassosieer is met jarelange koloniale geskiedenis. 'n Reeks betogings het gevolg, soos die *#FeesMustFall*-protes wat daarop gemik was om wit bevoorregting en die ekonomiese klasseverskil tussen wit studente en swart of bruin studente bloot te lê; en wat 'n beroep op die universiteite gedoen het om onderwysgelde as 'n daad van sosiale geregtigheid te skrap en toegang tot universiteitsopleiding te optimaliseer. Verder in die jaar 2015 het ook die *#AfrikaansMustFall*-beweging hoofsaaklik by die Universiteite van Pretoria, die Vrystaat, Stellenbosch en Noordwes plaasgevind, en het ook aangedring dat hoër onderwys meer inklusief moet wees en dat van die universiteite se tradisies en diskoerse wat koloniale en apartheidshiërargieë struktureel voortgesit het, herontwerp moet word (Dube 2019: 13-27). In die belang van gelykheid en in sekere opsigte soortgelyk aan die Soweto-opstande van 1976, het die *#AfrikaansMustFall*-beweging ook ten doel gehad om Afrikaans (gesien as die taal van die onderdrukker) as onderrigmedium mee weg te doen. Later in die jaar 2015 het *Pretoria Girls High School* die aandag gevestig op koloniale nalatenskappe wat algemeen in skooldragtradisies voorkom. 'n Swart skoolmeisie het haar mening uitgespreek dat die skooldragregulasies nie tegemoetkomend is teenoor die spesifisiteite van swart hare nie (Parther 2016: [sp]).

Hierdie beweging het ook politieke ikonoklasme na vore gebring, om spore van die koloniale verlede te verwyder. Ikonoklasma is 'n term wat verwys na die vernietiging van ikone, beelde en monumente om politieke of godsdienstige redes (Kolrud & Prusac 2016: 1). Politieke ikonoklasma verwys na die vernietiging of verandering van beelde en voorwerpe wat deurdrenk is van 'n spesifieke kulturele geheue, met die doel om die waarde-skatting daarvan binne 'n samelewing te beskadig. Die konsep *damnatio memoriae* verwys na die "veroordeling van herinnering", wat lei tot dade wat poog om bepaalde verledes te straf. Die term het sy oorsprong in antieke Rome, as 'n vorm van politieke

⁷² Cecil John Rhodes is gebore in 1853, Hertfordshire, Engeland. Hy is op sewentienjarige ouderdom na Suid-Afrika gestuur vir sy gesondheid. Teen 1871 word hy deel van die mynbedryf in Kimberly waar hy wêreldoorheersing in die diamantbedryf sou vestig. Op sewe-en-twintigjarige ouderdom het Rhodes 'n lid van die Kaapse parlement geword. In 1890 word hy eerste minister van die Kaapkolonie. Rhodes was 'n imperialis en het geglo in blanke oppergesag. Hy sterf in 1890 aan hartversaking (Langton 1944: 8, 9).

regstelling waar probeer is om die herinnering aan 'n leier wat na sy dood as 'n tiran⁷³, verraaiër of vyand in die oë van die senaat beskou is, uit te wis (Kolrud & Prusac 2016: 2). Die term tiran word dikwels toegepas op soewereine wat hul mag misbruik om geregtigheid te skend, sy of haar mense te onderdruk en om sy of haar "onderdane die slagoffers van hul hartstogte en onregverdigte begeertes" te maak, eerder as om regverdigte wette toe te pas (Kumar 2017: [sp]; Hann 2020: 2). Tirannie word gekenmerk deur selfdienende en onderdrukkende regimes (Kumar 2017: [sp]; Hann 2020: 2). Vanuit 'n postkoloniale perspektief en 'n hersiening van koloniale geskiedenisstryding, kan kolonialisme beskryf word as 'n tirannieke regime wat die 'selfdienende' (Hann 2020: 2) begeertes van die Weste geaktualiseer het, deur imperiale rykbouskemas wat 'die kolonies' van rykdom ontnem het, en wat mishandelde en verslaafde lande onder die dekmantel van geregtigheid, moraliteit en ekonomiese vordering onderdruk het, terwyl volledige outonomie verseker is deur enige opposisie of opstand wat die 'reg om te regeer' bevraagteken het, te straf.

Die doel van *damnatio memoriae* is om die uitwissing van beelde te gebruik om onderdrukkende waardes wat versinnebeeld word deur die simbool van 'n tirannieke heerser, af te breek deur die oorblyfsels van die tirannieke figuur (beelde skilderye, standbeelde en geskiedenisstryding van sy optrede) te vernietig en sy waardes as skandelik te verklaar. Die term word vandag nog in die konteks van politiek gebruik, gewoonlik wanneer een party die heerskappy by 'n ander oorneem en in 'n poging om outonomie te laat geld, die beeld van die vorige leierskap afkraak. Die term *damnatio memoriae* kan gesien word in verband met uitwissing: "wis die geheue van 'n individu of 'n gebeurtenis uit die geskiedenis uit" en word algemeen verstaan as die uitwissing van die herinneringe aan bepaalde gebeure uit die verlede (Calomino 2020: 1- 6). In *Ons sal antwoord op jou roepstem: Steve Hofmeyr and Afrikaner identity in post-apartheid Afrikaans cinema*, haal Broodryk (2016: 460) Viljoen aan, wat tot die gevolgtrekking gekom het dat:

The Truth and Reconciliation Commission (TRC) and its narratives of police brutality, politically-motivated murder and relentless racial oppression during apartheid discredited the idealism of Afrikaner identity (Viljoen et al., 2004: 4).

⁷³ Die woord tiran "kom van die Griekse *tyrannos*", 'n term wat aanvanklik gebruik is om die nuwe tipe leier te beskryf wat in die sewende eeu VCE die mag van gevestigde aristokratiese heersers oorgeneem het. Oor die algemeen is 'n heerser as 'n tiran beskryf as hy genoeg geld gehad het om gewapende magte aan te stel sodat hy die inwonende monarg kon omverwerp, asook deurlopende fondse om die huursoldate se lojaliteit te behou. Gewildheid onder plaaslike kleinboere was ook van kardinale belang vir die tirannieke leier, "wat aanvanklik dikwels verkry is omdat die tiran skynbaar 'n alternatiewe stelsel aangebied het", wat hulle utopieë belowe het. Burgers "ontnugter met die huidige stelsel sou eerder kies vir die onbekende tiran se sienings" (Kumar 2017: [sp]). Die monarge was gebonde aan grondwette en wette om hul burgers se soewereiniteit te beskerm, terwyl die tiranne vinnig getoon het dat persoonlike gewin hul dryfveer was. Toe demokrasie die populêre politieke ideologie in Griekeland geword het, is tirannie gesien as in opposisie teen liberale ideale en geassosieer met onreg (Kumar 2017: [sp]; Hann 2020: 2) (my vertalings).

Dit kan gestel word dat die verhore van die Waarheids- en Versoeningskommissie (WVK) 'n beduidende verskuiwing wat betref die wit Afrikaner se self-artikulasie gekenmerk het; van die beskouing van homself as 'n slagoffer van Britse imperialisme, na die viering van wit Afrikanernasionalisme, tot die erkenning van sy skurkagtige tirannieke rol in die trajek van Suid-Afrika se geskiedenis. Die daad van self-refleksie en hersiening van die geskiedenis, val saam met die postkoloniale diskoers (Colmerio 2011: 20) en daarom kan 'die oomblik van erkenning' van historiese misdade 'n eksponensieële postkoloniale oomblik vir wit Afrikaners wees. Dit kan gestel word dat die verlede verander het: van 'n terrein wat mitiese en heldhaftige waarde vir wit Afrikaners beteken het, na 'n terrein wat tirannie, geweld en onderdrukkende gedrag simboliseer - 'n plek van veroordeling.

Waarskynlik het die hedendaagse post-koloniale, post-apartheid Suid-Afrika die "veroordeling van koloniale geheue" aanskou, veral die aftakeling van uitbeeldings van witheid wat met koloniale infiltrasie, slawerny en apartheid-tirannieke regimes geassosieer word (Sonnekus 2016: 43, 44). In Junie 2020 is die standbeeld van president Marthinus Theunis Steyn⁷⁴ (1857-1916), president van die Boererepubliek, die Oranje-Vrystaat tydens die Anglo-Boereoorlog, van die Vrystaatse Universiteit van die Vrystaat se kampus verwyder (de Villiers 2020: [sp]). Steyn is 'n simbool van dekolonisering vir wit Afrikaners omdat hy 'n belangrike rol in die onafhanklikheidsoorloë teen die Britse koloniale bewind gespeel het, maar aangesien hy deel vorm van die wit Afrikanergeskiedenis, word hy beskou as 'n simbool van kolonialisme en wit oppergesag in die oë van swart identiteite in Suid-Afrika. Sy verwydering het veral onder wit Afrikaners opskudding veroorsaak aangesien M.T. Steyn as "'n ywerige vegter teen koloniale bewind" beskou is (de Villiers 2020: [sp]). Wat beskryf kan word as 'n aanval op standbeelde en monumente, het 'n daad van dekolonisasie geword, en die jaar 2020 het die aftakeling van koloniale oorblyfsels op wêreldwye skaal voortgesit⁷⁵.

⁷⁴ Martinus Theunis Steyn (1857-1916) was 'n "Suid-Afrikaanse prokureur, politikus en staatsman. Hy was die sesde en laaste president van die onafhanklike republiek die Oranje-Vrystaat van 1896 tot 1902" (Giliomee 2003: 44).

⁷⁵ Oxford College in Engeland het soortgelyke protesoptredes in Junie 2020 sien ontstaan en gepleit vir die verwydering van omstrede kolonialistiese figure soos Cecil John Rhodes (1890-1902) en Edward Colston (1636-1721), 'n sewentiende-eeuse slawehandelaar. Hierdie figure het simbole geword van problematiese koloniale verledes, wit oppergesag en rassisme (Race & Briant 2020: [sp]) Hierdie betogings vorm deel van 'n groter protes met die titel die *#BlackLivesMatter*, 'n swart identiteitsveldtog met sy oorsprong in die VSA, in 2013 geskep deur Alicia Garza, Patrisse Cullers en Opal Tometi. Die beweging is begin in reaksie op die moord op Trayvon Martin deur George Zimmerman (Alvarez & Buckley 2013: [sp]). Die *#BlackLivesMatter*-beweging het in Mei 2020 'n wêreldwye verskynsel geword nadat 'n aanlyn-video verskyn het waarin 'n wit polisiebeampte, Derek Chauvin, George Floyd, 'n swart Amerikaanse burger, tydens 'n inhegtenisneming met geweld vaspen. Die inhegtenisneming het in wrede wanbruik van mag ontaard omdat offisier Chauvin vir George Floyd versmoor het (Parks 2020: [sp]). Daar is 'n bewustheid van swart identiteitspolitiek binne hedendaagse post-koloniale samelewings.

Die gevolg van "die veroordeling van witheid" en koloniale herinnering in postkoloniale Suid-Afrika, is 'n wit identiteitskrisis waar wit identiteite sukkel om die historiese en voortgesette voorregte van witheid te erken en ook om hul gelagslyn en afstamming met skuld en skaamte te beskou en te ervaar. In *Seeing ghosts: The past in contemporary images of Afrikaner-selfrepresentation* haal Theo Sonnekus die prominente geleerdes Blaser (2012), De Vries (2012), Giliomee (2009) en Walker (2005) aan, om af te sluit met die stelling dat "...die huidige stand van sake waarin Afrikaners hulle bevind, word dikwels beskou as ontmagtig, ontman, getraumatiseer en onseker – 'n 'krisis' van identiteit" (2016: 31). Daar kan geargumenteer word dat witheid, met betrekking tot die Afrikaanse identiteit (binne die konteks van hierdie studie) worstel met die tirannieke "verkeerde daad" van die verlede; wat ek vergelyk met gekwelde spoke, wat spook by die huidige toestand van die wit Afrikaner. Homi K. Bhabha sê in sy boek *The Location of Culture* (1994) dat herinnering 'n brug tussen die verlede en die hede is en dat "geskiedenis" die hede kan binnedring. In die artikel *Learning to live with ghosts: Post-colonial Hauntings*, verklaar Stef Craps dat kolonialisme nie 'n kwessie van die verlede is nie (Craps 2010: 468). Volgens hom "kom die verlede telkens na vore en letsels uit die verlede openbaar hulself steeds in huidige verhoudings" (Craps 2010: 478) (my vertalings). Postkolonialisme word agtervolg deur die veroordeelde herinneringe aan die koloniale verlede.

In die uiteensetting van spoke in *The book of Symbolism: Reflections on Archetypal Images* (Ronnberg & Martin 2010: 788) word spoke gekoppel aan die onderbewuste vrees vir die dood. Spoke is verpersoonlikings van skaduagtige waarskuwings. As iemand in 'n spookagtige vorm terugkeer, beteken dit dikwels dat die spookverskyning rusteloos is en 'n boodskap uit die verlede bring (Ronnberg & Martin 2010: 788). Spoke in die letterkunde kan gebruik word om kommer oor sterflikheid en kulturele diskontinuiteit uit te spreek; in tye van sosiale verandering word spoke ook gesien as tekens van iets wat skort in 'n samelewing (Lee 2017: 8). Die woord spook kan metafores as 'n politieke term gebruik word om te verwys na dinge en wesens wat uitgesluit of vergeet word (Lee 2017: 9). 'Spoke' en 'spook' kan dus beskou word as gepaste allegorieë vir die huidige sosiale en politieke post-koloniale en postkoloniale konteks van Suid-Afrika. Die rusteloosheid van ons koloniale verlede, wat ons geleefde hede binnedring, kan slegs aangespreek word wanneer die 'spoke' van die verlede gekonfronteer en aan die lig gebring word.

Die verhaal van goewerneur Gysbert van Noodt se spook wat in die Kasteel die Goeie Hoop 'woon', sinspeel op die spesifieke koloniale verlede wat nie net by hedendaagse Suid-Afrika spook nie, maar wat by wit Afrikaner-identiteit spook. Soos voorheen gesê, is goewerneur Gysbert van Noodt se verhaal verwerk tot 'n Afrikaanse toneelstuk deur C. L. Leipoldt in 1930, genaamd *Die Laaste Aand*. Hierdie studie beoog om C. L. Leipoldt se verhoogstuk vanuit 'n oogpunt in 'n post-koloniale hede te

herbesoek en belangrike koloniale motiewe op te spoor. Hierdie studie sal dan spekuur waarom Leipoldt gekies het om die mite van Van Noodt in die tyd van die aanvang van apartheid weer wakker te maak. Hierdie ontleding van die toneelstuk sal uiteindelik sleuteltemas uitlig wat die grondslag vir die kontemporêre postkoloniale aangepaste teks kan vorm.



Figuur 10: Die spook van Gysbert Van Noodt by die Kasteel die Goeie Hoop, inktekening (Van der Merwe 2020).

2.3 Teater laat herrys

Ek plaas hierdie studie in die hedendaagse postkoloniale en post-koloniale hede. Daar kan geargumenteer word dat die tirannieke ongeregtighede van die verlede spook by die hede. Hierdie afdeling gee 'n uiteensetting van die Afrikaanse teatergeskiedenis en bied voorbeelde van wit Afrikaner-tekste in die hedendaagse post-apartheid en post-koloniale hede wat spesifiek spreek tot wit Afrikaner se dubbelsinnige verhouding met sy verlede. Ek toon aan dat namate die geskiedenis ontvou, wit Afrikaanse teater die vermoë het om oor politieke en sosiale gebeurlikhede te besin, kommentaar te lewer en te protesteer.

Ten einde bogenoemde aan te toon, en om wit Afrikaanse teater in die breër Suid-Afrikaanse teaterlandskap te posisioneer, bied hierdie hoofstuk 'n breë en noodwendig onvolledige oorsig van wit Afrikaner-teatergeskiedenis. Ek maak gebruik van bestaande dokumentasie van wit Afrikaanse teatergeskiedenis wat nagevors is deur figure soos F. C. L. Bosman (1928, 1980), L. W. B. Binge (1969), J. C. Kannemeyer (1970), Danie Botha (2006) en Temple Hauptfleisch (1997, 2005) om maar enkeles te noem. Hierdie gedeelte van die hoofstuk toon breedweg aan hoe koloniale kontak storievertelmodusse in die Suid-Afrikaanse teater beïnvloed het. Ek verwys na verteenwoordigende voorbeelde van dramaturge en toneeltekste, terwyl ek erkenning gee aan die ongelyke magsdinamika wat die ontwikkeling van wit artistieke uitsette onregverdig bevoordeel het. Wit Engelse teater was ook bevoorreg deur die Afrikaner-nasionalistiese regering in 'n poging om wit nasionalisme te bevorder, Afrikaanse teater het boaan die teaterhiërargie gebly (Coetzee & Loots 2019: 279). Ek bespreek ook kortliks C. L. Leipoldt en sy toneelstuk *Die Laaste Aand* met betrekking tot die 1930's om hom binne hierdie geskiedenis te plaas. Ek bespreek Leipoldt en die teks breedvoerig in Hoofstuk 4: C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* (1930). Laastens posisioneer ek teater as 'n ruimte wat die vermoë het om gekwelde geskiedenis te herbesoek – en uiteindelik spoke op te wek as 'n daad van kritiese selfeksie.

2.3.1 Kolonialisme, post-kolonialisme en Suid-Afrikaanse teater

Storievertelling is deel van in baie kulture, of hulle in die milieu van kolonialisme as Oosters, van Afrika of as Westers⁷⁶ beskou word, almal met jarelange mondelinge tradisies. Binne die konteks van

⁷⁶ Wilkenson (2009: 34) verklaar dat die Westerse teatergeskiedenis waarskynlik in antieke Griekeland ontstaan het, spesifiek in die stad Athene gedurende die 5de eeu VCE. Athene het baie feeste ter ere van Griekse gode aangebied en teater is spesifiek verbind met die god Dionysus. Dionysus word dikwels beskryf as die 'god van wyn'; hy is "'n anargistiese figuur wat geheers het oor die irrasionele veranderde toestand van ekstase" (Wilkenson 2009: 34). Dionysus is beskou as "'n beskermheer van akteurs" en toneelstukke is gereeld ter ere van hom in Athene opgevoer (Wilkenson 2009: 34). Die term 'teater' spruit uit die antieke Griekse woord '*theatron*' wat "'n instrument vir besigtiging' beteken (Brown 2001: 13, 14). Ander kontemporêre teaterterminologieë soos drama, tragedie, komedie, toneel, episode, koor, musiek, karakter, mimiek en dialoog (om maar enkeles te noem) is ook afgelei van die Griekse taal (Brown 2001: 13, 14). Westerse teater beskou die

kolonialisme was daar botsing van verskillende mondelinge tradisies, terwyl die noodsaaklikheid beklemtoon is dat kulture die 'gewone' verwerk deur middel 'n artistieke vorm. Teater maak voorsiening vir refleksie deur die inwerkingtreding van die "alledaagse" of "fantastiese" in 'n gestruktureerde vorm van seremonie (Schrader 2012: 16).

Teater spruit uit antieke vorme van mondelinge storievertelling, liedjies, mites,⁷⁷ folklore en dans wat 'n belangrike rol gespeel het in kulturele rituele⁷⁸ en kreatiewe uitdrukking in baie kulture regoor die wêreld (Rozik 2005: 1). Rituele word gedefinieer as gedragspatrone wat gebruik word vir die strukturering van die alledaagse of die esoteriese (Stephenson 2015: 5, 38). Rituele kan verweef word binne die filosofie, godsdiens, kreatiewe uitdrukking, genesingsmetodes en politiek van 'n kultuur (Rozik 2005:1). Hierdie kulturele rituele was, en bly belangrik vir die voortbestaan van tradisies, die herdenking van kulturele identiteit en vir gemeenskaplike katarsis (Jennings 1998: 33).

Die oudste 'optredes' in Suid-Afrika waarvan daar 'n rekord is, is van sjamanistiese⁷⁹ danse wat op San-rotstekeninge uitgebeeld word en daar word bespiegel dat dit 25 000 jaar oud is (Hauptfleisch 2005: 2). Met die aankoms van die Nguni-stamme ongeveer 7000 jaar gelede het 'n stel nuwe rituele wat sang, dans, mites en volksverhale insluit, deel geword van die 'storievertelling'-landskap van Suid-Afrika (Hauptfleisch 2005:2). Die landskap van opvoering in Suid-Afrika sou voortgaan om te hervorm en te transformeer met die aankoms van Europese kolonialiste gedurende die laaste helfte van die

teater van antieke Griekeland as sy geboorteplek, soos bevestig deur die denke van die Renaissance en die Verligting (Sien Hoofstuk 3.2 Magiese realisme). Hierdie idee was ook algemeen in die Suid-Afrikaanse teaterlandskap, wat gevorm is op die Britse model (Coetzee & Loots 2013: 278-279) – ook histories gewortel in die Griekse teater van die 5^{de} eeu vC tot in die 20ste eeu. Omdat dit geposisioneer is as die model vir teater, was die gevolg dat produkte en wyses van uitvoering wat nie in lyn is met die vorm, estetika en waardes daarvan nie (soos inheemse uitvoeringswyses), as kwasi-teater beskou is wat artistieke ontwikkeling benodig. Dit vorm die basis van die misverstande rondom die konsepte van 'hoë' en 'lae' kuns, die eerste is vermoedelik meer geassosieer met kultuur en die ander met sosiale ritueel (Friedman 2015: 1-16).

⁷⁷ Die term mitologie verwys na die studie van mites. Mites spruit dikwels voort uit die onverklaarbare en eksistensiële filosofieë van 'n samelewing. Die woord mite is afgelei van die Griekse term *mythos* wat gewoonlik na "'n verhaal" verwys (Kirk 1973: 8). Kulture kan 'n kollektief van mites skep, wat dit dikwels struktureer in vorme van 'n epos. Mites word dikwels 'n kultuur se godsdiens en karakters is dikwels gode, halfgode en bonatuurlike mense (Schrader 2012: 16).

⁷⁹Segal en Von Stuckrad (2015: 331) verduidelik dat sjamanisme 'n antieke geestelike genesingspraktyk is wat deur 'n sjamaan uitgevoer word. Die praktyk van sjamanisme dateer vanaf tienduiseende jare gelede en is deel van die geestelike geloofstelsels van 'n groot aantal kulture. Die sjamaan se rol in die gemeenskap is veelsydig en uitruilbaar. Die sjamaan vorm die rol van die geneser, adviseur, storieverteller en geestelike leier. Sjamaanpraktyke staan sentraal in die kulture wat hierdie oortuigings beoefen. Hierdie praktyke behels dikwels "nagrituele wat sang, tromme en dans insluit; oortuigings oor siekte en genesing, soos sielverlies en herstel, veranderings van bewussyn wat as sielvlug gekonseptualiseer word, en baie ander kenmerke soos dieregeeste, geloof oor transformasie in diere, 'n ervaring van dood en wedergeboorte, en die gebruik van bonatuurlike krag om siekte en dood te veroorsaak" (Segal & von Stuckrad 2015: 331).

vyftiende eeu. Voor die insluiting van Europese kolonialiste, was die Kaap die tuiste van die Khoi-Khoi-Khoisan- en San-gemeenskappe (wat die kus van Suid-Afrika reeds vir ongeveer 11 000 jaar beset het) (Friedman 2015: 1-16). Die Khoi-Khoi-gemeenskappe het, net soos die ander Afrika-groepe, tradisies oorgedra en gedokumenteer deur die vertel en (her)vertel van hul kulturele verhale, folklore, waardes en geloof (Barnard 1992: 82). Alhoewel historiese wyses van inheemse opvoering geheers het in die vele kulture wat pre-koloniale Suid-Afrika bewoon het, val die bespreking daarvan buite die bestek van die verhandeling.

Terwyl die Khoi-Khoi-gemeenskappe hul tradisies op land beoefen het, het Westerse reisigers en kolonialiste maniere van vermaak geniet, soos om aan boord van die reisende skepe te sing en dans en klein opvoerings te hou, terwyl hulle langs die oewers van Suid-Afrika gevaar het (Hauptfleisch 2005: 3). "Die eerste formele opvoerings van Europese toneelstukke" (Hauptfleisch 2005: 3) is daargestel op skepe of by die dokke van die Kaapkolonie, wat gedurende die sewentiende eeu vinnig uitgebrei het. Volgens gerugte is 'n weergawe van die gewilde Engelse dramaturg William Shakespeare se *Hamlet* (geskryf tussen 1599 en 1601) in 1608 aan boord van 'n kaptein Keeling se skip, *Dragon Dragon* opgevoer is terwyl hy in Sierra Leone was en weer toe die skip vasgemeer het aan Tafelbaai (Hauptfleisch 2005: 3). Soos voorheen bespreek, het die Kaap teen die middel van die 1600's ontwikkel tot 'n buitepos wat aan die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy behoort het. In 1652, met die aankoms van goewerneur Jan van Riebeeck, was die hoofprioriteite van die koloniseerders administrasie en koloniebou.

Teen 1701 het die bevolking van die Kaapkolonie toegeneem en is dit deur oorwegend Franse, Nederlandse en Engelse Europese setlaars beset. Slawe is ook uit Maleisië, Oos-Asië, Madagaskar en ander dele van Afrika na die Kaap gebring. Die slawe met hul kenmerkende identiteite, het hul individuele kulturele tradisies wat deur kunsvorme soos musiek, dans en storievertelling gevier is, saamgebring, wat alles bygedra het tot die vorming van Suid-Afrikaanse teater.

Volgens Temple Hauptfleisch (2005: 4) het die Franse setlaars 'n beduidende invloed op die kulturele lewe in die Kaapkolonie gehad. Vanaf die jaar 1797 is die Kaapkolonie tydelik deur die Franse garnisoen beset en het die Franse soldate 'n teateruimte in die kaserne gehad waar hulle tonele uit Europese toneelstukke opgevoer het. Hauptfleisch (2005: 3) verklaar dat ander invloede rakende die ontwikkeling van teater, uit die slawekwartiere van die kolonie gekom het, waar 'n soort ondergrondse teater ontwikkel het. Die meeste inligting rakende die ondergrondse teater is spekulatief. Daar blyk egter 'n teks te wees wat geskryf is deur 'n slaaf genaamd *Maijet*, wat beskou word as een van die

vroegste vorme van protesteater⁸⁰ in Suid-Afrika: geskryf, opgevoer en aanskou deur slawe, waarin realiteite oor hul sosiale toestande gedurende die era van kolonialisme ten toongestel is (Hauptfleisch 2005: 5).

Teen 1799 was die Kaap formeel 'n kolonie van die Britse Ryk. Die Britse goewerneur, sir George Yonge (1731-1812), het die eerste teatergebou in Suid-Afrika, genaamd die *African Theatre*, ontwerp en gebou. Die *African Theatre* het in 1801 geopen met 'n produksie van Shakespeare se *Henry the Fourth* (geskryf voor 1597) en het 'n uitvoeringsruimte geword vir amateur-Nederlandse, Franse en Engelse teaterskeppers. In 1838 was daar egter 'n godsdienstige opstand teen teaterproduksie. Die *African Theatre* is omskep in 'n Nederduitse Gereformeerde kerk en bly as sodanig in die hedendaagse Suid-Afrika. Nederlandse teaterkollektiewe soos *Tot Nut en Vermaak*, *Door Yver Bloeit de Kunst* en *Thespis Aurora* het 'n morele standpunt ingeneem en probeer om die gemeenskap op te voed (Hauptfleisch 2005: 7).

In teenstelling met die Nederlandse teater van die eerste eeue na kolonialisering, is Engelse teater gekenmerk deur vermaak deur drama en pantomime. William Shakespeare se *The Twelfth Night* (geskryf tussen 1601 en 1602) en *Othello* (geskryf in 1603) was veral gewild onder kykers. Die Britse Ryk het 'n nuuskierigheid gehad vir die 'andersheid' wat die kolonies moes bied (Hauptfleisch 2005: 3). Gedurende die 1800's het optredes deur inheemse groepe gewild geword onder Europeërs. Deur die Europese blik is inheemse kulturele "ritualistiese sang- en danspraktyke" as eksoties beskou en dikwels verkeerd vertolk as kwasi-teater (Loots & Coetzee 2013: 278). Kollektiewe bestaande uit inheemse kunstenaars⁸¹, dikwels bestuur deur Europese sakemanne of entrepreneurs wat die andersheid van die optredes en kunstenaars uitgebuit het, is op toer deur die ryk gestuur (Loots & Coetzee 2013: 278). Sekere individue is *op sigself* ook as die opvoering vertoon. 'n Bekende voorbeeld

⁸⁰ Attridge en Jolly (1998: 8) verklaar dat protesteater gedefinieer kan word as teater wat "'n verklaring van afkeuring of meningsverskil" maak. Protesteater "rig hom tot 'n onderdrukker met die oog daarop om 'n beroep op die oortreder se gewete te doen" (Attridge & Jolly 1998: 8). Protesteater word dikwels aanklagteater genoem, of soms word dit beskryf as die "teater van smart". Dit is net soveel 'n teater van rou en hopeloosheid, as wat dit 'n teater van aktivisme is. Dit word soms gekritiseer omdat dit die lyding van slagoffers uitbeeld, maar geen oplossings aanspreek nie. Protesteater het spesifiek tydens apartheid 'n belangrike genre in die Suid-Afrikaanse teatergeskiedenis geword (Attridge & Jolly 1998: 8).

⁸¹ In die boek *Black Experience and the Empire* (2006) ondersoek Philip Morgan en Sean Hawkins hoe swart identiteite in Afrika suid van die Sahara ontwortel en gewelddadig mishandel is as gevolg van koloniale infiltrasie. Die boek bespreek ook idees van swart ontworteling wat saamgaan met imperiale vermaak en die verhouding daarvan verhouding met "die toeriste-blik". Hierdie studie het egter nie ten doel om swart teatergeskiedenis in Suid-Afrika aan te spreek nie, maar gee erkenning aan swart teaterdiskoerse en die konteks daarvan binne postkoloniale en postkoloniale studies.

is die ervaring van Sarah (Saartjie) Baartman⁸² (1789-1815) 'n Khoi-Khoi-vrou wat op groteske wyse deur Europese sakemanne uitgebuit is. Sy is in Europa uitgestal as *Die Hottentot Venus*, met die klem op 'n neerhalende rasseklassifikasie wat haar as 'n voorwerp vir eksotiese fiksasie geposisioneer het weens haar rassemerkers en haar liggaamsvorm (Holmes 2007: 1, 7).

Wit Afrikaners het veral tydens die Groot Trek (1836-1854) 'n magdom kulturele identifiseerders en produkte geskep. Hulle het dikwels volksliedjies, volksverhale en danse op hul reise uitgevoer, hoofsaaklik uit 'n Nederlandse erfenis. Dit is ook nodig om daarop te let dat die Voortrekkers dikwels gedeeltes uit die Nederlandse Bybel mondelings voorgedra het (Kannemeyer 1978: 296). Die Boere het nedersettings op hul reise gevestig en met die stigting van die sogenaamde Boererepublieke het vermaaklikheidsvorme ontwikkel. Die vermaaklikheidskunstenaars het geleidelik "tydelike en later meer permanente teaters in diverse nedersettings soos die grensdorpe King Williamstown en Grahamstad, in Port Elizabeth en Durban, Bloemfontein, Pretoria en laastens in die mynhoofstede van Kimberley en Johannesburg opgerig" (Hauptfleisch 2005: 9). Teatergeselskappe sou later 'n reiskultuur vestig terwyl hulle in kringlope regoor die land opgetree het (Hauptfleisch 2005: 9).

Die vroeë toneelstukke was meestal komiese proloë of epiloë. Die heelwaarskynlik bekendste van hierdie epiloë is geskryf deur die Britse entrepreneurs George Rex en Andrew Brain. Dit is in 1838 in Grahamstad opgevoer, genaamd *Kaatje Kekkelbek* of (neerhalend) *Lewe onder die Hottentotte* opgedra en aangebied deur die Uitenhage Filosoof aan predikant, Dr. Philip. Die epiloog van *Kaatje Kekkelbek* (Rex 1838: [sp]) gebruik 'n mengsel van Engels en 'Kombuishollands', 'n weerspieëling van wat sosiaal, taalkundig en kultureel in die koloniale nedersettings plaasgevind het. Die speelteks was die eerste geskrewe voorbeeld van Kombuisnederlands en Engels in een teks. Die epiloog onthul die taal, kulturele oordrag en assimilasië van sy tyd. *Kaatje Kekkelbek* (Rex 1838: [sp]) kan ook ontleed word as 'n Oriëntalistiese teks wat die Kaap se sogenaamde 'bruin' identiteite tot 'n stereotipe reduceer. Die teks openbaar dus die neerhalende rassestandaarde van koloniale Suid-Afrika.

⁸² Volgens Holmes (2007) is Sarah (Saartjie) Baartman in 1789 in Gamtoosrivier, Suid-Afrika, gebore. Haar geboortenaam was Khoi-Khoi, hoewel dit nooit gedokumenteer is nie. Sy het die neerhalende verhoognaam *The Hottentot Venus* gekry – 'n plek van 'abjekte vermaak' vir Europese toeskouers (Holmes 2007: 1, 6). In 1995 het Suzan Lori-Parks, 'n Afro-Amerikaanse skrywer, 'n toneelstuk getiteld *Venus* (1995) vervaardig wat 'n gedetailleerde verkenning van Saartjie Baartman se lewe as *Die Hottentot Venus* behels. Die toneelstuk resonant met postkoloniale en feministiese diskoers, studies oor swartheid, andersheid en voyeurisme (Holmes 2007: 169).

'n Oorvloed soortgelyke sketse, satires en klugte, soortgelyk aan *Kaatjie Kekkelbek* (Rex 1838: [sp]) was 'n gewilde vorm van opvoering tydens die vroeë ontwikkeling van teater in Suid-Afrika, wat in die negentiende eeu momentum gekry het (Hauptfleish 2005: 9). Verder, beïnvloed deur Britse teatertradisies, is die "eerste Suid-Afrikaanse Pantomime: *Die Kafferoorlog*⁸³ of *The Burnt Farm*, in 1850 as deel van die Ruiters-gimnastiek aangebied" (Bezuidenhout & Coetzee 2012: 47). Bezuidenhout en Coetzee skryf dat hierdie tipe pantomimes dikwels "'n geleentheid gebied het vir die 'ou' en die 'nuwe' wêreld van die streek om interaksie te hê" en dat "die bekendstelling van 'plaaslike inhoud' in die opvoeringstekste tipies is van 'n koloniale *modus operandi* deurdat dit gedien het om imperialistiese ideologieë in gekoloniseerde gebiede te sosialiseer en te verskans" (Bezuidenhout & Coetzee 2012: 47).

Die komiese genre is verder ondersoek deur dramaturge C. E. Boniface (1787-1853), J. Suasso de Lima (1791-1858) en Melt Brink (1842-1925). Boniface het in Frans, Nederlands en soms Engels geskryf en toneelstukke soos *De Nieuwe Ridderorde van De Temperantisten*, *Kockincoz* of *The Pettifogging Lawyer's Plot*, *The Blamed Reputation*, *Het Beleg van Troyen* en *l'Enragé* geskep. Die bekende Melt Brink het "Nederlandse stukke oor die groeiende Boere-nasionalistiese beweging van 1868 tot 1877 geskryf, voordat dit na 'n vroeë vorm van Afrikaans oorgeskakel het" (Hauptfleish 2005: 10). Van sy bekendste klugte is *Bij de Tande-dokter* (1905), *Maljan onder die Hoenders* (1905) en *O die muizen!* (1908) (Hauptfleish 2005: 10).

Teen 1888 was daar 'n verskeidenheid van eenbedrywe asook Europese vertalings beskikbaar en teater is hoofsaaklik deur 'n paar amateurspeelgeselskappe in die Kaapkolonie en Transvaalse streke beoefen. Ná die ontdekking van goud in Transvaal het Engeland oorlog teen die Boererepublieke verklaar, wat tot die Anglo-Boereoorloë gelei het. In die nadraai van die tweede Anglo-Boereoorlog, soos voorheen bespreek, het die ideale van wit Afrikaners sterk verskans geraak in nasionalisme, wat bygedra het tot die versnelde ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde en teaterkultuur (Hauptfleish 2005: 6). Afrikaans het ontwikkel as 'n taal met literêre meriete en in 1925 is die taal

⁸³Die term 'kaffer' is afgelei van "die Islamitiese term *kafir* wat ongelowige beteken of een wat die waarheid van Allah verberg en verwerp" (Mbowa 2009: 4). Die term het later 'n raskonnotasie verkry deur gebruik deur verskillende koloniale groepe soos die Portugese, die Nederlanders en die Engelse. Die neerhalende term is gebruik om mense met 'n swart velkleur te beskryf. In die artikel *Whose "k-word" is it anyway!?: Understanding the discourses used to justify and/or repudiate the use of the word "kaffir" in social media interactions*, haal Sonia Mbowa vir Baderoon aan (2009,) wat verklaar dat "daar 'n ontologiese funksie was aan die manier waarop hierdie koloniale setlaars die term 'kaffer' gebruik het; hulle het diegene 'kaffer' genoem wat hulle gedink het apart van hulle behoort te bly, wat hulle as 'ander' beskou het". Vandag word die term beskou as haatspraak, 'n rassistiese term en die gebruik van die term is strafbaar deur die wet (Mbowa 2009: 4, 5, 8).

formeel as amptelike taal van Suid-Afrika erken. Soos voorheen gesê, het Gustav Preller se pre-okkupasie met die Anglo-Boereoorloë en die Voortrekkers tesame met 'n nostalgiese houding teenoor die verlede, dominante temas en identiteitsmerkers in Afrikaanse fabels geword (Coetzer 2001: 83).

Wit Afrikaanse teater, hoewel dit hoofsaaklik op 'n Britse tradisie geskoei was, is ook beïnvloed deur Europese teatervorme soos realisme en later ook modernisme⁸⁴. Figure soos Andre Huguenet (Gert Borstlap was sy verhoognaam) (1906 – 1961), het Europese klassieke werke, geskryf deur Henrik Ibsen (1828-1906), Bernard Shaw (1856-1950) en Anton Tsjechov (1860-1904) na die Suid-Afrikaanse verhoog gebring. Skrywers soos Stephen Black (1880-1931), Melt Brink (1842-1925), C. J. Langenhoven (1873-1932), asook C. Louis Leipoldt (1880-1947), wat as pionier wit Suid-Afrikaanse dramaturge van die vroeë twintigste eeu beskou word, het oorspronklike Suid-Afrikaanse tekste begin skryf, publiseer en vervaardig wat ernstig van toon was en wat beïnvloed is deur Europese teater. Hulle het verby klugte beweeg en probeer om tekste te produseer wat die kwessies van *hul* tyd aangespreek het. C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Heks* (1923),⁸⁵ wat as een van die eerste wit Afrikaanse toneelstukke van kritiese literêre waarde beskou word, het temas soos skuld, Christendom en verraad ondersoek (Kannemeyer 2005: 86).

Wit skrywers, akteurs en regisseurs (Engels en Afrikaans) sou geleidelik baat vind by die opkomende professionele teaterstelsel, onder leiding van vervaardigers soos Leonard Rayne (1869-1925), Hendrik Hanekom (1896-1952) en Andre Huguenet (1906-1961) (Hauptfleisch 2015: 10). Oordeelkundige beleggers soos I. W. Schlesinger (1871-1949) (wat *African Consolidated Theatres* gestig het) en Harry Stodel (1869-1951), het 'n netwerk van teaters regoor die land gebou. Voor die middel van die twintigste eeu was daar "talle amateur- en professionele maatskappye wat die stede beset het en

⁸⁴ Volgens Tigran & Kačāne (2017) word ontwikkelings in die kunste en wetenskappe gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu bespreek onder die sambreelterm: die modernistiese beweging. Modernisme in die geesteswetenskappe is beide 'n filosofiese, visuele kunste en literêre beweging wat na nuwe vorme van uitdrukking soek. Modernistiese denkers is toekomsgerig en beïnvloed deur Darwinistiese wetenskap, Freudiaanse sielkunde asook 'n groter wordende vervreemding van die streng sedes van die voormalige Victoriaanse samelewing. Modernistiese literatuur het dikwels die samelewing se soeke na egtheid ondersoek in 'n wêreld wat vinnige verandering in die vorm van verstedeliking en industrialisasie ervaar het (Tigran & Kačāne 2017: 1, 26, 27).

⁸⁵ Die toneelstuk is die eerste keer in 1925 in die Operahuis van Pretoria opgevoer en vervaardig deur Stephane Fauré (1894-1961) en Paul de Groot (1878-1942). *Die Heks* (Leipoldt 1923) is 'n Afrikaanse toneelstuk wat in 1425 afspeel en vertel die verhaal van twee vroue wat van hekserij beskuldig word en verhoor word met 'n kardinaal as regter. Die kardinaal bevind hom in 'n penarie - een van die beskuldigde vroue is voormaligesy minnares, terwyl die ander sy dogter is. Die toneelstuk is oorspronklik in 1911 in Engels geskryf, getiteld: *The Hammer of the Witches*. In 1920 is die toneelstuk in Afrikaans vertaal met die naam *Die Hamer van die Hekse*. In 1923 is die toneelstuk hersien en herdoop tot *Die Heks*, uitgegee deur De Nasionale Pers (Kannemeyer 2005: 86).

meer as dertig toermaatskappye wat in kringlope regoor die land opgetree het" (Hauptfleisch 2015: 11).

Die 1930's was 'n besonder voordelige tyd vir Afrikaanse literêre produksie en wit Afrikaanse teater het baat gevind by die politieke mag wat die Nasionale Party (NP) en kultuurorganisasies soos Die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) geniet het, wat wit Afrikaanse kultuurprojekte befonds het (Combrink [sa]: 230). Dit is gedurende hierdie spesifieke era, gekenmerk deur wit Afrikanernasionalisme, dat C. L. Leipoldt Suid-Afrika se koloniale verlede herbesoek het deur *Die Laaste Aand* (1930) te skryf en die historiese verhale van die tirannieke goewerneur Pieter Gysbert Van Noodt na vore te bring (sien ook Hoofstuk 4.1: C. L. Leipoldt, 'n ambivalente man). In 1944 ontvang C. L. Leipoldt die Hertzogprys vir beide tekste, *Die Heks* (1923) en *Die Laaste Aand* (1930) (Kannemeyer 2005: 74).

Teatergeskiedenis, soos dit betrekking het op rasse-identiteite in Suid-Afrika, het afsonderlik ontwikkel, maar aan die begin van die ontwikkeling van Afrikaner-nasionalisme, is die skeiding van teaterruimtes, gehore en skeppers meer opmerklik (Combrink [sa]: 233). Die sosiale en kulturele diversiteit in Suid-Afrika word ook deur taalhindernisse versterk. Taal plaas politieke kommentaar in 'n spesifieke konteks.

Coetzee en Loots (2013: 297) skryf dat die Nasionale Teaterorganisasie (NTO) in 1947 gestig is en veral gepleit het vir die ontwikkeling van professionele wit teater, gebaseer op 'n Britse teatermodel. Die NTO het probeer om wit nasionalisme te bemagtig deur bande tussen wit Afrikaans- en Engelssprekendes te smee, terwyl swart Afrikane spesifiek uitgesluit is. Daar moet op gelet word dat die teateradministrasie, ondanks die NTO se beklemtoning van wit nasionalistiese propaganda, ietwat progressief was en rasgemengde rolverdelings gebruik het om voor rasgemengde gehore op te tree. Die twee eerste direkteure van die Engelse en Afrikaanse afdelings van die NTO was vroue: Leontine Sagan (1890–1974) en Anna Neethling-Pohl (1906–1992). Neethling-Pohl is bekend vir haar rol in die ontwikkeling van Afrikaanse teater en het 'n aantal teaterverenigings gestig. Sy het baie toekennings ontvang vir haar werk in amateur- en professionele teater, beide as akteur en regisseur. In 1952 was sy die hoofdirekteur van kompetisies vir Kaapstad se Van Riebeeck-fees, "ter viering van Afrikanernasionalisme" (Coetzee & Loots 2013: 279).

Die Nasionale Party het voortgegaan om sy sosiale en politieke greep te verskerp en rassewetgewing, sensuur en mediabepelings in te stel. Dit kan gestel word dat die teater onder apartheid in

multikulturele kollektiewe ontwikkel het⁸⁶. Afrikaanse dramaturge het sedert die laat vyftigerjare 'n kritiese houding ontwikkel en meer self-refleksief geword teenoor toneelstukke wat in opdrag van die apartheidsregering was (Combrink [sa]: 234). In die 1960's was daar 'n keerpunt in wit Afrikaanse teatervorm, wat verander het in "introspektiewe rebellie"-teaterstukke (Hauptfleisch en Steadman 1984: 11).

Die era tussen 1956 en 1962 was die begin van die 'Nuwe Drama' ('n term geskep deur André P. Brink) in Suid-Afrika wat intens daarop gemik was om 'die establishment' te bevraagteken (Hauptfleisch 2007: 12). Dit was ook die era waartydens 'n nuwe Afrikaanse groep skrywers, digters, dramaturge en kunstenaars na vore getree en losgebreek het van vorige konvensies in die kunste. Hulle is Die Sestigters genoem en hulle het openlik gehore uitgelok deur aandag te gee aan wat moontlik deur vorige generasies as taboe-onderwerp beskou kon word (Kannemeyer 2005: 268). Een van die belangrike Afrikaanse dramaturge uit die 1960's was Bartho Smith (1924-1986), wie se dramas dikwels weens hul politieke inhoud afgekeur is (Terblanche 2018: [sp]). Sy toneelstuk *Die Verminktes* is in 1960 geskryf, maar eers in 1977 in Suid-Afrika opgevoer. Dit beeld 'n verhouding tussen 'n bruin man en wit vrou uit en is as radikaal beskou vir sy tyd en konteks (Terblanche 2018: [sp]). Interessant genoeg het protesteater in die laat 1960's ook meer eksplisiet as genre ontwikkel (Coetzee & Loots 2013: 278). In sy toneelstuk *Die Keiser* (1977) skep Smith 'n satire wat die dwaashede van die magselite blootlê – 'n blatante aanval op die Nasionale Party. Teen sy dood was Smith 'n gerespekteerde dramaturg (Terblanche 2018: [sp]). Kannemeyer (2005: 346) beskou Bartho Smith (1924-1986) en P. G. du Plessis (1934-2017) as die belangrikste dramaturge van die tydperk tussen 1955 en 1976.⁸⁷

⁸⁶ Swart kreatiewe persone het hul eie kollektiewe gestig. H. I. E. Dhlomo (1904-1956) het na vore getree as 'n produktiewe figuur in swart Suid-Afrikaanse teater. Hy skryf "'n aansienlike volume drama-teorie, -kritiek en talle toneelstukke wat die swart Afrikaanse geskiedenis vir sy tydgenote allegoriseer" (Combrink [sa]: 233). In 1936 skryf H. I. E. Dhlomo (1904-1956) *Nonquase: The girl who killed to Save* en "in 1933 stig hy die *Bantu Dramatic Society* in Johannesburg" (Combrink [sa]: 233). Swart teaterskeppers het egter met wit Engelse teatermakers saamgewerk, byvoorbeeld die 1950's het die bekende dramaturg Athol Fugard (1932-) en sy vrou Sheila Fugard (1932-) 'n klein teatergroepie in Port Elizabeth bymekaargebring, getiteld die *Circle Players* (Combrink [sa]: 233). Athol Fugard het sy eerste indruk op die Johannesburgse verhoog gelaat met 'n toneelstuk genaamd *No Good Friday* (Combrink [sa]: 233). Die toneelstuk is saam met "swart intellektuele uit Sophia Town geskep en in 1958 geopen te die *Bantu Men's Social Centre* langs Dorkey House" (Combrink [sa]: 233). Sophia Town, geleë in Johannesburg, het ook ontwikkel as 'n sentrum vir teater en opvoering, wat beïnvloed is deur die Amerikaanse jazzkultuur wat in die 1920's 'n hoogtepunt bereik het. Sophia Town het 'n platform geword vir swart kreatiewe uitdrukking deur toneelstukke, musiekblyspele en township Jazz wat wêreldwyd aandag getrek het, met treffermusiekblyspele soos *King Kong* wat die loopbane van figure soos Miriam Makeba en Todd Matzika tot sterstatus bevorder het (Combrink [sa]: 233).

⁸⁷ Beskou as miskien een van die invloedrykste 'bruin' dramaturge, het die digter en romanskrywer Adam Small (1963-2016), grootliks bygedra om 'n stem te gee aan die bruin gemeenskappe se politieke en sosiale ervarings in Suid-Afrika, met toneelstukke soos *Kanna hy kô Hystoe* (1971), *Joanie Galant-hulle* (1978) en *Krismis van Map Jacobs* (1983) (Coetser 2012: 51-69).

In sy 1971-drama *Siener en die Suburbs* verken Du Plessis die sosiale omgewing van die wit Afrikaanse werkersklas. Die toneelstuk speel af in die voorstede van die suide van Johannesburg. Die toneelstuk word in wese beskou as 'n familiedrama wat die Afrikaner-establishment konfronteer deur die volksheld-mite te demistifiseer, en gevolglik desperate wit Afrikaners wat aan die verlede vasklou uit te beeld, onseker wat die toekoms mag inhou. Ander noemenswaardige dramaturge van die sewentigerjare sluit in Chris Barnard (1922-2001) (*Pa, maak vir my 'n Vlieër, Pa*, 1964), André P. Brink (1935-2015) (*Pavane*, 1974) en Pieter Fourie (1940-2021), (*Faan se Trein*, 1976 en *Die Joiner*, 1967) (Hauptfleisch 2007: 13).

Die 1970's was 'n polities wisselvallige tydperk namate weerstand teen die onderdrukkende regime toegeneem het. Protesteater⁸⁸ in Suid-Afrika word sterk geassosieer met verset teen die apartheidsregime en vorm deel van die breë protesbeweging wat sedert die Soweto-opstand deur skoolleerders in 1976 verskerp het (Opperman 1993: 14). Protesteater het ontwikkel tot 'n belangrike wapen teen onderdrukking en 'n middel waardeur 'n houding van weerstand en gevoelens van lyding – die uitwerking van apartheid op persoonlike lewens en gemeenskappe – uitgedruk en geopenbaar

⁸⁸ 'n Opkomende vorm van protesteater gedurende die apartheidsera was werkswinkel-teater wat prominent gebruik is in die skep van protesteater-werk. Werkswinkel-teater kan breedweg gedefinieer word as "'n proses om teater saam te skep deur die gedeelde ervarings van deelnemers te kombineer en hul liggame te gebruik om betekenis voor te stel" (Copteros 2002: 1). Dit is 'n ontwikkeling in die teater in die twintigste eeu wat beskou kan word as een van die bewegings wat "die rol en vorm van teater bevraagteken het in die sosio-politieke konteks waarbinne dit funksioneer". Werkswinkel-teater het in die 1970's en 1980's momentum gekry in Suid-Afrika, die wisselvallige jare van protes en verset en 'n nalatenskap "uniek Suid-Afrikaans" aan latere teaterpraktisyns in hierdie land nagelaat. Werkswinkel-teater het 'n "opposisionele teatervorm" daargestel om 'n alternatiewe narratief of diskoers te vestig wat in opposisie met die staat was. Dit vertoon dus spesifieke eienskappe wat kontrasteer met tradisionele teaterpraktyk (Copteros 2002: 1). Dit is uitgevoer in informele lokale en in ruimtes wat nie deur die staat gefinansier is nie. 'n Voorbeeld van werkswinkel-teater in Suid-Afrikaanse teater is Athol Fugard se samewerking met John Kani (1843-) en Winston Ntshona (1941-2018) wat gelei het tot die skep van die toneelstuk *The Island* (1973). Hierdie toneelstuk is sonder gedrukte eksemplare geslyp en eers heimlik aan swart gehore opgevoer (Jayathilake, 2018: 617), voordat dit in 1973 met die aanvanklike titel *Die Hodoshe Span* in *The Space*, 'n randteater in Kaapstad en later in dieselfde jaar in Londen, vervaardig is. In sy toneelstuk *The Island* (1973) gebruik Fugard die temas en motiewe in Sophokles se klassieke Griekse toneelstuk *Antigone* as 'matriks'. Hy het drama en die 'konstruksie' van die karakters se verhaal gebruik om "sy sosio-politieke en bewuste oortuigings te projekteer" (Jain-Warden 2014:1). Deur die geleefde ervarings sowel as stemme van die akteurs in te sluit, het Fugard gehelp om 'n manier daar te stel om die weerstand van diegene wat gesensor uit te spreek en hulle verhale te vertel. Fugard beskou drama as meer as bloot 'n instrument om sy werk te projekteer; hy het die moontlikheid gesien om die drama as wapen te gebruik met 'n kragtige impak van die teater in die gehoor se gedagtes (Jain-Warden 2014: 1). Grotowski het die term arm teater geskep en 'n opvoeringstyl gedefinieer wat van oormaat in die teater, soos weelderige kostuums en gedetailleerde stelle, ontslae raak (Cioffi 2014: 2), (dus 'arm') en fokus eerder op die vaardigheid van die akteur met slegs 'n handjievul rekwisiete (Cioffi 2014: 2). Arm teater word dus gesien as anti-kommerisiële teater waar die verhoog en teater van oordaad gestroop word (Cioffi 2014: 3, 4, 5). O'Sheen (1968: 67) verwys na *The Island* en nog een van Fugard se toneelstukke, *Sizwe Bansi is Dead* (1972) as ontwikkel in 'n werkswinkel-proses in samewerking met John Kani en Winston Ntshona en lê op hul konseptualisering van die toneelstukke deur die "geheue" en "liggaamsgeheue" van die akteurs (Cioffi 2014: 2).

kon word. Dit het spesifieke identifiserende eienskappe ontwikkel en mondelinge tradisies en konvensies ingesluit (Opperman 1993: 18, 19).

Namate politieke spanning in die 1980's verder toegeneem het, het die apartheidsregering in 1985 nog 'n noodtoestand in ses en dertig van Suid-Afrika se destydse munisipale distrikte aangekondig. Drie maande nadat die noodtoestand in 1986 opgehef is, is dit weer ingestel – dié keer in die hele land. "Protes-teater het hoogs vokaal, propagandisties en konfronterend in styl geword" (Hauptfleisch 2007: 13). Die mees prominente kenmerk van Afrikaanse dramas in die 1980's was die bevraagtekening van die idee van Afrikanerskap – wat dit beteken om 'n Afrikaner te wees (Coetzer 2001: 82) – asook om kritiek teen apartheid te lewer. Een voorbeeld is Reza de Wet se 1986-dramateks *Diepe Grond* wat kritiek gelewer het op die Afrikaner-psige, Calvinisme en konserwatisme in Afrikanerfamilies asook die donker magte wat apartheid onderlê het. Die Engelse weergawe van die toneelstuk is getiteld *African Gothic*. Voorbeelde van speeltekste wat openlike kritiek teen apartheid lewer, is Elsa Joubert se *Poppie Nongena* (1984), Ryk Hattingh se *Sing jy van bomme?* (1988) en Johan Esterhuizen se *Piekniek by Dingaan* (1988).

Laasgenoemde het openlik die sentimente van die wit alternatiewe Afrikanerbeweging, *Voëlvry*, gedeel. Dramaturge soos Pieter-Dirk Uys en Deon Opperman bemoei hulle ook in hul werk met die sosiopolitieke ongeregtighede en euwels in Suid-Afrika en hersien die kompleksiteite van wit Afrikaanse identiteit (Kannemeyer 2005: 677-688). In sy toneelstuk van 1986 *Môre is 'n lang dag*, wat tydens die Angola-oorlog in 'n militêre tent op die 'grens' afspeel, spreek Opperman die penarie en eksistensiële krisis aan van 'n jong wit man wat verpligte militêre diensplig in Suid-Afrika moes ondergaan (Kannemeyer 2005: 680). Hierdie toneelstuk het deel gevorm van 'n breër genre genaamd Grensliteratuur, wat ook in die breë sin geïnterpreteer kan word as proteskunst, in verzet teen politieke beperkings.

Die koloniale konteks in Suid-Afrika het 'n "hiërargie van kulturele en artistieke diskoerse en praktyke daargestel wat die waardes, simbole en perspektiewe van die dominante orde op die voorgrond gestel het en gewerk het aan die bevordering daarvan" (Coetzee 2018: [sp]). Hierdie erfenis het "inheemse wyses van teater en opvoering", asook "teater in townships", gemarginaliseer en tot in die laat twintigste eeu steeds die basis van formele Suid-Afrikaanse teater gevorm (Coetzee 2018: [sp]).

Die einde van die apartheidsregime (in 1994) het 'n enorme uitwerking op die kunste gehad. Hauptfleisch (2008: 11) noem die verskynsel dat skrywers na die einde van apartheid "hulself sonder temas en sonder 'n gehoor bevind het" omdat teater oorwegend gedryf is deur 'n opposisionele

politieke saak teen die apartheidsregime. Teen 1991 het transformasie plaasgevind met die steun van sowel die apartheidsregering as die ANC se kulturele lessenaar, wat ook teater oorsien het in 'n "nuwe Suid-Afrika, waar toegang vir befondsing (teoreties) vir almal moontlik sou word" (Hauptfleisch 2008: 11) via instrumente soos die Nasionale Kunsteraad.

Die 'nuwe Suid-Afrika' impliseer 'n vernuwing in die kunste, met die oog op inklusiwiteit ten opsigte van kulturele strewe, insluitend teater. "Dit het 'n buigsame interpretasie beteken wat nuwe geleenthede vir kruis-kulturele en multikulturele, interdisiplinêre werk kon skep, maar tog die veranderde politieke situasie in ag kon neem" (Hauptfleisch 2008: 12). Verhale oor apartheid, ras en bevryding het plek gemaak vir verhale wat verband hou met "identiteitspolitiek, vroue- en geslagsregte, seksualiteit, MIV en vigs en versoening" (Coetzee 2018: 19).

Hauptfleisch (2008: 17) noem Athol Fugard se *Playland* (1992) in hierdie verband, aangesien hy in hierdie toneelstuk streef na versoening en begrip tussen 'n wit en 'n swart man; "om hande te kan vat om die trauma van hul eie verlede uit te dryf". Die *Handspring Puppet Company* se produksie *Ubu and the Truth Commission* (1997), eggo die pogings tot versoening van die Waarheids- en Versoeningskommissie onder voorsitterskap van aartsbiskop Desmond Tutu. In die 1990's volg daar 'n reeks toneelstukke wat opvallend is ten opsigte van hul 'soeke na begrip' tydens hierdie nuwe fase van nasiebou, byvoorbeeld die Afrikaanse dramaturg en digter Breyten Breytenbach se *Boklied* (1998), Deon Opperman se *Donkerland* (1996) en Reza de Wet se *Drie Susters-Twee* (1996) Hauptfleisch (2008: 17-18).

2.3.2 'n Herbesoek aan geskiedenis waarby daar gespook word, vanuit die post-koloniale hede

Ná die koms van die 'nuwe' Suid-Afrika en die onvermydelike proses om die onregverdigde waarhede van die verlede te ontbloot, het die spoeke van kolonialisme en apartheid en hul spookagtige teisterings in die hede gou opgeduik. "In die lig van voortgesette ongeregtighede, rassisme, korrupsie en konflikte, het teater met hernude krag die verhoudings tussen ons geskiedenis, waardes, persepsies en simbole weer begin verbeeld" (Coetzee 2018: [sp]) (my vertaling). Teater het begin om die vordering en regstelling wat sedert 1994 ten opsigte van sosiale geregtigheid gemaak is, te bevraagteken en om die diep trauma wat kolonialisme en apartheid veroorsaak het, op te grawe. Teater in inheemse swart Suid-Afrikaanse tale het meer algemeen in hoofstroomruimtes voorgekom. Teater het verder begin om die posisionaaliteit van wit Suid-Afrikaners, en wit Afrikaners, met betrekking tot die spoeke van die verlede te bevraagteken.

Soos voorheen geargumenteer, is Suid-Afrika in 'n sosiale en politieke posisionaaliteit wat as postkoloniaal beskryf kan word, wat ten volle uitdrukking gee aan 'n begeerte om die verlede te herroep en te hersien. In die artikel *Afrikaanse teater, besinnings oor identiteit* (2001) stel Johan Coetzer dat:

Afrikaans drama and theatre have repeatedly been associated with major historical events in South Africa... The great Trek (1838) and the South African Boer wars (1899-1902), the growth and decline of Afrikaner nationalism and the legitimisation of Apartheid (1948)... The democratic change of political power in 1994 and the reaction of Afrikaner societies to these changes... The analogy of theatre presenting a reflection of society's ills and greatnesses does indeed apply to Afrikaans theatre... These reflections include refractions of identity. As such perceptions of identity link inexorably to the remembrance of the past events and to expectations of what the future may hold (2001: 81).

Wit Afrikaanse teater pas ook aan en met die verskuiwings van Suid-Afrika se sosiale en politieke landskap, wat die 'kwessie van identiteit' weerspieël en onthul, lyk dit asof die wit Afrikaner deur sy geskiedenis aanhou vrae stel. Enkele voorbeelde van kontemporêre wit Afrikaanse teater wat wit Afrikanergeskiedenis verken en daaroor besin, is die 2017-dramateks *Die reuk van appels*, wat deur Johann Smit vir die verhoog verwerk is uit die boek geskryf deur Mark Behr, *Kamphoer – die verhaal van Susan Nel* (2020) verwerk vir die verhoog deur Cecilia du Toit in samewerking met Sandra Prinsloo en Lara Foot Newton, uit die boek *Kamphoer* deur Francois Smit, en *Valsrivier* (2020) verwerk vir die verhoog deur Saartjie Botha uit Dominique Botha se boek met dieselfde titel. Nog 'n voorbeeld van 'n wit Afrikaanse roman wat verwerk is tot 'n verhoogopvoering deur Francois Toerien en geregisseer deur Nicole Holm, is *Dinge van 'n Kind* (1994). *Dinge van 'n Kind* is oorspronklik deur Marita van der Vyver geskryf en in 1994 gepubliseer. *Dinge van 'n Kind*, wat in 2020 as toneelstuk opgevoer is, is 'n mondigwordingsverhaal wat geskryf is vanuit die perspektief van 'n wit Afrikaanse vrou wat tydens apartheid oor haar jeug besin. Hierdie studie word egter geïmagineer vanuit 'n postkoloniale hede wat besin oor 'n koloniale verlede binne die konteks van wit Afrikanerdom. Hierdie studie ontbloot die hedendaagse wit Afrikaner in die konteks van postkoloniale Suid-Afrika, as 'n identiteit wat deur spoke geteister word: 'n identiteit wat agtervolg word deur vorige geslagte se skurkagtige geskiedenis, die historiese voorregte waaruit hulle steeds voordeel trek en die voortbestaan van ongeregtighede.

Daar kan geargumenteer word dat teater 'n gepaste platform word waar spookgeskiedenis herbesoek kan word en 'spoke' as simbole van postkoloniale pyniging gerealiseer kan word. In die boek *The Haunted Stage: Theatre as a Memory Machine* (2003) erken Marvin Carlson teater se spookagtige kwaliteit en merk op dat dit die vermoë het om "iets uit die dood terug te bring". Hy sê voorts dat daar 'n verband tussen kulturele geheue en teater is. Volgens Carlson (2003: 2) kan elke

toneelstuk moontlik die titel "Spoke" hê en hy voer aan dat elke toneelstuk in 'n sekere sin as 'n geheuespel beskou kan word. Hy verklaar dat teater "'n simulacrum van die kulturele en historiese proses self is: om die volle omvang van menslike handelinge binne hul fisiese konteks uit te beeld" wat aan "die samelewing tasbare rekords kan gee van sy pogings om sy eie bedrywighede te verstaan" en van diegene wat daarin werk (Carlson 2003: 3) (my vertalings).

Carlson (2003: 9) verwys ook na Freddie Rokem en sy boek *Performing History*, waarin hy opmerk dat "the repressed figures and events from that ('real') historical past can (re) appear on the stage in theatrical performances". Teater het die vermoë om geskiedenis (her)op te voer en om as geheuetheater op te tree waar herinneringe uitgebeeld en tasbaar gemaak kan word. Herinneringe, geskiedenis en die verlede hou almal verband met kulturele identiteit, volgens Stuart Hall (Colmerio 2011: 21-22), wat skryf dat daardie "kulturele identiteite êrens vandaan kom, geskiedenis het" en "transformasie ondergaan". Hy merk op dat hoe narratiewe aan die hede oorvertel word, nie "gegrond is op argeologie nie, maar in die hervertelling van die verlede" (Colmerio 2011: 21-22). Dit is belangrik vir 'n kultuur en samelewing om hierdie herinneringe te herbesoek om te verstaan hoe identiteite ontwikkel het. Teater is een manier om hierdie herinneringe weer te vertel en daarna die verlede te laat herleef.

Hoofstuk 2.3: Teater laat herrys, gee 'n breë oorsig van Suid-Afrika se teatergeskiedenis (met spesifieke klem op wit Afrikaanse teater), en ontdek hoe koloniale kontak storievertelmodusse van Suid-Afrika beïnvloed het. Verder het hierdie afdeling voorgelê dat, soos die geskiedenis ontvou, teater die vermoë het om politieke en sosiale gebeurlikhede te weerspieël, kommentaar te lewer en te protesteer. Die hedendaagse wit Afrikaner worstel waarskynlik met spookagtige herinneringe aan die tirannieke ongeregtighede van die koloniale verlede. Ek het afgesluit met die gevolgtrekking dat teater 'n gepaste platform is om die verlede op te wek en herinneringe op te grawe, as 'n daad van kritiese besinning. In Hoofstuk 4: C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* (1930), 'grawe ek C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) op' met betrekking tot die koloniale opset daarvan en in Hoofstuk 5: *Dryfhout* herverbeel ek die teks tot 'n speelteks wat as 'n hauntologiese postkoloniale allegorie geïnterpreteer kan word. Om dit te kan doen, sal ek verwerking bespreek en magiese realisme uitwys as 'n genre wat spesifieke transformerende vermoëns bied, wat die verwerkingsproses in Hoofstuk 5: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herverbeeld, kan ondersteun en lei .

DEEL TWEE



HOOFSTUK 3: VERWERKING EN MAGIESE REALISME



Figuur 11: Gysbert Van Noodt se stoel gehersirkuleer deur die tyd (Van der Merwe 2020).

Ek sal nou my aandag vestig op die verwerkingsproses. Ek beweer dat my lees van verwerking in ooreenstemming is met postkoloniale teorie deur sy vermoë om die verlede te herbesoek en daaroor na te dink. Hierdie hoofstuk sal eerstens verwerking definieer deur dit in terme van herhaling (sien 3.1.1), hersirkulering (sien 3.1.2) en herverbeelding (3.1.3) te bespreek, voordat magiese realisme bespreek word. Ek sal sleutelkenmerke van magiese realisme as genre uitwys, wat die hersirkulerings- en herverbeeldingsproses om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) uiteindelik in 'n hauntologiese postkoloniale allegorie te verwerk, kan begelei en ondersteun.

In Hoofstuk 2.3: Teater laat herrys, het ek aangetoon dat wit Afrikaanse teater dikwels na aanleiding van sosiale en politieke verskuiwings aanpas, en teater aanbied wat soms as allegories geïnterpreteer kan word ten opsigte van spesifieke omstandighede in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Om my keuse te ondersteun om so 'n allegorie te skep deur *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te verwerk en magiese realisme te gebruik om my verwerkingsproses toe te lig, sal ek 'n paar voorbeelde van verwerkte tekste in die Suid-Afrikaanse teater verskaf. Ek maak spesifiek melding van die wit Afrikaanse dramaturg Reza de Wet en hoe sy verwerking gebruik as 'n vorm van kritiese betrokkenheid by die verlede, veral om Afrikaneridentiteit en -geskiedenis te ondervra. Reza de Wet gebruik ook magiese realisme as 'n strategie, wat aantoon dat die genre 'n gepaste hulpmiddel kan wees in die verwerkingsproses wat ek beoog om aan te pak.

3.1 Verwerking

Die Engelse woord “adapt” is afgelei van die Latynse woord *apere*, wat beteken om te “bind” of “heg” (Simonet 2010: 3). Die werkwoord *adaptare* beteken “om aan te pas by” (Simonet 2010: 3). Gedurende die dertiende eeu het die term twee betekenis gehad. Eerstens beteken dit in 'n tasbare sin “om toe te pas” en tweedens, in 'n abstrakte sin, in beteken “om in ooreenstemming met te stel” (Simonet 2010: 3). Die term *adaptation* kom van die Latynse woord *adaptatio* en dui die aksie aan van “aanpas by” (Simonet 2010: 3). Retories druk die woord “die geskiktheid vir 'n situasie” uit (Simonet 2010: 3). Die hedendaagse gebruik van die woord het gedurende die sestiende eeu ontwikkel met die aangehegte betekenis van “aptitude, to appropriate or adhere to” (Rey 2006: 3-4). In die boek *The Theory of Adaptation* (2006) deur Linda Hutcheon en Siobhan O'Flynn ondersoek Hutcheon “hoe verhale ontwikkel en muteer om by nuwe tye en verskillende plekke te pas” (2006: 176) (my vertalings).

Die Afrikaanse vertaling vir die term “adaptation” is *aanpassing*, wat veral die betekenis *aanleg* (“aptitude”) (Rey 2006:3-4) vir 'n spesifieke situasie beklemtoon (“adjustment”) en eggo dus die vorige bespreking oor hoe wit Afrikaanse teater aanpas by spesifieke sosio-politieke historiese

uitgangspunte (of dit weerstaan). Dit is ook interessant om daarop te let dat 'n Afrikaanse variasie vir die woord "adaptation" *verwerking* is. Die woord *verwerking* het 'n dubbelsinnige betekenis in Afrikaans. Afgesien van die betekenis wat betrekking het op aanpassing, sinspeel die tweede interpretasie, volgens die HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal, op die proses van genesing (Odendal & Gouws 2005: 1307) in die sin van "tot vrede kom". Die woord *verwerking* in die konteks van wit Afrikaanse identiteit en geskiedenis kan verwys na die idee van 'n bevolking wat versagting soek van teistering deur die geskiedenis. Verwerking kan miskien bydra tot 'n vorm van 'verbetering' (in die sin van heling) van 'n gekwelde verlede. Hedendaagse postkoloniale Suid-Afrika, en spesifiek vir die konteks van hierdie navorsing, wit Afrikaneridentiteit, pas waarskynlik aan by 'n nuwe 'toestand van bestaan', wat uitgewys word deur hierdie studie as 'n toestand by wie daar gespook word. Verder hou *verwerking* verband met die hergebruik van items, of die verandering van 'n item van een vorm na 'n ander, wat verband hou met herwinning en hersirkulering.

Soos gesien in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, vra postkolonialisme dat die geskiedenis hersien moet word (Meusburger, Heffernan & Wunder 2011: 289). Postkolonialisme kan waarskynlik verwys na die proses om aan te pas by die teenwoordigheid van die afwesigheid van imperiale kontak. Die definisie van die hedendaagse postkoloniale 'toestand van bestaan' as die 'teenwoordigheid van afwesigheid' van kolonialisme, stem intrinsiek ooreen met konsepte van kolonialiteit en postkolonialisme, wat koloniale spore uitwys wat verweef word met, en voortgesit word in die weefsel van die hede. Ek beweer dat die aksie van verwerking deel vorm van die etos van postkolonialisme en kolonialiteit. 'n Interessante korrelasie tussen die funksies van verwerking en postkolonialisme, is hul voortdurende begeerte om terug te keer na die verlede as 'n plek van besinning, geposisioneer vanuit die hede. In die boek *Adaptation in contemporary theatre*, verduidelik Francis Babbage dat verwerking, as artistieke praktyk, homself posisioneer om nuuskierig te wees, om te herbesoek en te reflekteer (Babbage 2018: 1).

Soos gesien in Hoofstuk 2.3: Teater laat herrys, kan teater waardes en ideologiese posisies wat met Suid-Afrika se koloniale en apartheidsgeskiedenis geassosieer word, laat voortleef. Daarom moet pogings om die verlede te navigeer om kommentaar op die hede te lewer, bewus wees van hierdie gevaar. Ek grawe die geskiedenis op om die verlede te bestudeer, en die wortels van sekere kwellinge in die hede te ontbloot.

3.1.1 Stories herhaal

In die artikel *Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation*, bespreek Margherita Laera drie sleutelidees rakende teater en verwerking. Die eerste een is dat teater terugkeer as 'n plek van besinning (Laera 2014: 1). Tweedens sê sy dat teater stories "herhaal". Binne die herhalende en wederkerende aksies van uitvoering is verandering en aanpassing egter onvermydelik. (Laera 2014: 1). In die boek *Unmarked: the politics of performance*, herhaal Peggy Phelan's Laera se stelling wanneer sy skryf: "performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition marks it as 'different'" (Phelan 1993: 146). Elke 'nuwe' opvoering is intrinsiek reeds 'n verwerking van die vorige opvoering. Laastens beklemtoon Laera dat teater die vermoë het om stories te "herskryf" en te verwerk (Laera 2014: 1). Teater is 'n ruimte wat nie aan verwerking kan ontsnap nie en is voortdurend besig om stories – keer op keer – te herhaal, klaarblyklik 'n rotasie, 'n siklus waar die verlede voortdurend weer wakker gemaak en 'aangepas' word op die verhoog, wat 'n proses van hersirkulering en herverbeelding van stories demonstreer.

3.1.2 Stories hersirkuleer

Verwerking se klaarblyklike verhoudings met "die voorafgaande" (Babbage 2018: 4) word myns insiens aangedui in die gebruik van die voorvoegsel 'her', in die terme wat verband hou met verwerking. Verwerking behels byvoorbeeld beide (her)interpretasie en (her)skepping en kan gesien word as toe-eiening en redding (Babbage 2018: 8). Redding of herwinning hou miskien die mees direkte verband met hersirkulering. Soos in Hoofstuk 1 bespreek, kan hersirkulering gedefinieer word as 'n (her)toe-eiening van die oue: herinterpreteer en herontdek in 'n nuwe vorm (Oldenziel & Weber 2013: 347). Hersirkulering hou verband met woorde soos hergebruik en herstel (Oldenziel & Weber 2013: 349). Om te hersirkuleer beteken om (her)betrokke te raak by iets wat vergeet is, oorbodig geword het of weggegooi en getransformeer is, om weer gebruik te word en dit sodoende in 'n nuwe konteks te plaas (Oldenziel & Weber 2013: 347, 348). Verwerking, herwinning en hersirkulering impliseer verandering en funksie deur 'n proses van transformasie.

Transformasie is 'n proses wat gemoeid is met die toekoms (waarop die proses van hersirkulering gerig is), wat 'n verskuiwing of 'n omskakeling impliseer, wat veroorsaak word deur die herkontekstualisering en/of kreatiewe prosesse van verandering, wysiging, verwerkings en herverbeelding (Ashcroft 2001: 2-6). (In Hoofstuk 3.2: Magiese realisme sal ek voortgaan om transformasie tesame met magiese realisme te bespreek). Babbage (2018:1) wys daarop dat verwerking ook die vorm van "inspirasie" kan aanneem waar die dramaturg of teater-maker in die geval van teater byvoorbeeld spesifieke idees, temas, motiewe kan uitbrei of beklemtoon of karakters

uit 'n bronteks kan herverbeel – in wese die bronteks kan transformeer om 'n nuwe teks aan te bied wat deur spesifieke elemente uit die bronteks beïnvloed is (Babbage 2018: 2-3).

Die historiese weergawe van goewerneur Pieter Gysbert Van Noodt se dood is geleidelik omskep in 'n mite, 'n spookstorie oor 'n siedende geestesverskyning wat by die Kasteel die Goeie Hoop spook. C. L. Leipoldt het die mite, asook die historiese weergawes van die geheimsinnige dood as bronmateriaal gebruik vir 'n gedig, getiteld *Van Noodt se laaste aand* (Kannemeyer 2005: 85). In 1930 herbesoek Leipoldt die mite en hy herverbeel, herwerk en hersirkuleer sy gedig om 'n toneelstuk genaamd *Die Laaste Aand* (1930) te konstrueer. Die toneelstuk is dus 'n verwerking van die gedig wat op sy beurt 'n verwerking van historiese verhale is.

Ek sal weer die mite herbesoek en die hersirkuleringsproses voortsit, wat nie net geheg is aan die narratief van goewerneur Gysbert van Noodt nie, maar ook aan die hersirkulering van die mite wat Leipoldt self in sy gedig begin het. Ek sal *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) hersirkuleer, terselfdertyd die bronteks herbesoek en herwin, en die narratief hergebruik en omskep in 'n nuwe vorm. As sodanig bied ek 'n verwerking van die bronteks aan. Ek herbesoek die geskiedenis deur 'n speelteks te verwerk en deur beide *verwerking* en *aanpassing* in die konteks van dit wat spook by Afrikanerdom te betrek.

3.1.3 Stories herverbeeld

Herverbeelding is 'n soort “verbeelding waar nuwe moontlikhede geopen word” (Wohlwend 2015: 1). Deur die herverbeelding van 'n teks is vernuwende en onontginde veranderings en transformasies moontlik (sien ook Hoofstuk 3: Magiese realisme, waar die term verbeelding verder uiteengesit word). Jodi Lyn Turchin verduidelik dat herverbeelding verwys na

...an adaptation that alters, imagining differently. Reimagining would be taking the overall themes, and perhaps character naming conventions, but not necessarily staying true to the plot structure of the play (Turchin 2017: 1).

Die handeling om dieselfde verhaal anders te vertel, kan 'n alternatiewe interpretasie of begrip van die bronteks moontlik maak. Herverbeelding kan ook dit uitlig wat voorheen verborge of ongesê in die bronteks gebly het (Turchin 2017: 1). Herverbeelding is 'n vorm van verwerking wat 'groot' karakter- en storielyn-veranderings moontlik maak (Turchin 2017: 1) waar slegs gefragmenteerde oorblyfsels van die bronteks oorbly.

In die boek *Adaptation and Appropriation* skryf Julie Sanders: “[perhaps] a useful way of thinking about adaptation is as a form of collaboration across time ...” (Sanders 2016: 60). In 'n verwerkte teks word

die bronteks 'n spook wat aan die verlede herinner. Verwerkings kan dus as hauntologies beskou word, waar die teenwoordigheid van die afwesigheid van die bronteks, 'spook' by die verwerkte teks.

3.1.4 Indrukke: verwerking in Suid-Afrikaanse teater

Verwerking is lank reeds deel van die teaterlandskap van Suid-Afrika. Tekste uit Europa en Australië is reeds in die 1700's ingevoer (Bezuidenhoud & Coetzee 2012:46). Verwerkte tekste wat in 'n spesifieke tydperiode ontstaan het, het 'n belangrike rol gespeel in die onthulling van sosio-politieke toestande. Soos aangetoon in Hoofstuk 2.3: Teater laat herrys, pas teater vertellings en boodskappe aan in ooreenstemming met die vereistes wat groepe stel, of dit nou in opstand kom teen populêre filosofieë of sosio-ekonomiese en politieke kontekste van die tyd, of dit vier. Hierdie verwerkings is grootliks gesentreer op tekste uit die Westerse kanon (Bezuidenhoud & Coetzee 2012: 46-48). Alhoewel sulke verwerkings kan dien om die toneelstuk te lokaliseer en toeganklik te maak vir 'n breër gehoor, kan lokalisering ook waardes, vooroordele en perspektiewe in die bronteks versterk, aangesien die speelteks 'n kulturele produk is en sodoende die kulturele hegemonie versterk wat ek vroeër uitgewys het. Volgens Hauptfleisch (1987: 181) was sulke verwerkings uit die Westerse kanon gebaseer op 'n paradigma wat afgelei is van die Westerse konsepte van teater of pogings tot teaterskepping. Dit het ook gebruik gemaak van die infrastruktuur en konvensies wat deur die Britte en die Nederlanders aan die land bekendgestel is; wat ook impliseer 'n hegemoniese beheer oor beide die 'kanon' en die 'paradigma'.

Namate weerstand teen die sosio-politieke strukture in Suid-Afrika ontwikkel het, het teater egter 'n ruimte geword waarin 'n kritiese houding teenoor hierdie 'hegemonie' teen homself uitgedruk kan word. Verwerkings het een van die strategieë geword waardeur die 'bevraagtekening' rakende gevestigde teatertradisies en die pertinensie daarvan wat 'n Suid-Afrikaanse konteks betref, gevra kan word. Verwerkte tekste wat teater se vermoë demonstreer om by 'n spesifieke Suid-Afrikaanse raamwerk 'aan te pas', sluit in Athol Fugard se toneelstuk *The Island* (1973), waar die antieke Griekse toneelstuk *Antigone* in 'n Suid-Afrikaanse teks binne die konteks van apartheid verwerk is, om kommentaar te lewer op die tema van verset en die belangrikheid daarvan vir sosiale geregtigheid. Welcome Msomi het Shakespeare se *Macbeth* verwerk om kommentaar te op die Zoeloe-militêre geskiedenis van die 1800's, in sy toneelstuk *uMabatha* (wat die eerste keer in 1971 opgevoer is en in 1996 gepubliseer is). *Ubu and the truth Commission* (1998) geskep deur William Kentridge (1955) en Jane Taylor (1965) is verwerk uit die Franse toneelstuk *Ubu Roi* (Alfred Jarry, 1896) en bou op die bronteks se tema van mag wat korrupteer. In 2012 het die Suid-Afrikaanse teaterskepper Yael Faber die 1888 August Strindberg-toneelstuk *Miss Julie* verwerk tot 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse toneelstuk getiteld *Mies Julie* (2012), met die doel om 'n allegorie vir 'n post-apartheidstaat te skep.

Verwerking, in verskillende vorme, is verder gebruik in tekste in die Suid-Afrikaanse teatergeskiedenis om kommentaar te lewer op temas soos die verwestering en koloniserings van Afrika (sien byvoorbeeld H. I. E. Dhlomo se *Dingane*, 1937), die korrupte aard van mense (sien byvoorbeeld *Koningin Lear* (2019) geskryf deur Tom Lanoye en vertaal deur Antjie Krog), verlies, wraak en versoening (byvoorbeeld Yaël Farber se *Molara*, 2007), dekonstruksie van verhale deur postmodernisme en post-dramatiese teater (sien byvoorbeeld Gopala Davies se *Barbe Bleue: A story about madness*, 2015, met die Bloubaard-verhaal as tema), translokasie van toneelstukke na Suid-Afrika (byvoorbeeld Janice Honeyman se *The Tempest*, 2009 en Jaco Bouwer se *Marat/Sade*, 2017) en dekoloniserende vertellings (sien byvoorbeeld die Jazzart and Magnet-teater se produksie *Cargo*, 2007, geregisseer deur Mark Fleishman) en *Rain in a dead man's footprint* (Fleishman 2007), 'n Magnet-teaterproduksie.

Afrikaanse teater het in afgelope jare 'n herlewing van verwerkte tekste uit die Westerse kanon beleef. Anton Checkhov (1860-1904) se toneelstuk *The Seagull* (1895) is deur Saartjie Botha verwerk en deur Christiaan Olwagen geregisseer om die kontemporêre Afrikaanse toneelstuk *Die Seemeeu* (2015) te skep. Ander voorbeelde is *Macbeth.Slapeloos* (2015) wat Macbeth verwerk om kommentaar te lewer op hedendaagse oorlogvoering, *Die koninkryk van die diere* (2017) geregisseer deur Marthinus Basson, laasgenoemde vertaal en verwerk uit die Duitse teatermaker Roland Schimmelpfennig se *Das Reich der Tiere*. Meer onlangs is Nico Scheepers (1987) se *Katvoet* (2019) 'n toneelstuk wat gebaseer is op Tennessee Williams (1911-1983) se toneelstuk *Cat on a hot tin roof* (1955). Dit is opvallend dat hierdie voorbeelde (wat uit die Westerse kanon kom) dikwels die afspeel-ruimte van die toneelstukke na Suid-Afrika transponeer en oorwegend Europese of Amerikaanse tekste in Afrikaans vertaal.

Miskien een van die bekendste wit Afrikaanse dramaturge, wat gereeld verwerkings geskryf het wat die sosiopolitieke veranderinge in Suid-Afrika weerspieël, is Reza de Wet, met onder andere haar *Russiese trilogie* wat uit drie toneelstukke bestaan: *Yelena* (1998), *Drie Susters* (1996) en *Op die meer* (2001). Hierdie toneelstukke is 'geïnspireer deur' die Russiese dramaturg Anton Checkhov se *The Seagull* (1896) *Three Sisters* (1860), *Uncle Vanya* (1899) en *The Cherry Orchard* (1904). De Wet het Russiese toneelstukke verwerk omdat, soos sy in 'n onderhoud van 1998 verduidelik: "[vandag] leef die Afrikaner Tsjehof ... wat [die Afrikaner] deur 'n baie pynlike proses moes gaan om afstand te doen van die identiteit wat aan hulle gegee is" (Stander 2016: 5). In die artikel *Reza De Wet's Channeling of the Long Nineteenth Century on Post-1994 South African Stages* (2016) skryf Daniël Botha Stander:

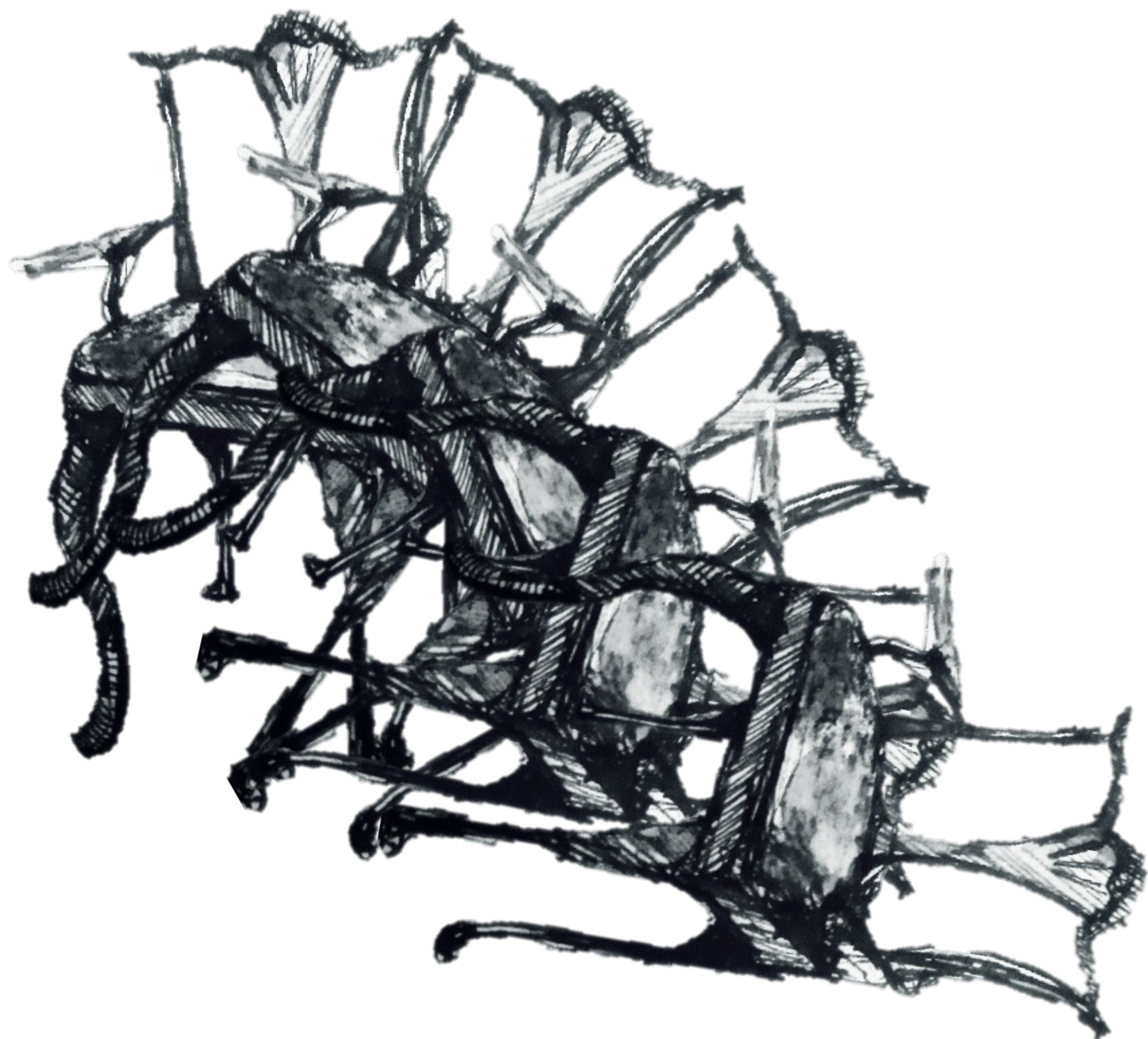
De Wet finds Chekhov's depiction of Russian patriarchal households during the *fin-de-siècle*, a time of tremendous social and political unrest in Russia, useful to explore the transitions Afrikaners had to face under the new political dispensation after 1994...(Stander 2016: 5).

Reza de Wet verwerk en herverbeel hierdie Russiese tekste om kommentaar te lewer op die politieke gebeurlikhede van post-apartheid Suid-Afrika, en skep allegorieë wat post-apartheid wit Afrikaner-identiteit krities ondersoek. Verder het Reza de Wet ook die wit Afrikaanse skrywer Alba Bouwer se kinderboekreeks *Stories van Rivierplaas* (1985) herverbeel in die toneelstuk getiteld *Diepe Grond* (1985). In *Diepe Grond* (1985) herbedink De Wet die twee hoofkarakters uit Bouwer se verhale, as volwassenes wat verval het en angs beleef, 'n nagmerrie-bestaan – wat Bouwer se "idilliese" beeldspraak van die wit karakters se jeug in hul Afrikaanse plaashuis ongedaan maak en kritiseer (Stander 2020: 38). De Wet verklaar dat "die oorspronklike werk 'n mitiese en idilliese Suid-Afrikaanse verlede geskep het" (wat ek vroeër in die proefskrif as 'n gevaarlike nostalgie aangedui het), maar dat sy in haar toneelstuk "die vernietiging van hierdie verlate paradys uitgebeeld het" (Kruger 2015: 147). 'n Opvallende kenmerk van De Wet se verwerkings is hul verhoogde makabere atmosfeer – wat van realisme na die groteske⁸⁹ beweeg (Botha aangehaal in Stander 2016: 148). (In Hoofstuk 3.2: Magiese realisme gaan ek voort om die werk van Reza de Wet met verwysing na magiese realisme te bespreek).

Deur verwerking betrek en ondervra Reza de Wet die wit Afrikaanse geskiedenis op kritiese wyse; sy demistifiseer die geromantiseerde volksheld-narratief en ontdek die groteske, onderdrukte en gekwelde aspekte van wit Afrikaner-identiteit. Simon Lewis verklaar dat *Diepe Grond* (1985) "'n kritiese herondersoek van Afrikanermite en -mentaliteit is ... 'n bloedskandelike parodie op die Afrikaanse drama van die 1930's wat daarop gemik was om 'n nasionale identiteit te smee" (Stander 2016: 148). De Wet het dus 'n presedent geskep vir die herverbeelding en verwerking van 'n bronteks wat in die Afrikaner-literatuurgeskiedenis gewortel is om tot die hedendaagse wit Afrikaner-identiteit te spreek.

Wat betref die verwerking van die bronteks, *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), vra hierdie studie: hoe kan magiese realisme gebruik word om 'n hauntologiese postkoloniale allegorie te skep deur C. Louis Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) te herverbeel en aan te pas? Aan die begin van die 1990's het Homi K. Bhabha geskryf dat "magiese realisme na vore tree as die literêre taal van die ontwikkelende post-koloniale wêreld" (1990:7) (my vertaling). Ek sal nou magiese realisme bespreek om te ondersoek hoe dit gebruik kan word om die proses van verwerking van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) deur middel van herverbeelding en hersirkulering toe te lig.

⁸⁹ Die term grotesk het as wortel die woord "grot", 'n ruimte wat fantoom-besmet is (Bloom 2009: 1). Histories is interpretasies van die groteske verwant aan "onnatuurlike uitbeeldings" in kuns, maar in hedendaagse tye verwys die term na dit wat op die kantlyn en andersheid lê - nie gepaste "standaardkategorieë" van identifikasie, kultuur of skoonheid nie (Goulding, Saren & Follett 2003: 115 -119).



Figuur 12: 'n Inktekening wat Van Noodt se stoel uitbeeld in die proses van transformasie (Van der Merwe 2020).

3.2 Magiese realisme

Die volgende afdeling bespreek breedweg die ontwikkeling van die term magiese realisme. Die terme 'realisme' en 'magies' sal dan afsonderlik gedefinieer word. Die afdeling maak melding van realistiese teaterkonvensies wat sekere aspekte van die aangepaste speeltekste sal toelig, asook die parameters van die wêreld wat getransformeer sal word sal aandui. Ek bespreek die term 'magies' met betrekking tot romantiek, surrealisme, die denkbeeldige, fantasie-genres, sprokies, folklore en mites. Wat belangrik is, is dat hierdie gedeelte van die hoofstuk magiese realisme plaas as 'n modus wat die 'onwerklike' met 'die werklike' verweef. Ek skets belangrike magiese realistiese konvensies soos metamorfose, antropomorfiëse personifikasie en die verbreking van die reëls van lineêre tyd, wat uiteindelik my hersirkulering- en herverbeeldingsproses toelig om *Die Laaste Aand* (1930) in 'n hauntologiese, postkoloniale allegoriese speeltekste aan te pas.

3.2.1 *Magischer Realismus*: die wêreld van magiese realisme

In 1925 het 'n Duitse kunskritikus, Franz Roh (1890-1965), 'n studie geskryf met die titel *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. In die boek gebruik hy die term "Magischer Realismus", (vertaal as magiese realisme) om die ondergang van ekspressionisme⁹⁰ en die daaropvolgende opkoms van surrealisme in kunsbewegings aan te dui (aangehaal in Hart & Ouyang 2005: 28). Surrealisme is 'n beweging in kuns en letterkunde wat gewortel is in die manifestasies van dadaïsme⁹¹ na die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918). Surrealisme het probeer om die grense van ervaring te verken en die logistieke en 'saaklike' siening van die werklikheid te verbreed deur die 'werklike' met intrinsieke, onderbewuste en droomervarings te versmelt om 'n 'superwerklikheid' te bereik: super, omdat dit die 'reële' en die 'verbeelde' omvat (Osborne 1970: 1116) deur meganismes soos outomatisme en fantasie. In die 1924-manifes van surrealisme het die surrealistiese leier André Breton (1896-1966) surrealisme as psigiese outomatisme

⁹⁰ Ekspressionisme is volgens Osborne (1970: 396) 'n twintigste-eeuse kunsbeweging wat doelbewus weggedraai het van die meer klassieke en realistiese estetika wat die kunsbewegings van die verlede kenmerk. Ekspressioniste het probeer om emosionele uitdrukking te gee deur die vryheid van lyn, vorm en kleur te beoefen en klassieke opvattinge oor skoonheid te verdraai. Ekspressionisme kan teruggevoer word na die 1880's, maar het teen 1905 in 'n duidelike vorm gekristalliseer. Ekspressionisme is gelyktydig deur verskillende Europese kunstenaars ontwikkel en beoefen, hoewel dit die meeste in Frankryk en Duitsland voorgekom het (Osborne 1970: 396).

⁹¹ Janson (1970: 533-535) verduidelik Dadaïsme as 'n beweging wat gegroei het uit die algemene eksistensiële vrees wat duidelik blyk uit die nasleep van WW I. Dadaïsme kan beskou word as 'n nihilistiese benadering tot uitdrukking, wat in die openbaar die betekenisloosheid van sedes en waardes verklaar wat die algemene absurditeit van die lewe beklemtoon. Die term self is geskep met die gees van onsinnige rasionalisering wat kommentaar lewer op die doel van kuns self. Die term is lukraak gekies uit 'n Franse woordeboek wat "stokperdjie" beteken (Janson 1970: 534). Dadaïsme was nie net nihilisties nie, maar het ook bevryding en die krag van irrasionalisme gevind en dit gewaag om die "onbekende domeine van die kreatiewe gees" te verken (Janson 1970: 533). "Die enigste wet wat deur Dadaïste gerespekteer is, was dié van toeval" en die enigste werklikheid was hul eie verbeelding (Janson 1970: 533-535).

gedefinieer (Bauduin 2015: 1). Outomatisme word dikwels gedefinieer as 'n artistieke tegniek wat "outomatiese skryf" aanmoedig (Bauduin 2015: 2), wat nie deur rede of logika beperk word nie, in 'n poging om toegang tot die droomagtige realiteite van die onderbewuste te verkry (Bauduin 2015: 2). Beide magiese realisme en surrealistiese jukstaponeer teenstrydige domeine wat komplekse idees oor en implikasies van die werklikheid produseer. Die term magiese realisme kan beskou word as 'n oksimoron, wat opponerende konsepte versmelt om 'n werklikheid te konstrueer wat beide die ryk van die bewuste en die onderbewuste omvat, wat die werklike wêreld beskryf in 'n kombinasie met 'n fantasieryk (soos later in hierdie afdeling verder bespreek).

Magiese realisme het in die 1940's gewild geword in die literatuur in Suid-Amerika. Magiese realisme is deur Suid-Amerikaanse skrywers as literêre modus gebruik om verskillende perspektiewe op hul lande se koloniale ervaring uit te druk, wat die dominante narratief rakende die oorwinning van die koloniste, ontwrig het (Bowers 2004: 1-2). Gedurende die 1960's het dit 'n prominente genre in die letterkunde geword, veral (maar nie uitsluitlik nie) in Latyns-Amerika en die Karibiese Eilande, met verwysing na skrywers soos Gabriel García Márquez (1927-2014), wat magiese realisme gebruik het in sy beroemde roman *Hundred years of solitude* (1967). In hierdie roman lewer Márquez simboliese kommentaar op die herhalende aspek van die geskiedenis en op kolonialisme se spookagtige eienskappe (Bowers 2004: 1-2).

Magiese realisme is goed gevestig op die vasteland van Afrika (sien byvoorbeeld Gerarld Gaylard 2005 en Brenda Cooper 1999). Skrywers soos Ben Okri (sien Cooper 1998) André P. Brink en Zakes Mda (Grzerda 2013) gebruik byvoorbeeld magiese realisme as strategie in hul literêre werke. Die bekende Afrikaanse skrywer, André P. Brink (1935-2015), het gesê dat "Afrika sy eie vorm van magiese realisme het in die lang tradisie van mondelinge vertellings wat oor eeue strek" (Brink 2010). Walker (aangehaal in Reeds 2012: 2) en met verwysing na die studies van Wendy Faris (2004: [sp]), verklaar dat magiese realisme "inklusief" is - waar die Weste en die postkoloniale wêreld bymekaarbring word as bydraers tot die erosie van die oorheersing van Westerse rasionaliteit in die post-Verligting-era, asook tot die erosie van literêre realisme as 'n instelling (2004: [sp]).

Bogenoemde 'bymeekaarkom' van begrippe word deels bereik deur terselfdertyd opponerende standpunte bymekaar te bring wat gebaseer is op Westerse opvattinge van rasionalisme⁹² en

⁹² Rasionaliteit funksioneer in vorme en stelsels van rede. Die woord rede verwys na logika, volledige orde, beheer en wetenskaplike verduideliking (Hill & Turner 2006: 318). Deur die geskiedenis was daar nog altyd spanning tussen rasionaliteit en irrasionaliteit; rede en die denkbeeldige. In sy filosofiese studie getiteld *The Birth of Tragedy* (1872/2004) bespreek Friedrich Nietzsche die tweespalt tussen die Apolloniese en Dionysiese

irrasionalisme⁹³, nie in 'n digotomie nie, maar verenig in een hibriede ruimte. Sedert die begin van die twintigste eeu is die digotomie wat betref die begrippe rasionalisme en irrasionalisme en hul eiesoortige betekenis in twyfel getrek weens onduidelikhede soos absolute rede se vermoë om irrasioneel op te tree en irrasionalisme se vermoë om menslike dwaasheid te openbaar en waarskynlik die waarheid redelik oor te dra. Magiese realisme erken nie net die poreuse grense tussen rasionalisme en irrasionalisme nie, maar verbreek die binêre teenpole tussen die twee. Sodoende normaliseer dit die bonatuurlike (Wandama 2016: 3). Hierdie normalisering is moontlik omdat die konsep gekonstrueer word deur twee duidelik verskillende terme te kombineer, magie en realisme, wat elkeen in hul eie domein funksioneer.

3.2.2 Realisme

Die konsep realisme is bedrieglik moeilik om te definieer. Hierdie studie fokus egter op realisme as 'n literêre en artistieke modus, eerder as om realisme as die filosofiese vraag te ondersoek: 'wat is die werklikheid?' Volgens Fernandes (2007: 43) word realisme dikwels beskou as 'n Westerse konvensie wat hom besig hou met die akkurate uitbeelding van die wêreld soos dit gevind en waargeneem word deur rasionele oorweging. Realisme verwerp denkbeeldige uitbeeldings van die lewe en fokus eerder intens op hoe die lewe aangebied word. Die doel van realisme is om 'n waaragtige, eerlike voorstelling van mense te bewerkstellig soos hulle elke dag in die gewone funksioneer – die verteenwoordiging van 'n stukkie lewe ("slice of life"). Realisme as 'n artistieke beweging, is die produk van die dominante tydsges vanaf ongeveer die middel tot laat negentiende eeu) - "'n deurdringende rasionalistiese epistemologie wat sy rug op romantiek gedraai het en wat eerder gevorm is deur die impak van

aspekte van die menslike natuur. Hierdie filosofie is gebaseer op die Griekse mitologie van die twee opponerende broers, Apollo en Dionysus, en stel voor dat die Apolloniese staat rede, orde en beheer omvat in teenstelling met die Dionysiese, wat gedefinieer word deur mistiek en emosie (Nietzsche 2004: 8-10). Nietzsche kom tot die gevolgtrekking dat hierdie twee pole in 'n voortdurende stryd is en dat daar 'n konstante vloei ten opsigte van hierdie opponerende magte is. Nietzsche sê: "wether the Dionysian prevailed, the Apollonian was checked and destroyed...wether the Dionysian onslaught was successfully withstood, the authority and majesty of the Delphic god Apollo exhibited itself more rigid and menacing than ever" (Nietzsche 2004: 10). Alhoewel die konsep rasioneel en irrasioneel deur die geskiedenis ondersoek is, is dit spesifiek in die era van Verligting toe rasionalistiese filosofieë begin argumenteer het dat rede die enigste geldige grondslag van kennis vir die werklikheid is (Abercrombie & Hill & Turner 2006: 319). Die Verligtingstydperk is opgevolg deur die romantiese tydperk (laat agtiende tot negentiende eeu) waartydens onder meer 'n rebelsheid teenoor die sterk klem op wetenskaplike verklaring as die uiteindelijke vorm van rede en insig algemeen was (Abercrombie & Hill & Turner 2006: 319). Die belangstelling in die Gotiek het egter nie heeltemal verdwyn nie, maar het in vorme van okkultiese praktyk gefunksioneer (Arenas 2015: 4).

⁹³ Irrasionalisme, verstaan in teenstelling met rasionalisme, omhels chaos, absurdisme en die surrealistiese. As 'n natuurlike rebelse aanpassing, het die romantiese era die vorige rasionaliteite van die Verligting verwerp en probeer om waarheid in die irrasionele te vind (Abercrombie & Hill & Turner 2006: 319). (Sien ook die definisies van terme soos die groteske, die romantiese, die denkbeeldige, surrealisme, dadaïsme en absurdisme wat dwarsdeur die hoofstuk bespreek is).

politieke en sosiale veranderinge, sowel as die wetenskaplike en industriële vooruitgang van die dag" (Fernandes 2007: 43) (my vertaling).

Realisme is beïnvloed deur verskeie intellektuele ontwikkelinge oor eeue en veral gedurende die negentiende eeu (ook bekend as die Victoriaanse era in Brittanje)⁹⁴ en was tot 'n groot mate gewortel in rasionalisme en positivisme. Gedurende die Renaissance in Europa (1300 - 1600) het kunstenaars probeer om die werklikheid te 'bemeester'. Pogings tot waarheid-nabootsing sluit byvoorbeeld Brunelleschi se lineêre perspektief (1413) en die bekendstelling van die prosceniumboog (1618-1619) in. Sulke pogings het die verhouding van die kyker tot dit wat waargeneem word, verander; die verbetering van die idee van 'n intellektuele afstand in die proses van waarneming (Lauwrence 2012: 26). Die bemeestering en ordening van die wêreld vanaf 'n afstand blyk "duidelik in die wetenskaplike rasionalisme van die sewentiende en agtiende eeu", in so 'n mate dat "sien van ver af 'n manier van weet geword het" (Lauwrence 2012: 26). Die waarnemer kyk egter, soos gekonstitueer in en "deur kultuur, na die voorwerp vanaf 'êrens'" (Lauwrence 2012: 26) (my vertalings) en deur 'n bepaalde lens - posisionaliteit. Hierdie posisionaliteit is egter onsigbaar gemaak deur opvattinge oor objektiwiteit en rasionaliteit.

Gedurende die negentiende eeu het positivisme na vore getree as 'n populêre filosofie. Volgens Nellhaus 2010: 18-20) is die term positivisme geskep deur die Franse sosioloog en filosoof Aguste Comte (1798–1857) in *The Course in Positive Philosophy*, 'n reeks tekste wat tussen 1830 en 1842 gepubliseer is. Hierdie tekste is gevolg deur die 1844-werk, *A General View of Positivism* (gepubliseer in Frans 1848, in Engels 1865 (Nellhaus 2010: 18). Positivisme kombineer sosiale wetenskappe met die datagebaseerde stelsel wat in die natuurwetenskappe gebruik word. Positivisme verwys na die wetenskaplike studie van die sosiale wêreld en voer aan dat rasonele ondersoek en verduideliking die grondslag van sosiologiese kennis moet vorm (Nellhaus 2010: 18-20, 34). Positivisme poog om die wêreld objektief te verstaan soos dit aangebied word. Positivisme gebruik logika en rede as die uiteindelige vorm van insig en modusse om kennis op te doen (Turner 2001: 11827-11831). Die woord rede verwys na logika, volledige orde, beheer en wetenskaplik verduideliking (Hill & Turner 2006: 318).

⁹⁴ Arenas (2015: 4) verduidelik dat in "die Britse geskiedenis, die tydperk tussen ongeveer 1820 en 1880, wat ongeveer ooreenstem met koningin Victoria se bewind (1837-1901)" die Victoriaanse era genoem word. Die Victoriaanse era het gevolg op die era van romantiek, en die literêre uitset weerspieël die nuutgevonde belangstelling in realisme, terwyl dit steeds Gotiese elemente bevat, maar dit was geneig om gewortel te wees in sielkundige angs eerder as afgryse ("horror"). Die ontwikkeling van wetenskap en nuwe tegnologie het gedurende die Victoriaanse tydperk 'n belangrike rol gespeel. Kunstemas het 'n belangstelling in die praktiese probleme van die alledaagse lewe geopenbaar. Sosiaal en ekonomies was industrialisme aan die toeneem en verskeie hervormingsbewegings rakende emansipasie, kinderarbeid en vroueregte-aktivisme het plaasgevind (Arenas 2015: 4).

Die term rede word geassosieer met die vorige, sewentiende eeu se filosofiese tradisie van rasionalisme, gekenmerk deur wat die era van Verligting (ongeveer 1715-1789)⁹⁵ genoem is. Rasionalisme is die filosofie wat beweer dat rede die hoogste vorm van insig is (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 319). Anders as die rasionalisme van die Verligtingstydperk wat na 'n idealistiese utopie gestreef het, gebruik positivisme egter rede om die swaarkry van geleefde ervarings, die gewone werklikheid van tyd en die werkersklas-narratief te verstaan. Positivisme gebruik nie rede om 'n beter samelewing te bou nie, maar gebruik eerder rede om (kwansuis) die samelewing objektief te dissekter in sy huidige toestand, as 'n eksperiment om insig in menslike gedrag te verkry (Nellhaus 2010: 18-20). Vir die skrywer Émile Zola was artistieke uitdrukking gewortel in wetenskaplike metodologieë. Emile Zola beskryf die negentiende eeuse kreatiewe uitset as:

the consequence of the scientific evolution of the century; it continues and completes physiology, which itself leans for support on chemistry and medicine; it substitutes for the study of the abstract and the metaphysical man the study of the natural man, governed by physical or chemical laws, and modified by the influences of his surroundings; it is in one word the literature of our scientific age, as the classical and romantic literature corresponded to a scholastic and theological age (cited in Fernandes 2007: 59).

Die era van wetenskaplike redenasie van die negentiende eeu is egter onderbreek deur die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918). Artistieke uitdrukking het verskuif na vorme wat eerder 'waarheid' in die irrasionele gevind het, soos surrealisme, absurdisme en dadaïsme. Hierdie nuutgevonde belangstelling in die irrasionele was daarop gemik was om die dwaashede van oorlog oor te dra en beklemtoon die groeiende eksistensiële vrees na die oorlog.

⁹⁵ Die sewentiende en agtiende eeue was ook bekend as die era van Verligting (Porter 2001: 1). Die Duitse filosoof Immanuel Kant het teorieë oor die rede ingevoer deur sy opstel getiteld *Was ist Aufklärung?* of *Wat is Verligting* (Porter 2001: 1). Immanuel Kant se teorieë was gebaseer op die rasionalistiese filosofe soos René Descartes en Gottfried Leibniz (Atkinson 2011: 119-137). Hulle filosofieë spreek tot rede as die uiteindelige metode om insig en kennis te verkry (Atkinson 2011: 199-137). Leibniz se teorieë in *Monadologie* was gebaseer op die idee dat kennis alleen deur rasonale besinning verkry kan word (Atkinson 2011: 135). Volgens Kant was die Verligtingstydperk die mondigwording vir menslike intelligensie, wat onkunde agtergelaat het en menslike kennis en die begrip van die natuur bevorder het (Porter 2001: 1). Kant het 'n gesegde geleen van die Griekse digter Horatius, "*sapre aude*" of "durf weet" wat Kant se filosofie oor die Verligting kompakteer (Porter 2001: 1). Die Verligting is beskou as die era van rede en rede alleen is geglo as die wyse om kennis van die mensdom, die samelewing sowel as die natuur en die kosmos te verduidelik en te onthul (Porter 2001: 2). Hierdie nuutgevonde kennis sou die grondslae van politiek en godsdiens bevraagteken om oplossings vir 'n meer utopiese toekoms te bied (Porter 2001: 2). Die Verligting vier die 'suiwering' van kuns, en kuns het Grieks-geïnspireerde estetika aangeneem (Yolton 1995: 362). Neo-klassisisme word gedefinieer as 'n herlewing van belangstelling in die klassieke oudheid in terme van kuns en argitektuur gedurende die agtiende eeu (Janson 1970: 453). Hierdie artistieke belangstelling in die oudhede het nie ten doel gehad om beskawings soos Griekeland en Rome te herskep nie, maar het eerder argeologie en wetenskap met rasionalisme gekombineer (Yolton 1995: 362). Neo-klassieke kuns het koel, kalm harmonie en grootsheid gesoek (Schickel 1973: 40). Die estetiese gedissiplineerde en analitiese aspekte van neo-klassisisme pas by die beskrywing van die rede (Eco 2004: 239). Immanuel Kant beskryf ook die estetiese ervaring van hierdie kunswerke in sy *Critique of Judgement* as 'n "dispassionate pleasure", dit vra 'n mens om eerder skoonheid te oordink (Eco 2004: 264).

In die nasleep van die Eerste Wêreldoorlog het sommige Europese lande daarna gestreef om struktuur deur absolute rede te herwin. In die vroeë twintigste eeu sou die obsessie met rasionalistiese ideale in gruwelike mate ontvou, soos duidelik gesien in uiterste vorme van Fascisme, nasionalisme en sosialisme, beoefen deur Benito Mussolini (1883-1945) in Italië, Francisco Franco (1892-1975) in Spanje, Adolf Hitler (1889-1945) in Nazi-Duitsland en selfs in die opkoms van nasionalisme onder wit Afrikaners; die beperkings van die rede is daardeur sigbaar gemaak.

3.2.3 Realisme in teater

Realisme in die teater beliggaam die gees van positivisme deur te poog om sosiale gedrag te bestudeer deur die replisering van die werklikheid (Nellhaus 2010: 18). Realisme put uit "ons ervaring" wat "die algemene, die gemiddelde die nie-uiterste, die verteenwoordigende en die waarskynlike" as onderwerp ontbloom (Fernandes 2007: 44). Realisme het in die middel van die negentiende eeu as artistieke styl begin en is in teaterpraktyk aangeneem en verwesenlik. Realisme kan ook bespreek word as 'n anti-romantiese beweging, wat wegbeweeg van die aanbidding van die eteriese na die uitbeelding van die alledaagse en die vind van 'n waardige onderwerp in die gewone mens (Styan 2002: 2-3). Die kommersialisering van die kamera in die negentiende eeu het dit vir die "everyman" (geslagsaanduiding opsetlik) moontlik gemaak om die onderwerp van 'n portret te word, 'n eer wat voorheen slegs deur die elite geniet is wat skilders kon bekostig om hul ewebeeld vas te vang (Vanhaesebrouck 2015: 5-7). Die uitvinding van die kamera het 'n geweldige impak op artistieke tegnieke sowel as die modernisering van teater gehad. In *Theatre, performance studies and photography, a history of permanent contamination* (2015) verklaar Karel Vanhaesebrouck dat "die fotografiese beeld 'n belangrike rol in die loop van die teatergeskiedenis gespeel het en die wese van teatervoorstelling self herdefinieer het ...teater het 'n aura van realistiese waarheid gekry, aangesien die akteurs gedrag nageboots het wat hulle in verskillende visuele bronne waargeneem het" (Vanhaesebrouck 2015: 5-7) (my vertalings).

Fotografie het ook 'n gewilde metode van dokumentasie geword. Dit is opmerklik dat psigiaters begin het om visueel vas te lê hoe siekte in pasiënte manifesteer. Op hul beurt is dramaturge aangespoor deur die toenemende gewildheid van psigiatrisiese kennis (Vanhaesebrouck 2015: 5) en hoe menslike kwale in foto's vasgevang is. In 1890 het die Noorse dramaturg Henrik Ibsen (1828-1906), wat beskou word as die vooraanstaande dramaturg wat die realistiese teater gestig het, *Hedda Gabler* (1891) gepubliseer, "die eerste uitgebreide portret van 'n vrou" wat aan die begin van geestesongesteldheid ly (Vanhaesebrouck 2015: 7). Realistiese teater ontbloom hoe omstandighede, maatskaplike druk en ekonomiese angste bydra tot geestesgesondheid en menslike gedrag. Realisme in teater ondersoek die konsep van wetenskaplike determinisme (Kuritz 1998: 307). Die term 'wetenskaplike determinisme'

is gebruik deur Charles Darwin (1809-1882) in sy boek getiteld *On the Origin of Species* (1859)⁹⁶, om die 'natuurlike' wette van aksie en reaksie, oorsaak en gevolg uiteen te sit en hoe menslike bedoelings en keuses deur hul omstandighede omraam of 'bepaal' word (Steyn 2004: 144-147).

Teater in die negentiende eeu is gekenmerk deur die algemene gees van replikasie en die vaslegging van die 'werklikheid' op die verhoog: teater as 'n stukkie lewe. Elemente in realistiese teater sluit in karakters wat geloofwaardig en sielkundig gemotiveerd is en gebeure en situasies wat kongruent is met mense in die 'regte lewe', die kostuums is so outentiek as moontlik, die verhoogopset en rekwisiete word dikwels binnenshuis gestel en maak gebruik van boksstelle⁹⁷ - 'n strewe na 'n duplisering van die werklike op die verhoog. Die ligging van 'n realistiese toneelstuk is dikwels binne 'n spesifieke karakter se huis en die aksies kan binne een kamer plaasvind. Die dialoog in realistiese toneelstukke het ten doel om natuurlik en gewoon in toon te wees; in 'n sekere sin 'n nabootsing van "alledaagse spraak" (Fernandes 2007: 30). Die narratief is "tipies sielkundig gedrewe, waar die intrige sekondêr is en primêre fokus geplaas word op die binnelewe van karakters, hul motiewe" (Fernandes 2007: 30). Fokus word geplaas op intensies, interaksies en reaksies - wat die drama wat in ordinêre, alledaagse lewe voorkom, intens ontvou. Realistiese teater is 'n mikroskopiese studie van menslike gedrag. Die intrige fokus gewoonlik op 'n karakter wat verstrik voel deur omstandighede, sosiale druk, ekonomiese stres en moeilike verhoudings; om hoop, selfgeding en krag teen hopeloosheid te vind. Realistiese dramas het vinnig gewild geword namate die gehoor kon identifiseer met die situasies en

⁹⁶ Darwin beskryf evolusie as die proses waardeur organismes verander, ontwikkel en transformeer in verhouding tot hul omgewing. Organismes bestaan in verhouding tot tyd en ruimte en neem vorm aan in ooreenstemming met hul habitat (Steyn 2004: 144-147). Aanpassing volgens hierdie teorieë impliseer dat organismes deur hul omgewing beïnvloed word en 'aanpas by' die omstandighede waarmee dit gekonfronteer word. Jean-Baptiste Lamarck (1744- 1829), 'n Franse natuurkundige en het bygedra tot die idee van 'n "evolusionêre aanpassing" deur te verduidelik dat "transformistiese aanpassing" "beskou word as 'n voortdurende poging van die lewendes om voordeel te trek uit die milieu waarin dit ontwikkel" (Simonet 2010: 3). Steyn (2004: 144-147) wys daarop dat, binne die konteks van postkoloniale diskoers, figure soos Jean-Baptiste Lamarck en Charles Darwin en sy boek *On the Origin of Species* dikwels gebruik word om koloniale ideologieë soos eugenetika -'n Westerse wetenskaplike metode wat die wit ras as beter as ander rasse beskou het - te bekragtig. Eugenetika lei tot uiterste vorme van rassisme, die bekragtiging van slawerny en beklemtoon andersheid (Steyn 2004: 144-147). Eugenetika het die grondslag geword van sistemiese rassisme wat in sy uiterste vorm gelei het tot (onder andere) die Nazi's se begeertes vir 'n 'suiwer' Duitsland, die implementering van apartheid in Suid-Afrika en segregasie in Amerika. Myns insiens kan aanpassing in die konteks van kolonialisme as 'n destruktiewe model ontleed word, aangesien kolonisasie daartoe gelei het dat Westerse koloniseerders 'aanpassing' op gekoloniseerde identiteite afgedwing het; in hierdie konteks kan 'aanpassing' saam met idees van kulturele assimilasië uiteengesit word.

⁹⁷ Di Benedetto (2012: 54) verduidelik dat 'n boksstel 'n verhoogontwerp-struktuur is wat dikwels in realistiese teater gebruik word om die illusie van die werklike op die verhoog te skep. Boksstelle word gereeld ontwerp om soos die binnekant van 'n kamer te lyk, deur drie mure op die verhoog te bou met die gehoor wat deur 'n onsigbare vierde muur loer. Dit bevat argitektoniese kenmerke soos deure en vensters vir ingange en uitgange. Boksstelle in realistiese teater is spesifiek ontwerp in ooreenstemming met die tydperk wat in elke toneelstuk toegeken word. Boksstelle streef daarna om werklike ruimtes so akkuraat moontlik te herhaal (Di Benedetto 2012: 54).

karakters op die verhoog (Fernandes 2007: 30- 48). Daar is eenheid van ruimte, tyd en aksie. Realistiese teater word dikwels in samehang met naturalisme bespreek. Dramaturge is "beïnvloed deur naturalistiese manifeste geskryf deur die Franse romanskrywer en dramaturg Émile Zola", wat verklaar het dat naturalisme "'n manier is om te dink, te sien, te reflekteer, te bestudeer, eksperimente te maak, 'n behoefte om te ontleed, om te weet" (aangehaal in Fernandes 2007: 29) (my vertaling).

Naturalisme is 'n verhoogde vorm van realisme en poog om die lewe so 'natuurlik' as moontlik uit te beeld. Die konvensies van naturalisme soos realisme poog egter nog meer om die lewe so akkuraat moontlik voor te stel. Deur 'n 'stukkie lewe' te konstrueer, beeld naturalistiese teater verhale uit wat intyds afspeel, die aksie van die toneelstuk vind op 'n enkele plek plaas (Fernandes 2007: 58) en die kostuums, rekwisiete en stel is hoogs gedetailleerd. Die karakters is dikwels lede van die werkersklas. Die storielyn van naturalistiese teater fokus op wetenskaplike determinisme en ondersoek ekstreme vorme van Westerse taboes soos selfmoord, armoede en prostitusie (Fernandes 2007: 58- 59).

Pioniers van die realistiese en naturalistiese bewegings sluit in die Russiese dramaturg Anton Tsjechov (1860-1904), wat toneelstukke soos *The Lady with the Dog* (1903), *Three Sisters* (1901) en *The Seagull* (1896) geskryf het; die Sweedse dramaturg August Strindberg wat *The Father* (1887), *Miss Julie* (1888) en die Engelse dramaturg George Bernard Shaw (1856-1950) wat *Pygmalion* (1912) geskryf het (Fernandes 2007: 48- 49). Soos voorheen genoem, is kontemporêre Suid-Afrikaanse teater gekenmerk deur die herlewing van tekste uit die Westerse kanon, aangepas by 'n Suid-Afrikaanse konteks (Sien Hoofstuk 3: Verwerking).

3.2.4 Verby realisme

As 'n mens verder gaan as die term realisme, as die een komponent van die konstruksie magiese realisme, kom 'n mens die term magie teë. Die woord magie impliseer die omhelsing van die etos van die denkbeeldige (sien ook Hoofstuk 3.1: Verwerking, waar ek die term herverbeelding bespreek). Lacan ontleed die denkbeeldige as 'n illusie wat deur fantastiese beelde gekonstrueer word. Jacques Lacan se begrip van die denkbeeldige is gewortel in sielkundige analise en hoe die denkbeeldige verwys na die onderbewussyn, 'n plek wat vry is van die reëls van die wetenskaplike en logistieke werklikheid, gevul met dit wat as wonderlik en onmoontlik beskou word (Strauss 2006: 372). Die denkbeeldige het die mag om "iets nuuts" te skep, te herrangskik en te produseer. Die denkbeeldige landskap, anders as die werklike, is sonder grense en maak voorsiening vir die bestaan van willekeurige wesens, onverklaarbare magie en fantasievolle argitektuur. Dit is 'n eindelose droomlandskap - die tuiste van alles wat die werklike onwerklik vind (Yolton 1995: 242). Die denkbeeldige het die vermoë

om nuwe wêrelde te skep en denkbeeldige, fantastie-wesens en monsters op te tower (Yolton 1995: 242). Binne die denkbeeldige word die wette van wetenskaplike verklaring opgeskort, en die onmoontlike gebruik en bestaan van magie word moontlik.

Die term magie⁹⁸ of towerkuns in sy eenvoudigste vorm, kan gedefinieer word as 'n daad wat bonatuurlike moontlikhede behels, wat die werklikheid onverklaarbaar kan beïnvloed. Magie is aanvaar as 'n belangrike element in verskillende historiese kulturele praktyke. Magie is gebruik as 'n vorm van medisinale genesing, wat byvoorbeeld in Afrika-kulture deur die sjamaan of in Westerse kulture deur sogenaamde hekse⁹⁹ beoefen is (sien ook die bespreking oor sprokies). Magie word ook verbind met verhale van godsdienstige of geestelike krag wat deur gode gebruik word om die mensdom te straf of te beloon. Magie is beoefen as 'n 'rasionele' deel van die alledaagse werklikheid, totdat middeleeuse geloofstelsels vervang is aan die begin van die era van rede. Daarna volg die era van Verligting in die agtiende eeu, wat stadig lei tot die 'uitwissing' van magie in die 'beskaafde' wêreld (Stableford 2009: 263).

Magie is vervang deur wetenskaplike verduideliking en tegnologiese vooruitgang. John Maynard Keynes word deur Michael Bailey aangehaal in die artikel *The Age of Magicians: Periodisation in the History of European Magic*, waar Keynes Sir Isaac Newton beskryf as "miskien die grootste figuur wat betref die wetenskaplike revolusie, nie as die eerste van die era van die rede nie, maar eerder die laaste van die towenaars" (2008: 28) (my vertaling). Magie in Westerse samelewings was 'n rasonale en belangrike kulturele praktyk, totdat dit spesifiek deur die wetenskap verwerp is gedurende die Verligtingstydperk, en verskuif het na die gebied van die irrasionele, die denkbeeldige, die okkulte¹⁰⁰

⁹⁸ Hierdie studie erken die gelaagde betekenis wat aan die woord magie geheg is en die trajek daarvan in die geskiedenis. Die term towery in die konteks van geskiedenis, kulturele praktyk en godsdienis is 'n komplekse studieveld. Die Roemeens-Amerikaanse historikus en filosoof Mircea Eliade (1907-1986) het grootliks bygedra tot die studie van die veld van okkultisme en kulturele praktyk in boeke soos *Occultism Witchcraft and Cultural Fashions* (1976), *The Quest, History and Meaning in Religion* (1969) en *The Forge and the Crucible: The Origins and Structure of Alchemy* (1957), om maar net 'n paar te noem.

⁹⁹ Hekse en towenaars kom ook voor in die paganisme. Die woord paganisties is afgelei van die Latynse woord *paganus* wat 'landbewoner' beteken" (Higginbotham 2013: 4). Paganisme is 'n godsdienis wat teruggevoer kan word na antieke Rome toe Christelike kruisvaarders neerhalend 'ander' godsdienste en hul volgelinge paganiste of heidene genoem het. In die hedendaagse okkultistiese paganistiese praktyk is daar 'n geloof in die bindende kragte tussen mens en natuur. Paganiste glo in towery, wat dikwels deur Wicca as 'n vorm van hekserij beoefen word (Higginbotham 2013: 4, 10, 17).

¹⁰⁰ Die okkulte word algemeen verstaan as teorieë en praktyke "wat 'n geloof in en kennis of gebruik van bonatuurlike kragte en wesens behels" (Cusack 2015: 1). In die Weste het die term okkultisme intellektuele en morele minagting verwerf, wat nie noodwendig die geval is in ander samelewings waar die betrokke praktyk en oortuigings nie in stryd is met die heersende wêreldbeskouing nie. Die okkulte is 'n sambreelterm wat verwys na pseudowetenskap, mistiek, spiritualisme en ander vorme van towery soos bedrog wat deur towenaars

en fantasie; as nie in staat om rasonale 'waarheid' van die werklikheid voor te stel nie. In die era van kolonisasie het Westerse samelewings, alhoewel hul wetenskapsbeoefening vooropgestel het, tog nie alle 'magiese praktyke' en al hul bygelowe en esoteriese godsdienstige oortuigings gedurende die tydperk van die rede agtergelaat nie – hulle het dikwels die waarde en/of mistieke magiese oortuigings en die beoefening daarvan in gekoloniseerde kulture verkeerd verstaan deur 'n lens van ander Oriëntalistiese se fassinatie. Aan die begin van die twintigste eeu, soos bespreek in Hoofstuk 2.1: Die Vaart, het koloniale magte en strukture ook begin wankel, wat die weg gebaan het vir onafhanklikheid en post-kolonialisme, en die gebeure van die Tweede Wêreldoorlog het uiteindelik ontnugtering meegebring: "[in] 1942 het die ou regverdiging vir die imperiale ryk - dat 'minderwaardige' rasse leiding van 'superieure' beskawings nodig gehad het, ter sprake gekom. In die nadraai van die oorlog was daar 'n werklike begeerte om 'n nuwe en beter wêreld te bou" (Hart-Davies 2007: 412). Hierdie post-koloniale en postkoloniale wêreld, sou dekades later steeds op witheid en kolonialiteit gegrond wees. Soos bespreek in Hoofstuk 2.2 Skeepswrakke, vra postkolonialisme herinnering aan die verlede en die hersiening van historiese weergawes vanuit verskillende perspektiewe. Dit is in hierdie verband dat magiese realisme die doelwitte van postkolonialisme kan ondersteun.

3.2.5 Realisme ontwig

Magiese realisme stel terselfdertyd die werklikheid op en ontwig dit. Die fokus op terughouding wat betref die outeur, maak ruimte vir die bevraagtekening en normalisering van die (on)akkuraatheid, (on)betroubaarheid, (on)geloofwaardigheid en (on)waarheid van gebeure, gebeurtenisse en karakters, asook karakterperspektiewe (Cooper 1998: 34). Terughoudendheid ondersteun die funksie om nie die "die vreemdheid van die wêreldbeskouing" wat aangebied word, te vraagteken nie (Cooper 1998:33). Magiese realisme (her)skep alternatiewe strukture, dikwels deur aanvaarde realiteite te verplaas.

uitgevoer word (Cusack 2015: 1-6). Pseudowetenskap baseer nie sy teorieë op wetenskaplike metode nie en is dikwels gebaseer op intuïsie en ander abstrakte konsepte wat moeilik is om vas te lê, te verduidelik en te bewys (Face 2017: 461, 462, 463). Spiritualisme is 'n godsdienst, filosofie en teorie wat die eerste keer bekendgestel is deur Allen Kardec, wat geskryf het oor "die aard, oorsprong, geeste en hul verhouding met die lyflike wêreld" (aangehaal in Face 2017: 461). Volgens Cusack (2015) glo spiritualiste dat die geeste van die dooies bestaan en beide die vermoë en die neiging het om met die lewendes te kommunikeer en dat daar sommige mense (sogenaamde mediums) gebore is met die gawe om as 'n brug tussen lewendes en dooies op te tree. Dit is interessant om op te merk dat parallel met die toename in wetenskaplike ontleding van die werklikheid, geloof in en praktyk van spiritualistiese aktiwiteite gedurende die laat negentiende eeu vinnig gegroei het. Die spiritualistiese beweging het sy hoogtepunt bereik tussen die 1840's en 1920's, veral in Engelssprekende lande en is in die latere stadiums geloofwaardig bevraagteken weens beskuldigings van bedrog (Cusack 2015: 1-6). Verder omvat okkultisme ook 'kullery' of verhoog-towerkuns. Individue wat betrokke raak by die beoefening van magiese, word na verwys as towenaars. Verhoog-towerkuns vervaag die lyn tussen die ware en magie. Dit gebruik wetenskaplike metodes om die illusie van ware magie te konstrueer. In die laaste helfte van die Victoriaanse era was mense geboei deur die magiese optredes van die illusionis Harry Houdini (1876-1926) (Solomon 2010: 1-2).

Magiese realisme fasiliteer narratiewe wat die reëls van lineêre tyd en ruimte kan verbreek, asook aanvaarde opvattinge oor identiteit in twyfel kan trek (Chanady 1995: 14). Deur hierdie herkenbare, dog ander visualisering en uitdrukking van die werklikheid, kan ideologieë, politieke en sosiale kwessies beskou word vanuit die oogpunt dat beide wêreldes naas mekaar gestel en verweef is. Magiese realisme streef daarna om "die paradoks van die eenheid van teenoorgesteldes vas te vang; dit betwis polariteite soos geskiedenis versus magie, die prekoloniale verlede teenoor die post-industriële hede en lewe versus dood ... Die vaslegging van sulke grense tussen ruimtes moet in 'n derde ruimte bestaan" (Cooper 1998: 1) (my vertaling). Deur magiese realisme in 'n 'grenslose ruimte' te plaas, stem die genre self ooreen met postkoloniale teorieë soos Homi K. Bhabha se opvattinge oor die derde ruimte van enunsiasie en hibriditeit, wat poog om grense te breek en koloniale teenpole en onregverdige hiërargieë te destabiliseer (Bhabha 1994: 37). (Ek bespreek hierdie terme in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke).

Magiese realisme bied die geleentheid om so 'n destabilisering te realiseer, in die vooruitsig te stel en te verbeeld. Verder is "ruimte in magiese realisme hibridies": "teenoorgestelde en botsende eienskappe is mede-teenwoordig" (Cooper 1998: 33). In hierdie hibriede ruimte bestaan die "herkenbare eksterne wêreld saam met die abnormale, onmoontlike en empiries onverifieerbare" (Cooper 1998: 33). Daar kan dus gesê word dat magiese realisme die vermoë het om Westerse, koloniale en imperiale retoriek te ontwig. Magiese realisme het die potensiaal om "fundamentalisme en suiwerheid teë te staan, dit is in stryd met rassisme, etnisiteit ... dit is ekstreem sekulêr en verlustig hom in die liggaam, die grapjas, lag, liminaliteit en die onheilige". Magiese realisme kan ook 'n "samesmelting van politiek ... 'n funksionering, op verskillende tye, in belang van verskillende segmente van verskillende bevolkings" behels (Cooper 1998: 22). Magiese realisme word beskou as 'n transgressiewe "meganisme wat gesag, die establishment en die wet parodieer" (Cooper 1998: 29). Magiese realisme kan gebruik maak van hallusinatoriese tonele en gebeure sowel as fantasmagoriese karakters om kulturele spanning en onregverdige politiek aan te kla (Farris & Zamora 1995: 6- 8).

Vervolgens ondersoek ek hoe magiese realisme as genre gebruik kan word as 'n gepaste instrument om kommentaar te lewer op die politiek. Ek sal bespreek hoe die fantastiese, groteske en sprokies terselfdertyd kritiek kan lewer op tirannie in vermomming en die monsteragtige ongeregtighede van outoritêre strukture kan onthul.

3.2.6 Sprokiesverhale en tirannie

'n Belangrike deel van magiese realisme is die vermoë om elemente van tradisionele mondelinge storievertelling, sprokies, folklore, mites en legendes te herontdek en in kontemporêre omgewings te

transponeer (Anker 2003: 223). Volgens Wandama (2016: 3) het mites en volksverhale dikwels elemente van die magiese of bonatuurlike, en sommige geleerdes beskou mondelinge tradisies as die wortel van magiese realisme. Antieke rituele, mites en legendes, folklore en sprokies is dikwels verbonde aan kulturele oortuigings, sedes en onderbewuste vrese. Die term folklore is in 1846 geskep deur William John Thomas, 'n Engelse antikwaar. Folklore kan beskryf word as "enige verhaal wat voortspruit uit of bestaan binne 'n mondelinge tradisie" (Zipes 2007: 167). Folklore is 'n algemene term vir die geestelike, verbale en materiële aspekte van enige kultuur wat mondelings oorgedra word. Sprokies aan die ander kant, is 'n soort folklore wat denkbeeldige wesens en argetipiese karakters betrek en magiese towerspreuke insluit. Nog 'n term vir sprokie is *Wundermärchen* of wonderverhale. Wonderverhale erken die vermoë van magie om natuurlike fisiese wette op te skort en die super-natuurlike te omvat (Warmer 2014: 1-4).

Sprokies bied ook die gebeure, dikwels grotesk van aard, as 'feitelik' aan asof dit normale verloop is; mense kan in diere verander word, vervloek word met gruwelike kenmerke, of beloon word vir goeie dade (Warmer 2014: 2-4). Sprokies is nie bedoel om bevraagteken te word nie, dit word vertel en ontvang asof dit 'feit' is - bedoel om geglo te word. Sprokies word gevorm deur die denkbeeldige, en word oorgedra in 'n simboliese taal met herhalende motiewe (byvoorbeeld sleutels, appels, spieëls, ringe, paddas, dolk, gif, liefde, verraad, vloeke, kastele, dood, opstanding, beloning en straf) (Warmer 2014: 2-4). Sprokies roep ook beelde op soos geheimsinnige woude, stormagtige oseane, sinistere putte of tonnells, groot of verlate kastele en knus huisies. Voorwerpe en temas ryk aan simboliek is opvallend in sprokies:

the symbolism comes alive and communicates meaning through imagery of strong contrast and sensations, evoking simple sensuous phenomena that glint and sparkle, pierce and flow, by these means striking recognition in the readers or listener's body at a visceral depth (Warmer 2014: 4).

In die storielyne van sprokies word dikwels allerhande rykdom beloof en karakters met verlange en wense word uitgebeeld; dikwels in haglike of verarmde omstandighede wat 'n manier soek om te ontsnap of te bereik wat hulle die meeste begeer (Warmer 2014: 4). Die intriges bied ook karakters aan wat beskryf kan word as gevaarlik nuuskierig, vasbeslote om die onbekende te verken. Sprokies bevat dikwels karakters met magiese vermoëns soos hekse en towenaars. (Warmer 2014: 3).

Hekse as argetipiese karakters in sprokies word aangebied as wyse of wraaksugtige beoefenaars van towery (Taylor 2005: 124). Alhoewel algemeen aanvaar as fantastie-karakters in die hedendaagse samelewing, is historiese weergawes van hekse veral prominent gedurende die Middeleeue, waar heksery 'n aanvaarde deel van die werklike lewe was en as 'n kriminele oortreding beskou is, spesifiek

in 'n tyd toe die Christendom politieke mag gehad het. Vanaf ongeveer 1450 tot in die 1700's (van die laat Middeleeuse era tot die Verligting), 'n tydperk wat bekend was as misogynisties, was daar, wat beskryf word as 'n 'histeriese vervolging' van meer as honderdduisend 'hekses' deur die kerk¹⁰¹. Hierdie vervolgings het begin toe die kerk op die hoogtepunt van sy mag in Christelike Europa was. Gedurende hierdie era is die beeld van die 'vlekkelose maagd' geïdealiseer en haar 'skaduw', verpersoonlik as 'n heks, is verwerp (Ronnberg & Martin 2010: 702).

As kruiskulturele figuur kry die heks dikwels die rol van 'n priesteres, medium, sibille, nekromansier, towenaar, kruiedokter, geneser en vroedvrou, en sy word óf aanvaar as 'n leier van tradisionele rituele óf verwerp as die irrasionele uitgeworpene (Ronnberg & Martin 2010: 702). Die term 'heks' kan ook 'n posisie van uitsluiting, sosiale verwerping en uitwissing aandui (Williams, Forgas & Hippel 2005: xix). In die artikel, *The outcasts of the world – Images of the pariahs*, bespreek Eleni Varikas die konsep van die uitgeworpenes met verwysing na die term 'paria'¹⁰² wat in 1516 uit Portugese koloniale jargon ontstaan het:

...but the pejorative or defamatory senses persist in the use of the English word (pariah), the ordinary meaning of witch - "outcast", "rabble", "abandoned" or "stray" (dog) has largely prevailed over the critical meanings that designate exclusion, inequality and injustice...(Varikas 2010: 31, 32).

Die karakter van 'n heks kan dus assosiasies met betrekking tot die uitgeworpene en andersheid simboliseer. Die idee van andersheid stem ooreen met ander fantastie-karakters soos monsters, wat dikwels beskryf word deur middel van konsepte soos lelikheid en die groteske (Carrol 1990: 34). Monsters is gewoonlik geplaas binne verlore buitenste ruimtes of is inheems aan plekke wat onbekend is vir die menslike wêreld (Carrol 1990: 34). Ander magiese karakters wat dikwels in sprokies voorkom, is feetjies, elwe en kabouters (Warmer 2014: 4). Verder konstrueer sprokies gereeld karakters wat

¹⁰¹ In 1486 skryf die Katolieke geestelike, Heinrich Kramer, 'n boek *Malleus Maleficarum* of *The Hammer of Witches*, wat deur die Katolieke Kerk aanvaar is as 'n proefskrif oor heksery (Broedel 2018: 3). Die boek is gebruik as 'n gids om mense op te spoor en te straf wat daarvan verdink word dat hulle toewery beoefen (Broedel 2018: 4-5). Dit is interessant om daarop te let dat die oorspronklike naam van C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Heks* (1929) *Die hamer van die heks* (1911) was. Die toneelstuk speel af in die Middeleeue en volg die verhaal van twee vroue wat skuldig bevind is as hekses (Leipoldt 1929).

¹⁰² Die term *pareas* dateer uit 1516 en is gebruik deur Duarte Barbosa, 'n militêre seevaarder wat die koning van Portugal in Indië gedien het (Varikas 2010: 31). "Daar is ook 'n ander minderwaardige groep heidene genaamd *pareas*. Hulle kom met niemand in aanraking nie, word as erger as die duiwel beskou en deur almal vermy; net om na hulle te kyk, is genoeg om besmet en geëkskommunikeer te word" (Varikas 2010: 31). Die woord kom vir die eerste keer voor in Engels, opgeteken in 'n woordeboek wat dateer uit 1613, toe die Engelse Oos-Indiese Kompanjie hulle aan die Coromandel-kus begin vestig het (Varikas 2010: 32).

sinister, slinks, slu is en slegte bedoelings het. Hierdie skurkagtige karakters beliggaam dikwels ondeugde en versoekings en staan in kontras met die onskuldiges (Warmer 2014: 4).

Dit is ook belangrik om daarop te let dat in nasionalistiese bewegings heroïese folklore en volksmites dikwels opgewek en geskep word om kulturele ideologieë te versterk en te vier. Mites is 'n soort folklore wat gewoonlik die grondslag van 'n kultuur se godsdiens vorm. Mites kan ook die primêre tradisies en waardes van 'n kultuur openbaar. Wat belangrik is, is dat historiese gebeure deur die tyd herbedink kan word in epiese verhale wat deel word van die etos van kulturele identiteit (Kirk 1973:8). In *Folklore and Nationalism in Europe during the Nineteenth Century* skryf Timothy Baycroft dat nasionalisme hom gedurende die negentiende eeu as die groeiende politieke mag gevestig het; dit is juis gedurende hierdie tyd, waar groeidentifikasie gevier is, dat folklore en kulturele mites die mag verkry het om deur nasiebouers instrumenteel te word om patriotisme te propageer en kulturele identiteit te versterk (2012: 7- 8).

In die twintigste eeu het die uitbuiting van folklore vir nasionalistiese propaganda, 'n hoogtepunt in Nazi-Duitsland bereik. In die artikel getiteld *Fear, Tyranny, and the Fairy-tale of Our Times* (2020: [sp]) onthou Caroline Breashears hoe "die Nazi's die Grimms se klassieke sprokies hersien het om hul eie propaganda te versprei. In een ontstellende film word *Rooikappie* deur 'n SS-offisier van die wolf gered" (2020: [sp]). Die sprokies-troop het voortdurend ontwikkel en aangepas met die tyd; vandag word dit hoofsaaklik geassosieer met kinderliteratuur, veral die bekende versamelings deur die broers Grimm en Hans Christian Anderson. Sprokies het egter 'n nuwe statuus gekry as 'n brug tussen 'n mitologiese verlede en huidige werklikhede (Warner 2014: 5).

In die boek *Under the fire: Childhood in the shadow of War*, sê Andrea Immel dat werklike vrese deur sprokies verban en getem kan word (Goodenough & Immel 2008: 238). Dit beteken dat sprokies mag asook 'n doel binne die sosiale werklikheid het. Hulle funksioneer nie bloot as ligte vermaak wat bedoel is om jou aandag weg te voer van die werklikheid nie, maar het in werklikheid die teenoorgestelde bedoeling. Die sprokie word 'n metafoor wat die geweld en die harde werklikhede verteenwoordig wat sigbaar is in wrede politieke beleid, verarmde sosiale omstandighede en individuele ervarings van trauma. In die boek *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy-tales* (2002) verklaar Jack Zipes dat sprokies i: "gevol [is] met allerhande magstryde oor koninkryke, regmatige heerskappy, vroue, kinders en grond ..." (Zipes 2002: 23) (my vertaling).

Sprokies ondersoek die spanning tussen gehoorsaamheid en ongehoorsaamheid, wat dikwels sigbaar word wanneer dit nodig is om ongehoorsaam te wees, in opstand te kom of op te tree in weerstand

teenoor tirannie. In 'n artikel in *The New Yorker*, getiteld *Once upon a Time* (2012: [sp]) haal Joan Acocella die negentiende-eeuse Duitse filosoof Ernst Bloch aan wat verklaar het dat sprokies "die gekke magsdrang kan blootlê wat baie individuele politici, korporatiewe leiers, regerings, kerkleiers en klein tiranne toon, en om die skynheiligheid van hulle morele standpunte uit te wys". Die artikel haal ook Jack Zipes aan wat Bloch se mening herhaal "dat die waarde van sprokies is dat hulle ons leer om nie aan te pas nie, want die onderdrukkende samelewing waarin ons leef, is iets waarby ons moet weier om aan te pas" (2012: [sp]).

In *Folklore as a Mode of Tyrannical Resistance* (2017) verklaar Emma Kumar dat sprokies ons die verskil leer tussen 'n koninkryk wat deur 'n regmatige heerser beheer word en

those who have been thrust into darkness by an illegitimate usurper of power...gripped by narcissism and a need to consolidate complete power, and the lengths the tyrant will reach to secure it; intrigue, treachery, treason, and finally murder. While the fairy-tales always end happily, we glimpse the true evil that lurks in the tyrant's soul, and a warning of the darkness that will spread across the land in their rule (2017: sp).

In Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke het dit duidelik geword dat kolonialisme beskou kan word as 'n outoritêre, tirannieke regime wat die selfdienende begeertes van die Weste laat realiseer het deurimperiale rykbouskemas wat die kolonies van rykdom geplunder het. Dit onderdruk, misbruik en verslaaf lande onder die dekmantel van geregtigheid, moraliteit en ekonomiese vooruitgang, terwyl dit volledige outonomie verseker deur enige opposisie of opstand wat sy reg om te regeer bevraagteken, te straf. Die historiese weergawes van goewerneur van Noodt beskryf hom ook as 'n tirannieke karakter. Daarom kan magiese realisme se gebruik van sprokiestrope om tiranne te bevraagteken, nuttig wees vir die konseptualisering van 'n postkoloniale speeltteks wat ook poog om die tirannieke koloniale verlede te bevraagteken.

3.2.7 Die opheffing van grense

Getransfigureer deur die tyd, het verbeeldings-, volks- en sprokiesverhale in Westerse¹⁰³ diskoerse, sinoniem geword met storievertel-genres soos fantasie¹⁰⁴, gruwel,¹⁰⁵ wetenskapfiksie¹⁰⁶ en word

¹⁰³ Bestaande navorsing dokumenteer hoe volks- en sprokiesverhale die tyd in Oosterse en Afrika-diskoerse getransfigureer het. Daar is ook navorsing wat historiese 'skakels' en narratiewe invloede tussen verskillende kulture uiteensit en bespreek, byvoorbeeld Ulrich Marzolph se artikel *The Middle Eastern world's contribution to fairy-tale history* (2019) asook sy boek *101 Middle Eastern Tales and Their Impact on Western Oral Tradition* (2020). Die besprekings rakende volks- en sprokiesgeskiedenis en -vorme in verskillende kulture val buite die bestek van hierdie studie. Ek verwys hoofsaaklik na Europese sprokiesvorme in hierdie proefskrif, maar *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) het wel 'n oorvloed Oosterse intertekstuele mitiese verwysings wat ek in Hoofstuk 4: C. L. Leipoldt en *Die Laaste Aand* (1930) uitwys en ondersoek.

¹⁰⁴ In die fantasie-genre word verhale vertel wat handel oor die onmoontlike in die alledaagse. Dit sluit dikwels mitiese wesens in of behels gebeure wat die algemene wetenskaplike wette verbreek (Fowkes 2010: 1). Teorieë oor die definisie van die fantasie-genre dui aan dat die genre moeilik definieerbaar is as 'n enkelvoudige eiesoortige genre. Dit is omdat genres soos gruwel en wetenskapfiksie ook elemente soos monsters en ongelooflike gebeure bevat, insluitend die ontwrigting van die natuurwette (Fowkes 2010: 2).

¹⁰⁵ Brian Atterbury onderskei die klassieke of Gotiese gruwel-genre van wetenskapfiksie en fantasie "deur dié genre se poging om ons bang te maak, maar dit word ook aankondig deur sekere temas en ikonografie soos donker en stormagtige nagte, monsters en vampiere" (in Fowkes 2010: 3). Die gruwel-genre se bedoeling is om die gedagtes van mense te versteur en vrees in te boesem. Dit raak dikwels betrokke by die bonatuurlike (spoke, spook, monsters en vloeke). Gruwel ontleed trauma en word dikwels gebruik as 'n instrument om vrees en angs te konfronteer (Classen 2010: 113, 114). Die gruwel-genre as artistieke medium maak voorsiening vir growwe oordrywing (Carrrol 1990: 24). Gruwelbeelde word deur die eeue gevind, maar die gruwel-genre het eers in die laaste helfte van die agtiende eeu ontstaan as 'n ontwikkeling van genres soos die Gotiese (Carroll 1990: 14). In literêre studies word die term Goties oor die algemeen toegepas op skryfwerk wat sedert die 1750's tot ongeveer die 1820's in Engeland geproduseer is. Die verhale speel dikwels af in 'n ou, verwoeste kasteel of 'n herehuis waarby dreigende bonatuurlike wesens spook. Die tipiese karakters bevat gereeld 'n geheimsinnige en dreigende ouer man en 'n kwesbare heldin, asook 'n karakter wat verskeur word deur 'n konstante stryd tussen goed en kwaad. Die Gotiese genre handel dikwels oor 'n gevoel van ongemak, die somber, geheimsinnige en die verwoeste of geruïneerde (Hopkins 2005: 1). Die Gotiese fantasie is 'n ontwikkeling wat uit die romantiese era ontstaan het (Murray 2004: 30) en sulke verhale is gedurende die romantiese era in oorvloed geproduseer. Die romantiek het wel 'n spesifieke estetika en met verwysing na konsepte soos die groteske, somberheid, melancholie en vormloosheid (Eco 2004: 399). Die eerste helfte van die negentiende eeu was die Gotiese era, nie net wat literatuur betref nie, maar ook in die visuele kunsvorme. Daar was 'n nuwe belangstelling in die vormlose en onreëlmatige, wat 'n waardering vir die onvolmaakte moontlik gemaak het (Eco 2004: 250). Die romantici het skoonheid in die donker gevind en die somberheid en kuns het onderwerpe soos die verskriklike, die skrikwekkende en nabootsings van lelikheid aangeneem, deur die uitbeelding van monsters en duiwels (Eco 2004: 281).

¹⁰⁶ Volgens Khumari 2013:2) is wetenskapfiksie 'n genre wat gebaseer is op die aanbieding van verbeeldingryke toekomsvisionaries wat dikwels deur wetenskap en tegnologiese vooruitgang toegelig word. Wetenskapfiksie het in die moderne era baie gewild geword en lewer dikwels kommentaar op die groeiende vooruitgang van tegnologie en die vrese rondom die mens se verhouding met masjiene. Wetenskapfiksie meng hipotese met verbeelding. Wetenskapfiksie is gebore uit industriële en wetenskaplike revolusie. Dit beeld dikwels vertellings uit wat in die ruimte of distopiese stede afspeel. Wetenskapfiksie poog om die realiteit van ons tegnologiese toekoms te verstaan, te voorspel en te veronderstel. Dit is die wetenskapsfilosofie in die vorm van verbeeldingryke fiksie. In die hedendaagse diskoerse word dit dikwels *spekulatiewe fiksie* genoem. H. G. Wells (1866-1946) word gereeld beskryf as die vader van wetenskapfiksie met boeke wat *War of the Worlds* (1898), *The Time Machine* (1895) en *The Invisible Man* (1897) insluit (Kumari 2013:2).

uiteindelik in magiese realisme gebruik. Magiese realisme gebruik fantastiese-beelde, hoewel dit noodsaaklik is om magiese realisme van die fantasie-genre te skei. Fantasie kan hoofsaaklik deur een sentrale aspek van ander genres onderskei word, naamlik dat dit 'n fundamentele breuk of die "ontologiese breuk" met ons sin van die werklikheid het (Fowkes 2010: 1). Volgens die *Oxford English Dictionary* beskryf die woord breuk 'n gewelddadige daad van skeur, pluk, bars of uitmekaar breek (2012: 1229). Soos in Hoofstuk 1 bespreek, is ontologie 'n filosofiese dissipline, spesifiek 'n vertakking van filosofie wat die aard en struktuur van die "werklikheid" ontbloot (Staab 2009: 1) Die term "ontologiese breuk" verwys na 'n skeur in wat as aanvaarde werklikheid beskou word (Staab 2009: 1). Binne die fantasie-genre word die 'werklikheid' en die fantastiese gewoonlik in twee verskillende ryke geskei. Die poort na die fantastie-ryk word dikwels as 'n drumpel beskryf (Westfahl 2005: 815). 'n Drumpel, 'n hek of 'n deur is 'n deurgangplek wat kan 'uitnooi' na die aksie van 'deurgang'. In die fantasie-genre ervaar 'n karakter gewoonlik huiwering voordat hy oor of na die onbekende en onverklaarbare oorgaan.

Tzvetan Todorov se studie: *The Fantastic* (1973), voer aan dat die fantasie-genre se belangrikste eienskap gekenmerk word deur 'n oomblik van "huiwering" (1973: 31-33). Todorov verklaar dat daar in hierdie genre 'n gebeurtenis plaasvind wat die rasionaliteit van 'n karakter konfronteer omdat hierdie gebeurtenis nie alleen deur die rede verklaar kan word nie (1973: 31-33). Die karakter moet tussen twee oplossings kies: óf die karakter is die slagoffer van die bedrog deur sy sintuie en die gebeurtenis is 'n produk van sy of haar verbeelding, óf die onmoontlike gebeurtenis het in werklikheid plaasgevind en is deel van die werklikheid. Todorov verklaar dat dit binne die oomblik is tussen konfontasie met die onmoontlike gebeurtenis en die reaksie daarop, waar die fantastiese geplaas kan word (1973: 31-33). Die fantastiese lê binne die oomblik wat dubbelsinnig is, beide met betrekking tot die gehoor en die karakter wat die onmoontlike gebeurtenis ervaar. Hierdie dubbelsinnige oomblik van huiwering kan beskryf word as 'n aporia. Derrida beskryf aporia as:

the nonpassage, or rather ... the experience of the nonpassage, the experience of what happens [se passe] and is fascinating [passionne] in this nonpas-sage, paralyzing us in this separation in a way that is not necessarily negative: before a door, a threshold, a border, a line, or simply the edge or the approach of the other as such (cited in Murray 2009: 11).

"'n Aporia dui op 'n drumpel, 'n grens, tussen twee (of meer) koninkryke" (Murray 2009: 10). Wat fantasie betref, dui aporia die grens tussen werklikheid en denkbeeldige aan - die magiese en die werklike. "In klassieke retoriek is 'n aporia 'n uitdrukking van twyfel, wat na vore kom wanneer mededingende en dwingende argumente aangebied word" (Murray 2009:10). In die geval van fantasie is die mededingende retoriek tussen die ontologie van die werklikheid wat geprik word deur die

teenwoordigheid van die denkbeeldige, die onmoontlike en die fantastiese, wat 'n gevoel wat bestaan uit afwagting en onsekerheid veroorsaak (Dreier 2012: 17). Hierdie oomblik van huiwering veroorsaak 'n impasse. In die artikel *Aporia: Towards Ethnic critique* (2009) skryf Stuart Murray dat wanneer "ons by 'n aporia aankom, dit beteken dat ons twyfel, ons verward is ... 'n Aporia is 'n teenstrydigheid, 'n legkaart of 'n paradoks. Sonder dit en die vrae wat dit vra, is dit onmoontlik om so iets soos die wetenskap voor te stel." (Murray 2009: 11) (my vertalings).

Soos voorheen gesê, streef magiese realisme daarna om "die paradoks van die eenheid van teenoorgesteldes" vas te vang (Cooper 1998: 1). Daar is geen drempels in magiese realistiese tekste wat die grense aandui van waar die 'regte' van die denkbeeldige geskei word nie. In magiese realisme dwaal die fantastiese vrylik deur die vlaktes van die hibriede werklikheid. Magiese realisme verweef die verskillende ryke van die werklike en die onwerklike, die bonatuurlike en wetenskaplike, die magiese en realisme. In die artikel *Magic Realism as the Poetological Framework for the Concept of the Other and the Different in the Croatian 21st Century Novel*, skryf Kornelija Kuvač-Levačić (2020) dat "magiese realisme radikaal verskillende wêreldbeskouings (rasioneel en magies) sowel as natuurlike en bonatuurlike gebeure bied sonder eksplisiete aporia, soos in die fantastiese die geval is" (2020: 61). Daar kan dus gesê word dat magiese realisme nie die teenwoordigheid van die bonatuurlike of onverklaarbare twyfel of huiwer om in magiese moontlikhede te glo nie, maar eerder die drempels afbreek wat verskillende ryke skei en die onverklaarbare binne die ryk van die werklike innooi.

Die hibriede magiese realistiese ruimte op sigself word 'n aporia. Die magiese bedreig nie die rede van die werklikheid nie, maar magie word aangebied as 'n uitsonderlike en aanvaarde deel van die werklikheid (Chanady 1995: 14). Magiese realisme bestaan binne 'n paradoksale ruimte van teenstrydige rasionaliteite, dit behoort nie heeltemal tot die domein van fantasie nie - die skepping van 'n wêreld wat heeltemal anders is as ons eie - en ook nie tot dié van die werklikheid, die konvensionele alledaagse wêreld nie (Chanady 1985: 27). Magiese realisme se vermoë om die verlede weer wakker te maak en te herbesoek; sy vermoë om 'n landskap te fasiliteer wat grense 'afbreek', waar verskeie perspektiewe en die herontdekking van vergete mites en kennis toegelaat word, is redes waarom postkoloniale skrywers aangetrokke is tot die genre.

3.2.8 Towerspreuke uitspraak: metamorfose en antropomorfiëse persoonifikasie

Magiese realisme kan meganismes vir die werking van sprokies, fantasie en fantasmagoriese gebruik, soos die toepassing van magie se vermoë tot transformasie, metamorfose en antropomorfiëse persoonifikasie om die fantastiese aan te bied (Chanady 1995: 14). Die term metamorfose binne wetenskaplike diskoers verwys (onder andere) na insekte se natuurlike sikliese evolusie in die proses

van transformasie van ruspes na skoenlappers. Die term word ook binne fantasie-genres (spekulatiewe fiksie, gruwel, fantasie, magiese realisme) toegepas om die 'transformasie van vorm' te beskryf wat dikwels hibriede wesens of die gedaanteverwisseling van mense in monsters, diere, elemente uit die natuur of lewelose voorwerpe tot gevolg het (Solodow 1988: 174). Metamorfose verteenwoordig gewoonlik die innerlike of sogenaamde ware aard van die individu:

What is metamorphosis? It is clarification, it is the process by which characteristics of a person, essential or incidental, are given physical embodiments, are rendered visible and manifest. Metamorphosis makes plain a person's qualities...a change that preserves, an alteration which maintains identity, a change by which content becomes represented in form (Solodow 1988: 174).

Sommige fantastiese metamorfiese wesens sluit kreature wat na willekeur van vorm kan verander ("shapeshifters"), vampiere en weerwolwe in. Metamorfismes kom ook voor in sprokies en is sterk gewortel in magie se vermoë om individue te straf of te vervloek sodat hulle onwillekeurig van gedaante verwissel. Gedurende die Victoriaanse tydperk is metamorfose in die literatuur gebruik om die innerlike werking van 'n karakter se sielkundige toestand te openbaar (Westfahl 2005: 463).

Nog 'n magiese realistiese transformerende metode is antropomorfiëse persoonifikasie. Antropomorfiëse persoonifikasie skryf menslike gedrags- en voorkomskwaliteite toe aan diere, gode en lewelose voorwerpe. Antropomorfiëse persoonifikasie kan ook karakters konstrueer wat abstrakte konsepte beliggaam, byvoorbeeld tyd, dood en die verlede, en kan opgetower word tot 'n mensagtige karakter wat in staat is om met mense te kommunikeer en met mense te gesels (Westfahl 2005: 593).

Hierdie tipe gedaanteverwisselings kom dikwels in fantasie-genres voor deur die uitspraak van towerspreuke of van vloeke. 'n Vloek,¹⁰⁷ in sy eenvoudigste vorm, kan gedefinieer word in teenstelling met 'n seën. Waar 'n seën met voorspoed gemoeid is, gaan 'n vloek oor veroordeling (Ronnberg 2010: 730). 'n Vloek word algemeen in die literatuur gedefinieer as "any undesirable matter that emerges from an utterance, statement, pronouncement, invocation, oral or written vocabulary that expresses ill will or misfortune to an individual animal or object" (Gondwe 2008: 3). Vloeke beïnvloed die slagoffer deur "lyding deur verdrukking, oorlas, swaarkry, pyn, hartseer, wanhoop, ongeluk, straf, veroordeling, vonnis, plaag, pyniging, marteling, terreur, swoeg, slawerny, misvorming, abnormaliteit, terugbetaling, hindernis, probleme, struikelblokke, inmenging, penarie, verwarring en chaos" (Gondwe 2008: 4).

¹⁰⁷ In 'n Bybelse konteks kan vloeke teruggevoer word na wat die Christendom oorspronklike sondes noem. Skriftuurlik word dit verstaan as "die hele skepping wat onder 'n vloek of slawerny van God is" na die sondeval van die mens en na die erfsonde gepleeg is; is die mens godverlate en verban uit die tuin van Eden om vir ewig te ly (Gondwe 2008: 3-4).

Die vermoëns wat kenmerkend sigbaar is in magie om te transformeer en te skep, sluit op 'n interessante manier aan by teorieë rakende verwerking en hersirkulering, wat soortgelyk gedefinieer word deur transformasie en (her)skepping. Hierdie transformerende eienskappe kan my help met die verwerkings- en herverbeeldingsproses van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930).

3.2.9 Die verbreking van die reëls van lineêre tyd

Soos voorheen vasgestel, is magiese realisme geplaas binne 'n hibriede ruimte (Cooper 1998: 33) wat die verdraaiing van rasonale reëls van tyd en ruimte moontlik maak (Chaia, Slimani & Touansa 2020: 17) In die artikel *Magic Realism in Gabriel García Márquez's "One Hundred Years Of Solitude"* (2020) skryf Asma Chaia, Leila Slimani en Rahil Touansa dat:

the usual chronological time order is different in the magical literature. Time does not behave in the way the reader would expect it to behave in the real world. It is unpredictable; it loops back, moves forward, skips or stay still. Therefore, for magic realists, time is nonlinear (2020: 18).

Verder kan tyd in magiese realistiese literatuur "sirkelvormig wees in plaas van liniêr, of rondspring en heen en weer beweeg, vanaf verlede na toekoms, of net permanent of staties wees" (Chaia, Slimani & Touansa 2020: 52). Die narratiewe kan dikwels tussen die hede en die verlede skuif, of kan beide tegelyk aanbied (Chanady 1995: 14).

Magiese realisme se kapasiteit om die reëls van liniêre tyd te verbreek, spreek direk tot Jacques Derrida se konsepte van die teenwoordigheid van afwesigheid en hauntologie (Zlomislić 2007: 37) (sien Hoofstuk 1). Spoke beliggaam die wese van magiese realisme, breek die grense tussen wat as werklik en onwerklik beskou word en breek deur hul teenwoordigheid die reëls van liniêre tyd. Dit onderbreek lineariteit en versteur deur die aksie van spookverskynings, die rasonale grense van ruimte en tyd. In die boek *Magic realism: Theory, History, Community* skryf Louis Zamora en Wendy Farris (1995) dat:

...because ghosts make absence present, they foreground magic realism's most basic concern - the nature and limits of what is knowable....they represent an assault on the scientific and materialist assumptions...that reality is knowable, predictable, controllable... Magical realist apparitions also unsettle... they float free in time, not just here and now but then and there, eternal and anywhere. Ghosts embody the fundamental magic realist sense that reality always exceeds our capacity to describe or understand or prove and that the function of literature is to engage this excessive reality, to honour that which we may grasp intuitively but never fully or finally define. Magical realist text asks us to look beyond the limits of the knowable, and ghost are often guides (Zamora & Farris 1995: 498).

Verder word karakters in magiese realistiese tekste dikwels toegelig en gekonstrueer deur Jungiaanse (met verwysing na die Switserse geleerde Carl G. Jung (1857-1916)) argetipes (Fourie 2014: 480). Vir

Jung het die woord argetipe 'n jarelange assosiasie met argaïese of oerbeelde. Jung het die mites, folklore en sprokies van verskillende kulture bestudeer en 'n versameling karaktertipes saamgestel wat simboliese aspekte van die menslike psige openbaar en beliggaam. Hy noem, wat hy verstaan as elemente van die menslike natuur, die *kollektiewe onbewuste* (Bazilevsky 2015: 15). Argetipes as karaktersimbole verteenwoordig en openbaar dus fundamentele motiewe in menslike gedrag. (Bazilevsky 2015: 15). Alhoewel Carl Jung se teorieë gewortel is in analitiese sielkunde, word sy teorieë rakende argetipes as hulpmiddel in die ontleding van literatuur gebruik en toegepas op karakterstudies in drama (Fleer 2009: 4).

Soos in hoofstuk 1 uiteengesit, kan spoke, wat beskryf kan word as sigbare oorblyfsels van die dooies, gekwelde boodskappe uit onregverdiges verledes voorstel, as waarskuwings optree of diegene straf wat die vrede versteur het (Stableford 2009: 173, 174). Ek het ook kortliks genoem dat 'n spookagtige karakter 'n simboliese voorstelling van die Jungiaanse argetipe van die skaduwee kan wees. In die artikel getiteld *The shadow in the contemporary fairy-tale*, merk Robin K. Belcher op hoe die Jungiaanse skadu-argetipe in die literatuur manifesteer as die "*doppelgänger*, die amorfiese teenwoordigheid, die refleksie, die spook en 'n magdom ander inkarnasies" (2013: 1 (my vertalings)).

Met inagneming van magiese realisme se vermoë om die reëls van lineêre tyd te verbreek, asook die konstruksie van karakters deur Jungiaanse argetipes en die genre se gebruik van antropomorfe persoonifikasie – word die teenwoordigheid van spookverskynings in magiese realistiese tekste bekragtig. In 'n magiese realistiese teks kan die verlede dus verpersoonlik en geaktualiseer word in die vorm van 'n spook, 'n karakter uit 'n ander tyd wat die hede onderbreek deur spookverskynings.

Soos voorheen uiteengesit, verstaan hierdie studie postkolonialisme as 'n samelewingstoestand waarby daar gespook word, en dat spoke gepaste analogieë kan word vir die gepynigde hede wat gepeperforeer word met spore (die teenwoordigheid van afwesigheid) van kolonialisme. Magiese realistiese teks fasiliteer 'n ruimte waar spoke, as simbole van die gepynigde verlede, teenwoordig kan wees. Sulke spookagtige karakters binne 'n teks ontwig lineariteit; dit dui op die teenwoordigheid van afwesigheid en daarom is hauntologiese allegoriese interpretasies van so 'n teks moontlik.

3.2.10 Magiese realisme in wit Afrikaanse teater

Magiese realisme is reeds op verskeie wyses in Suid-Afrikaanse teateruitruimtes ondersoek. Teatermakers soos Lara Foot Newton se toneelstuk *Karoo Moose* (2009) kan ontleed word as 'n allegorie wat magiese beelde gebruik. In die 2009-artikel getiteld *Karoo Moose*, wat in *The Guardian* geplaas is, bespreek Lyn Gardner *Karoo Moose* (Foot Newton 2009) en die betekenis daarvan, en verklaar dat die produksie

Afrika-storievertelling slim kombineer met magiese realisme om die harde realiteite en dikwels gewelddadige lewens van haar karakters oor te dra. Nog 'n voorbeeld is Brett Bailey se produksie *Samson* (2019), 'n toneelstuk wat Bybelse mites ondersoek. Hy kombineer verskillende maniere van storievertelling en maak gebruik van projeksie, dans en oordadige kostuums, en konstrueer 'n allegorie oor verlies en verraad, soos die geval is in Farber se *Mies Julie* (2012). Zakes Mda, een van Suid-Afrika se bekende romanskrywers en dramaturge, word beskou as 'n skrywer wat die modus van magiese realisme gebruik om stryd uit te beeld en om die hede wat deur 'n traumatiese verlede belas word, te hervorm (Barker 2008: 2). Een van die opvallendste Suid-Afrikaanse politieke allegorieë wat magiese realisme gebruik, is die toneelstuk, *Ubu and the Truth Commission* (1997), 'n toneelstuk deur Jane Taylor en William Kentridge (sien Kruger 2008: 131-146). Die toneelstuk, *Ubu and the Truth Commission* (1997), handel oor die tydperk van versoening. 'n Fantastie-motief, voorgestel deur apparaat soos verbeeldingryke marionette, word regdeur die toneelstuk gebruik om groteske waarhede oor oortreders te demonstreer en om kwesbaarheid van slagoffers te beskerm.

Wit Afrikaanse magiese realistiese tekste word dikwels toegelig deur die historiese konteks van Afrikanerdom. Daar word gereeld verwys na soldate wat in die nadraai van die oorlog gely het, byvoorbeeld die teks *Nag, Generaal* (De Wet 1991) asook die verwerking daarvan, *Asem* (Basson 2017) wat tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) afspeel. Verder draai magiese realistiese narratiewe in Afrikaans gereeld om karakters wat arm is, mishandel is of vasgevang voel deur omstandighede, soos vroue en gemarginaliseerde identiteite (Anker 2003: 481) byvoorbeeld in, *Siener in die suburbs* (du Plessis 1971) en *Mis* (De Wet 1993).

Soos voorheen genoem, is dit kenmerkend van Reza de Wet se toneelstukke dat daar verby realisme beweeg word (Botha aangehaal in Stander 2016: 148). De Wet word aangehaal waar sy sê dat "die werklikheid vir my net soveel te doen het met die psige van fantasie. Dit is spieëlbeelde van mekaar, die buitenste wêreld en die innerlike wêreld" (*Beeld*, 24 Junie 1997). Haar teaterproduksies soos *Diepe Grond* (vertaal as *African Gothic*) (1986) en *Mis* (1993) word beskryf as teater wat die werklikheid en die fantastiese kombineer. In 'n 2018-artikel op *Litnet* vergelyk André Stoltz, 'n teaterregisseur, Reza de Wet se werk met dié van die magiese realis, die romanskrywer Gabriel García Márquez (1927-2014) (Terblanche 2018: [sp]). Reza de Wet word nie net deur realistiese tekste geïnspireer nie, maar ook deur die romantiek. In 2007 skryf sy (ongelukkig onvoltooid) *Heathcliff Goes Home* (2007) gebaseer op Emily Brontë¹⁰⁸ (1818-1848) se beroemde roman *Wuthering Heights* (1847). De Wet het 'n

¹⁰⁸ Avery (1998: 2) verklaar dat Emily Brontë en haar twee susters Charlotte (1816-1855) en Anne Brontë (1820-1849), bekende agtiende-eeuse Britse romanskrywers, aktief deelgeneem aan die gees van romantiek en

besondere bewondering vir die Gotiese literatuur gehad en sy "fokus op die spoke van die verlede en die spreekwoordelike geraamtes in die kas" (Krueger 2015: 117). Verder skryf Anton Krueger in *The Methuen Drama Guide to Contemporary South African Theatre* (2015) dat

She [de Wet] had also noted that there is something inherently Gothic about Afrikaner culture, the subject of most of her writing, particularly the strong Calvinistic underpinnings of traditional Afrikaner culture, for example, the belief in original sin and the visitation of the sins of the fathers upon their children. As John Fletcher points out, the idea of "the sins of the fathers" [...] is encrypted at the heart of all Gothic fiction and might be said to constitute its problematic as a genre: its concern with lineage, heritage, patrimony and the transmission of dark secrets, history as nightmare" (Krueger 2015: 117).

Soos voorheen genoem in Hoofstuk 3.1.; diep De Wet die groteske op. Volgens James Schevill is die "groteske in wese iets wat ons wantrou, die verborge demoniese fantasie wat ons steeds pynig en aantrek, die skaduwee wat ons onderdruk omdat ons nie hierdie sentrale probleem in ons samelewing wil konfronteer nie" (1977: 2). Deur haar gebruik van groteske beelde, wys De Wet die monsteragtige kwellinge van wit Afrikaneridentiteit uit. Anton Krueger skryf verder dat De Wet in *Diepe Grond* (1986) byvoorbeeld 'n:

reflection of the collective psyche of the Afrikaner...or more specifically the things that make it difficult to be an Afrikaner: moralism, the ritual forms of behaviour, the authorotative religious approach...the claustrophobia (2015: 148).

Reza de Wet gebruik die konvensies van realistiese teater, maar haar toneelstukke is deurdrenk met romantiese passies, 'n geheimsinnige atmosfeer en komplekse geteisterde karakters. Reza de Wet skep weer 'n presedent van hoe magiese realisme gebruik kan word om die groteske onderdrukte en gekwelde aspekte van wit Afrikaneridentiteit op te grawe en te openbaar.

Nog 'n wit Afrikaanse dramaturg wat die tweespalt van beide die rasionalistiese as romantiese in sy skryfwerk vergestalt, is C. L. Leipoldt (1880-1947) (Oppelt 2013: 116). Voordat ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herbedink, sal ek in die volgende hoofstuk Leipoldt en die bronteks vanuit die oogpunt van my postkoloniale hede herbesoek en die milieu en motiewe lokaliseer wat die grondslag vir my hauntologiese, postkoloniale allegorie sal vorm. Leipoldt se skryfstyl dui op "'n mengsel tussen

Gotiese romans geskryf het wat die kwellinge van komplekse karakters ondersoek wat dikwels gelyktydig skurkagtig en heldhaftig is. Hulle word ook gevier as vroeë feministe en het sterk vroulike karakters geskryf, gelaag in persoonlikheid, verstand, passie wat gehandel het volgens hul sterk wil. Hul romans word intens gedryf deur emosies, passies en sielkundige lyding. Die atmosfeer van die romans is donker, met geheimsinnige spoke, vervalle herehuse in en gekwelde karakters met donker passies. Die oorgang van die romantiek na die Victoriaanse era word in die romans van die Brontë-susters weerspieël - die historiese verskuiwing in estetika. Hulle romans kombineer literêre style "versmeltende elemente uit die romantiese Gotiese roman met elemente van die realistiese roman" (Avery 1998: 2) wat vinnig die dominante literêre modus van sy tyd geword het (Avery 1998: 1-3).

romantiese skryfwerk en ingewikkelder pogings tot realisme" (Oppelt 2013: 116) asook waarskynlik "sielkundige" karakters wat dit beteken om 'n wit Afrikaner te wees, uitdaag. Hierdie getuigskrifverklaring oor Leipoldt se skryfstyl en karakterbeskrywing ondersteun die neerlê van die grondslag waaruit *Die Laaste Aand* (1930) verwerk kan word tot 'n magiese realistiese teks.

Hierdie hoofstuk het sleutelkenmerke van magiese realisme, soos metamorfose en antropomorfiëse personifikasie, sowel as die genre se vermoë om die reëls van lineêre tyd te verbreek, uitgewys. Hierdie aspekte kan uiteindelik die verwerkings- en herbeeldingsproses ondersteun en lei. Hierdie hoofstuk het ook vasgestel dat magiese realisme aporia oopmaak, wat beteken dat ek die verborge fantastie-moontlikhede van *Die Laaste Aand* (1930) kan ontdek en dit as 'werklik' kan voorstel binne die verwerkte herverbeelde speeltekste. In die volgende afdeling sal ek eerstens 'n kort biografie van C. L. Leipoldt verskaf, wat hom as ambivalente man kontekstualiseer en dan, toegelig deur die historiese konteks en teoretiese raamwerk in Hoofstuk 2: Historiese oorsig, die *Laaste Aand* (1930) herbesoek en ontleed.

HOOFSTUK 4: C. L. LEIPOLDT EN *DIE LAASTE AAND* (1930)



Figuur 13: 'n Koperie van die voorblad van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930).

In hoofstuk 4 herbesoek en (her)ontdek ek eerstens die produktiewe wit Afrikaanse historiese figuur C. L. Leipoldt deur 'n kort bibliografie te verskaf. Ek voer aan dat C. L. Leipoldt in die 1930's teen wit Afrikaanse nasionalisme gekant was. Ek verwys na geleerdes soos Louise Viljoen (2000, 2003), Rian Oppelt (2015) asook die romanskrywer en skrywer Elsa Joubert (1997) wat hom as 'n "selfreflektiewe Oriëntalis" beskou (Viljoen 2003: 80) wat voortdurend sy eie kultuur en posisionality ondervra en bevraagteken. Hierdie afdeling kom tot die gevolgtrekking dat C. L. Leipoldt as 'n ambivalente man beskou kan word as gevolg van verskeie teenstrydige aspekte wat sy wit Afrikaneridentiteit en sy selfreflektiewe skryfwerk begrond. Tweedens, toegelig deur Hoofstuk 2: Historiese oorsig, sal ek C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt: 1930) herbesoek en ontleed en poog om die koloniale en postkoloniale temas, motiewe en historiese verwysings wat in die omgewing, sleutelobjekte en karakters in die toneelstuk voorkom, op te diep. Ek sal ook potensiële 'magiese elemente' in die toneelstuk opspoor wat uiteindelik die grondslag sal vorm vir, en spesifieke keuses vir die postkoloniale herverbeelde speeltteks sal bekragtig.

4.1 C.L. Leipoldt: 'n ambivalente man



Figuur 14: Inktekening van C. L. Leipoldt (Van der Merwe 2020).

Christiaan Frederik Louis Leipoldt (1880-1947) is bekend vir die omvang van sy belangstellings: afgesien van sy prestasie as 'n belangrike figuur in die wit Afrikaanse letterkunde, het hy ook in sy hoedanigheid as geneesheer tot Suid-Afrikaanse mediese tydskrifte bygedra en word hy as 'n belangrike figuur in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse kookkuns beskou. Leipoldt het, anders as baie van die Afrikaanse skrywers van sy tyd, die problematiese Afrikanerpolitiek aangespreek. Hy het ook 'n ywerige belangstelling in en kennis van die natuur gehad, wat duidelik blyk uit sy artistieke skryfwerk, wat die prag van landskappe beskryf, terwyl hy terselfdertyd die onvermydelike verval van die wêreld rondom hom erken (Kannemeyer 2005: 83). Hy bevraagteken dikwels sy doel in die wêreld en was gefassineer deur die onbekende, die geheimsinnige en die raaiselagtige aspekte van bestaan (Kannemeyer 2005: 83).

Leipoldt is op 28 Desember 1880 gebore, uit 'n sendinggesin wat in Worcester in die Kaapkolonie in die gewoon het. "Hy is grootgemaak in die Hantam-streek, in die valleidorp Clanwilliam" (Oppelt 2015: 2). Sy vader was 'n Duitssprekende Morawiese¹⁰⁹ sendeling wat voorheen in Sumatra, Indonesië, gestasioneer was, vergesel van sy vrou, Leipoldt, se ma, Ana Meta Christina Esselen. Sy ouers het dikwels gepraat oor die tyd wat hulle in Indonesië deurgebring het, met 'n jong Leipoldt, wat gefassineer was deur hul weergawes van hul ervarings in die Ooste. Hierdie fassinasie met die Ooste sou later duidelik word in sy literêre produksie en in sy passie vir die kookkuns (Oppelt 2015: 2). Leipoldt het privaat onderrig ontvang en 'n bekwame akademikus geword wat in agt tale kon lees en/of skryf. As tiener het hy 'n belangstelling in plantkunde ontwikkel. Hy word leerling en vriend van die gesiene Kaapse plantkundige sir Harry Bolus¹¹⁰ (1834-1911), en vestig 'n verhouding wat gedurende Leipoldt se lewe sou voortduur (Oppelt 2015: 2).

¹⁰⁹ Volgens Spaugh (1957) is die Morawiese Kerk in 1457 gestig en is dit die oudste weergawe van 'n Protestantse Kerksektor. Die Morawiese Kerk staan vir *Unitas Fratrum* of Eenheid van Broeders en word dikwels afgekort tot bloot Die Eenheid. Die kerk het sy oorsprong in die Oos-Europese lande Morawië en Boheme, vandaar die naam die Morawiese Kerk. In 1517 het "Luther sy 95 tesse aan die deur van Wittenberg-kasteel vasgespyker" (Spaugh 1957: 1). Gedurende hierdie tyd is 'n sterk verhouding tussen Morawiërs en die Hervormers gevestig. Die Morawiese kerk het 'n oplewing in die 1700's, spesifiek in Duitsland beleef. Graaf Nicholas Ludwig von Zinzendorf (1700-1760) was die sleutelfiguur in die vernuwing van die Morawiese Kerk. Na die hernuwing van 13 Augustus 1727 het Morawiërs sendingwerk begin wat hulle beskou het as die primêre rede vir die bestaan van hul kerk. Die Morawiese sendelinge het 'n morele plig teenoor slawe gevoel. Leonard Doper, een van die eerste Morawiese sendelinge, wou homself in slawerny verkoop as 'n daad van liefde en toewyding. Morawiërs het sendelinge regoor die wêreld heen gestuur. Hulle het sukses behaal in Lapland, Suriname, Labrador, Ceylon, Suid-Afrika, Kaïro, Konstantinopel, Bagdad en Jerusalem (Spaugh 1957: 1, 3, 5, 10).

¹¹⁰ Gunn & Codd (1981) verduidelik dat Harry Bolus in Nottingham, Engeland, gebore is, waar hy 'n deeglike opleiding aan die Castle Gate School ontvang het. Die skoolhoof van Castle Gate het met William Kensnit, 'n plantkundige, in Grahamstad Suid-Afrika gekorrespondeer. Kensnit het versoek dat die skoolhoof vir hom een van sy leerlinge stuur om die pos as assistent te beklee en in 1850 het Harry Bolus in Port Elizabeth as die gekose leerling aangeland. Bolus het twee jaar onder William Kensnit gewerk en sou later met Sophia Kensnit trou. Hy vestig hom uiteindelik in Graaff-Reinet. Hulle het drie seuns gehad en na die verwoestende verlies van sy



Figuur 15: Inktekening van die Hantamvallei (Van der Merwe 2020).

Leipoldt het plesier gevind in die skoonheid van die Hantam-vallei en het 'n bewustheid getoon van die diversiteit van kulturele identiteite wat in sy gemeenskap sigbaar was. Soos voorheen bespreek, het die Kaapkolonie vinnig ontwikkel tot 'n kosmopolitiese gemeenskap. Leipoldt het grootgeword tussen wit Afrikaanse boere, Engelse en ander Europese setlaars of sendelinge, bruin werkersgesinne en mense wat afstammeling van die Khoi-Khoi-gemeenskappe was, asook van voormalige slawe wat uit die Ooste na die Kaap gebring is - verskillende kulture wat almal deel gevorm het van die groeiende Kaapse samelewing. Leipoldt het van jongs af sy eie opinies oor rasseongelykhede gevorm en in 1896, op sestienjarige ouderdom, skryf hy 'n brief aan die *Cape Argus*, destyds 'n gewilde koerant, getiteld *The Coloured Question*, waarin hy vra vir die erkenning van nie-blanke identiteite as gelyk aan die bevoorregte wit gemeenskap. Met die publikasie daarvan is sy brief met verontwaardiging deur wit lesers begroet. In 1898 het Leipoldt Clanwilliam verlaat op soek na werkseleentheid in Kaapstad. Hy het 'n tyd lank by 'n Kaapse Moslemgesin gewoon het sy kulturele kennis verder verbreed (Oppelt 2015: 3).

eersgeborene het 'n familievriend voorgestel dat Bolus plantkunde opneem, wat die begin van 'n lewenslange obsessie was. Hy het voortgegaan met ekspedisies na verskillende uithoeke van Suid-Afrika, wat verskeie boeke na aanleiding van sy waarnemings as veldplantkundige opgelewer het. Hy sterf aan hartversaking in Oxted, Surrey en laat 'n nalatenskap van plantkundige publikasies agter; hy stig ook die Harry Bolus-professoraat aan die Universiteit van Kaapstad (Gunn & Codd 1981: 99).

Hy het ontwikkel tot wat 'n Renaissance-man¹¹¹ genoem kan word, en slaag as joernalis, skrywer, digter, dramaturg sowel as dokter. Tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) het Leipoldt 'n invloedryke oorlogsjoernalis geword en vir plaaslike sowel as internasionale koerante geskryf. Na die Anglo-Boereoorlog studeer Leipoldt medies in Londen by Guys-hospitaal, reis deur Europa en dokumenteer sy gedagtes en waarnemings in briewe gerig aan sy weldoener, sir Harry Bolus (1834-1911), wat ook Leipoldt se literêre skryfwerk aangemoedig het. In Junie 1907 kwalifiseer hy as dokter. In 1911 publiseer Leipoldt sy eerste digbundel, getiteld *Oom Gert Vertel en Ander Gedigte* (1911) en vestig hom as 'n pionier in die tweede Afrikaanse taalbeweging. Gedurende sy tyd in die buiteland is hy beïnvloed deur die Europese entoesiasme om na eksotiese plekke te reis. Voordat hy in 1913 na Suid-Afrika teruggekeer het, het hy na Nederlands-Indië gereis, as skeepsdokter aan boord van die vragstoomskip *Ulysses* (Viljoen 2000: 1). Dit is tydens hierdie reis dat hy die dagboek gehou het wat later omskep is in 'n manuskrip genaamd *A visit to the East Indies* (1932) (Viljoen 2000: 1). Die dagboek gee gedetailleerde indrukke van die Ooste, selfreflektiewe insigte oor sy posisie as buiteland en genuanseerde politieke insig in die morele en sosiale kwessies wat kolonialisme meebring (Viljoen 2000: 1).

In die artikel *Leipoldt and the Orient: A Reading of C. L. Leipoldt's travel writings in the context of Oriental Discourse* (2000), bespreek die akademikus Louise Viljoen Leipoldt se reisjoernaal deur die lens van Edward Said se definisie van Oriëntalisme (sien Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke). By die aanvang van sy reis na die Ooste, merk Viljoen op, beskryf Leipoldt die Ooste deur die oë van sy jonger self, betower deur sy ouers se verhale oor Indonesië, wat die eksotiese andersheid van die Oosterse landskappe verromantiseer. Hy beskryf die begin van sy reis as "Die drang na die Ooste" (Leipoldt 1932: 6).

By sy aankoms in die Ooste word sy begrip van sy posisie as buiteland en verteenwoordiger van Westerse kolonisasie egter duidelik in sy skryfwerk, wat losbreek van stereotipiese Oosterse diskoers en 'n meer genuanseerde begrip van kolonialisme toon. Hy beskryf hierdie oomblik van selfbewuswording in sy joernaal as: "Die besef van die Ooste" (Viljoen 2003: 80). Viljoen noem Leipoldt 'n "selfbewuste reisskrywer" (Viljoen 2003: 80). Reisbeskrywings het sedert die begin van die vyftiende eeu 'n gewilde vorm van Westerse literatuur geword. Reisbeskrywing word gedefinieer as skryfwerk wat onder meer 'n redelik generiese fassinatie met die Ooste toon, wat dikwels 'n geromantiseerde

¹¹¹ 'n Renaissance-man is 'n term wat gebruik word om 'n individu te beskryf wat 'n breë belangstelling in die menslike natuur, die wetenskaplike wêreld en artistieke uitdrukking het. Die Renaissance-man se kennis omvat filosofie, wetenskap en die kunste en presteer gewoonlik ook wat betref die praktiese toepassing van hierdie kennisvelde (Runyon 2010: 2- 4).

beeld oproep van bestemmings wat bewoon word deur "eksotiese wesens", "oordadige landskappe", "ongewone kulture" en fokus op 'n Westerse individu se uitsonderlike ervarings en reise in die kolonies (Castro 2016: 152). Soos in hoofstuk 2 genoem, beskryf Edward Said (58-59) hierdie tipe skrywers en hul reisliteratuur as Orientaliste: "'n soort oortuigende mitologie van die Ooste wat 'n veelvoud stereotipes uitbeeld waarin die legendariese lande meer geïdealiseer is as werklik" (Castro 2016: 152).

Viljoen gebruik egter die term selfbewus, wat sinspeel op die feit dat Leipoldt oor die vermoë beskik om sy posisionaiteit as wit en Westers te plaas en 'n breë bewustheid toon van hoe koloniale strukture sy standpunte omraam het. Viljoen gaan voort deur te sê dat "hy sy eie vooroordeel [ten opsigte van die kolonies] erken en beskryf hoe die Ooste deur Westerse tekste gevorm is" (2000: 10). Vir Leipoldt word dit duidelik dat daar 'n geheimsinnigheid is aan die Ooste wat die Weste nooit ten volle sal verstaan nie. Volgens hom is enige poging tot 'n rasonele, wetenskaplike begrip van hierdie geheimsinnige wêrelddeel gedoem omdat 'n mens uiteindelik sal vind dat die droë wetenskaplike feite "in 'n waas van Oosterse mis" bedek sal word wat feite verander in "newelige mengelmoes" (Leipoldt 1932: 18). Eers wanneer 'n mens die Ooste se, taal, gewoontes, godsdiens en bygelowe bestudeer het, kan 'n mens dit waag om dit te verstaan, maar die resultaat sal onvermydelik die besef wees dat die Ooste 'n "spokeland [is] ... waar jy nooit in intieme aanraking met die wesens wat daarin woon kan kom nie" (Leipoldt 1932: 18).

In die artikel *Leipoldt and the Orient: A Reading of C. L. Leipoldt's travel writings in the context of Oriental Discourse* (2000) beskryf Louise Viljoen Leipoldt as 'n "selfreflektiewe Oriëntalis" (Viljoen 2000: 8). Leipoldt word steeds deur kolonialisme omraam vanweë sy posisionaiteit as wit Westerse koloniseerder. Sy beskrywing, byvoorbeeld, van die Ooste se "geheimsinnigheid" wat die Weste nooit ten volle sal verstaan nie, kan gekritiseer word as die beklemtoning van Oriëntalistiese vooroordele en van "othering". Daar moet egter op gelet word dat Leipoldt nie probeer om die Oosterse landskap te 'verower' deur sy sienings as meerderwaardig te beskou en uiteindelik 'n oordeel te vel nie. Dit kan gestel word dat hy probeer om die spanning en konflik wat hy ervaar as 'n Westerse, koloniale, Afrikaanse identiteit oor te dra - om homself selfbewus waar te neem, om die Ooste waar te neem en nie aan sy eie posisionaiteit te ontsnap nie. In die artikel *Die digter as reisiger: twee gedigsiklusse van Leipoldt en Krog* (2003) skryf Louise Viljoen:

Omdat reis lei tot 'n oorskryding van grense in die letterlike sowel as die figuurlike sin, is reisskrywing potensieel transgressief. Volgens Barthes is reisskrywing ook die mees "ideologies versadigde" skryfvorm wat 'n mens kan vind, afgesien van propaganda. Om hierdie rede vorm reisskryf dikwels 'n belangrike deel van die politieke en ideologiese debatte van die tyd (Viljoen 2003: 80).

Leipoldt het 'n besondere ambivalente verhouding met kolonies omdat hy self 'n wit Afrikaner was met koloniale voorouers, wat deur imperiale Brittanje gekoloniseer is. Deur ander gekoloniseerde lande te besoek, kan Leipoldt besin oor rasse- en kulturele integrasie en hibriditeit wat deur kolonialisme in Suid-Afrika na vore gebring word:

Die groot kwessie van inmenging van die wit met die inboorlingrasse, is iets wat nie hier bespreek kan word nie. Onder die toestande daar is dit egter moontlik dat inmenging 'n mengelras kan voortbring, wat uiters geskik is vir die streek wat hy moet bewoon, en dat dit natuurlike oplossing van die probleem is. Vir ons wat hart en siel teen sulke inmenging gekamp is, lyk dit amper goddeloos en hemeltermend om soiets selfs maar aan te stip, maar die Natuur gaan sy gang sonder om hom aan ons vooroordeel te steur (Leipoldt 1932: 8).

Leipoldt openbaar 'n insig in rasse- en kulturele hibriditeit en hoe nasionalistiese wit Afrikanerdom rasseklassifikasies onder die wet bepaal. Leipoldt demonstreer progressiewe sienings oor die onderwerp van kolonialisme naas kosmopolitiese identiteitspolitiek deur na rasse-integrasie te verwys as positiewe aspekte, as 'n manier waarop die natuur sy loop neem en om die Afrikanernasionalistiese perspektief op rasse-integrasie as "vooroordeel" aan te dui. Terselfdertyd sluit hy homself in by die vooroordeel deur te sê dat "vir ons wat hart en siel teen sulke inmenging gekamp is, lyk dit amper goddeloos en hemeltermend om soiets selfs maar aan te stip". Leipoldt openbaar deurlopend sy belangrike opponerende standpunte rakende die heersende Afrikaanse nasionalistiese sosiaal-rassige konstruksie van Suid-Afrika se multikulturele identiteite, en ontbloot heersende "politieke en ideologiese debatte van die tyd". (Viljoen 2003:80):

Een van die allergrootste vrae wat die Afrikaner homself moet afvra, is in hoever hy die sedelike reg het om in 'n land met 'n gemengde bevolking 'n afsonderlike politiek uit te voer waarin die inboorling nie regstreeks aandeel of seggenskap het nie. In Java bestaan daardie vraag nie. Die blanke bevolking aldaar is nie in politieke kampe verdeel nie; hulle vermors nie hulle kragte op party-politiek nie, en iedereen, blanke sowel as inboorling, stel belang in die praktiese behartiging van voorregte wat aan altwee toegken is (Leipoldt 1932: 8).

Hier is Leipoldt duidelik gekant teen die populêre ideologiese propaganda van wit Afrikaanse nasionalisme, maar deur sy gebruik van neerhalende terme soos "inboorlinge" kan Leipoldt gesien word as 'n figuur wat steeds vasgevang is deur koloniale ideologie. Sy reisskrywing onthul terselfdertyd die politieke ideologieë van sy tyd, hoe dit in sy identiteit en uitdrukking ingesypel het, en beklemtoon die akkuraatheid van Viljoen se aanduiding van Leipoldt as 'n "selfreflektiewe Oriëntalis" (2000: 8).

Met sy terugkeer na Suid-Afrika van sy reise oorsee het hy as gesondheidsinspekteur gewerk terwyl hy voortgegaan het om volksverhale vir kinders, volksanekdotes en literêre resensies vir verskeie Suid-Afrikaanse tydskrifte en koerante te skryf. In 1920 publiseer hy sy tweede digbundel: *Dingaansdag* (1920) (Oppelt 2013: 14). Gedurende die twintigerjare het hy voortgegaan met die skryf van rubrieke

vir koerante wat 'n wye verskeidenheid onderwerpe bespreek het, soos die kookkuns, kontemporêre ontwikkeling in die Europese letterkunde: modernisme en realisme. Hy skryf ook boekresensies en "kritiese refleksies oor die stand van die Suid-Afrikaanse letterkunde" en die groeiende Afrikaner nasionalistiese beweging (Oppelt 2013: 15).

In 1923 publiseer Leipoldt sy derde digbundel: *Uit drie Wêreldes*. Die boek ondersoek kosmopolitiese dinamika en die gedigte daag die ontwikkelende wit Afrikanernasionalisme subtiel uit (Oppelt 2013: 14). Gedurende Leipoldt se literêre loopbaan het hy sy belangstelling in die wetenskap behou en artikels in die *South African Medical Journal* gepubliseer. Hierdie dualiteit van beide rasionalisties¹¹² en romanties¹¹³ het kenmerkend geword van Leipoldt se skryfwerk (Oppelt 2013: 16). In hierdie jare het Leipoldt sy eerste toneelstuk geskryf: *Die Heks* (1923).

In 1925 is Afrikaans formeel as amptelike taal van Suid-Afrika aanvaar en in 1933 is die Bybel in Afrikaans vertaal. Versterk deur die opkoms van Afrikanernasionalisme, het die Afrikaanse taal sy vermoë tot uitdrukking gerek, beide op akademiese gebied en kreatiewe skryfwerk (Giliomee & Mbenga 2007: 288). Die Nasionale Party (NP) het aan politieke mag gekom, met D.F. Malan as leier in 1929. Teen die agtergrond van die groeiende wit Afrikanernasionalisme skryf C. L. Leipoldt *Die Laaste Aand* (1930), in gesprek met Suid-Afrika se koloniale verlede en wit Afrikaneridentiteit. Leipoldt het gedurende die 1930's verder 'n belangstelling in Suid-Afrika se koloniale verlede getoon deur

¹¹² Soos voorheen genoem, verwys die woord rasionalisme na logika, volledige orde, beheer en wetenskaplike verduideliking (Hill & Turner 2006: 318).

¹¹³ "Donker en skrikwekkend", "Goties" en "emosionele intensiteit" is van die terme wat gebruik word om die atmosfeer van sommige van die skilderye uit die Romantiese era te beskryf (Murray 2004: 30-31). Die eerste helfte van die negentiende eeu was bekend as die romantiese era. "Romantiek in die visuele kunste is tradisioneel en herhalend geïnterpreteer as 'n reaksie teen die neo-klassisisme van die agtiende eeu" (Murray 2004: 27) of teen die Verligting. Gedurende die romantiese era is klem gelê op vryheid en selfuitdrukking (Murray 2004: 27). Kunstenaars het gereeld die "bewuste en die onderbewuste", "die werklike en ideale" en "die natuurlike en fantastiese" saamgesmelt (Murray 2004: 27). Die visuele taal van romantiese kuns was emotief, misties, wat sensuele vorme en "bizarre", visioenêre temas ingesluit het (Murray 2004: 27). Temas soos profetiese verhale en prehistoriese fantasmagoria is in die kunste ondersoek (Murray 2004: 27). Die nuutgevonde belangstelling in die "Gotiese" kan geïnterpreteer word as 'n opstand teen die oorheersende vestiging van die Verligting, en 'n verlange na emosionele uitdrukking en ervaring (Janson 1970: 453). Mense het intense ervarings opgesoek, dikwels deur die denkbeeldige (Janson 1970: 453). Volgens Umberto Eco (2004: 399) is romantiek nie 'n vaste of presiese term wat 'n spesifieke kunsbeweging beskryf nie, maar identifiseer eerder houdings en sentimente wat fokus op die konsepte van die gees en "to act upon feeling". Eco sê voorts dat die doel van die Romantiese Beweging nie noodwendig was om in skrilte kontras met die rede te staan nie, maar eerder om 'n band tussen rede en sentimente te kombineer en te vestig. Hierdie band het ten doel gehad om balans te skep deur hierdie twee oënskynlik teenstrydige opvattinge bymekaar te bring, en dit is binne hierdie balans dat die ware oorspronklikheid van die romantiese era lê (Eco 2004: 399). Gedurende die 19de eeu het realisme as artistieke beweging die era van romantiek beëindig en modernisme (laat negentiende tot middel twintigste eeu) ingelei.

historiese weergawes van Jan van Riebeeck, die Franse Hugenote en die Voortrekkers te skryf (Oppelt 2013: 17).

Gedurende die 1930's het wit Afrikaanse romans temas weerspieël soos die stryd van 'n agrariese gemeenskap om by 'n geïndustrialiseerde stedelike omgewing aan te pas. Leipoldt het egter, beïnvloed deur skrywers soos die romantikus Edgar Allan Poe en sir Arthur Conan Doyle, twee Afrikaanse sielkundige rillers gepubliseer: *Die Donker Huis* (1932) en *Die Moord op Muizenberg* (1931). Leipoldt het gedurende hierdie dekade 'n oorvloed literêre produksie gelewer, soos die bundel kortverhale: *Die Rooi Rotte* (1932), sy vierde digbundel *Schoonheidstroos* (1932), die bekende kulinêre boek *Polfyntjies vir die Proe* (1933) en voltooi ook die *Valley*-trilogie (*Stormwrack*, *Gallows Geco* en *The Mask*) waaraan hy van die laat 1920's tot vroeë 1930's gewerk het. In 1937 het hy 'n persoonlike memoir genaamd *Bushveld Doctor* (1937) gepubliseer. Op 12 April 1947 sterf C. L. Leipoldt in sy geliefde Hantamvallei. Sy as is in die Pakhuis-bergpas ter ruste gelê. Sy laaste rusplek is aan die voet van 'n klein grot teen die kranse onder flou sigbare San-rotskuns, geskep in 'n tyd toe Suid-Afrika onaangeraak was deur wit setlaarkolonialisme (Oppelt 2013: 18).

In 1995 het die vooraanstaande wit Afrikaanse skrywer Elsa Joubert¹¹⁴ (1922-2020), wat 'n besondere bewondering vir C. L. Leipoldt en sy skryfwerk gehad het, 'n reis deur Indonesië onderneem na aanleiding van Leipoldt se joernaal *Uit My Oosterse Dagboek* (1932). Elsa Joubert het haar eie joernaal gehou terwyl sy in Indonesië was en in 1997 'n boek met die titel *Gordel van Smarag* gepubliseer. In die boek bied Joubert haar eie insig, kritiek en waardering vir Leipoldt se besinnings en oortuigings teenoor die groeiende nasionalistiese wit Afrikaner van die 1930's, parallel met sy waarnemings en kritiek op die Nederlandse koloniale regering in Indonesië. Dit is veral opmerklik dat Elsa Joubert C. L. Leipoldt plaas as skrywer wat die potensiaal gehad het om die Afrikaanse Multatuli (1820-1887) te

¹¹⁴ Elsabé Antoinette Murray Joubert (1922-2020) is op 19 Oktober 1922 in die Paarl gebore. Sy is na die Hoër Meisieskool La Rochelle, verwerf 'n BA- en Hoër Onderwysdiploma aan die Universiteit Stellenbosch en in 1945 voltooi sy haar meestersgraad aan die Universiteit van Kaapstad. Nadat sy aan die universiteit gegradueer het, was sy onderwyser voordat sy van 1946-1948 die vroueredakteur van die *Huisgenoot* geword het. Joubert het voltydsk begin skryf, was 'n ywerige reisiger en het talle reisboeke geskryf. In 'n aanlyn artikel wat op die *Johannesburg Review* gepubliseer is, skryf Jennifer Malec: "Vroeg in haar skrywersloopbaan het Joubert weggedraai van hoofstroom Afrikaanse skryfwerk en haar verbind met Die Sestigters, opkomende Afrikaner literêre dissidente beweging wat deur Andre Brink en Breyten Breytenbach begin is" (2020). Sy publiseer opspraakwekkende roman, *Die Swerfjare van Poppie Nongena* in 1978. Gedurende haar loopbaan het sy bygedra tot die Afrikaanse letterkunde met die skryf van poësie, romans en dramatekste. Hierdie studie beklemtoon haar spesifieke belangstelling in C. L. Leipoldt wat haar aangespoor het om in 1995 na Indonesië in sy 'voetspore' te reis (Joubert 1997).

wees.¹¹⁵ Hierdie vergelyking is belangrik omdat Multatuli (Eduard Douwes Dekker) beskou word as 'n rebelse negentiende-eeuse Nederlandse skrywer wat die koloniale strewes van Nederland radikaal ondermyn het. Dit blyk dat Joubert ooreenkomste tussen C. L. Leipoldt en Multatuli erken as skrywers wat die vermoë gehad het om hul eie kulture te in te lig en te kritiseer wat betref hul skadelike en tirannieke aard, ten einde te besin oor hul posisionaleiteite as wit koloniseerders (Joubert, 1997: 70).

C. L. Leipoldt is 'n ambivalente man. Leipoldt se karakter is deurspek met teenstrydighede; hy is tegelyk 'n rasionalis en romantikus, as Afrikaner is hy sowel die koloniseerder as die gekoloniseerde; sy reisskrywing toon Oriëntalistiese opvattinge, maar hy bevraagteken voortdurend sy eie standpunte en erken sy wit Westerse posisionaleiteit. Laastens tree hy poëties in gesprek met die Afrikaanse taal, maar dit lyk asof hy die taal gewelddadig teen homself gebruik om sy eie identiteit en kultuur kritiseer. Rian Oppelt maak die stelling in getiteld *C. L. Leipoldt and the Making of South African Modernism* (2013: 8) dat Leipoldt 'n skrywer is wat die geskiedenis ondervra terwyl hy daaraan deelneem (2013: 8). Oppelt gaan voort deur Leipoldt as 'n "interne saboteur te beskryf. Intern vanweë sy identiteit as wit Afrikaner en saboteur vanweë sy kritiek op sy eie kultuur deur die Afrikaanse taal as medium te gebruik" (2013: 8).

Namate Afrikanernasionalisme in die vroeë dekades van die twintigste eeu sterk geword het, moes Leipoldt verskeur gewees het tussen lojaliteit teenoor die Afrikanersaak, aangesien hy die verset *teen* Groot-Brittanje sowel as die ontberings tydens die Anglo-Boereoorlog (1899-1901) gesien het, en versigtigheid ten opsigte van die houdings rakende eksklusiwiteit in die nasionalistiese beweging. Soos die eeu gevorder het, skryf hy "teen" die nasionaliste en die kontemporêre literêre tendens waar die heroïese verlede van die Afrikanergeskiedenis beklemtoon word. Soos Paul Leonard Murray dit gestel het:

Leipoldt meant the events in his fiction to serve as an allegory for the way he saw South Africa emerging at the time. He was writing against the Nationalists, particularly against the narrative of Gustav S. Preller, who spent his working life constructing a *volksgeskiedenis* that resulted in a significant public history that dominated Afrikaner historical thinking from circa 1905 to 1938 (2012: 13).

In die 1930's, saam met die verwagte eeufeeshedenkings van die Groot Trek en die aanvang van die projek van die Voortrekkermonument, is 'n oorvloed helde-verhale oor die Groot Trek en die Anglo-

¹¹⁵ Multatuli is 'n skuilnaam vir Eduard Douwes Dekker, gebore in 1820 Amsterdam in Nederland (Ettly 2020: [sp]). Multatuli is 'n Nederlandse skrywer wat sy eie kultuur met en deur sy eie taal gekritiseer het, en hom dus 'n self-reflektiewe koloniseerder gemaak het wat sy eie land se koloniale oortuigings teenstaan. Multatuli het internasionale erkenning verwerf met sy roman *Max Havelaar* (1860). Die roman is deels outobiografies en daarop gemik om die Nederlandse uitbuiting in Indonesië bloot te lê. Ander noemenswaardige publikasies sluit in *Ideën* (1862-1877) en *Minnebrievens* (Ettly 2020: [sp]).

Boereoorlog gepubliseer, spesifiek met behulp van die publikasies van Gustav Preller. In die studie *C. Louis Leipoldt's The Valley – constructing an alternative past*, voer Paul Leonard Murray aan dat Leipoldt 'n toon aangeneem het van "anti-Groot Trek, anti-nasionalisties, pro-versoening, om gemeenskaplike grond te vind eerder as om op eksklusiwiteit te fokus" (2012: 13).

Leipoldt se karakter kan gelees word as in 'n liminale ruimte, wat 'n grens beset, wat uiteindelik 'n posisionaaliteit van tussenin illustreer. Elsa Joubert vra ook: "Is hy die tussen-mens?" (1997: 86). Kan C. L. Leipoldt, in ag genome sy ambivalensie, as 'n "grensbewoner" beskryf word? *Postcolonialism and Post socialism in Fiction and Art* (2013) deur Madina Tlostanova beskryf 'n "grensbewoner" as 'n tipe kulkunstenaar wat deur hul artistieke werk die vermoë het om "vals konvensionaliteit in menseverhoudinge bloot te lê en die owerhede deur ironie en sluheid te mislei" (2013: 133, 134). Christopher Heywood (2000: 75, 76) interpreteer Leipoldt se twee toneelstukke *Die Heks* (1923) en *Die Laaste Aand*, (Leipoldt 1930) as "gedramatiseerde verhale uit die Hervorming en die Nederlandse koloniale tydperk wat relevansie gehad het vir die 1920's ... hy het 'n eietydse situasie gemasker deur die aksie in 'n afgeleë tydperk te plaas" (my vertalings).

Die sewentiende en agtiende eeuse tydsplasing van sy toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) plaas die gebeure van die toneelstuk tydens die hoogtepunt van die Nederlandse koloniale bewind oor die Suid-Afrikaanse kus (1652 tot 1795). Daarom word die omgewing, karakters, motiewe en liggings van die toneelstuk geperforeer met koloniale temas, wat dit geskik maak vir herondersoek en herinterpretasie. In *Die Laaste Aand* (1930) word Leipoldt se fassinasie met Indonesië vasgevang, terwyl hy terselfdertyd sy bewustheid of "besef van die Ooste" blootlê (Leipoldt 1932: 7). Soos voorheen genoem, het Leipoldt gesofistikeerde en wye kennis van Indonesië gehad wat duidelik blyk uit sy literêre produksie en in sy passie vir die kookkuns (onder andere kennisvelde) (Oppelt 2015: 2). As jong man het Leipoldt die Oos-Indiese Eilande (Indonesië en Filippynse argipels) besoek. Hy toon 'n bewustheid van die ontberings wat individue onder koloniale bewind verduur, spesifiek duidelik in sy keuse om die verhaal van die toneelstuk te ondersoek deur die ervarings van 'n Martha, 'n Javaanse vrou uit Jakarta (gekoloniseer deur die Nederlanders).

Regdeur *Die Laaste Aand* (1930) is daar 'n voortdurende verband tussen historiese verhale en fiktiewe gebeure. Leipoldt se skryfwerk toon kennis van die Indonesiese geskiedenis en kultuur met gedetailleerde verwysings na plekke, koninkryke, gebruike, kunsvlyt en inheemse plantkunde (hierdie verwysings sal aangespreek word in die volgende ontledings van die toneelstuk). Die ambivalensie van Leipoldt se houding en sy genuanseerde siening van die geskiedenis blyk duidelik uit huidige ontledings soos die volgende:

Leipoldt was not interested in using history to illustrate how we come to be at one particular moment, with the implication that the moment is a summation and climax of all pre-existing events; he was far more interested in showing that history itself was, and is, in dynamic flux, a continuing process of transformations... (Gray 1984: 2-9).

Die binêre aspek van Leipoldt se standpunt, wat die prag van die Ooste vier saam met die voortdurende koloniale kritiek, dui op 'n belangrike aspek van Leipoldt se skryfwerk in die toneelstuk en beklemtoon die ambivalensie van sy eie karakter en wêreldbeskouing. Nadat ek 'n kort bibliografie van C. L Leipoldt gegee het en hom geplaas het as 'n ambivalente figuur wat die geskiedenis ondervra het terwyl hy daaraan deelgeneem het (Oppelt 2013: 8), sal ek nou sy 1930's toneelstuk, *Die Laaste Aand* (1930) herbesoek, vanuit 'n huidige postkoloniale oogpunt.

4.2 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930)

Toegelig deur Hoofstuk 2: Historiese oorsig, sal ek nou *Die Laaste Aand* herbesoek en ontleed (Leipoldt 1930). Ek sal eerstens 'n kort inleiding van die toneelstuk gee, kortliks die narratiewe struktuur uiteensit, kommentaar lewer op die skryfstyl en die toneelstuk as 'n historiese drama omskryf. Dit sal gevolg word deur 'n ontleding van elke handeling, die aanbieding van aanhalings en die poging om die koloniale en postkoloniale temas, motiewe en historiese verwysings wat in die omgewings, sleutelobjekte en karakters van die toneelstuk voorkom, te ontbloot. Die ontleding van die toneelstuk sal die grondslag vorm vir en validering van spesifieke keuses vir die postkoloniale herverbeelde speeltekse.

Die Laaste Aand (Leipoldt 1930) is gestruktureer in 'n voorspel en drie bedrywe. Daar is drie Oosterse karakters, *Martha*, *Slamse Visser* en 'n *Imam* asook vier Nederlandse/Afrikaanse karakters, *Goewerneur Van Noodt*, *Heemraad*, *Koopman* en *Skildwag* (Leipoldt 1930: 34).

Die toneelstuk speel hoofsaaklik in 1729 in Kaapstad af en die meeste van die gebeure vind in en om die Kasteel die Goeie Hoop plaas. Goewerneur Van Noodt regeer die Kaapkolonie op 'n tirannieke manier. Die verhaal ontvou terwyl Martha, 'n ontmagtigde, ontwortelde Oosterse prinses van Jakarta, vanaf buite die Kasteel van Goeie Hoop, na binne, in die hart van die Nederlandse koloniale administrasie inbeweeg, met die doel om haar verlede te wreek en haar seun van teregstelling te red, nadat hy beskuldig is van hoogverraad teen die regerende Goewerneur.

Leipoldt se skryfstyl kan beskryf word as poëties of romanties (Oppelt 2013: 116) wat lei tot digte monoloë ryk aan simboliek, metafore en intertekstuele verwysings na plekke en figure uit die Oosterse en Westerse geskiedenis. Hoewel die skryfstyl poëties is, kan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) as 'n

realistiese teks beskou word. Die plekaanduidings in die toneelstuk is gerig op realisme as gevolg van die historiese spesifisiteit van die plekke en die gedetailleerde beskrywings wat Leipoldt aan die begin van elke handeling verskaf. *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) kan miskien omskryf word deur die literêre genre, bekend as die historiese drama¹¹⁶. Die historiese drama het ten doel om die sosiale en politieke omgewings van 'n sekere tydperk akkuraat weer te gee. Naas 'n akkurate poging om die geskiedenis te repliseer, word 'fiktiewe' karakters wat in die konteks van die omstandighede van die voorgestelde historiese omgewing geplaas word, egter dikwels in hierdie genre geskep en verbeeld. In die artikel *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality* verduidelik Herbert Lindenberce die verhouding tussen realistiese teater en historiese dramas. Lindenberce verklaar dat:

Historical fact establishes a work's claim to represent reality, historical drama should be the most realistic of dramatic forms. The much-vaunted realism of writers such as Ibsen and Chekhov is, after all, built out of imagined characters going their fictional rounds; an audience's acceptance of their worlds as "real" must be based on its faith that the everyday problems and household objects with which these dramatists are concerned present a more plausible, or intense, or significant version of reality...(1975: 1)

Historiese dramas kan dus beskou word as realistiese tekste wat die moontlikheid benut om fiksie met akkurate historiese verhale voor te stel, te skep en te meng. *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) is 'n periodedrama wat daarop gemik is om die historiese koloniale toestande van Kaapstad 1729 te repliseer. Die toneelstuk is gedeeltelik gebaseer op werklike weergawes van goewerneur Gysbert van Noodt, sy tirannieke aard, die onregverdige veroordeling en ophang van soldate en sy 'geheimsinnige' dood. Hierdie historiese weergawes is in argiewe opgeteken en in gewilde Afrikaanse volksverhale gememorialiseer. Leipoldt het fiksie met die werklikheid verbind en het Martha geskep, 'n karakter wat in opposisie teen die koloniale goewerneur kan staan. Sodoende bied hy die geleentheid om die raaisel rondom Van Noodt se onverklaarbare en skielike dood te 'op te los'.

In die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) kommunikeer die karakters, of hulle nou as Nederlands, Javaans of Kaaps-Maleis beskryf word, almal in Afrikaans. Daar kan geargumenteer word dat deur Javaanse karakters te skryf wat in Afrikaans kommunikeer, die taal wat met die koloniseerder geassosieer word (en tydens apartheid, as die taal van die onderdrukkers), Leipoldt die risiko loop om Oosterse karakters te skep wat kultureel assimileer met Nederlandse Afrikaanse witheid. Daar kan egter ook aangevoer word dat Leipoldt uitbeeld hoe Oosterse identiteite van hul kulturele erfenis en

¹¹⁶ Ander ondersoek oor C. L. Leipoldt as historiese dramaturg en hoe die genre met modernistiese skryfwerk verband hou, het die potensiaal vir verdere studie, wat ook Suid-Afrikaanse wit Afrikaanse historiese dramas met betrekking tot wit Afrikanernasionalisme en nostalgie kan aanspreek. Hierdie studie se bedoeling is bloot om Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) as 'n realistiese teks aan te spreek met verwysing na die skryfstyl van die historiese drama.

moedertaal gestroop is, deur 'n toneelstuk te skryf wat onthul hoe kulture geraak is, hoe hulle by die koloniale omstandighede aangepas het en sodoende word die kwessie van kulturele assimilasië blootgelê. Deur Afrikaans te benut, het Leipoldt tydens die ontwikkeling van 'n rassistiese nasionalisme met 'n wit Afrikaanse gehoor in gesprek getree. Daar kan geargumenteer word dat Leipoldt van plan om komplekse Suid-Afrikaanse kultuurgeskiedenis te onthul in 'n tyd in die vroeë twintigste eeu toe rassisme verdeeldheid in 'n multikulturele land veroorsaak het, toe diegene wat as anders beskou is soos gesien deur 'n wit blik (*gaze*), onderdruk is.

Ek sal nou *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herbesoek en ontleed, toegelig deur die koloniale historiese oorsig in Hoofstuk 2.1: Die Vaart, asook die postkoloniale teoretiese raamwerk wat in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, daargestel is. Postkoloniale studies vra vir die herontdekking en ontbloting van die koloniale verlede (Meusburger, Heffernan & Wunder 2011: 289). My benadering tot die ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) is om die plekaanduidings, die karakters, hul verhoudings en sleutelobjekte chronologies te onthul, en eerstens die Voorspel, Eerste Bedryf, Tweede Bedryf en dan die Derde Bedryf te herbesoek. Soos die vertelling ontvou, onthul ek hoe ek sommige van C. L. Leipoldt se intertekstuele verwysings wat in sy digte, poëtiese teks ingebed is, ontdek en 'uitgrawe' of opdiep wanneer ek dit teëkom. Ek onthul verwysings met betrekking tot historiese weergawes, mites, belangrike kulturele artefakte en geografiese omgewings om dit te ondersoek en probeer om die moontlike simboliese betekenis daarvan uiteen te sit. Die ontleding van *Die Laaste Aand* (1930) word uiteindelik 'n bron vir verskeie idees wat my herbeeldingsproses toelig.

4.2.1 Voorspel



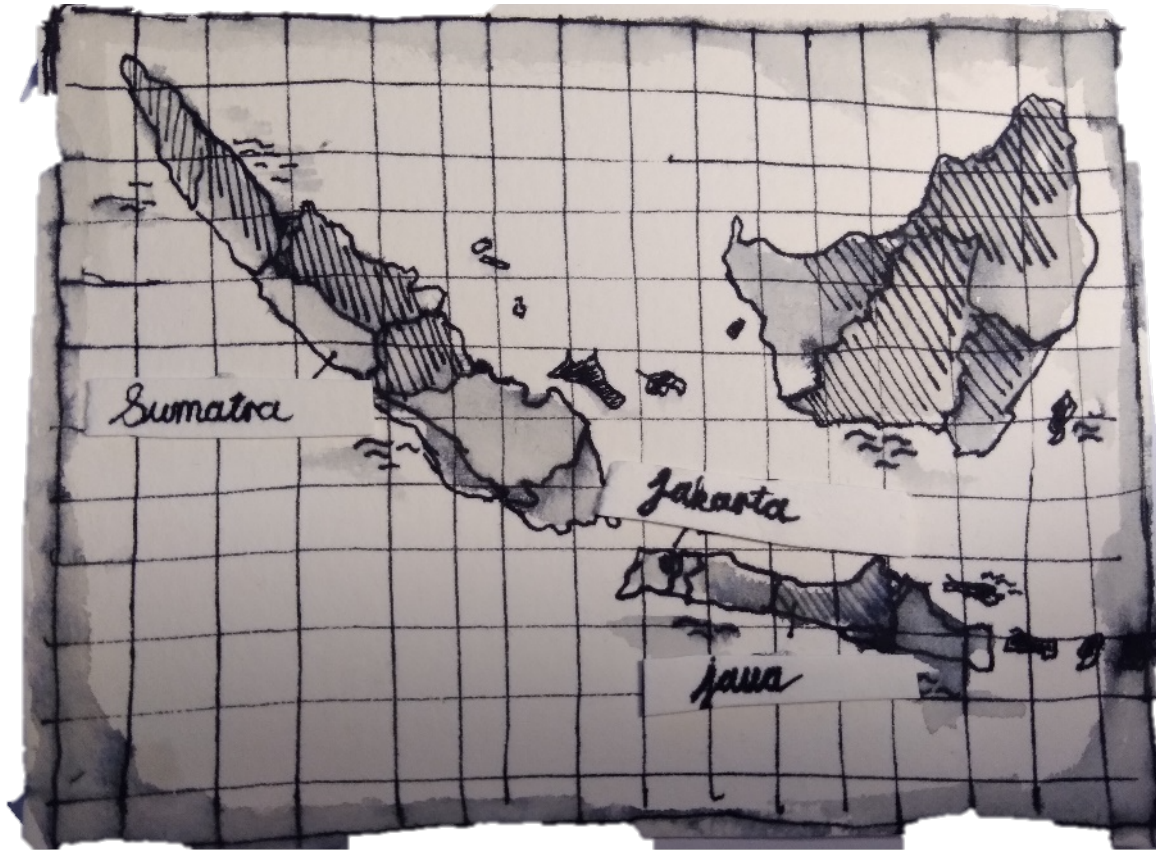
Figuur 16: Tekening van Leipoldt se beskrywing van Jakarta in the voorspel (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).

Die toneelstuk begin met 'n *Voorspel* (Leipoldt 1930: 35). Die *Voorspel* is 'n verwerking van Leipoldt se gedig *Van Noodt se Laaste Aand* (1916) en is 'n inleiding tot die toneelstuk, wat in sy geheel geïnspireer is deur die historiese weergawe van Pieter Gysbert Noodt, goewerneur van die Kaap die Goeie Hoop van 1727 tot 1729. Daar moet op gelet word dat die goewerneur se naam in die toneelstuk *Gysbreg Van Noodt* is, 'n afleiding van Gysbert Van Noodt. In die *Voorspel* van *Die Laaste Aand*, Leipoldt (1930) word die gedig *Van Noodt se Laaste Aand* (Leipoldt 1916) in 'n dramatiese monoloog verwerk en uitgevoer deur 'n Javaanse karakter genaamd *Martha*. In die *Voorspel* verklaar *Martha* dat sy treur oor die verlies van die man op wie sy verlief geraak het, 'n man genaamd *Gysbreg Van Noodt*. Sy kondig aan dat hy 'n dief en 'n leuenaar is wat haar uiteindelik verrai het deur haar te verwerp. In haar aangrypende monoloog verwerk sy haar pyn deur haar liefde teenoor Van Noodt te ekskommunikeer, haar verlange met wraak te vervang en hom uiteindelik te vervloek.

Die *Voorspel* open met verhoogaanwysings wat die toneel op 'n Indonesiese eiland genaamd Java plaas, spesifiek 'n strand in Jakarta:

Die toneel is die Jakarta-strand, laat in die namiddag. 'n Agtergrond van dun, sierlike palmbome, met die grasgroen hellings van vuurspuwende berge daaragter. Die voorgrond is die strand, sonder rotse of klippe, 'n lang uitgestrektheid van grys sand waarteen die warm seebranders stadig en asof vermoeid in amper skuimlose

eentonigheid slaan. Martha in Javaanse kleding, loop op die strand; links staan die Priester met sy hande oor sy bors gekruis en sy oë op haar gevestig... (Leipoldt 1930: 35)



Figuur 17: Tekening van 'n kaart wat die ligging van Indonesië, Jakarta Sumatra en Java aangedui (Van der Merwe 2020).

Die verhoogaanwysings van die Voorspel dui nie 'n spesifieke tydperk aan nie. Die gebeure waarna in die Voorspel verwys word, het dertig jaar voor die verrigtinge plaasgevind wat in die res van die handeling afspeel, soos blyk uit Leipoldt se beskrywing van die karakter *Martha*:

Martha, 'n Javaanse vrou, nog jonk... (Leipoldt 1930: 35)

In die Eerste Bedryf word *Martha* as 'n bejaarde vrou beskryf:

'n ou blinde Maleise vrou...(Leipoldt 1930: 39-43)

In die laaste bedryf van die toneelstuk konfronteer *Martha* die goewerneur en sê:

*Ek soek wat ek vir dertig jaar verloor het.
Ek soek na wat dertig jaar gesteel is...* (Leipoldt 1930: 52)

As in ag geneem word dat goewerneur Van Noodt in 1729 oorlede is en dat sy dood die slot van die toneelstuk is, kan die gevolgtrekking gemaak word dat die gebeure van die Voorspel in 1699 plaasvind. Hierdie jaar is belangrik omdat dit die opening van die toneelstuk plaas tydens die hoogtepunt van imperiale uitbreiding en koloniale vestiging in die Indonesiese argipel. Om die karakter van *Martha* te kontekstualiseer, fokus ek vervolgens kortliks op historiese Indonesië.

Teen 1650 het Nederland tot die belangrikste Europese handelsmag ontwikkel. Die grootste handelsmaatskappy ter wêreld, naamlik die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy, het handel gedryf op roetes al langs die kus van Afrika tot in die verre Ooste (Giliomee & Mbenga 2007: 40). Teen 1699 is Indonesië reeds in beslag geneem deur die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy wat die handel met die sogenaamde Spesery-eilande¹¹⁷ gemonopoliseer het (Hart-Davis 2007: 350). Die Voorspel speel af op die Indonesiese eiland Java in die stad Jakarta. Tydens die koloniale oorheersing van die Nederlanders (1619–1945), is die ontwikkelende stad Jakarta genoem en Indonesië is Batavia genoem.

Batavia (Indonesië) het die infiltrasie van die Weste in hul kulturele en politieke praktyke beleef. Die Nederlandse Indonesiese teenwoordigheid is gebou op die herinnering aan die vorige Majapahit-ryk¹¹⁸ (1293-1527). Die "Nederlanders het verkies om Jakarta as 'n Nederlandse skepping te beskou, 'n soort

¹¹⁷ Gedurende die era van imperiale strewe en die aanvang van handelondernemings op groot skaal, het die speserybedryf vinnig 'n gewilde monopolie geword. Die *Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy* (VOC) het formeel die speseryhandel oorheers wat met die waarde van goud vergelyk is. Die Molukke ('n groep eilande in Indonesië) was as van soveel waarde beskou dat die Nederlanders in 1667 hul kolonie Manhattan met die Britte verruil het vir laasgenoemde se eiland Run op die Banda-eilande, gewaardeer vir sy neutmuskaatproduksie (Scott 2017: 1).

¹¹⁸ Twee eeue voor koloniale infiltrasie het Indonesië sy eie handelskonglomeraat gestig onder die bewind van die Majapahit-ryk (1293-1527). Die middelpunt van die Majapahit-ryk was op die eiland Java en het ryk handelondernemings onder die mense van die Oos-Asiatiese argipel geadministreer. Die stad Tuban het veral 'n welgestelde handelshawe geword vir *batik*-tekstiele, talle speserye en 'n groot rysbedryf. Die veertiende eeu (tydens die bewind van die sogenaamde "olifantgeneraal", Gajah Mada (1290-1364) en koning Hayam Wuruk (1334- 1389) vir wie hy minister was) was die hoogtepunt van die rykdom van die Majapahit. Mada en koning Waurok het die ryk uitgebrei en die weelderige uitspattigheid van die uiteenlopende kulturele tradisies van die Indonesiese samelewing gevier. Die ryk het groot tempels en stede gebou in 'n styl wat beïnvloed is deur die oostelike Javaanse argitektuur wat dateer uit die Kediri-tydperk, c. 11de eeu, byvoorbeeld die "Penataran, die grootste tempel in Oos-Java" (Frederick & Worden 2014: 12). 'n Opvallende kenmerk van die Majapahit-argitektoniese styl is die ingang van die gesplete hek of die *Candi bentar*. Die Majapahit het "'n hoë mate van gesofistikeerdheid" ontwikkel (Frederick & Worden 2014: 13) in kunsvorme en kulturele praktyke wat jarelange nalatenskappe in hedendaagse Indonesië het, soos die Tupang (gemaskerde dans) tradisies wat volksverhale uitgebeeld het. Die Majapahit-empire-era is die wortel van verskeie volksverhale soos die bekende Javaanse liefdes-epos *Die Panji siklusse* en ander legendes soos *Die Verhaal van Sri Tanjung*, en die epos van *Damarwulan*. Die Majapahit-ryk het geleidelik sy rykdom verloor weens spanning tussen godsdiens sowel as magsverskuiwings, wat daartoe gelei het dat mededingende lande die plaaslike handelsbedryf van Oos-Indië oorgeneem het. Die Majapahit-ryk val in 1520, gevolg deur byna driehonderd jaar van koloniale bewind (Frederick & Worden 2014: 12-16).

'Nederlandse' stad met kanale en argitektuur in Nederlandse styl" (Abeyasekere 1987:280). Dit is belangrik om daarop te let dat Jakarta die sentrale setel van die Oosterse handelsadministrasie geword het met die Batavia-kasteel¹¹⁹ 'n vesting (Abeyasekere 1987: 280), wat soortgelyk in ontwerp was as die Kasteel die Goeie Hoop in die Kaapkolonie. Soos genoem in Hoofstuk 2: Die Vaart, is slawe van regoor Asië, die Nederlandse ryk en Indonesië na die Kaap ingevoer. Batavia (Indonesië) is gevestig as 'n 'konglomerasie' van markplekke, werksinkels, pakhuisse en residensiële sektore waar werkers en slawe gewoon het (Abeyasekere 1987: 280).



Figuur 18: Tekening van Jakarta (Van der Merwe 2020).

Leipoldt se skryfwerk word dikwels as romanties beskou (Oppelt 2013: 116). Die konsep van romantiek is reeds duidelik in die Voorspel se beskrywing van Jakarta. Leipoldt beskryf landskap in emotiewe taal deur frases soos *sieragtige palmbome, grasgroen hellings, vuurspuwende berge* (1930: 35) te gebruik. Romantiese skryfwerk bemoei hom dikwels met landskappe gevul met grootsheid en die algemene prag wat die natuur bied. Romantiese opvatting is ook gemoeid met, wat Umberto Eco in sy boek *On Beauty* die "poëtika van berge" noem, 'n fassinatie met ondeurdringbare kranse asook eindelose en grenslose stukke grond (2002: 282). Leipoldt slaag daarin om 'n beeld te skep van 'n uitgestrekte, oop landskap wat strek van 'n oseaan tot 'n kuslyn tot by die vulkaniese berge op die horison.

¹¹⁹Vir meer as driehonderd jaar het verteenwoordigers van 'n Europese nasie die uiteindelijke mag in Java gehad met betrekking tot administratiewe aangeleenthede. "Soos baie stede in Europa en die Middellandse See wat rondom forte of kastele gevorm het", het die Kasteel Batavia "politieke, militêre en ekonomiese aktiwiteite gekombineer", wat die kern van Nederlandse Batavia in Indonesië gevorm het (Abeyasekere 1987: 280). Die Kasteel Batavia was die setel van die goewerneur-generaal en die raad van die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy wat die handel tussen die Ooste in die Weste bestuur het. Die kasteel is strategies naby die see by die monding van die Ciliwungrivier gebou. Die oorspronklike setel van bestuur was in Bantam, Wes-Jakarta en het verhuis in 1618 in opdrag van goewerneur-generaal Pieterz Coen (1587-1629). Die Kasteel is in 1620 op dieselfde plek as vorige Nederlandse vestings gebou en het 'n paar jaar geneem om te voltooi (Van Huistee: 1994: 4, 5, 6).

Indonesië se ligging lê binne wat geografies die Ring van Vuur genoem word. Die Ring van Vuur word gekenmerk deur gereelde aardbewings en kragtige vulkaniese uitbarstings. 'n Gordel vulkane strek vanaf Sumatra, Java, Bali, tot by die oostelike eilande van Indonesië. Die vulkane in Indonesië is van die aktiefste van die Ring van Vuur in die Stille Oseaan (Masum & Akbar 2019: 1-3). Die teenwoordigheid van vulkaniese berge op die agtergrond kontekstualiseer beide die Voorspel se ligging en sinspeel poëties op die sublieme krag van die natuur waarin skoonheid en vernietiging gelyktydig teenwoordig is, wat lei tot 'n openingstoneel wat beide verhewe is in sy verbeelding en gevul is met spanning.

Die spesifieke plek waar die Voorspel plaasvind, is op 'n strand: *Die toneel is die Jakarta-strand* (1930: 35). Hierdie spesifieke ruimte van 'n kuslyn, met verwysing na die koloniale tydperk, kan as liminaal beskryf word. Kuslyne het in die tyd van koloniale strewe drempelruimtes na nuwe vastelande geword; dit was die ontdekkingsruimtes vir die koloniseerders en die ruimte van indringing vir die gekoloniseerdes. Die kuslyne het hawens van handel en poorte geword wat die gekoloniseerde lande se 'buit' gevange gehou het. Die kuslynruimtes word ook, wat Mary Louise Pratt kontaksones genoem het. Die konsep van 'n kontaksones verwys na wat Homi K. Bhabha die "derde ruimte van enunsiasie" noem (1994: 83). Bhabha erken die ambivalente ruimte waar verskillende en uiteenlopende identiteite mekaar ontmoet en kulturele ideologieë en sosiale praktyke versmelt. Daar kan gesê word dat 'n strand, as 'n enkele deel van 'n kuslyn, 'n kontaksones verteenwoordig. Die karakter *Martha* word in hierdie liminale ruimte geplaas wat uitkyk op die see:

Sy staan stil en kyk oor die see (Leipoldt 1930: 35)



Figuur 19: 'n Voorstelling van hoe *Martha* mag lyk, soos beskryf deur Leipoldt in die *Voorspel* (Leipoldt 1930:35) (Van der Merwe 2020).

In die Voorspel word *Martha* beskryf as geklee in *Javaanse kleding* (Leipoldt 1930:35). Soos voorheen genoem, skep die Voorspel 'n spesifieke verwysingsraamwerk wat die toneel in Jakarta in 1699 plaas.

Javaanse lap in die sewentiende eeu is dikwels versier deur 'n antieke tegniek bekend as *batik*.¹²⁰ Die lap word dan om die liggaam toegedraai in 'n kledingstuk bekend as *sarong* (Keller 1966: 13, 25, 26, 27).

In die Voorspel word *Martha* se karakter as stagnant bekendgestel en kyk uit op die see, beklemtoon deur die teenbeskrywing van *Van Noodt*, wat van die eiland af wegseil:

Daar waar sy skip nou oor die bare gly (Leipoldt 1930: 35)

Die eerste beskrywing van goewerneur *Gysbreg Van Noodt* se karakter plaas hom op 'n seilskip. *Van Noodt* se karakter kan bespreek word as 'n verteenwoordiger van die koloniseerder. Hy verteenwoordig die teenwoordigheid van imperialisme gedurende die hele toneelstuk. Seilskepe kan beskou word as simbole van imperiale vervoer, handelondernemings en verowering. 'n Seilskip kan ook as 'n liminale ruimte beskryf word vanweë sy vermoë om tussen kontinente te bestaan. 'n Seilskip, met betrekking tot kolonialisme, kan bespreek word as 'n vaartuig wat die 'draer' is van oordrag en kulturele uitruil by koloniale kontaksones.



Figuur 20: Tekening van Martha, Jakarta en 'n seilskip (Van der Merwe 2020).

Die kuslyn en/of strand is 'n ruimte wat die teenstrydige beelde van water en land naas mekaar plaas. Deur die oë van die koloniseerder kan die beeld van die oseaan dan bespreek word as 'n simbool van reis, verkenning en ontdekking. Grond word op sy beurt die voorwerp van reis, die beloning, wat

¹²⁰ Die *batik*-proses begin met rou katoen wat in gare gespin word. Die gare word deur 'n meganisme genaamd 'n *gedok* geryg, wat die gare in 'n lap weef. Was word dan gebruik om ingewikkelde en die hoogs simboliese patrone op die lap te teken, waarna dit in kleurstof gedoop word. Die resultaat is 'n stuk hoogs dekoratiewe materiaal wat gebruik word om kledingstukke te skep (Keller 1966: 13, 25, 26, 27).

oorvloedige rykdom verteenwoordig. Binne die konteks van kolonisasie, deur die oë van die gekoloniseerdes, kan die oseaan bespreek word as 'n voorstelling van gevaar en inval, 'n bedreiging vir hul vaderland.

Alhoewel die karakter van goewerneur *Gysbreg van Noodt* nie fisies in die toneel voorkom nie, word sy afwesigheid 'n prominente tema, nie net in die Voorspel nie, maar ook regdeur die toneelstuk. Met verwysing na die idee dat teenwoordigheid spore agterlaat: dit ontbind nooit ten volle in "niksheid" of keer terug na absolute afwesigheid nie (Zlomislíć 2007: 36, 37, 38). In sy afwesigheid is hy teenwoordig. Die konsep van die teenwoordigheid van afwesigheid word 'n belangrike kenmerk van goewerneur *Gysbreg van Noodt* in die toneelstuk. Die eerste bekendstelling van die karakter van die goewerneur is deur weergawes wat oorgedra word deur die karakter *Martha* wat sy afwesigheid beklemtoon:

*Niks bly oor: net die vervuilde herinneringe van sy liefde;
net die vervloekde herinnering van sy naam* (Leipoldt 1930: 35, 36)

Die Voorspel is 'n dramatiese monoloog waarin *Martha* haar gevoelens van verlies en verraad in die vierde plek oordra deur *Van Noodt* se onvervulde beloftes. Die Voorspel begin met 'n getuienis van gebeure uit die verlede - die toneelstuk open met 'n toneel wat gevolge dra. *Martha* begin die toneelstuk deur te vra of dit die einde is:

*Is dit die end dat ek ná hom gegee het
Al wat 'n mens kan gee - my siel se kiem* (Leipoldt 1930: 35)

Daar word ook gespesifiseer dat dit *namiddag* (Leipoldt 1930: 35), wat dui op 'n oorgangstyd van die dag en bydra tot die tema van liminaliteit in die toneel. Die oorgang van tyd beklemtoon die narratiewe progressie van 'n einde' wat oorgaan na 'n nuwe begin'. *Martha* maak 'n opmerking oor hierdie proses van verandering wat sy in die natuur aanskou. Sy noem die beweging van skaduwees soos die tyd verbygaan (*onvastig soos die skadu op die grond*) (Leipoldt 1930: 37) en beklemtoon onstabieliteit terwyl sy dit doen. Sy verwys na droë blare wat in rook verander (*dorre blare smelt tot rook*) wanneer dit verbrand word (Leipoldt 1930: 37). Sy noem ook die blou golwe wat neerstort en in skuim verander (*die see se blou tot skuim*) (Leipoldt 1930: 37) en laastens merk sy op hoe die dag in die nag verander (*die dag versink in nag*) (Leipoldt 1930: 37). Hierdie frases dra by tot wat ek noem 'die ritueel van *Martha* se oorgang'. In sy boek *Rites de Passage* van 1908 maak die Franse antropoloog

Arnold van Gennep opmerkings oor liminaliteite as oomblikke en/of ruimtes wat die oorgangsrites¹²¹ moontlik maak, met verwysing na seremoniële patrone wat 'n deurgang vorm van "een situasie na 'n ander". Hy gaan voort om te sê dat liminale rites verwys na oorgangsrites, 'n tydelike of vlietende fase wat 'n transformasie aandui (van Deventer 2017: 444, 445).

Die Voorspel bepaal 'n "deurgangsritueel" (van Deventer 2017: 444) vir *Martha* en bied die trajek van *Martha* se karakter aan vanaf 'n stagnante slagoffer tot 'n karakter met agentskap. Wat eens as beloftes van lojaliteit beskou is, word vervang deur beloftes van wraak en uitsprake van ewige vervloeking.

MARTHA:

*Aan elke god...my Gysbreg...Kyk, ek ruk
Wat van my Gysbreg oorbly, uit my hart
Waar nou net plek is vir my haat, vir wraak
En hier, hier waar hy my gesweer het
Sy ewige trou, hy huigelaar tot sy murg,
Hier sweer ek wraak op Gysbreg...Gysbreg...Gysbreg (Leipoldt 1930: 36)*

Martha vervloek Van Noodt, sy bid tot die gode dat hy vir ewig gedoem moet wees omdat hy haar verlaat het.

MARTHA:

*Ek vloek sy naam...My Gysbreg, wees gevloek,
Tot In die ewigheid...ja wees verdoem,
My Gysbreg, deur jou kind en myne (Leipoldt 1930: 38)*

Die Voorspel verklar ook dat *Martha van Noodt* se kind verwag. Dit is nodig om daarop te wys dat *Martha* se karakter, gesien deur die oë van *Van Noodt*, verstaan kan word as die terrein waarop koloniale verbeeldings, soos die imperiale hiperseksualisering van gekoloniseerde Oosterse vroue, afgespeel het. Soos uiteengesit in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, verduidelik Sunny Woan "wit seksuele imperialisme" as 'n vorm van Oosterse andersheid (Woan 2008: 280). Die verhouding tussen *Van Noodt* en *Martha* demonstreer al drie Sunny Woan se definisies van die wit seksuele imperialisme-beginsel soos uiteengesit in Hoofstuk 2: Skeepswrakke. Eerstens vestig die geslagsverhouding *Van Noodt* as 'n wit manlike koloniseerder en *Martha* as 'n Javaanse gekoloniseerde vrou. Tweedens omraam die Nederlandse koloniale regering van sowel Indonesië as die Kaapkolonie die historiese konteks van die toneelstuk en laastens kan gesê word dat *Martha* beskou word as 'n voorwerp vir

¹²¹ Die term is geskep deur die Franse antropoloog Arnold van Gennep in sy boek *Rites de Passage* van 1908 (eers in 1960 in Engels vertaal), en later ontwikkel en gewild gemaak deur die Britse antropoloog Victor Turner in sy boek *The Forest of Symbols* van 1964 (van Deventer 2017: 443, 445).

"Westerse verbruik en die bevrediging van Westerse begeertes" (Woan 2008: 280). Dit blyk duidelik uit haar beskrywings van hul verhouding. Later in die toneelstuk sê *Martha*:

MARTHA:
Ja, ek was gierig, gulsig na genot,
En hy was gierig, gulsig na gesag (Leipoldt 1930: 48)

Ander kere in die toneelstuk beskryf sy haarself as *Van Noodt se pop* (Leipoldt 1930:50), *Van Noodt* se speelding vir 'n jaar, waarna vir ewig weggegooi soos 'n ou vadoek: *pret vir een jaar lank, daarna 'n afgedankte vadoek vir altyd* (Leipoldt 1930: 48). Verder word in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke opgemerk dat Edward Said kennis geneem het van die samevloeiing van die verowering van gekoloniseerde vroue en hoe dit kan dui op die verowering van 'n hele land self kan (Woan 2008:283).

In die boek *Gordel van Smarag* (1997) beskryf Elsa Joubert *Van Noodt* as: "'n dubbele skurk om die Javanese vrou te misbruik" (1997:83). Dit kan dus gestel word dat *Martha* 'n slagoffer van wit seksuele imperialisme is. *Van Noodt* en *Martha* se verhouding demonstreer die interseksionele magsdinamika tussen gekoloniseerde vroue en koloniseerders, en ontbloom 'n dubbele betekenis van die woord 'oorwin' in die konteks van koloniale inval. Daar kan geargumenteer word dat Leipoldt doelbewus 'n karakter (*Martha*) geskep het wat ly onder die onderdrukking deur die Oriëntalistiese en imperialistiese blik (*Van Noodt*), wat die ongelyke magsdinamika wat deur kolonialisme na vore gebring word, blootlê. Dit kan gesien word as 'n voorbeeld van 'n poging tot selfreflektiewe Oriëntalistiese skryfwerk. Leipoldt skryf *Van Noodt* as skurkagtige karakter en beskou *Van Noodt* se objektivering van die Ooste as verkeerd. Leipoldt openbaar uiteindelik sy eie selfreflektiewe insig rakende die Oosterse blik en die uitwerking daarvan op die individue wat die gevolg daarvan ly. Tog bly die vraag oor hoe sy eie vooroordele 'n invloed op die skepping van die karakter en die aksies wat sy neem, debatteerbaar.

Martha verklaar dat hul kind ook sy vader sal verkwalik en sal smag om vergelding teen sy eie vader:

MARTHA:
My kind...en syne...
Wat hy nog nie ken nie maar eens sal ken...
As tot vergelding... (Leipoldt 1930: 36)

Sy verklaar dat sy hul seun *Gysbreg* na sy pa sal noem, om *Van Noodt* uit te lok indien hy ooit sy nageslag sou teëkom en die gevolg van sy verowering in Indonesië. Dit is hierdie oorhaastige keuse van *Martha* waaroor sy later, in die Derde Bedryf, spyt sal wees. Deur haar aankondigings van verraad en haar wraakbeloftes vloek sy die naam *Gysbreg* en vervloek sodoende die toekoms van haar eie seun.

Martha vervloek *Van Noodt* om te ly soos sy ly. Sy vervloek hom tot ewige pyniging: *Ek vloek sy naam... My Gysbreg, wees gevloek, Tot In die ewigheid... ja wees verdoem* (Leipoldt 1930: 38).

Die Voorspel tree in gesprek met 'n verlede', 'n hede' en 'n toekoms', en destabiliseer dus in 'n sekere sin tyd. Die verlede is teenwoordig deur *Martha* se herinnering aan *Van Noodt*, hul verhouding en sy verloëning van haar. Die hede openbaar die gevolg van sy verraad en openbaar hom as 'n vervloekte man. Daar word na die toekoms verwys terwyl *Martha Van Noodt* en sy naam *Gysbreg* vervloek. Daar kan geargumenteer word dat *Martha* se verklarings van 'n 'vervloekte toekoms' 'n profesie word, wat die gebeure van die *Derde Bedryf* voorspel. In hierdie sin beliggaam sy die figuur van 'n heks wat, in die uitdrukking van haar pyn, haar Oosterse mistiek versterk.

Daar is ook temas van nalatenskap en erfenis duidelik in die toneelstuk. In die *Voorspel* is hierdie temas duidelik wanneer *Martha* met trots na haar familie-afstamming verwys en sê:

*Ek wat met trots kan terugkyk op die lyn
Wat strek tot groot Iskander en nog verder* (Leipoldt 1930: 38)

In die Tweede Bedryf verwys sy verder na haar familie-geskiedenis wanneer sy sê:

*...ek tak van groot Iskanders lomm'ryk boom,
Gespruit uit adelbloed van priesterkonings,
Prinses, ranee, afstammeling van die vorste
Van Atjehs trotse ryk...* (Leipoldt 1930: 47)

Die inligting wat *Martha* oor haar familie-afstamming gee, verwys na 'n ingewikkelde historiese opvolgingslyn van 'n spesifieke koninkryk in Sumatra. Die naam Iskander is die Oosterse variasie van Alexander, wat spesifiek verwys na Alexander die Grote¹²² (356-323 VCE), heerser van Griekeland

¹²² Alexander die Grote het homself gevestig as 'n roemryke meester-rykbouer en het die outonomie oor die Middellandse See, Egipte en dele van Asië verwerf. Hy is gebore in 256 vC, die derde seun van koning Philip II van Masedonië, wat Masedonië as die magstaat van Griekeland gevestig het. Alexander was van jongs af bekend as 'n bekwame vegter. Daar word gesê dat Alexander sy pa beïndruk het deur 'n wilde perd op dertienjarige ouderdom te tem. Sy pa het die beroemde woorde aan sy seun Alexander gesê: "My seun, jy moet 'n koninkryk vind wat groot genoeg is vir jou ambisies. Masedonië is te klein vir jou". Teen die ouderdom van twintig het Alexander sy vader as koning opgevolg en sy groot ryk begin bou. Nadat hy Alexandra gestig het, het hy in Egipte probeer om die Persiese Ryk te Helleniseer (oorweldig met Griekse invloed). Hy het talle leërs verower en was nie tevrede totdat hy sy invalle in tot in dele van Indië uitgevoer het nie. Alexander die Grote is op twee-entertigjarige ouderdom dood en sy nalatenskap het gelei tot die samesmelting van Oosterse en Westerse kulturele filosofieë, kuns en ideologieë. Griekse idees is saam met ou Persiese en Joodse tradisies aanvaar (Cummings 2004: 84).

(336–323 vC) en van die Masedoniese koninkryk (Macedon), die gekoloniseerde heerskappy wat strek van Griekeland tot Noordwes-Indië (Cummings 2004: 84). Daar moet ook op gelet word dat die naam *Iskander*, na die infiltrasie van Alexander die Grote (356- 323 VCE) in die Ooste, deel geword het van die moontlike voorname wat kinders in Asië gekry het (Cummings 2004: 84). Alexander die Grote se grootskaalse verowering het mondelinge mites geïnspireer asook literêre weergawes oor die lewe van Alexander die Grote, algemeen bekend as *Alexander Romances*¹²³, wat tot in Suidoos-Asië oorgespoel het, versprei deur reisigers en handelaars wat daarna ook Islamitiese¹²⁴ geloof in Indonesië bekendgestel het

Die *Iskander* waarna Martha verwys, kan ook meer spesifiek geïnterpreteer word: 'n sultan genaamd Iskandar Muda (1607–1636) het regeer oor die Sumatra-koninkryk Aceh Darussalam (die Atjeh-ryk in Nederlands). Hierdie Islamitiese koninkryk was geleë in die "noorde van die eiland Sumatra" en was 'n "belangrike handelsentrum vir peper" (Kahn 2017: 1). In die boek *Alexander the Great from Britain to Southeast Asia: Peripheral Empires in the Global Renaissance*, verwys Su Fang Ng na die Aceh-ryk (*Atjeh Ryk*) en hoe hulle "Alexander die Grote as 'n model van koningskap" toegeëien het. Baie Suidoos-Asiatiese koninkryke, insluitend Aceh, het Melaka (die Maleisiese koninkryk) nageboots deur 'n mitiese koninklike geslagsregister aan te neem wat teruggaan na Iskandar Zulkarnain (Alexander die Grote) (Fang Ng 2019: 234). Iskandar Mudah het Melaka se sultans nageboots, van wie die eerste wat hom tot Islam bekeer het, homself Iskandar Shah genoem het. Die naam Iskandar Muda, vertaal in

¹²³*Alexander Romances* is verhale wat ware en geromantiseerde weergawes vertel van die lewe van Alexander die Grote (356- 323 vC). Daar word dikwels na die onbekende skrywers verwys as Pseudo-Callisthenes. Callisthenes ('n verwante van Aristoteles) was 'n historikus wat Alexander tydens sy Asiatiese ekspedisie vergesel het. Hy het oorspronklik 'n Hellenistiese weergawe van Alexander se ekspedisies geskryf, hoewel baie weergawes van die verhaal van Alexander in die oudheid en die Middeleeue 'n wye leserspubliek gehad het. Gedurende die antieke tyd het weergawes vol magiese en wonderlike variasies wye sirkulasie in Alexandrië, in Rome, geniet. Deur 'n komplekse reeks hersienings en oorvertellings het die verhaal na Armenië, Sirië en verder versprei en later Persië bereik, waar Alexander die ware seun van Darius, 'n vroom Moslem, was. Europese weergawes in Latynse of volkstale was gewild oor die hele vasteland en in Groot-Brittanje. Die romances, wat verhale vertel van heldhaftige reise na eksotiese plekke, en Alexander se ontmoetings met merkwaardige mans dra alles by tot die mite rondom die werklike Alexander die Grote (Mcinerney 2007: 424, 425).

¹²⁴ Die oorsprong van die godsdienst bekend as Islam word omstreeks 610 nC geplaas, toe Mohammed 'n hoogs godsdienstige man, boodskapper in 'n grot naby Mekka ontvang het" (in die huidige Saoedi-Arabië) wat hy beskou het as openbarings van Allah (in Islam God, die absolute, almagtige en alwetende, barmhartige skepper en heerser van die heelal) (Denny 2016: 99). Die boodskapper is "eers deur Mohammed, later sy dissipels, oorgedra en daarna opgeneem as 'n teks wat bekend gestaan het as die Heilige Koran" (Denny 2016: 99). Die sleutelbeginsels van Islam staan bekend as die Vyf Pilare van Islam. "Dit is die belangrikste verpligtinge van 'n Moslem onder sharia-wetgewing, wat konserwatiewe Moslems getrou navolg. Dit is die grondslag van die tradisionele Moslem-lewe. Shahadah: die getuienis dat daar niemand waardig is om aanbid te word nie, behalwe God en dat Mohammed sy boodskapper is; Salah: vestiging van die vyf daaglikse gebede; Zakat: die gee van liefdadigheid; Ramadhan: vas van dagbreek tot skemer in die maand Ramadan; Hajj: die pelgrimstog na Mekka gedurende die maand Dhul Hijjah, wat een keer in 'n leeftyd verpligtend is vir iemand wat die vermoë het om dit te doen" (Denny 2016: 99-104).

Engels, beteken *Alexander the Young*. Sultan Iskandar Muda se bewind word beskou as Aceh se goue era, as gevolg van Iskandar Muda se aptyt vir verowering, wat die koninkryk uitbrei tot "Padang in Sumatra en Johor op die Maleise Skiereiland" (Fang Ng 2019: 234, 244).

In die sultanaat van Aceh Dar al-Salam (in Nederlands Atjeh genoem), was daar in die tweede helfte van die sewentiende eeu 'n opeenvolging van vier vroulike heersers (Kahn 2017: iii). Die "vier vroulike monarge regeer hierdie Moslem-koninkryk agtereenvolgens vir 'n halwe eeu (1641-1699). Sultanah Tajul Alam Safiatuddin Syah (1641- 1675), Sultanah Nur Alam Naqiatuddin Syah (1675-1678), Sultanah Inayat Zakiatuddin Syah (1678-1688) en Sultanah Kamalat Zainatuddin Syah (1688-1699)" (Kahn 2017: 2). Dit is merkwaardig dat "hierdie koninginne Atjeh vir 'n halwe eeu regeer het" (Kahn 2017: 2) toe vroulike heerskappy uitsonderlik was. Vroulike heerskappy in Atjeh "het ontstaan as 'n doelbewuste eksperiment" deur die ryk adellikes wat ook staatsamptenare was, as "'n reaksie op die absolutisme" van die heerser Iskandar Muda (Kahn 2017: 2) (my vertalings).

Met geen oënsynlike man na Iskandar Muda se dood nie, het sy dogter hom "opgevolg en in 1641 die eerste vroulike heerser van Atjeh geword" (Kahn 2017: 19). Sy neem die titel Taj al-Alain Safiatuddin Syah en regeer vir 35 jaar tot haar dood in 1675. Die laaste vroulike heerser is in 1699 opgevolg deur 'n manlike heerser (Kahn 2017: 18, 19, 20). Gedurende die tyd van hul bewind het die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy sowel as die Engelse Oos-Indiese Handelsmaatskappy "hul kommersiële houvas" op die streek vergroot (Kahn 2017: 1). Inheemse beleid "het toenemende inmenging en druk van Westerlinge ondervind" (Kahn 2017: 18). Die meeste historici beweer dat Atjeh teen 1699 agteruitgegaan het weens "die groeiende mag van die Nederlanders" wat "gelei het tot die agteruitgang van die koninklike mag" (Kahn 2017: 18). Oor die laaste van die vier vroulike heersers skryf Kahn (2017: 35) dat:

...the last of the four queens by the name of Kamalat Syah was installed, her origin seems to be totally obscure. She ruled until 1699 when she was deposed by a challenger of Arab descent, Sultan Badr al-Alam Syariff Hashim Jamal al-Din who ruled from 1699 to 1702....

In die laaste bedryf van die toneelstuk onthul *Martha* haar Javaanse naam deur te sê ...*Martha nou, maar Kami toe...*(Leipoldt: 52). Ek stel voor dat die naam *Kami* miskien 'n verkorte, verwesterde weergawe van die naam Kamalat is, met verwysing na die laaste soewerein Kamalat Syah (1688-1699) van die Atjeh Ryk. *Martha* sê dat sy:

...*Prinses, ranee, afstammeling van die vorste
Van Atjehs trotse ryk...* (Leipoldt 1930: 47)

Ranee is 'n weergawe van die oorwegend Indiese naam Rani, wat koningin beteken (Wagenaar & Parikh 2008: 1123). Soos voorheen gesê, speel die Voorspel af in 1699, die presiese jaar waarin die heerseres Kamalat Syah omvergewerp is. Alhoewel haar gerapporteerde dood 1700 is, kan dit wees dat Leipoldt 'n fiktiewe verhaal oor die Indonesiese koningin geskryf het. Alternatiewelik sou Leipoldt moontlik die fiktiewe karakter *Martha/Kami* geskep het as 'n verbeelde nageslag van koningin of sultanah Kamalat Syah, maar niks kan bevestig word oor Sultanah Kamalat se kinders of eggenoot nie (Kahn 2017: 35), en daarom bly *Martha* se 'ware' identiteit hipoteties. *Martha* se karakter is histories dubbelsinnig. *Martha* verwys na haarself as die nageslag van die koninklike Atjeh, Iskandar-familie. Die koninklike familie, die naam *Iskander* en afstamming is histories akkuraat, hoewel *Martha* se vertelling as 'n gevalle Atjeh-prinses fiktief is.

Leipoldt het miskien die verbeelde karakter *Martha* gebruik om die vergete of verlore historiese vertellings van die Ooste te beliggaam. *Martha* se 'spekulatiewe verlede' simboliseer moontlik identiteite wat van hul verlede losgesny is. Westerse diktasie van historiese gebeure lei dikwels tot die uitwissing en weglating van narratiewe, ervarings en standpunte van gekoloniseerde identiteite. Daar is 'n oorvloed verlore en vergete geskiedenis van gekoloniseerde identiteite wat postkolonialisme poog om te herontdek deur die verlede te ontbloot en te herbesoek.

Martha se karakter as prinses *Kami* van die Atjeh-ryk kan beskou word as deel van 'n imperialistiese dinastie. Die toneelstuk ontbloot egter haar val van soewereiniteit en vestig haar as *Martha*, 'n gekoloniseerde Indonesiër. Sy kan dus as 'n ambivalente karakter beskryf word. Haar koninklikheid en eerbare en trotse erfenis is weggesteek onder die veralgemening, ondergeskiktheid en oorheersing wat kolonialisme op kolonies afgedwing het; die lae geskiedenis wat deur generasies gevier is in hierdie geval, dié van Indonesië, weggegooi. Daar kan ook gesê word dat die feit dat *Martha* twee name het: *Kami* (Oos) en *Martha* (Westers), 'n akkurate uitbeelding weerspieël van wat Frans Fanon kulturele assimilasië genoem het. Die naamsverandering dui op die verlies aan kulturele identiteit, tradisie en taal onder die dominante bewind van Westerse koloniale regering.

In die tweede deel van die Voorspel onthul *Martha* 'n sleutelobjek, 'n familie-erfstuk (Leipoldt 1930: 38):

*Hierdie hand...en hierdie kris, my erfstuk...
My vader syne (Leipoldt 1930: 38) /*



Figuur 21: Tekening van 'n Indonesiese kris (Van der Merwe 2020).

Martha onthul dat sy 'n kris dra, 'n soort dolk, spesifiek kenmerkend van die kulturele tradisies van Oos-Indië. Die kris of *keris*, soos dit dikwels na verwys word, is 'n ornamentele dolk met 'n spesifieke lem wat 'n *naga* (slang) naboots as gevolg van sy *lok* (spiraal-ontwerp). Die kris word beskou as 'n belangrike aspek van familietradisie, veral in die Javaanse kultuur en word beskou as die nasionale wapen van Java (Terada 1994: 144). In die Javaanse kultuur word geglo dat die kris beskik oor wat genoem word *hantu*, 'n gees, en dat mense in staat is tot towery of *tuju* deur die lem na 'n vyand te wys. Daar word geglo dat die *pande* of vakmanne se ritualistiese en heilige proses om die lem te smee, die mitiese eienskappe van die kris inskerp. Daar word ook geglo dat 'n mens iemand kan doodmaak deur bloot die slagoffer se skaduwee of voetspoor te steek. Die hef van die lem bevat dikwels *raksasa* (demon)-beelde om bose geeste af te weer (Terada 1994: 144). Die sig-sag spiraalontwerp van die kris herinner aan die liggaam van 'n bewegende slang. Die Javaanse inwoners beskou die kris as 'n geestelike voorwerp wat sy draer met hul afkoms verbind. Die lem is dikwels hoogs dekoratief met simbole en motiewe wat in die ontwerpe opgeneem is, wat die eenaar se status en erfenis weerspieël (Draeger 1972: 57, 58, 59).

Martha verklaar dat haar kris aan haar pa behoort het en dat sy van plan was om haar eie lewe daarmee saam te neem, want, soos sy dit stel: *die lewe was 'n donkerswart van smart* (Leipoldt 1930: 38). *Martha* se karakter kan beskou word as iemand wat 'n oorweldigende gevoel van vernedering beleef, aangesien sy nou tot die besef gekom het dat *van Noodt* haar uitgebuit het. Haar dood sou haar offer wees het: *my onteerde bloed as offerande* (Leipoldt 1930: 38), maar sy het vasberadenheid

gevind deur haar beplande wraak en die kris word die kragtige voorwerp waardeur sy vergelding kan eis. Die kris word die laaste deel van *Martha* se 'deurgangsrutueel' terwyl sy haar nuutgevonde doel ten volle omhels.

Die kris kan verder geïnterpreteer word as 'n getuienis aan *Martha* se voorvaders, 'n motief wat verwys na die teenwoordigheid van *Martha* se Javaanse kultuur, tradisies en erfenis. Dit kan dus gestel word dat dit nie net die hand van *Martha* is wat die kris dra nie; simbolies is haar geskiedenis en afkoms ook deel van die daad van vergelding wat sy van plan is om uit te voer om wraak te neem. Die vertelling word vanaf hierdie punt vorentoe gedryf deur haar vergelding en die kris word 'n waarskuwing en 'n herinnering aan die lot wat op *Van Noodt* wag.



Figuur 22: Karakterinterpretasie van die Imam (van de Merwe 2020).

Nog 'n oorkoepelende tema wat nie net in die Voorspel ondersoek word nie, maar dwarsdeur die toneelstuk, is die verwysing na die Christendom parallel met Islamitiese geloof, 'n getuienis van die multikulturele aard van die ontwikkelende kolonies. In die karakterbeskrywing van die toneelstuk dui Leipoldt aan dat die twee karakters wat in die Voorspel voorkom, *Martha* en 'n *Priester* (1930:34) is.

In die Voorspel probeer die priester *Martha* kalmeer en waarsku dat geregtigheid nie in die hande van sterflinge lê en kan lê nie; dat Allah straf sal toedien waar hy nodig ag. Die priester se woorde is profetiese waarskuwings van wat later in die toneelstuk sal gebeur. Die toneel eindig met die Moslemoproep tot gebed deur die *muezzin*: *Die muezzin roep tot bidstond* (Leipoldt: 38). Die *muezzin* is 'n persoon wat opgelei is ommet 'n sterk stem 'n soort sang uit die moskee voer, wat die aanvang van die daaglikse Islamitiese gebede aankondig (Levin & Köchümkulova & Daukeyeva 2016: 425, 426, 429).



Figuur 23: Tekening van 'n skip wat van Jakarta na Kaapstad vaar (Van der Merwe 2020).

4.2.2 Eerste bedryf

Die gebeure in die Eerste bedryf vind plaas dertig jaar na die Voorspel-toneel en die ligging word van 1699 koloniale Indonesië na 1729 koloniale Suid-Afrika verplaas. Die spesifieke ligging is in die ontwikkelende stad Kaapstad, in die voorportaal van die Kasteel die Goeie Hoop wat uitkyk op 'n markplek: *Die voorportaal van Die Kasteel in Kaapstad. Vóór die Markplein, met Tafelberg as agtergrond...* (Leipoldt 1930: 39).



Figuur 24: Tekening van Leipoldt se beskrywing van Kaapstad in die Eerste Bedryf (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).

Leipoldt sluit die beskrywing *Tafelberg as agtergrond* in op 'n soortgelyke wyse (asook in teenstelling met) die beskrywing van die ligging van die Voorspel met sy *berge daaragter*, in die agtergrond. Die verwysing na Tafelberg onthul steeds Leipoldt se 'romantiese waardering' vir natuurskoon en dien om 'n skerp verskuiwing in geografiese kenmerke te skep deur landmerke as liggingstekens te gebruik. Hierdie romantiese beskrywings van landskappe het egter postkoloniale implikasies en kan beskou word as Oriëntalistiese praktyke van *othering*, en of as praktyke wat die werklikheid verberg.

Gedurende die tydperk van die toneelstuk word goewerneur *Gysbreg Van Noodt* aangestel as die amptelike administrateur en hoof van die regeringsetel wat die Kasteel die Goeie Hoop beset. Gysbert Van Noodt was die staatshoof van die Kaapkolonie van 1727 tot sy dood in 1729 (Du Toit 1895: 23).



Figuur 25: Tekening van die ingangshekke van die Kasteel die Goeie Hoop (Van der Merwe 2020).

Soos voorheen bespreek, speel die Voorspel af in Java, Indonesië, waar die Batavia-kasteel geleë is. In die toneelstuk word die Batavia-kasteel en die Kasteel die Goeie Hoop albei simbole van Nederlandse koloniale infiltrasie deur hul Europese argitektoniese kenmerke wat na hul 'tropiese' omgewings verplaas word. Beide die Kasteel die Goeie Hoop en die Batavia-kasteel is gebou in die vorm van 'n vyfhoek met vyf bastions en vertoon elemente van Europese Middeleeuse¹²⁵ en Renaissance-argitektoniesekenmerke.

¹²⁵ Gedurende die Middeleeue (500-1500) is kastele wydverspreid oor Europa opgerig. Die beeld van die Middeleeuse kasteel roep sprokiesmotiewe van dapper ridders, adellike meisies, heldhaftige swaardgevegte en donker kerkers op. Die Middeleeuse kasteel word dikwels uitgebeeld as 'n klipgeboude vesting op die kruin van 'n heuwel, of aan die rand van 'n krans wat uitkyk oor die eienaar se grondgebied. Die Middeleeuse strukturele kenmerke word verpersoonlik deur versterkte hekke, stygende torings wat uitsig bied, 'n omliggende grag vir ekstra beskerming, 'n ophaalbrug wat besoekers verwelkom wat na groot skuifdeure lei en laastens kenmerkend kerkers in hul kluis huisves. Middeleeuse kastele se kenmerke as vestings was die produk van 'n wesenlik elite, manlike krygsgemeenskap. "Die Middeleeuse kasteel is al as die perfekte argitektoniese uitdrukking van die Europese Feodale tydperk genoem" (Stokstad 2005: 37, 38, 39).

Daar word ook na albei kastele verwys as vestings, wat gebou is om koloniale administrasie te beskerm en te vergemaklik. Daarom toon die argitektoniese elemente van hierdie geboue militaristiese verdedigingskenmerke wat beïnvloed word deur Middeleeuse Europa (die tydperk van ongeveer 500–1500), soos klein vensters, dik klipmure wat dikwels teen 'n helling gebou ter beskerming teen aanvalle. Die struktuur in sy geheel word gewoonlik omring deur skanse (Jayasena & Floore 2010: 235, 238, 239, 240). Gedurende die Middeleeue is grond beskou as die basis van rykdom en gesag. Die Europese konings het grond aan welgestelde lede van die elite toegeken vir politieke strategieë, militêre ondersteuning en administratiewe hulp. Middeleeuse kastele is gebou en besit deur welgestelde lede van die samelewing wat op hul beurt klein dorpieë op hul grond bevorder en geadministreer het in 'n sosiale struktuur wat feodalisme genoem word¹²⁶ (Stokstad 2005: 37- 39).

Middeleeuse kastele en hul assosiasie met 'grondbesit' sowel as administrasie-strukture, dra verder by tot die narratiewe van kolonisasie. Hierdie Middeleeuse geïnspireerde koloniale vestings van Europa wat in verre lande in die naam van imperialisme gestig is, is 'n sigbare proklamasie van grondbesit. Die tema van verplasing word verder beklemtoon as gevolg van die Europese styl waarin die strukture gebou is, met behulp van plaaslike materiale en gekoloniseerde slawe om die vestings op te rig (Jayasena & Floore 2010: 235, 238, 239, 240).

Afgesien van die Middeleeuse motiewe wat in die koloniale kasteelstrukture voorkom, is daar ook ontwerpbesluite wat geïnspireer deur beginsels van die Renaissance-era. Gedurende die Renaissance was daar pogings om "die ideale stad" te bou in 'n poging om 'n Utopia te skep: "... 'n ideale gemenebes waarvan die inwoners onder volmaakte omstandighede bestaan" (Todd & Wheeler 1978: 7). Die ideale stad volgens Renaissance-ontwerp is dikwels gebaseer op geometriese patrone of roosters wat in baie gevalle gerangskik is om sterre te vorm. Die steragtige vorm herinner aan 'n kompas, 'n instrument van beduidende simboliese waarde in die Renaissance-tydperk (Todd & Wheeler 1978: 40).

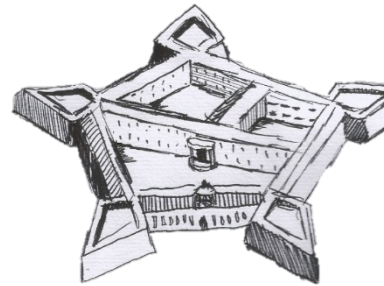
Hierdie sterontwerpe is kenmerkend van die koloniale vestings waar die vorm uitstrek om alle hoeke van die landskap vir waarneming en regulering in te sluit; simbolies gebou op ideale van utopieë. Hulle het egter ironies genoeg simbole van infiltrasie geword vanuit die oogpunt van die inwoners van die kolonies. Soos voorheen gesê, dui 'n vesting, ontwerp as 'n struktuur van verdediging (Jayasena &

¹²⁶ Feodalisme is 'n sosiale, politieke en ekonomiese struktuur wat gebaseer is op beginsels soos vasale verhoudings, "n patroon van grondbesit" (Abercrombi & Hill & Turner 2006: 147) gebaseer op toelae in ruil vir militêre en landboudienste, die besit van private leërs en die agentskap van here oor 'boere'. Feodalisme funksioneer in 'n hiërargiese netwerk van persoonlike gesag wat teruggevoer word na die uiteindelijke gesag, naamlik die koning. Gedurende die Middeleeue was daar 'n vyfhonderdjarige stelsel van feodalisme (Abercrombi & Hill & Turner 2006: 147).

Floore 2010: 5) op 'n simbool van militarisme, 'n sleutelmotief in koloniale oorheersing en ook 'n ander tema wat relevant is in die *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930).



Figuur 26: Tekening van 'n kompas (Van der Merwe 2020).



Figuur 27: Tekening van die Kasteel die Goeie Hoop (Van der Merwe 2020).

Die eerste karakter wat in die Eerste Bedryf bekendgestel word, is 'n *Skildwag*, die beskermer van die kasteelhekke. Die wagter is 'n *Duisman* of Nederlander (Bergerson 2008: 384), onthul deur *Martha* se dialoog:

MARTHA:
(staan stil en rig haar oë na hom. Is dit 'n duisman wat met my praat?
SKILDWAG:
Ja, die skildwag. Wat kom jy hier maak? (Leipoldt 1930:42) /

Die eerste dialoog in die Eerste Bedryf is tussen die *Skildwag* (koloniseerder) en die *Slamse visser* (gekoloniseer). Die *Slamse Visser* is *besig om sy seën reg te maak - gereed te maak* om te bid (Leipoldt 1930: 39). Dit word later duidelik dat die visserman se naam Abdoel is (Leipoldt 1930:40). Abdoel is 'n afleiding van Abdullah en beteken "dienaar van Allah" (Ahmed 1999: 3).

Die term *slamse* in hedendaagse Afrikaans word beskou as 'n verouderde neerhalende term wat verwys na lede van die Moslemgemeenskap aan die Kaap, ook bekend as die volgelinge van Islam. In vroeë Afrikaans is die woorde Moslem en Islam gekombineer om *slamse* of *slamaaiers* te vorm (Hauptfleisch 1883: 120). Alhoewel die term *slamse* in hedendaagse Afrikaanse as neerhalend beskou word, neem hierdie studie aan dat Leipoldt die woord in konteks gebruik het vir die tydperiode van die toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930), waar die gebruik van taal kontemporêr tot die tydperk, sosiale, rasse-, godsdienstige en politieke hiërargieë wat in die agtiende-eeuse Kaapkolonie beoefen is, akkuraat weerspieël; dit weerspieël ook die taalgebruik van die tydperk waarin die toneelstuk geskryf is.

Die term *slamse* dui op die oordrag en verplasing van gekoloniseerde identiteite van hul tuislande na Afrika. Leipoldt het 'n toneel geskep wat die koloniale Kaap uitbeeld as 'n multikulturele kontakstone waar 'n Nederlandse kolonialis (*Skildwag*) en 'n Moslemvisser (*Slamse Visser*) kommunikeer in 'n hibriede taal, Afrikaans, in die suidelike deel van 'n kontinent (Afrika) waar nie een van hul voorgeslagte inheems ingebed is nie.

Miskien is een van die opvallendste Kaapse koloniale *kontakstones* die *markplein* (Leipoldt 1930: 39). In die verhoogaanwysings noem Leipoldt twee plekke: *Die voorportaal van die Kasteel in Kaapstad* en *Vóór die markplein*.

Die verhoogaanwysings dui verder aan dat die *Skildwag Voor die Kasteelpoort* staan (Leipoldt 1930:39), wat die ligging van die toneel direk voor die Kasteel die Goeie Hoop plaas. Die voorportaal kan dan na die parade verwys en die mark verwys dalk na Groentemarkplein, een van die oudste markruimtes in Kaapstad (Dyers & Wankah 2012: 231) wat verder van die Kasteel oorkant die parade geleë is. Historiese verwysings na van Groentemarkplein dateer uit meer as driehonderd jaar gelede. Oorspronklik was die oop ruimte voor die Waghuis bloot bekend as "die plek waarop die Burgerwaghuis staan". Die gebou dateer uit 1696, toe Kaapstad se eerste rudimentêre polisiemag in werking gestel is. Die oop ruimte voor die gebou het later bekend gestaan as die *Groente Markt* (Daniels 1973: 15). Die plein is hoofsaaklik gebruik as 'n slawe- en boeremark, waar 'n menigte koloniale kulturele identiteite produkte aangebied het. Hierdie koloniale markruimtes het mense ook gereduseer tot produkte in die vorm van slawehandel. (Dyers & Wankah 2012: 231).

Die Parade, oorkant die Kasteel die Goeie Hoop, is gebruik as 'n plek vir openbare byeenkomste en was 'n fokuspunt vir 'n verskeidenheid sosiale geleenthede soos militêre parades en kermisse. Dit was ook naby die openbare strafplek en een van die galgstrukture geleë. Laastens is die parade ook gebruik as 'n markplek vir die boere wat hul produkte kom verkoop het. (Daniels 1973: 15, 18). Ek interpreteer Leipoldt se verhoogaanwysings om beide die Parade- en Groentemarkplein in te sluit vanweë die koloniale betekenis wat beide hierdie ruimtes beklemtoon.

Die *Eerste Bedryf* bied 'n blik op die hiërgargiese stelsels van die agtiende-eeuse koloniale Kaapstad. Dit bied bevooroordeelde ideologieë aan wat duidelik blyk uit die dialoog, spesifiek in aanspreekvorme en voornaamwoorde wat voorkom in gesprekke tussen die Nederlanders en die Moslem-bevolkings. Soos voorheen genoem, is daar reeds 'n neerhalende toon met verwysing na die visserman wat geïdentifiseer word deur die term *slamse*, in teenstelling met *die Skildwag* waaraan hy onderdanig is en vir wie die visserman deurgaans as *Baas* en *Seur* aanspreek (Leipoldt: 39 – 51).

SLAMSE VISSER:

Sal my baas my kan se hoe laat dit nou is, asseblief, Seur?

SENTRY:

Dink jy ek dra 'n horlosie, Slamaier? (Leipold 1930: 39)

Die wag daarenteen noem die visserman *Slamaier* en gebruik deurlopend die woorde *julle* mense om die *Islamitiese Visser* en sy gemeenskap te skei en te kategoriseer: *Daar is 'n paar van julle, smokkelbesigheid wat julle Slamaiers dryf* (Leipoldt 2030:39). Die woord *smokkelbesigheid* ken aan die visserman stereotopies die rol van misdadiger toe. Die Nederlandse wag dissosieer hom van die Kaaps-Maleise visserman en sy stemtoon is 'n voorbeeld van *othering*.



Figuur 28: Tekening van die *Slamse Visser* (Leipoldt 1930:35) (Van der Merwe 2020).

Die visserman probeer op sy beurt 'n gevoel van individualiteit verkry – hy verwerp die veralgemening van die wag en die stereotipering van sy gemeenskap deur te antwoord:

SLAMSE VISSER:
*Ag, foei tog, my seur, moenie so sê nie.
Ons het mos nie teen die Kompanie gesondig nie-
nie ek nie...* (Leipoldt 1930:39)

Die visserman probeer verduidelik dat die Moslemgemeenskappe ook deel vorm van die identiteit van die Kaapkolonie en grootliks geraak word deur die besluite en optrede van die Nederlandse owerheid:

SKILDWAG
Wat de duivel is dit vir jou wat duismense onder mekaar maak?
SLAMSE VISSER:
*Nee a, my seur dit raak ons mos ook as hulle verspot is.
Die oubaas is mos ook ons oubaas net soos hy die seur syne is* (Leipoldt 1930: 41)

Die sosiale struktuur van die Kaapkolonie word verder getipeer deur die titel *Oubaas* (Leipoldt 1930: 39), wat beide die wag en die visserman gebruik wanneer hulle die Goewerneur aanspreek en hom erken as die hoof van die setel van administratiewe mag.

Dit is belangrik om te beseef dat die term *oubaas* gekritiseer word as 'koloniale woordeskat' wat ongelyke magsverhoudings tussen oorwegend wit meesters en hul 'onderworpe' slawe daarstel. Die term "baas" is volgens die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* (1993) sinoniem met woorde soos eienaar, besitter van en heerser of die een in beheer (Labuschagne & Eksteen 1993: 53) *Oubaas* en *baas* is 'n aanspreekvorm wat die ongelyke magsverhouding in taal uitbeeld en aan oorwegend wit mans 'n posisie van meerderwaardigheid toeken, en vervolgens die spreker wat die baas, in 'n posisie van minderwaardigheid plaas (Molamu 1995: 146). Verhoudings regdeur die toneelstuk word gedefinieer deur sosiale hindernisse van ras, klas, rang, godsdiens en taal wat oorwegend deur die Nederlandse koloniseerders gereguleer word. Die Eerste Bedryf demonstreer ook die volle omvang van die koloniale administratiewe mag deur temas van koloniale verset en koloniale instemming aan te spreek.

Die Eerste Bedryf sinspeel op verskeie vlakke van die strafstelsel wat in die koloniale Kaapkolonie toegepas word, byvoorbeeld die wag huiwer nie om die visserman te waarsku oor sy uitgesprokenheid ten opsigte van die Goewerneur nie: *Jy is alte vrypostig...dit sal jou ses dosyn teen die eikeboom oplewer Slamaier* (Leipoldt 1930: 40). Die konsep van misdaad en straf word verder beklemtoon deur die oorkoepelende tema van teregstelling. Die Eerste Bedryf begin met 'n gesprek oor die voornemende teregstelling (Leipoldt 1930: 39) wat later die dag by Roggebaai galg sal plaasvind: drie mans word as die *belhamels* aangekla (Leipoldt 1930:46) in 'n komplot om goewerneur *Van Noodt* omver te werp.

Die tasbare geweld wat deur die beeld van die galg opgeroep word, is een van die wrede realiteite van koloniale gesag. Die term *galg* soos dit in die toneelstuk na verwys word (Leipold 1930: 40, 46, 50) definieer 'n fisiese struktuur wat óf tydelik op 'n misdad toneel saamgestel kan word óf permanente staanplekke op stadspleine gehad het, aangesien "baie geregtelike distrikte aangewese plekke van teregstelling gehad het" (Evans 1996: 99-108). Gedurende die agtiende eeu in die Kaapkolonie was daar twee teregstellingsplekke; die een was naby die Kasteel in Buitekantstraat en die ander plek van 'geregtigheid' was by Groenpunt, bekend as Galgheuvel (Botha 1962: 285- 286; De kock 1963: 146).



Figuur 29: Tekening van die galg by Roggebaai (Leipoldt 1930: 35) (Van der Merwe 2020).

SLAMSE VISSER:
Is dit al besluit om die ander seurs te hang? (Leipoldt 1930:40)

Galgheuvel is in Roggebaai. In *Die Laaste Aand* (Leipoldt: 1930) word deurlopend genoem dat die teregstelling op Roggebaai sal plaasvind. In die Eerste Bedryf sê die wag:

SKILDWAG:

Ek glo so. Maar daar is nog geen sekerheid nie.

Die heemraad is nog aan sit.

Julle mense loop verniet Roggebaai toe (Leipoldt 1930: 40)

Later, in die Tweede Bedryf sê *Martha*:

MARTHA:

En stuur haar Roggebaai toe,

na die plek waar hy sy sondes ophang en vergeet (Leipoldt 1930: 51)

Gedurende die agtiende eeu was Roggebaai 'n bedrywige vissers- en walvishawe met 'n onhigiëniese reputasie, as gevolg van die vlak seewater waar stadsafval opgehoop het. Die hewige storms aan die Kaap het ook veroorsaak dat 'n aantal skeepswrakke by Roggebaai gestrand het (Hart 2012: 5). Roggebaai is 'n plek wat staan vir die dood in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). "Skeepswrakke resoneer in ons angs vir die vergetelheid van absolute mislukking" (Ronnberg & Martin: 452). Skepe is dikwels beskou as simbole van die staat, 'n struktuur wat funksioneer deur burgerlike samewerking om welsyn te verseker. As 'n reis suksesvol was, het dit hoop, bevryding, redding en oorvloed gebring in teenstelling met 'n skipbreuk, die absolute simbool van mislukking, ongeluk en dood. Dit blyk ironies en gepas dat die ruimte waar die koloniale staat burgers gestraf en ter dood veroordeel het, dieselfde ruimte is waar sy ongelukke en mislukkinge ook die dood ervaar.

In die artikel *Cape Execution: The gallows at the Cape of Good Hope as represented in the colonial art of Johannes Rach and lady Anne Barnard* (2011:156), skryf Russel Viljoen dat die Kaapkolonnie gedurende die agtiende eeu ontwikkel het tot 'n samelewing waar misdad en straf ewe gewelddadig was, met 'n regstelsel wat streng strawwe voorgestaan het vir diegene wat teen die koloniale administrasie in opstand probeer kom het. Russel Viljoen haal Lionello Puppi se *Torment in Art: Pain Violence and Martyrdom* aan met die stelling: "Gallows were in fact, a concrete symbol of the law"¹²⁷

¹²⁷ Die galg en strop word met die apartheidsera geassosieer en word beskou as simbole van die politieke ongeregthede van daardie tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Op 15 Desember 2011 het die opening van die Galg-gedenkmuseum by die Pretoria Sentrale Korrektiewe Fasiliteit, 'n projek wat deur die Departement van Korrektiewe Dienste onderneem is, plaasgevind. Met hierdie projek is die galg by die (soos voorheen bekend) Pretoria Sentrale Maksimum(C-Max)-gevangenis, wat in 1996 afgebreek is ná die afskaffing van die doodstraf in Suid-Afrika, as museum herstel en heropen. Bo-aan die berugte 52 trappe wat veroordeelde gevangenes geklim het om by die teregstellingskamer uit te kom, onthul die destydse president 'n toegewyde muur met geïndividualiseerde gedenkplate vir elk van die 134 politieke gevangenes wat tussen 1960 en 1989 daar gesterf het (van Laun 2018:1).

(Puppi 199: 380). Viljoen beskryf verder hoe die Kaapkolonie 'n berugte groteske reputasie gehad het ten opsigte van hul openbare teregstellings. Die teregstellings het dikwels gepaard gegaan met martelingspraktyke waarby brandmerke, verwurgings, verstikkings, onthoofdings en gevonnise persone dikwels "op wiele gebreek is" en/of "deur die strate gesleep is". Hierdie praktyke het alles bygedra tot die gewelddadige skouspel van straf en vernederings (Viljoen 2011: 157, 158).

Die galg¹²⁸ in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) verteenwoordig misdaad en straf, gehoorsaamheid en ongehoorsaamheid en die dubbelsinnige konsep van geregtigheid¹²⁹. Roggebaai word 'n simboliese ruimte waar die administrateurs van die Kaapkolonie hul 'geregtigheid' onder hul dominante bewind afdwing. In die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) kan die term 'geregtigheid' as ambivalent beskryf word omdat dit deur beide die koloniale en gekoloniseerde karakters gebruik word as 'n regverdiging vir hul optrede. Die vertellings van *Martha*, goewerneur *Van Noodt*, en hul seun, *Gysbreg*, word gedryf deur die konsep van 'geregtigheid'. *Martha* se hoofdoel regdeur die toneelstuk is om *Van Noodt* te straf vir vorige ongeregtighede:

MARTHA:
... Was vir my hoop op eind'lik wraak op hom -
Wraak wat, verdubbel deur die jare, wag
Totdat die tyd van weervergelding kom (Leipoldt 1930: 48)

Goewerneur Gysbert Van Noodt het volgens historiese weergawes sewe soldate onregverdig van drostery beskuldig en die beslissing van die hofraad van die hand gewys toe hulle vir 'n ligter vorm van straf gestem het (Hardie 2015: [sp]). Van Noodt het uiteindelik die soldate tot hul dood veroordeel en gesê: "Hulle sal hang ... Ek neem dit op myself" (Du Toit 1895: 22). In die toneelstuk word die soldate steeds as verraaiers beskou, maar anders as die historiese weergawes word slegs drie van die leiers voor die galg gebring, soos duidelik gemaak deur die *Heemraad* in die Tweede Bedryf:

HEEMRAAD:
Dis tevergeefs.
Twee ure het ons met hom gestry.

¹²⁸ "Dwarsdeur die Middeleeuse en vroeë moderne Europa" verteenwoordig en versterk die galg "die grense van geregtelike gesag en morele gedrag" wat bydra tot hoe 'n samelewing gevorm is (Coolen 2013: [sp]). Teregstellings is ook beskryf as rituele wat morele katarsis aan 'n samelewing bied deur die reiniging van die besmette, wat lei tot suiwering en bevestiging van die waardes van 'n samelewing (Evans 1996: 99–108). Dit kan egter onregverdige strafstrukture tot gevolg hê wanneer hierdie praktyke gekombineer word met rassevooroordeel en klashiërgaaië wat bepaalde lede van 'n samelewing bevoordeel.

¹²⁹ Geregtigheid word gedefinieer as 'n konsep wat fundamenteel is vir etiek en politieke teorie en word geassosieer met die idee van gelykheid (of onpartydigheid) met die opdrag om gelykes gelyk te behandel. Geregtigheid streef daarna om selfrespek te verkry en te handhaaf. Korrektiewe geregtigheid is "gemoeid met die behandeling van individue in sosiale transaksies, veral om 'n individu vir 'n oortreding te straf" (Abercrombie, Hill & Turner 2006: 207).

*Hy wil die galg hê vir die drie belhamels -
Niks anders as die strop nie...(Leipold 1930: 46)*

Dit word duidelik dat goewerneur *Van Noodt* sy eie geregtigheid afdwing weens die weerstand teen sy gesag. Die soldate wat die galg in die gesig gestaar het, het ook volgens hul begrip van geregtigheid opgetree deur *Van Noodt*, wat hulle as 'n tiran en 'n onregverdige leier beskou het, teë te gaan.

Een van die beskuldigde soldate word uitgesonder deur die *Visser*. Die *Visser* beskryf hierdie beskuldigde soldaat as 'n *Regte duisman*, maar beklemtoon hoe hierdie spesifieke karakter vlot met Moslemmense in 'hulle' taal kan praat (Leipoldt 1930: 40):

*SLAMSE VISSER:
Foei tog! En hy is so 'n mooi seur. 'n Regte duisman
Seur, en so regop soos 'n paal. Ons Slamaiers, hou baie van hom
Seur, want hy kan ons taal gooi soos een van ons Imans (Leipoldt 1930: 40).*

Hierdie spesifieke karakter bly 'n raaisel totdat sy identiteit in die Tweede Bedryf geopenbaar word. Die Eerste Bedryf van die toneelstuk skep agentskap deur die opening van die gebeure by geleentheid van 'n moontlike teregstelling te plaas. In die Eerste Bedryf word kennis, spesifiek met betrekking tot die skep van begrip oor die manier waarop goewerneur *van Noodt* in die Kolonie waargeneem word, slim weerhou, terwyl ander inligting bekend gemaak word. Die *Visser* vergelyk *van Noodt* met 'n *jakkals* wat skelmstreke kan opspoor: *Die oubaas is mos soos 'n jakkals... hy weet van alles (Leipoldt 1930: 40)* Die *Visser* beskryf hom ook as 'n man met 'n aptyt vir *galjoen* en *arak* (Leipoldt 1930: 39, 40). *Galjoen* is endemies aan die Suid-Afrikaanse kuslyn en staan ook tans bekend as Suid-Afrika se nasionale vis (Rooyen 2012: 62).

Die *Visser* in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930: 40) verklaar dat hy gereeld visvang by Rooikrans, 'n gewilde visvangplek buite Simonstad en Millers Point. Die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy het die visvangregte beheer, hoewel slawe en plaaswerkers toegelaat is om vis te vang, mits dit nie inmeng met hul boerdery- en arbeidsaktiwiteite nie (Isaacs 2013: 17-20). Die *Visser* noem ook dat hy soms die goewerneur van *arak* voorsien. *Arak* is 'n Asiatiese alkoholiese drank (Labuschagne & Eksteen 1993: 45) en is die nasionale drank van Libanon, gemaak van druiwe en gekrui met anys (Sageer & Bhabha 2017: 281). *Arak* as 'n uitlandse drank wat verband hou met Asië en *galjoen* is endemies aan die Suid-Afrikaanse kus. Deur die ervaring van die koloniseerder *is arak* en *galjoen* 'eksotiese' lekkernye. Die menigte verskillende kulturele verwysings wat betref die opbrengste en produkte wat in die toneelstuk genoem word, dra by tot die idee van koloniale ruimtes

as kontaksones wat voorsiening maak vir die oordrag van andersheid tussen verskillende gemeenskappe. Produkte is ook die grondslag waarop die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy hul ryk gebou het deur produkte in 'n verspreidingsnetwerk te oes, te vervoer en te verskaf.

Die goewerneur, as 'n jakkals met 'n eetlus, onthul dat sy karakter gulsig is. *Martha* bekragtig later hierdie stelling deur te sê dat hy gulsig is met 'n onversadigbare aptyt vir mag: *gierig, gulsig na gesag* (Leipold1930: 48). Daar kan gesê word dat *Van Noodt* se selfsugtige en gulsige karaktereenskappe verteenwoordigend kan wees van die gulsige aard van Westerse koloniale strewes.



Figuur 30: Tekening van *Martha* dertig jaar na die gebeure in die *Voorspel* (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).

Die tweede helfte van die *Eerste Bedryf* stel *Martha* weer bekend, dertig jaar na die gebeure van die *Voorspel*. Haar skielike verskyning op die toneel laat skrik die visserman, wat haar vrees en haar 'n *nare ontongvrou* noem. Die term *ontongvrou* is 'n ou Afrikaanse sinoniem vir towerheks (Kannemeyer 2005: 87).

Sy woorde: *nare ontongvrou* dra 'n negatiewe houding oor.

SKILDWAG:

*Dis mos die blinde Martha van Markpleinhoek,
Hoekom noem jy haar ontogvrou?...*

SLAMSE VISSER:

*Blind of nie blind nie, Seur sy kan toor.
Mastig, Seur sy kan toor!*

SKILDWAG:

Dis net omdat jy bang is vir haar, Slamaier.

SLAMSE VISSER:

*En wie sou nie vir haar bang wees nie?
As Seur weet wat sy gedoen het,
en nog kan doen...Dis mos nie plek vir my hier nie...*

Ek en sy akkordeer mos nie, Seur. (Hy vat sy seën en loop weg. Martha kom stadig vooruit) (Leipoldt 1930:41)

Daar is 'n duidelike verskil tussen die manier waarop die Nederlandse wag (*Skildwag*) en die Islamitiese Visser (*Slamse Visser*) *Martha* se verskyning aankondig. Hierdie spesifieke oomblik die Eerste Bedryf ontbloom verskillende realiteite wat 'magie' as deel van die werklikheid aanvaar of verwerp. Die wag verwerp *Martha* se sogenaamde towery, minag die *Visser* se oortuigings en bevestig Nederlandse koloniale hiërargie en Kaaps-Maleise andersheid. Later in die toneel gaan die wag met sarkasme voort om opmerkings te maak oor die *Visser* se vrees vir *Martha*:

SKILDWAG:
*...wat kan toor en vir wie al die Slamaiers bang is
net soos hulle vir hul Eblies bang is...(Leipoldt 1930: 42)*

Eblies, 'n afleiding van *Iblis*, is 'n aspek van die duiwel in die Koran (Leeming 2005: 192). *Eblies* verteenwoordig 'n entiteit wat sonder Allah is, in teenstelling met 'n ander aspek van die duiwel - *Shaitan* (Satan), die direkte vyand van God. *Eblies* word beskou as die bonatuurlike wesens: *jinn* in die pre-Arabiese en later Islamitiese mitologie (Leeming 2005: 192). *Jinns* "is die bose neigings van die siele van die mensdom, op dieselfde manier as wat engele die neiging van die "goeie" in die mensdom is" (Ashquar 2005:3).

In *Die Laaste Aand* (1930) beeld Leipoldt die debatte en algemene houdings uit wat die koloniseerder aan die oortuigings van die gekoloniseerdes toeskryf. Leipoldt bied beide realiteite aan, om magie te aanvaar en te verwerp deur die ervaring van individuele karakters. Die politieke, klas- en rasseverskille onthul egter hoe die spanning tussen Oosterse en Westerse ideologieë in oomblikke van interaksie ontvou. Dit is interessant om op te let hoe Leipoldt poog om voortdurend 'n vorm van selfbewustheid van sy Westerse posisionality in sy skryfwerk van Oosterse karakters te beoefen, deur die Oosterse karakters toe te laat om die gedagtes en bevooroordeelde menings van die Nederlandse karakters teen te staan. In die toneel begroet die *Skildwag* vir *Martha*, weer met neerhalende taal wat haar posisie in die Kaapse samelewing aandui.

SKILDWAG:
*Ja, dis die meid van Markpleinhoek - die blinde meid
En sy loop asof sy die Goeverneur se vrou is...(Leipoldt 1930: 41)*

In die boek *Like family: Domestic workers in South African History and Literature*, gepubliseer in 2019, definieer Ena Jansen die term:

The derogatory Afrikaans word *meid* objectifies, insults and belittles black women. In Dutch *meid* means 'girl' and 'servant woman'- it does not have the same negative connotations the term acquired in South Africa. In Afrikaans ... the term

was not likely used in relation to a white woman. Mostly black women were referred to as a *meid* because of the assumption that black women, irrespective of their age, were servants and irresponsible, if not childish. However long the term has been used as a racial slur, it has only recently been acknowledged as hate speech on a legislative level (Jansen 2019: 13).

Die wag gebruik die term om *Martha* se statuur in die Kaapkolonie aan te dui – wat hiërargie betref, is sy ondergeskik aan die Nederlandse identiteit. Die *Skildwag* gebruik die neerhalende term *meid* om sy karakter se magsposisie te vestig deur *Martha* as minderwaardig te beskou, haar te reduseer en te stereotipeer as onderdanig. *Martha* se minderwaardigheid is gebaseer op rassevooroordeel en beeld die magswanbalans tussen die wit koloniseerders en die swart, Asiatiese en of bruin gekoloniseerde kulture uit.

Verder word *Martha* as blind beskryf (Leipold 1930: 41) *Martha* kan haarself nie meer deur haar eie oë sien nie. Haar blindheid kan geïnterpreteer word as simbolies van haar verlies aan outonomie oor haar eie identiteit. Haar identiteit word beskryf deur die neerhalende geskrifte, gedrag en taal van die koloniseerder teenoor haar en haar kulturele praktyke (Quinn 2017: 17-20). *Martha*, as verteenwoordiger van die gekoloniseerde, het die vermoë verloor om haarself te benoem - om haarself te beskryf.



Figuur 31: 'n Tekening wat *Martha* se verlies aan sig uitbeeld (Van der Merwe 2020).

Verder word *Martha* uit haar huis, Java, verplaas. In *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004* maak J. C. Kannemeyer opmerkings oor die kontras tussen *Martha* se karakter in Jakarta waar sy as 'n Oosterse prinses beskou is, tot die koloniale Kaapse milieu, waar sy verwerp word as 'n ou, blinde, *ontongvrou*

(heks) (2004: 87). Die koloniale ruimte van die Kaap breek haar Oosterse adellikeid af en reduseer haar tot 'n bediende – *Martha van Markpleinhoek*. Later word onthul dat *Martha* mandjies weef.

KOOPMAN:
...jy's mos daardie meid
Wat op die Markpleinhoek sit
en mandjies vleg (Leipoldt 1930: 46)/



Figuur 32: Tekening van 'n Javaanse mandjie (Van der Merwe 2020).

In Indonesië is tradisioneel matte en mandjies gevleg van grasse en plante soos pandan, mendong en bamboes. Weefmandjies is 'n ou dorps-handwerkpraktijk. Verskillende patrone word onderskeidelik *keping* (gevleg), *ombak banyia* (watergolf) en *Nitik Wajik* (inmekaar verweef) genoem (Ave & Achadi 1988: 56). Die mandjies wat *Martha* op die *Markplein* maak, kan gesien word as uitdrukkings van haar kulturele identiteit en kan dus geïnterpreteer word as 'n ritualistiese aksie wat haar met Java en haar verlede verbind. Markruimtes, soos voorheen bespreek, word ruimtes waar kulturele identiteite tasbaar gerealiseer en 'ten toon gestel' word in die vorm van produkte. Verder is *Martha* 'n handelaar: sy weef 'Javaanse mandjies' en verkoop dit op die hoek van Groentemarkplein. Kolonialisme se vermoë om kulturele tradisies te reduseer tot 'n produk wat verkoop kan word, wat andersheid versterk, word ook sigbaar gemaak in die karakter *Martha*.

Die laaste helfte van die Eerste Bedryf kan geïnterpreteer word as die begin van *Martha* se wraakreis.

SKILDWAG:
Wat kom jy hier maak?
MARTHA:
Ek kom die oubaas sien. Ek moet die oubaas sien (Leipoldt 1930: 42)

Martha verwys na *Van Noodt* as *oubaas* (Leipoldt 1930:42). *Martha* se posisie word deurlopend verkleineer binne die konteks van die koloniale omgewing, in skille kontras met *Van Noodt* wat as *Oubaas* aangespreek word (Leipoldt 1930: 42). Dit kan gestel word dat *Van Noodt* in sy posisie as

Goewerneur en as kolonialis die Kaapkolonie in sy totaliteit as sy besitting beskou – hy is die eienaar, die heerser, die meester. Alhoewel *Martha* nie die rol van 'n slaaf beklee nie, is dit duidelik dat die meester - slaaf binêre die konteks vorm vir haar interaksies met wit karakters.

Martha is buite die kasteelhekke met die doel om die vesting binne te gaan. Die *Skildwag* voer sy plig uit om die vesting te beskerm en weier om haar toegang te verleen.

MARTHA:

Dan sal ek maar binnekant wag tot hulle klaar is.

SKILDWAG:

Dan sal jy maar buitekant wag to hulle klaar is.

Wie's jy dat ek jou sal binnelaat? (Leipoldt 1930: 42)

Die twee woorde *binnekant* en *buitekant* dra die konsep van 'n grens oor, 'n grens wat deur die kasteelmure gevestig is. Mure en grense word gebou om grense te vestig, om te versterk en te beskerm. Mure en hekke is simboliese politieke voorsorgmaatreëls, wat belangrikheid en gesag bevestig deur 'diegene aan die binnekant' en 'diegene aan die buitekant' te skei. Geslote grense dui op etniese en politieke verdeeldheid. *Martha*, as die gekoloniseerde, is besig om 'n grens uit te daag aan die einde van die Eerste Bedryf. Sodoende word sy 'n transgressiewe krag.

In die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) beleef die Kaapkolonie onder die administratiewe bewind van goewerneur *Gysbreg Van Noodt* politieke spanning, soos vergestald deur die interne rebellie van die soldate wat van *Van Noodt* gedros het en wat as verraaiers gehang moet word. Terwyl *Martha* wag vir die *Sersant* voor die Kasteel - soos deur die wag opdrag gegee - om haar toestemming te gee om die kasteelhekke binne te gaan, vra die wag nuuskierig of sy regtig 'n heks is (Leipoldt 1930: 42).

SKILDWAG:

As jy werklik kan toor... maar dis onsin.

Niemand kan toor nie (Leipoldt 1930: 43)

Die toneel konstrueer 'n ambivalente werklikheid met betrekking tot 'magie', wat herhaal word in die wag se opvallende dog nuuskierige houding teenoor *Martha* en haar 'magiese' vermoëns. *Martha* gebruik sy nuuskierigheid as 'n geleentheid om hom te manipuleer om die hekke oop te maak:

MARTHA:

Kom Duisman, wat verlang jy?

SKILDWAG:

Op die oomblik net een ding.

MARTHA:
*...Dat die Raad hulle nie moet veroordeel nie,
want jy is bang... Ja Seur, jy is bang hulle sal praat (Leipoldt 1930: 43)*

Hierdie toneel onthul dat die wag self deel was van die verraad teen die goewerneur en dat hy bang is dat hy gevang en gestraf kan word soos die ander. Alhoewel hy teësinning is, gee hy sy gesag, plig en koloniale statuur oor en laat *Martha* toe om die kasteelterrein binne te gaan. Die wag hoop dat sy wel 'n groter mag het om die uitkoms van die teregstelling te beïnvloed. Hierdie toneel eindig met *Martha* wat sê:

MARTHA:
*Jy kan sê ek het jou getoor. Die sersant sal dit glo, want hy ken vir my...
(Sy verdwyn binne die kasteel. Die skildwag staar agterna, en loop dan ongerus op
en af) (Leipoldt 1930: 43)*

Leipoldt slaag daarin om 'n toneel te skep waar *Martha* se magie geheimsinnig bly. Sy gebruik nooit openlik haar 'kragte' om te kan toor nie; sy sinspeel op haar vermoëns en deur haar geheimhouding skep sy dubbelsinnigheid. Sy skep die moontlikheid van 'magie'. Die dubbelsinnigheid word haar krag terwyl sy die wag wonderbaarlik oortuig om haar toe te laat om in te gaan. Deur deur die poorte van die kasteel te gaan, slaag *Martha* in haar oortreding van koloniale grense.

4.2.3 Tweede bedryf

C. L. Leipoldt konstrueer 'n narratief wat in lae van verskillende koloniale ruimtes ontvou. Namate *Martha* se reis voortduur en van buite na die binnekant van die kasteel beweeg, word die ruimtes en plekke meer intiem. Die ligging van die Tweede bedryf is verwyder van die uitgestrekte landskappe van die vorige tonele. Hierdie ruimte word uit die natuur verwyder, geïsoleer van sy omgewing, en word omring deur klipmure. Die muur is 'n streng grens wat op skeiding gerig is, wat elitisme simboliseer, hiërargie vestig en die land buite sy grense as “die ander” vasstel.

*Op die stoep van die Goewerneur se huis in die Kasteel...Martha, wat stadig die trap
opgekom het, leun teen een van die pilare waar die rooi rose rank. Voor haar is die
groot deur van die huis. Links staan 'n soldaat en praat met ander soldate onder
die stoep. Regs staan 'n Heemraad en gesels met 'n Koopman (Leipoldt 1930: 44)*

Een van die belangrikste besonderhede van die verhoogbeskrywing is die rooi rose wat om die pilare rank (Leipoldt 1930: 44). Die rooi roos is die eeue oue nasionale embleem van Engeland sedert die tyd van die *Lancaster Plantagenets* (vyftiende eeu) (Walton 1987: 2). Die gebeure van die toneelstuk speel af in 1729, voor die Britse besetting van die Kaap. Die rooi rose kan geïnterpreteer word as 'n voorafskaduwing van Engeland se infiltrasie as setel van administrasie in die Kasteel. Die rooi rose rank om die pilaar en kry 'n houvas op die Nederlandse koloniale struktuur.

In die Tweede bedryf word die karakters gereduseer tot argetipes, wat karakters verpersoonlik deur hul beroep, byvoorbeeld die *Soldate*, *Heemraad* en *Koopman*. Hierdie argetipes kan moontlik uitgekak word as verteenwoordigende aspekte van kolonisasie. Die soldate verteenwoordig keiserlike militarisering, die raadslid verteenwoordig koloniale administrasie en die handelaar verteenwoordig die Nederlandse Oos-Indiese handelsmaatskappy.

HEEMRAAD

*Hier, neem die lasbrief aan die Raad, oorhandig dit
Aan die sipier. Sy Edele Gestrenge Vermaan tot spoed* (Leipoldt 1930: 44)



Figuur 33: Tekening van die *lasbrief* (Van der Merwe 2020).



Figuur 34: Tekening van die strop aan die galg (Van der Merwe 2020).

Die Tweede bedryf begin met die oorhandiging van 'n *lasbrief* aan 'n soldaat en die opdrag om haastig te wees met die aflewering daarvan aan die *sipier*. In Afrikaans verwys die woord *sipier* na die tronkbewaarder vir gevangenes (Labuschagne & Eksteen 1993: 766). *Van Noodt* het die *lasbrief* onderteken en die doodstraf onderteken vir die soldate wat van hoogverraad beskuldig word, en onwetend sy eie seun, *Gys*, se doodsvonnis onderteken. *Gys* is die seun van 'n Javaanse prinses en 'n Nederlandse koloniale administrateur. Hy is 'n soldaat wat gedryf word deur ideale van geregtigheid en regverdigheid, maar sy optrede lei daarna tot straf. Sy opstand bedreig die gesag van die tiran *Van Noodt* en daarom word hy beveel om vir hoogverraad op te hang.

Volgens Christopher Haywood beklemtoon die aksie in die toneelstuk die Wet op Gemengde Huwelike (1928) (kriminalisering van verhoudings tussen etniese groepe in Suid-Afrika), voorloper van sy opvolger, die Wet op Immoraliteit (1949), want in die toneelstuk is *Martha* en *Van Noodt* se seun *Gys* een van die soldate wat op die dag van *Van Noodt* se dood gehang word (Heywood 2000: 76). In

mites, folklore en sprokies word vaders wat hul seuns doodmaak, geassosieer met temas van mag, jaloesie, intimidasie en 'n algemene vrees vir die verlies van volledige oorheersing (Pattanaik 2010: 1).

Die ruimte van die kasteel belig die houdings van die karakters en die register van hul spraak weerspieël 'n atmosfeer van belangrikheid en gesaghebbendheid. Die aanspreekvorme word 'verhoog', in teenstelling met die voorafgaande omgangsgesprek tussen die visserman en die wag. Daar word nie na goewerneur *Van Noodt* verwys as *oubaas*, maar eerder as *Sy Edele* en die raadslid word aangespreek as *Edelagbare*. Die narratief ontvou terwyl *Martha* deur stygende hiërargiese struktuur van die Kaapkolonie en ooreenstemmende verskillende ruimtes beweeg.

Die Tweede bedryf is deurspek met koloniale politiek. Die *Heemraad* en die *Koopman* bespreek die bevoegdheid van goewerneur *Van Noodt* en die gebeure rakende die teregstelling in 'n siniese toon:

HEEMRAAD:

*Sy Edele Gestrenge is vandag
Net soos 'n tier en kyk op alles skeef...
Jy weet sy neiging...nukkerig, agterdogtig,
Opvlieënd, wreed - ja, werklik, soos jy weet,
Hy is soms werklik wreed...(Leipoldt 1930:44)*

Dit is duidelik dat hy selfs onder lede van sy eie administrasie bekend staan as 'n wrede man. Die raadslid beskryf hom ook as 'n tier, wat bydra tot die vorige dierevergeliking wat *van Noodt* as 'n jakkals beskryf het (Leipoldt 1930: 40). In die studie *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*, skryf Jane Garry en Hasan El-Shammy dat die jakkals dikwels gebruik word as 'n simbool van die skelmstreek-karakters of bedrieërs (*tricksters*) wat slinkse, slu eienskappe het (2005: 473). In die boek *The Archetypal Symbolism of Animals* beskryf Barbara Hannah die tier as 'n simbool wat gereeld in 'Asiatiese' stylfigure gebruik word as 'n simbool van koninklikes. Sy merk op dat die tier, soortgelyk aan die leeu, as "koning van die diere" beskou word en dat dit die koning verteenwoordig in burgerlike sosiale verhoudings tussen mans (2006: 287). Die goewerneur is 'n soort soewerein van die burgerlike sosiale verhoudings in die Kaapkolonie en die Tweede bedryf bevestig sy tirannieke aard wat gelei het tot die verraad van sy eie raad, soldate en ambagslui. Dit is vreemd dat Leipoldt gekies het om die goewerneur te beskryf as 'n tier in plaas van 'n leeu. wat 'n endemiese dier in Suid-Afrika is. Die beeld van 'n tier ('n "Asiatiese" troep) (Hannah 2006: 287) kan ontleed word as deel van Oosterse beeldspraak.

Die *Heemraad* is bang vir die Goewerneur en dat sy spioene sy gesprek met die *Koopman* kan hoor, wat kan lei tot hulle moontlike teregstelling vir hoogverraad.

HEEMRAAD:
...sê niks –
Veral nie hier nie. Elke hoek het ore
En agter elke deur skuil oë (Leipoldt 1930: 44)

In kontras hiermee verklaar die *Koopman*:

KOOPMAN:
Ek is nie bang nie.
Wat ek te sê het, sal ek voor hom sê.
Daar moet end kom...Sy Ed'le as tiran
Of wrede dwing'land met sy dwing'landy,
...want ek weet goed
Dat julle, Heemraads, ja en amen sê
Op alles wat die ou tiran gebied- (Leipoldt 1930: 45)

Dit is van belang dat die *Koopman Van Noodt* definieer as 'n *tiran* (Leipoldt 1930: 45). Soos bespreek in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, kan kolonisasie beskou word as 'n tirannieke struktuur van bestuur wat infiltrer, gulsig 'neem' of aanspraak maak op uiteindelijke outonomie en enige bedreigings vir sy mag oorwin. Dit kan gestel word dat *Van Noodt* kolonialisme se tirannieke aard simboliseer en verpersoonlik.

Die *Koopman* is vasbeslote dat die optrede van die goewerneur onbillik en onregverdig is. Hy laat blyk steeds sy ontevredenheid met die skuldigbevinding van die *Raad*, noem hulle swak en te bang om ware geregtigheid te dien en sê: *Die Raad is net soos klei in sy hande* (Leipoldt 1930: 46). *Martha*, wat na hul gesprek geluister het, maak haar teenwoordigheid bekend en probeer die *Heemraad* en die *Koopman* oorreed dat sy die vermoë het om die onregverdige optrede van *Van Noodt* te beëindig. Haar woorde word met skeptisisme begroet: *Wat kan jy verkry?* (Leipoldt 1930: 46). *Martha* antwoord deur te sê dat sy meer mag en vermoë het om *Sy Ed'le te breek*:

MARTHA:
Wie weet, ek het wat nóg die Heemraad,
Die Here Majores, die winkelier,
Nóg enige ander iemand het, die mag
Sy Ed'le soos 'n wilgertak deur die wind
Gebuig te breek tot bitterste berou (Leipoldt 1930: 46)

In die boek *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees* beskryf Ernst en Johanna Lehner (2003: 128) hoe die wilgerboom dikwels 'n voorstelling van verwerpe liefde is en meer algemeen hartseer en rou simboliseer. *Martha* se verklaring sinspeel moontlik op hoe *Van Noodt* haar dertig jaar gelede op Jakarta geringgeskat het en hoe sy nou dieselfde hartseer en pyniging, dieselfde gevoel van vrees (*bitterste berou*) aan hom wil oordra.

Die *Koopman* herken *Martha* as die vrou wat mandjies weef by Markpleinhoek, 'n towerheks, soos *Saul se heks van Endor* (Leipoldt 1930: 46). In die Bybel se Ou Testament word in 1 Samuel 28: 3-25 vertel van 'n heks wat deur Saul, die eerste koning van Israel, besoek is. Saul het voorheen die gebruik van towery in sy Koninkryk verbied, maar weens sy toenemende kommer oor die uitkoms van die oorlog teen die Filistyne, was hy ongehoorsaam aan sy eie jurisdiksie. Sy dienaars het hom ingelig van 'n vrou (die heks van Endor) wat die toekoms kon voorspel. Met vrees kon oorweldig, hy het homself vermom en antwoorde en hulp gesoek by die heks van Endor. Hy het by haar gepleit om die gees van die profeet Samuel op te roep om sy lot aan hom te openbaar (Die Bybel 1983: 321).

Die verhaal van die heks van Endor bring drie karakterargetipes na vore, naamlik 'n heks, 'n spook en 'n profeet. *Martha* se karakter kan gesien word met betrekking tot al drie hierdie argetipes. Ek sal kortliks al drie hierdie argetipes in verband met *Martha* bespreek en hoe die verhaal van die heks van Endor verwys na breër motiewe binne die toneelstuk.

Eerstens vergelyk die *Koopman Martha* met die heks van Endor – 'n uitgeworpene. *Martha* verstaan dat die inwoners van die Kaapkolonie haar as 'n uitgeworpene beskou:

MARTHA:
Die kinders tart my uit as towerheks,
Die ouers skel my uit as ontongmeid...
Want ek is Martha van die Markpleinhoek -
Net maar 'n skeldnaam, byna nie meer mens nie (Leipoldt 1930: 47)/

Dit is deur hierdie lens dat *Martha* se karakter, wat voortdurend na verwys word as 'n ontongvrou en 'n heks, vanuit beide Oosterse (verteenwoordig deur die *Visser*) en Westerse (verteenwoordig deur die *Koopman*) standpunte, die fokuspunt word wat die kompleksiteit, die spanning, die wanopvattinge en verkeerde interpretasies openbaar wat veroorsaak word deur verskillende geloofstelsels wat langs mekaar funksioneer en deur mekaar as 'ander' beskou word. Wanneer die *Slamse Visser Martha* as 'n heks beskryf, kan dit geïnterpreteer word as 'n kulturele geloofswaarde wat waar is met verwysing na die werklikheid van die Javaanse karakter gedurende hierdie tydperk. Wanneer die koloniale Nederlander *Martha* met 'n heks vergelyk, kan dit geïnterpreteer word as die versterking van andersheid, wat bydra tot koloniale waninterpretasies van kulturele rituele en godsdienste. Deur koloniale kontak is die verskille in geloofstelsels en kulturele praktyke beklemtoon en hiërargieë met betrekking tot godsdiens gevestig. Daar kan geargumenteer word dat *Martha* se karakter wat voortdurend as 'n heks beskryf word, in die konteks van Oosterse stereotipering geplaas

kan word, spesifiek Edward Said se uiteensetting van die Weste se opvatting van die Ooste 'as mities' en anderwêrelds.

In mites word die heks gereeld geplaas in digte donker woude, geheime "nadir van putte", somber grotte en geïsoleerde paaie; sy word geassosieer met die "marginale verdagte en is opmerklik in haar teenwoordigheid" (Ronnberg & Martin 2010: 702). Die feit dat *Martha* se 'bynaam' in Leipoldt se toneelstuk *Martha van Markspleinhoek* is, plaas haar ook op 'n spesifieke plek in die samelewing – 'die hoek', sy is die buitestander en 'n uitgeworpene. Die idee van die hoek is ook 'heksagtig' wat betref sy marginale isolasie. Hoeke verteenwoordig die afgesonderde, verlate, 'n ruimte van onttrekking (Bachelard 1969: 140). Hoeke kan bewoon word deur dit wat vergete is, verraai en verlaat deur diegene wat hulle vergeet het (Bachelard 1969: 42).

Martha se beskrywing as heks dui op andersheid, uitsluiting, marginalisering asook die blootlegging van koloniale neerhalende taal vanweë die koloniale assosiasie met die term paria (Sien Hoofstuk 3.2: Magiese realisme). In *Martha* se woorde beskryf sy hoe sy bespot, verag word en amper nie eens meer mens voel nie (Leipoldt 1930: 47). *Martha* se woorde is tragies en onthul hoe die koloniale omgewing haar ontmenslik het.

Verder is daar in die Bybelse verhaal van die heks van Endor motiewe wat verwys na profesieë. Die woord profeet kom uit die Grieks vir *pro* (voor) en *phanai* (om te praat). Die argetipe profeet het eeuelange assosiasies met godsdiens, as 'n goddelike karakter wat as boodskapper tussen die hemel en die aarde optree, en wat raad kan gee en leiding kan gee (Soccio 1995: 26). Die profeetkarakters was ook deel van fabels, mites en folklore en word soms beskryf as orakels of towenaars, met die vermoë om fortuin te vertel en insig te gee in gebeure wat nog moet plaasvind. Die profeetkarakter is dikwels wys en kundig, maar kan ook 'n onheilspellende figuur wees wat gebeure voorspel en waarskuwings van slegte voortekens gee (Gillie 1972: 681; Osborne 1970: 930).

Daar is twee karakters wat as profeties bespreek kan word in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). Die eerste karakter is die *Imam* in die *Voorspel* wat met *Martha* probeer redeneer om nie die lot in eie hande te neem nie:

PRIESTER:
Nee, suster God is goed.
Wat hier geskondig word, word hier vergeld...
...laat wat bestem is, wag
Tot god bestemming skik. Geen eed, geen vloek
Tref teen die doel van Allahs wil en mag... (Leipoldt 1930: 37, 38)

Die toneelstuk eindig met *Martha* wat die priester se waarskuwings erken en aanvaar dat die mag van geregtigheid nie deur haar oorgelewer kan word nie:

MARTHA:
...Die Iman op die strand daar dertig jaar
Gelede...hy was reg... (Leipoldt 1930: 54)

Martha se karakter vertoon verder ook profetiese eienskappe. In die toneelstuk het *Martha* volgens die *Visser* spesiale vermoëns: *sy kan dolos gooi en sy maak paljas uit tjokkas* (Leipoldt 1930: 52). *Paljas*, beteken 'n towerspreuk (Labuschagne & Eksteen 1993: 623) en dolosse is bene van diere wat deur waarsêers gebruik word om die toekoms te voorspel (Labuschagne & Eksteen 1993: 143).

In sprokies is magiese kristalle, spieëls en ketels embleme van die heks se "maanoog". Sy sien met 'n "tweede gesig", wat mediteer oor heilige realiteite ontoeganklik vir konvensionele metodes van persepsie. Die heks kan met die dooies kommunikeer, na die verlede kyk en die toekoms voorspel, alhoewel sy dit in 'raaisels' kan vertel (Ronnberg & Martin 2010: 702). *Martha* word beskryf as die heks wat die toekoms kan voorspel. *Martha* se uitspraak: *vervloek tot in ewigheid* (Leipoldt 1930: 38) kan geïnterpreteer word as 'n voorspelling van *Van Noodt* se pyniging en onvermydelike dood.

In die verhaal van die heks van Endor, roep die heks ook 'n spook op en laat die verlede ontwaak, op soek na antwoorde op die toekoms.

KOOPMAN:
Soos Saul se heks van Endor kan voorspel
Wat duister in die toekoms lê verskuil...(Leipoldt 1930: 46)

Vir die doeleindes van hierdie studie is dit noodsaaklik om die idee van die heroproeping of herontwaking van die verlede uiteen te sit om te verstaan of te voorspel *wat duister in die toekoms lê verskuil*. Soos in Hoofstuk 1 bespreek, kan spoke geïnterpreteer word as die verpersoonliking van skaduagtige waarskuwings (Ronnberg & Martin 2010:788). In *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) kan *Van Noodt* se afwesigheid van teenwoordigheid in die Eerste bedryf geïnterpreteer word as die verlede wat *Martha* agtervolg en pynig. Sy beskryf hom as 'n *suur herinnering aan die swart verlede*. Met betrekking tot die idee van pyniging, die afwesigheid van teenwoordigheid en pynlike herinneringe, word *Van Noodt* 'n spook wat *Martha* se vrede versteur. Verder kan *Martha* ook geïnterpreteer word as 'n simbool van *Van Noodt* se verlede, 'n spook, 'n spookagtige teenwoordigheid wat geregtigheid soek vir vorige verdrukkinge.

MARTHA:
Waar ook hy loop, waar ook vermoeid hy lê,
...Waar ook in smart en teenspoed hy onthou
Die smart wat hy gekerf het in my siel...

Daar sal ek wees... (Leipoldt 1930: 36)

Die woord *spook* kan metafores as 'n politieke term gebruik word om te verwys na dinge en wesens wat uitgesluit of vergeet word (Lee 2017: 9). *Martha* beweer dat sy nie vergeet sal word nie, dat sy Van Noodt sal pynig en waar hy ook al loop (Leipoldt 1930: 36) sal sy daar wees om by hom te spook.

In die toneelstuk verskuif die struktuur van die tweede helfte die Tweede bedryf van die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) van dialoog na 'n monoloog. Soortgelyk aan die Voorspel, lyk die teks soos 'n gedig en word die narratief van die Voorspel voortgesit. *Martha* begin deur erkenning te gee aan haar huidige toestand as uitgeworpene van die Kaapkolonie. Ten spyte van alles wat sy geword het, behou sy steeds haar trots op haar edele afkoms van *Iskander* en *Atjeh*. Verder in *Martha* se monoloog tower sy 'n nostalgiese, droombeeld van Java op:

MARTHA:

*Daar waar, verskuil in frisse môremis,
Gordyn-gesluier deur goud-bestraalde gloed,
Rys pragtig teen die môreson se prag,
Van Bogors ryk die wolke-bekroonde berg
Met sewe spitse Salak, waar hy spog
En oor die oerwoud opkyk na die son,
En dwars oor die padi-velde na die see
En neersien op die land van Wehstenburg,
Oor Soekaradja en oor Buitenzorg...* (Leipoldt 1930: 47)

Daar is 'n teatrale kwaliteit aan die opening van *Martha* se monoloog. Sy beskryf 'n gordyn van goue strale (*Gordyn-gesluier deur goud-bestraalde gloed*) wat oopmaak op 'n skouspelagtige landskap wat die gehoor en of leser in die wêreld van Indonesië innooi, asof dit die begin is van 'n fabel, eksoties en Oriëntalisties in die romantiese, droom-agtige beskrywing van Borgor.

Martha se monoloog is dig met verwysings na Indonesiese historiese terreine. Borgor is in Wes-Java, sewe en dertig myl van Jakarta af. In die Middeleeue het dit gedien as die hoofstad van die Sunda-koninkryk. "Gedurende die Nederlandse koloniale era is dit Buitenzorg genoem" (Kannemeyer 1999: 354). Die somerwoning van die goewerneur-generaal van Nederlands-Indië was ook in Buitenzorg geleë. Vanweë die buitengewone geografiese ligging en milde klimaat het dit in 1746 die amptelike Nederlandse administratiewe sentrum geword. Borgor lê naby die vulkaniese berg Salak en is ernstig beskadig deur die uitbarsting in Januarie 1699 van die vulkaan (Indonesies: Gunung Salak) (Ricklefs 2008: 170). Na die uitbarsting het brande 'n groot woudgebied vernietig wat in padivelde en koffieplantasies verander is (Ricklefs 2008: 170). *Padi-velde* verwys na ryslande (Kannemeyer 1999: 355).

Leipoldt besoek Buitenzorg, die paleis en tuine, tydens sy tweede besoek aan Batavia (Jakarta) (Kannemeyer 1999: 354). Volgens Kannemeyer (1999: 355) was Leipoldt beïndruk deur die uitsig op die landskap vanaf sy hotel Hotel Bellevue, vanwaar hy die twee beroemde vulkaniese berge Pangrango en Salak en die talle bergtoppe kon sien. Die omgewing van die 'paradystuin' ('n botaniese tuin wat in 1817 deur die goewerneur van Nederlands-Indië gestig is) inspireer Leipoldt, met sy belangstelling in plantkunde en sy siening van die grootsheid en prag van die aarde, om een van sy mooiste beskrywende gedeeltes in sy dramatiese monoloog in *Van Noodt se laaste Aand* te skryf. Sukaraja, soos dit vandag gespel word, is in Kalimantan (die Indonesiese deel van die huidige Borneo). Dit is moontlik dat Leipoldt Sukaraja verwar met Surabaya in Oos-Java, omdat hy die uitsig oor Sukaraja "vanuit Bogor's ryk" beskryf (Kannemeyer 1999: 355).

Martha se monoloog verwys na Buitenzorg as 'n paradys: *Dit was my paradys. Daar met Van Noodt, soos Eva met haar Adam*¹³⁰ (Leipoldt 1930: 47). "Die paradys is 'n plek van tevredenheid, 'n land van weelde" en vervulling. Die paradys word gereeld beskryf as 'n "hoër plek", "die heiligste plek, in teenstelling met hierdie wêreld, of onderwêreld soos die hel" (Delumeau 2000: vi). Daar kan afgelei word dat *Martha* uit haar geboorteland, wat sy as die paradys onthou, in teenstelling met haar ervarings in die Kaapkolonie.

Martha beskryf *rottang-rondomringde boorde*, en in die middel 'n *blaar-ontblote boom* (Leipoldt 1930: 48). *Martha* gaan voort om te beskryf hoe hulle in 'n seremoniële handeling 'n teken (*ons teken*) in die bas van die *blaarontblote boom* gegraveer het:

MARTHA:
*Ons teken ingekerwe teen die tyd
As boom en bas en trou en trots vergaan...* (Leipoldt 1930: 48)

¹³⁰ Adam en Eva word beskryf in Genesis 2 (Die Bybel 1988: 12) as die eerste mense wat deur God geskep is en die eerste inwoners van die paradys of die tuin van Eden: verdryf uit die tuin van Eden of die paradys, "'n plek" van uiteindelijke "geluk en vreugde" (Lehner 2003: 26). Die paradys word dikwels uitgebeeld met "pastorale beelde" in teenstelling met "die ellende van die menslike beskawing: in die paradys is daar net vrede, voorspoed en geluk" (Lehner 2003: 26). Die palmboom is een van die oudste simbole wat gebruik word om die boom van die lewe uit te beeld (Lehner 2003: 26). In die Bybelse verhaal van Adam en Eva moet hulle kies tussen die boom van die Lewe (*arbor vitae*) of die boom Kennis, ook bekend as die boom van Kennis van Goed en Kwaad (*arbor vel lignum scientiae*). Op 'n dwaalspoor gelei deur die figuur van die duiwel in die vorm van 'n slang, kies hulle sterflikheid deur vrugte van die boom van Kennis te eet en 'die val van die mens' voort te bring (Die Bybel, Ou Testament, Genesis 3:3). Feministiese geleerdes vestig al lank die aandag op die problematiek rakende hierdie verhaal.



Figuur 35: Tekening wat Van Noodt se graving in die bas van 'n palmboom in Buitenzorg uitbeeld (Van der Merwe 2020).

Simbole wat op boombas gekerf is, is 'n antieke praktyk wat dikwels "gebruik word om roetes, die eienaarskap van grond en hulpbronne te merk"; wat tekens in rituele vir vorme van aanbidding skep, en laastens om oomblikke in die tyd vas te vang, om 'n "herinnering" te vereer (Dreslerova & Mikula 2010: 1067).

Graverings en merke kan bespreek word met verwysing na die vorming van littekens, 'n gebeurtenis of voorvalle wat spore gelaat het. Daar kan gesê word dat kolonialisme in koloniale gebiede ingesny is of sy stempel afgedruk het, wat letsels in die historiese vertellings en gebiede van die gekoloniseerdes veroorsaak het. Die idee van historiese letsels kan gekoppel word aan die postkoloniale teorie van "fantomgrense" wat bepaal hoe die teenwoordigheid van koloniale infiltrasie en Westerse saamgestelde grense en afbakenings steeds in die strukture van 'n hedendaagse postkolonie gegraveer is (Kolosov 2020: 3). Verder skakel die idee van littekens direk terug na die konsep van kolonialiteit en die teenwoordigheid van afwesigheid van koloniale inval.

Martha beskryf 'n seremonie, 'n verklaring en 'n belofte van *trou* vertrou wat verraai is, die belofte *wankel*, maar die herinnering word begrawe in die bas van 'n Indonesiese boom. Die beskrywing van geliefdes in 'n paradys wat 'n belofte op boombas memorialiseer, toon mitiese sprokiesbeelde, wat verwys na die temas van lewe en dood, huwelik en verraad, die begin en die einde, gelyktydig in *Martha* se herinnering.

C. L. Leipoldt se beskrywing van die paradys in die toneelstuk leen hom daartoe om as Oriëntalisties bespreek te word. Dit is sy herinneringe aan Buitenzorg wat die poëtiese beskrywing van die paradys

geïnspireer het. Wanneer die Ooste koorsagtig geromantiseer of waargeneem word deur 'n lens van distansiëring wat aan eksotiese fiksasie grens, kan dit lei tot stereotipering en valse oordrywings (Quinn 2017: 17-20). *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) en *Martha* se monoloë is egter ingebed met 'n oorvloedige insig en pogings tot historiese en kulturele akkurasie, selfartikulasie wat ontkom aan die oorheersing, afbakening of stereotipering van die Oosterse blik. In 'n sekere sin lewer hy kritiek op Oosterse skryfwerk, beeld die koloniseerder as skurkagtig uit en hy skep 'n ambivalente heldin; wat deur haar koloniale omgewing as 'die ander' beskou word; en tog deur die vertelling geregtigheid te probeer verseker deur voortdurend uitdrukking te gee aan haar lyding, haar ervarings van verlies en verraad as gevolg van imperiale inval. Die vraag oor die mate waarin 'n persoon deur die oë van 'n ander kan sien, spesifiek in die lig van rasse-, kulturele, kontekstuele en geslagsverskille, is 'n heftig gedebatteerde punt.

Martha onderbreek haar mistieke fabel van die minnaars in die paradys met die werklikheid van *Van Noodt* se bedrog.

MARTHA:
*Ja, ek was gierig, gulsig na genot,
 En hy was gierig, gulsig na gesag;
 En toe die tyd vir skeiding aanbreek, hy
 Te hoog om laag te buie vir sy liefde,
 En ek te laag, om sonder trots te wees
 'n Gril... 'n pret vir een Jaar lank; daarna,
 'n Afgedankte vadoek vir altyd* (Leipoldt 1930: 48)

Die *Tweede bedryf* onthul die identiteit van die geheimsinnige karakter wat van hoogverraad beskuldig word, na wie die *Visser* verwys as 'n *Regte Duisman*. Die karakter word geopenbaar as die seun van *Van Noodt* en *Martha*. Sy vertel die verhaal van hoe haar seun, wat sy *Gys* noem, die rang van 'n *korporaal* in die Kaapkolonie verwerf het deur agtereenvolgtig as 'n *staljong*, *bediende*, *soldaat*, *matroos* en 'n *sersant* te werk (Leipoldt 1930: 48, 49). Dit is saam met haar seun dat sy oor die see gevaar het na die Kaap die Goeie Hoop. Dit is opvallend dat *Martha*, as 'n Javaanse vrou, beskryf word as 'n ambagsvrou wat mandjies maak, terwyl haar seun, wat sy pa se kenmerke geërf het (*sy kind my Gysbreg - met sy oë en sy mond* (Leipoldt 1930: 48), statuus in die Kaapkolonie kon bereik, en dus word die geslags- en rassevooroordele wat in 'n koloniale samelewing sigbaar is, onthul, wat witheid bo ander rasse-identiteite bevoordeel het.

MARTHA:
*En met hom het ek oor die see geseil
 Om hier 'n woning by die Mark te kry,
 Hier, waar die berg sy tafelskadu gooi
 Op Riebeeck se Kasteel, en Duiwelskop*

Die kamferwind van ou Jakarta keer
En voortslaan oor die vlak van Bot'lary (Leipoldt 1930:49)

Daar is 'n gevoel van verlange in *Martha* se monoloog. *Martha* beskryf haar reis van verplasing van haar geboorteland Indonesië na Suid-Afrika. In teenstelling met die beeldspraak van die Kaapkolonie verwys *Martha* na *die kamferwind van ou Jakarta*. Die Sumatraanse kamferboom (*Dryobalanops aromatica*) is inheems aan Indonesië en het 'n aromatiese geur sowel as medisinale eienskappe (Ritonga & Dwiyanti 2018: 2175). Leipoldt se beskrywings van die stede (Jakarta en die Kaap die Goeie Hoop) het tasbare, sensoriese eienskappe. Binne Leipoldt se skryfwerk kan 'n mens verwysings na folklore opspoor. Die ligging van *Duiwelskop* is berug vir die mite van die Nederlandse/ Afrikaanse verhaal van 'Van Hunks'¹³¹ (Miller 1979: 61). "*Duiwelskop* is deel van die berg-agtergrond na Kaapstad; terwyl Seinheuwel en Leeukop regs van Tafelberg is, staan Duiwelspiek links (Miller 1979: 61).

Hierdie studie erken die geweldige skat van bygelowe, volksverhale en bygelowe wat die Westerse wêreld gehad het en wat saamgeneem is tydens die vestiging van setlaarsgemeenskappe in die kolonies, asook, in die geval van die verhaal van van Hunks, die skep van 'nuwe' volksverhale in die kolonies (Naidu 2002: 1). Dit is betekenisvol dat die kamferwind van Jakarta in Leipoldt se verhaal deur Duiwelspiek geblokkeer word, asof *Martha* se lot die duiwel se werk is. Die wind wat op die vlaktes in die Kaapse streek waai (*voortslaan*), kan verwys na die berugte kragtige Suidoosterwind van die Kaap. *Martha* beskryf die wind asof die natuur teen haar saamsweer en sy die stormagtige, vernietigende wind van die Kaap (oorspronklik deur die Portugese die Kaap van Storms genoem) met *Van Noodt* se aard kan assosieer. Die skaduwee oor van Riebeeck se kasteel (Die Kasteel die Goeie Hoop) suggereer haar negatiewe houding teenoor wat die kasteel verteenwoordig.

Aan die einde van die Tweede bedryf verklaar *Martha* dat haar seun nie geweet het dat *Van Noodt* sy pa was nie en dat sy nie weet of sy trots of ontsteld moet voel oor die feit dat haar seun, wat in die voetspore van sy ma volg, dapper veg vir geregtigheid waar gierigheid heers nie. Nou word hy ter dood veroordeel weens sy heldhaftigheid. Al wat sy vra, is vir langverwagte geregtigheid om haar trots en waardigheid wat dertig jaar gelede in Jakarta van haar gesteel is, terug te neem. Ontroer deur haar

¹³¹ "Duiwelspiek is 'n vertaling uit die Nederlandse *Duivels Kop*", en die naam "kom vermoedelik uit die volksverhaal oor 'n Nederlandse man genaamd Jan van Hunks, wat omstreeks 1700 aan die voet van die berg gewoon het" (Miller 1979: 61). Van der Hunk was dol oor sy pyp en het 'n weddenskap met 'n vreemdeling gemaak dat hy "'n pyprookkompetisie sou wen" (Miller 1979: 61). Die "vreemdeling blyk die duiwel te wees" (Miller 1979: 61). Die bekende bewolkte tafeldoek wat Tafelberg dek, is die rook wat Van der Hunks agtergelaat het en die rookkompetisie met die duiwel (Miller 1979: 61-65). Dit kan gestel word dat Van Hunks se verhaal 'n voorbeeld is van 'n hibriede verhaal wat deur en uit Nederlandse Europeërs se kontak met die landskap van Suid-Afrika geskep is.

weemoedige verhaal, oortuig deur haar regspraak en beroepe tot geregtigheid, miskien in die hoop dat sy werklik *Van Noodt* se oortuiging kan verander, gee die *Heemraad* en *Koopman Martha* toegang tot *Van Noodt* se Raadkamer (Leipoldt 1930: 50).

4.2.4 Derde bedryf

Die finale handeling speel af in die Raadkamer van die Kasteel die Goeie Hoop. *Martha* het binne gegaan na wat beskryf kan word as die sentrum of die hart van die Kaapse koloniale administrasie. *Martha* se reis na die kasteel kan beskou word as 'n inval of 'n infiltrasie van koloniale gebied, wat dus die koloniale inval en infiltrasie van haar (tuis) land simbolies omkeer. Haar bedoeling is om haar eie agentskap terug te kry om terug te neem, in haar woorde: *wat vir dertig jaar gesteel is* (Leipoldt 1930: 52). *Martha* se reis van infiltrasie en die herwinning van haar outonomie kan beskryf word as transgressief, sy is voortdurend besig om grense oor te steek en die grense van die koloniale struktuur te verbreek. Die verhoogaanwysings aan die begin van die Derde bedryf beskryf die vertrek wat sy betree:

Die Raadkamer in die Goewerneur se huis in die Kasteel. 'n Groot sierlike kamer, met 'n lang blink stinkhouttafel, bedek met papiere, boeke, daarteen onbesette stoele; aan die bo-ent die groot stoel van die Goewerneur. Op die grond 'n donkergekleurde tapyt... (Leipoldt 1930: 51)

Die kamer is afgesluit, heeltemal geskei van die Suid-Afrikaanse landskap. Die kamer en die voorwerpe wat dit versier, dra by tot die uitbeelding van hooggeplaasheid, spesifiek die *donkerkleurige tapyt* op die vloer. Tapyte is dekoratiewe voorwerpe wat histories die huise of paleise van die rykes versier, wat ornamentele luukse hede kon bekostig. Tydens kolonisasie het Persiese matte 'n gewilde handelsitem geword en is dit dikwels in koloniale wonings gesien (Osborne 1988: 835, 836). Die donker tapyt in *Van Noodt* se raadsaal, waarskynlik van Persiese oorsprong, dui op wat 'n 'imperiale trofee' genoem kan word wat deur die koloniseerder gebruik word as voorwerpe vir versiering wat verowering en rykdom simboliseer.

Die dominante voorwerp in die vertrek is die *stinkhouttafel*. In die boek *Treasures at the Castle of Good Hope* skryf William Fehr dat talle meubelstukke in die kasteel uit die hout van stinkhoutbome gemaak is (1963: 47, 52). Die stinkhoutbome is endemies aan Suider-Afrika en is gedurende die agtiende eeu teen die hange van Tafelberg gevind. Wat die versameling in die Kasteel die Goeie Hoop betref, sluit William Fehr (1978: 27) sy boek af deur te sê dat:

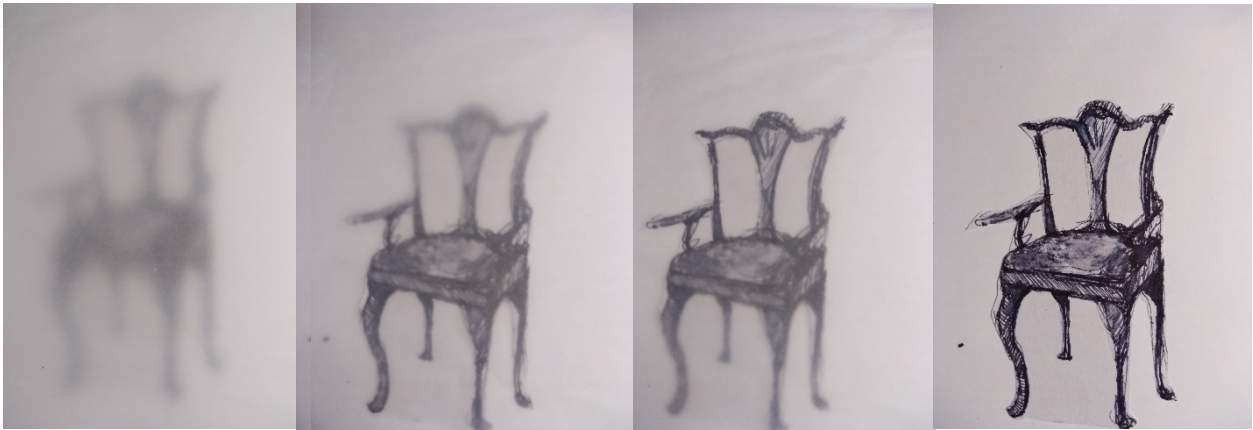
Many of these tangible objects supplement the absorbing narratives of the great travellers and explorers who, over the centuries rounded the Cape of Good Hope and made it a half-way house on their adventurous voyages to the Far East. Because of the historical link between the Cape and Batavia, we find numerous

articles which are of eastern and western origin, while others reflect the impact of western and eastern civilizations on our culture.

Ek erken dat hierdie aanhaling gekritiseer kan word vir sy Oriëntalistiese beskrywings wat 'n toon van aanprysing vir koloniale strewe aanneem deur die koloniseerders te beskryf as "great travelers and explorers" en op "their adventurous journeys" (Fehr 1978: 27). Die aanhaling help egter om kennis te verwerf oor hoe die kasteel moontlik versier is met artefakte uit Europa en Indonesië. Hierdie voorwerpe kan beskou word as simbole van verplasing, ontwortel, geneem, gesteel of verhandel tydens die hoogtepunt van koloniale handelondernemings.

Verder merk die aanhaling op dat sommige vervaardigde artefakte direkte gevolge is van koloniale kontaksones - waar verskillende kulture interaksie het, wat dikwels hibriditeit tot gevolg het, terwyl erkenning gegee word aan die ongelyke magdinamika wat Westerse standpunte bevoordeel het (Wilson 2019: 712). In die boek *Die geskiedenis van Volkskuns in Suid-Afrika* merk J. Celestine Pretorius op dat enige kulturele objek 'n direkte gevolg van plek, tydperk, tradisie en omstandighede is. Volgens Pretorius kan die samesmelting van Europese en Afrika-motiewe gedurende die periodes van kolonisasie gesien word in historiese meubelontwerp, versiering, gereedskap en ander handwerkvorme (1992: 7, 8). Grondstowwe (hout, klip, sand), wat uit die gekoloniseerde land verkry is, is dikwels gebruik en omskep in argitektuur, meubels en ander voorwerpe wat Europese invloed toon. Hierdie voorwerpe en meubels is belangrike stapelvoedsel van die Suid-Afrikaanse kultuurgeskiedenis, spesifiek vir wit Afrikaners wie se erfenis ingebed is en ontwikkel word deur kontaksones (taal, kulturele tradisies, folklore, argitektuur, kunsvlyt, ens.). Die voorwerpe in die raadsaal soos *Van Noodt* se stoel en die *stinkhouttafel* is meubels gemaak van endemiese Suid-Afrikaanse materiale wat gemanipuleer is om Europese ontwerpe na te boots, wat koloniale hibriede vakmanskap uitbeeld. Die daad om endemiese bome in Europese style en vorms te manipuleer en te maak, kan beskou word as 'n element van geweld - wat koloniale inval op grondgebied simboliseer. Die ontworteling, vorming (deur mag) en herstrukturering van die gekoloniseerde landskap om Europese ideale na te boots, dui waarskynlik op postkoloniale teorieë oor assimilasië, witwassery en nabootsing.

Dit is interessant om daarop te let dat die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) ryk is aan tekstuur het met beeldings van hout, sigbaar in *Martha* se kiere, skepe, skeepswrakke, die struktuur van die galg en koloniale meubels, asook die oorvloed verwysings na bome: palmbome, die boom van die lewe, die boom van kennis, die treurwilg en die stinkhoutboom.



Figuur 36: Uitbeelding van *Van Noodt* se spookagtige stoel, weer laat herlewe en herbesoek in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).

Die verhoogaanwysings beklemtoon *Van Noodt* se stoel, geplaas aan die hoof van die tafel, wat hom aandui as die hoogste figuur in die administratiewe hiërgargie. Die stoel in die toneel is spookagtig teenwoordig omdat die mite sowel as die historiese weergawes beskryf hoe *Van Noodt* in sy stoel gesterf het. *Van Noodt* se stoel kan as 'n *memento mori*¹³² beskou word. *Memento mori* is 'n Latynse frase wat beteken "onthou ons moet sterf" (Wellman 2020: 2). Die stoel kan beskou word as 'n voorafskaduwing van die gebeure wat kom. Die stoel word 'n profesie wat onheilspellend wag om tot uitvoering te kom. Die stoel herinner aan *Van Noodt* se onontkombare dood teen die einde van die toneelstuk.

Die Derde bedryf is die eerste en laaste bedryf waarin die goewerneur fisies teenwoordig is. Hy word in die verhoogaanwysings beskryf as dat hy by die venster te staan, met sy linkerhand teen sy bors gedruk (Leipoldt 1930: 51). Vensters en deure kan geïnterpreteer word as deursigtige drempels, versperrings tussen buite en binne, die oë van 'n huis wat voyeuristies op die wêreld uitkyk (Ronnberg 2010: 564). Die goewerneur word terselfdertyd verwyder van en is betrokke by die landskap van Suid-Afrika en die Kaapkolonie, skilderagtig omring deur die venster, en gedistansieer van die tasbaarheid

¹³² Daar word bespiegel dat die frase *memento mori* ontstaan het "uit 'n antieke Romeinse tradisie waarin 'n dienaar die taak sou kry om agter 'n seëvierende generaal te staan" wat deur sy stad paradeer en terwyl die skares hom toejuig. Die dienaar sou dan in die generaal se oor fluister: *Respice post te! Hominem te esse memento! Memento mori!*" / "Kyk agter jou! Onthou dat jy maar 'n man is! Onthou dat jy sal sterf!" (McKay 2020: [sp]). Sedert die oudheid tot die twintigste eeu is die herinnering aan die dood wat wag en die tydelikheid van die lewe gesien as 'n impuls om daarna te streef om moreel te lewe om die ewige lewe na die dood te bereik: "kerke sou kuns vertoon met *memento mori*-beelde om kykers te dwing om oor die dood te mediteer, na te dink oor hul lewens en hulself weer toe te wy aan die voorbereiding om God te ontmoet". Sedert die oudheid is simbole van die dood (skedels, geraamtes, sterwende blomme, vlieë wat kos soek, grafstene, engel-ikone, ens.) sigbaar gemaak in verskillende visuele vorme soos skilderkuns, beeldhouwerk, mosaïek, tapisserie, argitektuur en selfs in die ontwerp van naaldwerkpatrone (McKay 2020: [sp]).

van die stad. Hy beliggaam die rol van die meester, hy is die oorwinnaar en sy blik, uit die venster na die Afrika-landskap is waarskynlik die van 'n besitter.

Die laaste toneel begin met *Van Noodt* wat uitdrukking gee aan geweldige pyn, wat *Martha* se uitroepe van angs in die Voorspel eggo en die 'vervulling' is van Martha se begeerte dat *Van Noodt* moet ly. *Van Noodt* gebruik die woorde *vervloek* en *kris* as vergelykende beeldspraak om sy pyn oor te dra. Die openingsreël kan dus gesien word as 'n besef van *Martha* se profetiese vloek:

VAN NOODT:
Hierdie vervloekde pyn...
Net soos 'n kris...(Leipoldt 1930:51)

Asof sy die verlede wakker maak, maak *Martha* haar teenwoordigheid bekend, en laat *Van Noodt* skrik:

VAN NOODT:
Wat maak jy hier?
Wie het jou toegelaat? Wat kom jy soek?

MARTHA:
Ek soek wat ek vir dertig jaar verloor het.
Ek soek wat vir dertig jaar gsteel is.

VAN NOODT
Wie is jy?
Ek ken jou mos...die meid wat mandjies vleg... (Leipoldt 1930: 52)



Figuur 37: Tekening van Martha met haar mandjies en kierie (Van der Merwe 2020).

Sy dwing *Van Noodt* om sy verlede te konfronteer terwyl sy ook die spook (*Van Noodt*) konfronteer wat al dertig jaar in haar herinneringe spook. Sy wek herinneringe aan die lank vergete Jakarta op.



Figure 38: Tekening van Jakarta (Van der Merwe 2020).

MARTHA:

Ruik jy nog

*Die ruik van melati-bloeisels wat
Sy in haar jong onnoselheid vir jou
Gepluk het onder Elberveldt se muur
Op ou Jakarta... (Leipoldt 1930: 52).*



Figuur 39: Tekening van *melati* bloeisels (Van der Merwe 2020).

Die *melati*-plant staan ook bekend as jasmyn (*jasminum sambac*) en is 'n ornamentele aromatiese blomplant in die vorm van regop stamstruik wat jaarliks blom. In Indonesië is die mees algemene soort jasmyn wit jasmyn (*jasminum sambac*) (Muslimah, Lizmah, & Fayanti 2020: 188). *Martha* vertel dat sy die jasmynblomme onder Elberveldt se muur gepluk het (Leipoldt 1930: 52). Volgens Horton (2010) was die historiese figuur Pieter Elberveldt of Pangeran Pecah Kulit (die naam beteken *die gebreekte vel*), gebore in Batavia in 1660, die Eurasiese seun van 'n Duitse burger en 'n Siamese Christenvrou. Hy word beskou as 'n held en martelaar in Indonesië omdat hy 'n opstand teen die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy en die Europese gemeenskap beplan het in 'n poging om 'n Islamitiese staat te stig. Hy is in April 1722 gevange geneem, gemartel en tereggestel. Sy naam leef voort in Bataafse folklore en 'n monument in die vorm van 'n ingeskrewe muur¹³³ is by sy ou woning in Oud Jakartaweg in Jakarta opgerig. Op die monument is 'n witgekalkte skedel (volgens sommige gerigte sy eie skedel) wat op 'n spits bo-op die muur geplaas is, en deel geword het van die mure van Pieter Elberveldt (Horton 2010: 148).



Figuur 40: Pieter Elberveldt se monument (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).

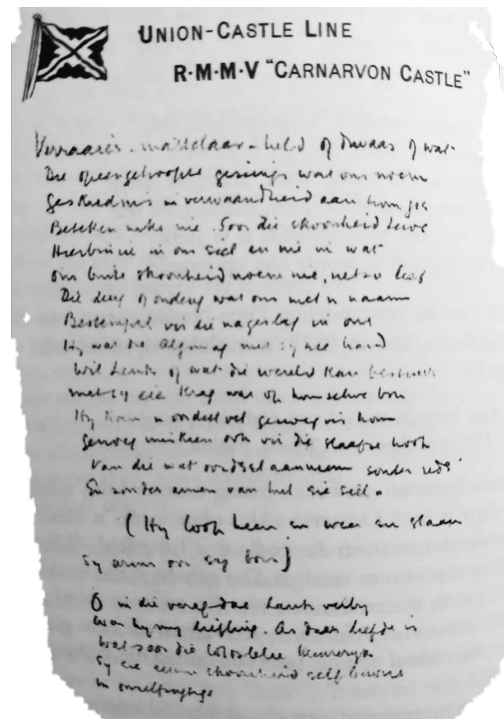
Oor hierdie besondere monument, wat met opset opgerig is om die besoeker bang te maak of te waarsku, skryf Yamamoto (2003: 110, 11):

¹³³Die muur is in 1942, tydens die Tweede Wêreldoorlog, deur Japannese soldate gesloop (Yamamoto 2003: 111), maar later herbou en na die Taman Prasasti Museum in Tanah Abang verskuif. Volgens Yamamoto (2003: 138) "simboliseer die Elberveldt-monument die ware rebel wat ewig teen gesag gekant is". Die spellingvariante Elberveldt, Elberveld en Elberveld kom in verskillende bronne voor.

During the final 220 years of colonial rule in Indonesia, there was a monument in Batavia which more than any other displayed to the public the horrific futility of betraying authority: The Head of Pieter Erberveldt. The wall-like monument was graced with a plastered skull impaled upon a metal spike and decorated with inscriptions intended to perpetuate the enraged feelings of the Dutch towards the Eberveldt rebellion (2003: 110, 11).

Die inskripsie op die monument is in Nederlands sowel as in Indonesies gegraveer en lui: "In verfoeilike herinnering aan die gestrafte verraaier Pieter Erberveldt. Niemand sal op hierdie plek toegelaat word om nou of in die toekoms te bou, op te rig of te plant nie, Batavia, 14 April 1722" (my vertaling). Die oorspronklike muur met die deurboorde skedel het nog in Oud Jakartaweg gestaan toe Leipoldt Batavia besoek het. Leipoldt het die gegraveerde inskripsie op 'n stuk papier gedokumenteer en groot belangstelling in Eberveldt se verhaal getoon (Joubert 1997: 42). Verder skryf Elsa Joubert in die boek *Gordel van Smarag* (1997) dat Leipoldt voordat hy *Die Laaste Aand* (1930) geskryf het, hy 'n versdrama oor Pieter Eberveldt (1997: 87) vir *Die Huisgenoot* (1922) geskryf het. Hier volg 'n uittreksel uit die versdrama:

...Eberveldt (nadinkend)
 Vrind, ek is geen profeet
 Wat in die toekoms skimme kan gewaar,
 Maar glo my dit is moontlik dat daar kom 'n dag
 Ver in die toekoms waar die tyd...
 Sy wraak sal neem...(Leipoldt 1922)



Figuur 41: C. L. Leipoldt se nota oor die inskripsie op Pieter Eberveldt se monument, gedokumenteer deur Elsa Joubert in haar boek *Gordel van Smarag* (Joubert 1997).

Hierdie spesifieke aanhaling uit die prosa kan vergelyk word met die *Koopman* se vorige aanhaling: *Soos Saul se heks van Endor kan voorspel Wat duister in die toekoms lê verskuil* (Leipold 1930: 46), wat eweneens motiewe van profesieë en vervloekte toekoms aandui.



Figuur 42: Pieter Eberveldt se “skedel” ingepen in sy monument (Van der Merwe 2020).

Elberveldt is in 1722 tereggestel, wat beteken dat *Kami* nie die jasmynblomme by Elberveldt se muur kon gepluk het toe sy en *Van Noodt* jong minnaars was nie, aangesien *Van Noodt* haar reeds verrai het teen 1699. Ek spekuleer dat Leipoldt moontlik inspirasie geput het vir die intrige en karakters van die toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930), nadat hy vertrou geraak het met die heldhaftige verhaal van Elberveldt en sy ouers. Die vermelding van die jasmynblomme by Elberveldt se muur kan beskou word as digterlike vryheid aan die kant van Leipoldt, ter wille van die trek van parallele tussen *Kami* en *Van Noodt* se seun en Pieter Elberveldt. In my lees van die toneelstuk word die weergawes van Eberveldt en die opstand teen die Nederlandse Oos-Indiese Kompanjie nageboots deur *Martha* se opstand en haar eie Eurasiese seun se teregstelling weens hoogverraad. Daar is ook 'n sterk jukstaposisie van lewe (die jasmynbloeisels) en dood (die skedel, die einde van 'n verhouding en die gedoemde verhaal van Pieter Eberveldt) -motiewe in die aanhaling van *Martha* se woorde. Die dood is 'n belangrike tema in die laaste bedryf van die toneelstuk, teenwoordig deur *die memento mori* van die stoel, die kris (wapen van afrekening), die soldate wat die galg in die gesig staar en die dood wat op *Van Noodt* wag.

Regdeur die toneelstuk is *Martha* verstrik deur haar omstandighede wat haar tot 'n rassestereotipe in die Kaapkolonie gereduseer het. Die toneelstuk fokus op *Martha* se gevoelens van verlies, verraad en hoe sy daarop gemik is om haarself deur wraak te laat geld, met die doel om outonomie en trots te herwin. *Martha* se uitsprake kan geïnterpreteer word as die hunkering van 'n gemarginaliseerde, indien nie stilgemaakte stem nie, om gehoor te word. Haar woorde ontbloot die potensiaal vir vooroordeel in Westerse gesigspunte. Haar taal kan as verhewe beskryf word. Haar woorde word haar grootste wapen teen gesag en deur haar monoloë is sy in staat om haar onderdrukte lyding oor te dra en dit wat as die kantlyn beskou word, na die sentrum te verskuif, wat haar kulturele belangrikheid in 'n koloniale omgewing intens verhoog. Haar monoloë kan geïnterpreteer word as diepgaande verkenning van haar binnelewe, in omstandighede waar sy weens die koloniale buitewerklikheid uitgewerp word. In die laaste bedryf ervaar *Martha* se karakter egter transformasie, van beskryf word as die *meid van Markpleinhoek*, tot die beskrywing van haarself as die Javaanse prinses *Kami*. Sy veroordeel haar Westerse naam en herwin haar adellikheid:

MARTHA:
Jy ken my goed...Martha nou, maar Kami toe...
...Die lang vegete Kami, nou nie meer,
So dom-onnosel soos in daardie tyd...(Leipoldt 1930: 52, 53)

Martha herstel haar eie krag, sy is nie meer 'n vergete herinnering nie, maar 'n werklikheid en energiek gerig op die doel om af te reken. Sy gaan voort deur 'n nuwe weergawe van *Kami* te skep, nie die *Kami* uit 'n liefdesverhaal nie, maar eerder 'n *Kami* in 'n verhaal van wraak:

MARTHA:
Kami wat gevlei het,
Is lankal dood en in haar plek bestaan
Net Kami wat 'n tier is... (Leipoldt 1930: 53)

Sy vergelyk haarself met 'n tier, die dier wat voorheen gebruik is om *Van Noodt* te beskryf (Leipoldt 1930: 44), wat haar karakter van prooi na roofdier verskuif. Sy het die kris uit haar roksak gehaal en intimiderend die lem na *Van Noodt* gewys, wat beangs in sy stoel teruggeval het. *Martha* se optrede teenoor *Van Noodt* kan as gewelddadig beskryf word. Hierdie spesifieke oomblik in die toneelstuk kan bespreek word met verwysing na, wat Frantz Fanon kulturele katarsis genoem het. Frantz Fanon verklaar dat gekoloniseerde kulture 'n sterk behoefte aan "kollektiewe katarsis" het (2004: 94). Hy verklaar dat "geweld die boorling bevry van sy minderwaardigheidskompleks en van die wanhoop en gebrek aan optrede. Dit maak hom (of haar) vreesloos en herstel sy (of haar) selfrespek" (2004: 94) (my vertalings). *Martha* herstel haar selfrespek, hou 'n wapen teen *die Oubaas*, reduceer hom oortuigend tot die onderdanige en keer die magsverhouding tussen koloniseerder en gekoloniseerdes om.

Van Noodt verneem van sy en *Martha* se seun, wat die dood in die gesig staar aan die hand van sy eie pa en *Martha* eis dat hy die *lasbrief* herroep.

MARTHA:
*Herroep wat jy geskryf het,
Of hierdie kris...
...Skryf... skryf... of hierdie kris... (Leipoldt 1930: 53)*

Die verhoogaanwysings wys op 'n flou stem in die verte: *Daars 'n geluid in die kamer, net soos 'n veraf dowwe stem* (Leipoldt 1930: 53).

MARTHA:
*Daar...hoor jy nie? Hy roep, jou Gys en myne...
Hy daag jou voor die regstoel...dis klaar ... (Leipoldt 1930: 54)*

In die mite sowel as die historiese weergawe van *Van Noodt* word melding gemaak van een soldaat wat, voordat hy na die galg kyk, na bewering sy kop na die goewerneur se huis gedraai en geskree het: "Goewerneur van Noodt, ek roep jou in hierdie uur voor die regterstoel van die alwetende God, daar om rekenskap te gee van die siele van myself en my metgeselle!" (Du Toit 1895:22).

In die toneelstuk val *Van Noodt* terug in sy stoel sonder om 'n geluid te maak, sy gesig bleek (Leipoldt 1930: 54). *Martha* gaan voort met haar monoloog, onbewus daarvan dat *Van Noodt* in sy leunstoel gesterf het. Daardie aand was *Van Noodt* se laaste aand.

MARTHA:
*...en nou, nou dat ek kans het
Om haat en wrok op een slag uit te wis
Met hierdie kris, die erfstuk van my vader...
(Sy buig oor hom en streel sy hare)
Nou dink ek aan my Gysbreg wat daar hang,
En wat jou roep om voor die regstoel
van Allah te verskyn... (Leipoldt 1930:54)*

Martha bevestig dat die 'stem in die verte' haar seun se laaste woorde was, voordat sy besef dat sy net soveel as *Van Noodt* verantwoordelik is vir hul seun se dood.

MARTHA:
*Nou dink ek aan my Gysbreg wat daar hang,
En wat jou roep om voor die regstoel
Van Allah te verskyn, Hy roep ook my,
Want ek is tog sy moeder - jy sy vader -
As een van ons voor Allah moet verskyn,
Moet ook die ander by wees... (Leipoldt 1930: 54)*

Haar hande stryk oor sy gesig; sy voel hoe koud dit is (Leipoldt 1930: 54). Verskrik laat sy die kris los en dit val op die vloer. *Martha* laat die verlede los wanneer sy besef dat *Van Noodt* dood is. Haar doel en intensie om hom te laat hoor en verstaan dat sy optrede gevolge het, kon nie bereik word nie. *Martha* se boetedoening is sigbaar in die toneel. Haar seun sterf en die man wat haar gepynig het en haar geweldige verlies veroorsaak het, het gesterf voordat sy haar wraakplan kon uitvoer. *Martha* verklaar dat die *Iman* dertig jaar gelede by Jakarta reg was. *Martha* se slotwoorde in die toneelstuk eggo dié in die Voorspel en eindig met gebed:

MARTHA:
*Die Iman op die strand daar dertig jaar
Gelede...hy was reg...dis bidstonde
God is God...God is groot...daar is net een God
en hy is God...*(Leipoldt 1930: 54, 55)

Veral *Martha* noem die priesterkarakter uit die Voorspel *Die Iman...* (Leipoldt 1930:54). *Iman* beteken geloof in Allah (Ahmed 1999: 269) en die term *Imam* dui op die posisie van Islamitiese geestelike leiers soortgelyk aan die konsep van Westerse priesters (Ahmed 1999: 80). Leipoldt het miskien die term *Iman* onakkuraat gebruik in plaas van *Imam*. Aangesien die karakter wat *Martha* beskryf 'n priester is, sou die term *Imam* meer gepas gewees het. Dit kan ook so wees dat die naam van die priesterkarakter *Iman* is en dat Leipoldt die naam *Iman* gekies het as 'n literêre motief wat geloof en goddelike ingryping beklemtoon. *Martha* erken dat 'n mens nie die lot in eie hande kan neem nie en dat slegs Allah die uiteindelijke reg op straf het. Haar woorde aan die einde van die toneelstuk kan Leipoldt se siening van die onnodige verdeeldheid en twis tussen rasse en godsdienste oordra

Die titel van die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) sinspeel op 'finaliteit'. In die laaste bedryf is 'eindes' teenwoordig in die vorm van die dood van *Van Noodt* en *Gys*. Die einde van die toneelstuk kan egter as spookagtig onopgelos beskou word. Die gedoemde lot van al drie hoofkarakters onder die koloniale struktuur van die Kaapkolonie vroeg in die agtiende eeu blyk duidelik uit die laaste bedryf van die toneelstuk.

Die seun van *Martha* en die goewerneur, *Gys*, ly dieselfde lot as sy vader *Van Noodt*, en sterf 'n pynlike, vervloekte dood, soos bestem deur *Martha* se ptoklamasies van ondergang in die *Voorspel*. *Martha* word gedefinieer deur die verlies van haar kultuur, tradisie, tuisland, haar sig en verlies van haar afstamming (bewerkstellig deur die dood van haar seun). Haar vertelling is bestem om haar stryd om alles wat sy verloor het, terug te wen, uit te beeld. Selfs in *Van Noodt* se dood kan sy nie van sy "teenwoordigheid van afwesigheid" ontslae raak nie (Zlomislić 2007: 38). *Van Noodt* se optrede en keuses blyk die dood te transendeer, wat *Martha* se lyding onafwendbaar maak. Sy is miskien die mees karakter by wie daar die meeste gespook word teen die einde van die toneelstuk: geteister deur die

dood van haar seun en deur die onbereikte geregtigheid. Haar pyniging lê daarin dat sy nooit aan haar angs kan ontsnap nie en dat sy vir ewig vasgevang is as die gekoloniseerde: getreiter en geraak deur die optrede van die koloniseerder.

Uiteindelik kan *Martha* se karakter beskryf word as 'n simbool van die gekoloniseerdes: wat die verlies van hul kulturele geskiedenis en 'n losmaking van hul afkoms belewe, asook dikwels 'n ontworteling uit hul tuislande en die ervaring van geweldige hartseer onder koloniale gesag waar rasse- en klashiërgieë hul statuur in die samelewing bepaal. Goewerneur *Van Noodt* verteenwoordig die tirannieke koloniseerder en verpersoonlik die wreedheid van koloniale hebsug, die ontneming van die rykdom van die kolonies, sonder inagneming van hoe die daad van infiltrasie die gekoloniseerde lande beïnvloed; asook die onderdrukking van enige bedreigings vir die outonomie van die koloniseerder. *Van Noodt* se teistering lê in sy onvermoë om van sy eie hebsug en aptyt vir mag te ontsnap. *Van Noodt* sterf as 'n tiran, wat nooit sy foute oplos of boetedoen daarvoor nie, wat hom as 'n skurk in Suid-Afrika se historiese en kulturele geheue laat ossifiseer. Daar kan gesê word dat die onopgeloste, gepynigde einde van die toneelstuk gepas die voortbestaan van kolonialiteit en sy spookagtige teenwoordigheid in die postkoloniale verteenwoordig.

Toegelig deur die koloniale historiese oorsig in Hoofstuk 2.1: Die Vaart, asook die postkoloniale teoretiese raamwerk wat in Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke daargestel is, het ek sommige van C. L. Leipoldt se intertekstuele verwysings wat in die teks ingebed is, opgediep. Ek het verwysings 'opgegrawe' met betrekking tot historiese weergawes, mites, belangrike kulturele artefakte en geografiese omgewings. Ek het die karakters, hul verhoudings, hul aanspreekvorme, die plekke in die toneelstuk en sleutelvoorwerpe onder die loep geneem en die moontlike simboliese betekenis daarvan uiteengesit.

Ek sal nou 'n kort opsomming gee van die karakters, plekke en temas wat ek tydens die ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) ontbloom het, wat spesifieke keuses vir my aangepaste speeltekste sal toelig. *Martha* se karakter verteenwoordig waarskynlik gekoloniseerde identiteite wat geweldige verlies en onderdrukking ly in koloniale omgewings, wat oorheers word deur koloniale ideale en strukture. *Martha* se karakter word gedryf deur wraak. Haar karakter is transgressief; dwarsdeur die toneelstuk oorskry sy die afbakenings en aangewese grense van die Kaapkolonie wat gebaseer is op rassevooroordeel en Wes-Europese eksklusiwiteit. Goewerneur *Pieter Gysbreg Van Noodt* verteenwoordig koloniale hebsug en tirannieke bestuur. Hul seun *Gys* is 'n rebel, hy word gedryf deur 'n gevoel van geregtigheid en in sy strewe na regverdigheid word per abuis deur sy eie pa gehang.

Die sekondêre karakters soos die *Priester*, *Koopman*, *Heemraad*, *Skildwag* en die *Slamse Visser* beliggaam temas soos kosmopolitiese godsdienstige sienings en tradisies, koloniale handelondernemings, koloniale politieke administrasie en wetstoepassing, ontwigte identiteite, slawehandel en die Kaapse Moslemgemeenskappe; wat almal die identiteit vorm van die kosmopolitiese ruimte van die Kaapkolonie gedurende die agtiende eeu. Die toneelstuk speel af gedurende 1699 en 1729, en plaas die aksies in die toneelstuk op die hoogtepunt van die koloniale strewes van die Nederlandse Oos-Indiese Handelsmaatskappy (VOC). In *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) word spesifieke plekke soos die Kasteel die Goeie Hoop in die Kaap aangedui en verwys intertekstueel na die Bataafse Kasteel in Jakarta. Die verhouding tussen die twee liggings word bepaal deur Nederlandse handelsroetes na die Ooste, spesifiek die Spesery-eilande van die Indonesiese argipel. Die ontleding van die toneelstuk het die kuslyne gevestig as liminale kontaksones en seilskepe as vaartuie wat tussen vastelande reis en Europese imperiale netwerke vestig. Die toneelstuk beklemtoon deurlopend die belangrikheid van handelondernemings wat die grondslag van die bou van die Nederlandse koloniale ryk gevorm het. Markruimtes soos Groentemarkplein en Roggebaai se vismark beliggaam kosmopolitiese, multikulturele ruimtes wat as kontaksones dien.

Verder kan hierdie kastele (Batavia en Kasteel die Goeie Hoop) beskou word as bakens van Europese ontwinging, opgerig in 'vreemde' landskappe, wat Europese filosofieë van feodalisme en klassisme simboliseer. As vestings ontbloom hierdie kastele kolonialisme se militariseringstaktieke. Die kastele, as administrasieruimtes, struktureer die politiek, ekonomie en wette van die koloniale samelewings en vestig gewelddadige strafstelsels soos en veroordeling om die koloniseerder se gesag te beskerm. In die toneelstuk is verraad, straf en geregtigheid sleutelmotiewe wat *Martha*, *Van Noodt* en hul seun *Gys* se optrede op verskillende maniere en vanuit verskillende perspektiewe dryf. In *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) word die galg tegelykertyd die uiteindelige simbool van straf vir geregtigheid asook 'n ruimte waar onreg gepleeg word. Die galg by Roggebaai dui op die ruimte waar *Gys*, wie se oortredings teen koloniale gesag met straf begroet is, sterf as gevolg van sy strewes na geregtigheid.

Dit is opvallend dat C. L. Leipoldt verskillende aanspreekvorme vir die Oosterse (*Martha* en die *Slamse Visser*) en Westerse (*Van Noodt* asook die *Koopman*, *Heemraad* en *Skildwag*) karakters geskryf het, wat rasse- en klashiërargieë blootlê wat sistemies ingebed is in die taal van die tyd. Hiërargiese stelsels is ook duidelik in toegekende grense en afbakenings wat gekoloniseerde kulture verbied, soos die toegang wat *Martha* en die *Slamse Visser* tot die kasteelterrein het. Hierdie ras- en klashindernisse herhaal konsepte van andersheid tussen kulture waar 'witheid' en 'Europeesheid' hoër geag word as die Oosterse identiteite binne die koloniale omgewing van die toneelstuk. Die tema van andersheid word veral beklemtoon deur *Martha* se verwerping as 'n *ontongvrou*, uiteengesit as sinoniem vir die

term paria. *Martha* se sigverlies kan geïnterpreteer word as die verlies aan outonomie oor haar eie identiteit, beoordeel deur 'n gekoloniseerde wêreld wat haar identiteit as minderwaardig beskou en haar na die buitenste 'hoeke' van die samelewing vermy. *Martha* is 'n gevalle *ranee* (prinses), en haar verhaal openbaar kolonialisme se vermoë tot vernietiging en die ontwrigting van kulture se verbintenis met hul afkoms; die belemmering van die voortsetting van endemiese narratiewe van jarelange oorerwing wat uiteindelik die verloop van hul geskiedenis verander.

Uiteindelik kan dit gestel word dat *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) temas soos verraad, geregtigheid, wraak, straf, dood, afstamming, verlies en gevolg aanspreek. Hierdie sleuteltemas, wat deur my ontleding opgediep is, belig spesifieke idees vir die aangepaste speelteks. In Hoofstuk 5: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herverbeel en Hoofstuk 6: *Dryfhout* (2021), 'n Hauntologiese postkoloniale allegorie, verwys ek terug na die temas en motiewe wat in hierdie afdeling van die verhandeling ontbloot is.

4.3 'n Refleksie oor *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930)

Wat betref 'n verwerkte speelteks, sal ek eerstens tot die gevolgtrekking kom dat *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) geïnterpreteer kan word as 'n waarskuwing teen tirannieke heerskappy, spesifiek gemik op kritiek op wit Afrikanernasionalisme gedurende die 1930's. Tweedens sal ek aflei dat C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) beskou kan word as 'n profesie wat van hom 'n profetiese skrywer maak met insig in die 'vervloekte' postkoloniale toekoms en die gevolge van tirannieke ongeregtighede. Laastens beoog ek om die 'opgediepte' magiese en sprokiesmotiewe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) uiteen te sit. Ek identifiseer uiteindelik die aporia in die bronteks en gebruik dit wat na bo kom wat betref die aporia om 'die grens' te breek wat die magiese van die werklikheid skei in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), om 'n magiese realistiese speelteks te skep.

4.3.1 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n waarskuwing

Spoke in die letterkunde kan gebruik word om kommer oor sterflikheid en kulturele diskontinuiteit uit te spreek; in tye van sosiale verandering word spoke ook gesien as aanduiders van iets wat siek of onwel is in 'n samelewing (Lee 2017: 8). Omring deur die wit Afrikaanse nasionalistiese sosiale en politieke konteks van die 1930's, het Leipoldt gekies om terug te keer na en 'n 'onheroïese' spookagtige mite van die tirannieke goewerneur Van Noodt in *Die Laaste Aand* (1930) te ontbloot. Ek voer aan dat Leipoldt nasionalisme se aptyt vir folklore teen homself gebruik het, deur nie 'n volksheld te vier nie, maar eerder betrokke te raak by 'n figuur uit die geskiedenis wat 'n skurk en 'n tiran is. Ek beskou *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) as 'n toneelstuk wat kommentaar lewer op wit Afrikaners se vermoë tot tirannie tydens die aanvang van apartheid in die 1930's. *Van Noodt* is 'n Nederlandse

kolonialis. Sy nasionaliteit en posisie as kolonialis vergestalt 'n belangrike deel van wit Afrikaanse erfenis. Ek lewer nie kritiek op sy Nederlandse nasionaliteit nie, maar beklemtoon eerder die begrippe hebsug en 'n algemene gevoel van meerderwaardigheid wat in *Van Noodt* se karakter sigbaar is. *Van Noodt* verteenwoordig nie Suid-Afrikaanse kolonialisme in sy geheel nie, maar beliggaam eerder spesifiek kolonialisme se vermoë tot hebsug, wreedheid, tirannie, geweld en onregverdige oordeel. *Goewerneur Gysbreg Van Noodt* kan geïnterpreteer word as een aspek van wit Afrikaners se ambivalente identiteit – die koloniseerder.

4.3.2 C. L. Leipoldt: 'n profeet

Ek het aanvanklik bespiegel oor die waarskynlikheid dat die vroeë twintigste eeu 'n postkoloniale omgewing vir wit Afrikaner-identiteit in Suid-Afrika tipeer (Sien Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke), weens die ambivalente aard van wit Afrikaner-identiteit as beide gekoloniseerd en koloniseerder. Die vroeë twintigste eeu is neergepen as 'n koloniale oomblik binne die breër konteks van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Wit Afrikanerdom het nie homself nie 'heeltmal' bevry nie en ook nie die res van Suid-Afrika se multikulturele identiteite van die bande van kolonialisme nie. Die vroeë twintigste eeu word nie gekenmerk as 'n oomblik van postkolonialisme nie, maar eerder as die begin van die volgende hoofstuk in Suid-Afrika se koloniale geskiedenis wat gekenmerk is deur die opkoms van apartheid. Die konteks waarin die toneelstuk geskryf is, omraam en vang in 'n sekere sin die literêre uitset van die 1930's binne die konteks van kolonialisme vas.

Ek stel voor dat C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) 'n profetiese toneelstuk genoem kan word, wat hom as 'n profetiese skrywer kenmerk, wat die temas wat in 'n postkolonie sigbaar sal wees voorspel en vooruitskou, vanuit wat sy koloniale hede. C. L. Leipoldt is Saul se heks van Endor wat kan voorspel wat duister in die toekoms verskuil lê (Leipoldt 1930: 46). Soos die heks van Endor, het Leipoldt 'n spook uit die verlede opgetower om nie net 'n boodskap na die nasionalistiese konteks van die 1930's te bring nie, maar ook na die kontemporêre hede. C. L. Leipoldt kan beskou word as 'n visioenêr met politieke en kulturele versindheid vir sy tyd, wat intrinsiek verstaan dat wit Afrikaanse identiteite in die nadraai van kolonialisme en apartheid vervloek sal word, of soos Martha sê: "*verdoem tot in ewigheid*" (Leipoldt 1930: 38) agtervolg (by gespook) deur die tirannieke skaduwee van sy identiteit.

Ontevrede met die heldeverering en nasionalistiese wit Afrikaanse nostalgie van die 1930's, wat nie erkenning gegee het aan die bose aspek van kolonialisme wat in die skadu van sy identiteit skuil nie, het Leipoldt 'n tiran aangebied. Binne die trajek van die Suid-Afrikaanse geskiedenis kan verklaar word dat die afskaffing van apartheid en die eerste demokratiese verkiesing in 1994, gevolg deur die

Waarheids- en Versoeningsverhore (WVK) (1995-2002); beskou kan word as 'n oomblik waar wit Afrikaners hul *skadu-self* erken en aanvaar het; en in 'n sekere sin bewus word van die spoke van die verlede. Dit kan gestel word dat wit Afrikaners in hedendaagse postkoloniale Suid-Afrika gepynig word deur hierdie rustelose verskynings wat verkeerde dade van die verlede verteenwoordig.

4.3.3 Die Laaste Aand (Leipoldt 1930): 'n sprokie

In hierdie afdeling bespreek ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) met betrekking tot sprokiesmotiewe om sleutelemente in die toneelstuk uit te lig wat as aporia of as magies beskou kan word, ten einde 'n matriks van idees vir die herverbeeldingsproses te verskaf. Ek sal moontlike sprokiesmotiewe uitwys wat in die toneelstuk se vertelling, liggings, voorwerpe en karakters onderlê word.

Soos voorheen bespreek, verwys *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) na 'n verskeidenheid mites en volksverhale. Die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) word gepeperforeer met mitiese motiewe, hetsy intertekstueel of direk beskryf, byvoorbeeld die verhaal van *Adam en Eva* (Die Bybel, Ou Testament, Genesis 3:3) en Saul se *heks van Endor* (Die Bybel 1983: 321). Ander mites sluit in intertekstuele historiese verwysings soos die Oosterse naam Iskander, Iskander romanses, antieke Javaanse koninkryke soos die Masedoniese Ryk (808 vC- 168 vC), die Majapahit-ryk (1293-1527) en die Atjeh Darussalam-koninkryk (Atjeh), waarvan die historiese weergawes met mite verweef is, wat die lyn tussen feit en fiksie vervaag. Die herinnering aan die "mitiese" Pieter Eberveldt (wie se verhaal nageboots word deur die dood van die karakter Gys in die toneelstuk), wie se dood hom as 'n koloniale martelaar gekenmerk het, is ook 'n verwysingspunt in hierdie verband. Die Oosterse artefak, die kris, wat as kosbaar en as 'n bonatuurlike voorwerp in die Javaanse kultuur beskou word, is waarskynlik die mees mitiese voorwerp in die toneelstuk. C. L. Leipoldt konstrueer 'n toneelstuk met historiese verhale, verweef met mites uit Indonesië, die Nederlandse koloniale Kaapstad en uiteindelik wit Afrikaanse folklore. Die toneelstuk put ook uit die historiese weergawes van die tirannieke Suid-Afrikaanse historiese figuur goewerneur Van Noodt, wie se dood getransendeer het tot 'n mite in wit Afrikaanse kultuur. Die mite van Van Noodt het in 'n spookverhaal verander waarin hy gekenmerk word as 'n wrede geesverskyning wat by die Kasteel die Goeie Hoop spook.

Mites inkorporeer dikwels towery en die bonatuurlike as deel van die vertelling (Schrader 2012: 1) en volksverhale wat magiese elemente insluit, word as sprokies beskou (Tiffin 2003: 8, 9). Sprokies word gekenmerk deur elemente soos argetipiese karakters, mitiese wesens, monsters, bonatuurlike wesens, voorwerpe met magiese krag, geheimsinnige plekke, asook as towerspel, vloeke en towerspreuke (Warmer 2014: 2, 3, 4). *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) toon wat as 'magiese' en sprokiesagtige elemente beskou kan word, veral deur die deurlopende beskrywing van *Martha* as 'n

heks of *ontongvrou* wat hierdie studie as sinoniem vir paria bespreek het, wat verwys na Westerse koloniale uitwissing van die 'ander'. *Martha* se wraaksugtige uitspraak van 'n vloek herinner ook aan tower-verhale waar hekse groteske towerspreuke oor hul slagoffers uitspraak as vergelding, of bloot om bose redes. *Martha* dra 'n hout-kierie: *Sy stap met haar stok en voel haar pad* (Leipoldt 1930: 41). Haar wandelstok kan herinner aan 'n towenaar se staf, soortgelyk aan 'n towerstaf, die medium waardeur krag en magie vloei (Washington & Pyykkonen 2008: 114). Die opvallendste mitiese voorwerp in die toneelstuk is *Martha* se familie-erfstuk - die Indonesiese kris ingebed met verwysings na antieke Islamitiese mitiese verhale wat 'bonatuurlike' vermoëns het.

Nog 'n voorwerp wat in sprokiesverband getransponeer kan word, is Van Noodt de stoel. In *Die Laaste Aand* (1930) word die stoel aan die hoof van 'n administratiewe tafel geplaas, wat hiërargie, gesag en oorheersing aandui. Die stoel kan vergelyk word met die koning se troon in 'n sprokie. Die koning wat op hierdie spesifieke troon sit is 'n tiran, *Pieter Gysbreg Van Noodt*. Met inagneming van die vorige ontleding van die karakters, plekke, voorwerpe en motiewe in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), kan sleutelemente wat sprokiesbeelde oproep, moontlik opgesom en gelys word as Middeleeuse kastele (Batavia-kasteel en die Kasteel van Goeie Hoop), 'n onskuldige meisie (*Kami*), 'n tirannieke koning (*Van Noodt*), 'n heks (*Martha*) met 'n mitiese dolk (die kris) en 'n regverdige jong ridder (*Gys* hul seun). Verder kan die toneelstuk gereduseer word tot 'n sprokie-agtige storielyn, met 'n vertelling wat sentreer om 'n heks wat eens liefdesverraad ervaar het, 'n wraaksugtige vloek in die naam van geregtigheid; 'n komplot om die tirannieke koning te onttroon.

In die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) kan *Martha* se seun *Gys* vergelyk word met die argetipe van die regverdige ridder se verset teen 'n tirannieke koning, vergestalt deur *Van Noodt*. In die toneelstuk beklee *Gys* die posisie van 'n Nederlandse koloniale soldaat, wie se plig dit is om, ironies genoeg, gehoorsaamheid te verseker; hy is egter ongehoorsaam aan die onregverdige heerser deur aan 'n muitery deel te neem. *Gys* staan in direkte opposisie teenoor *Van Noodt* wat (sonder dat hulle albei weet) ook sy pa is. Die karakters kan moontlik verandering, die toekoms, geregtigheid en transformasie simboliseer in teenstelling met die establishment, die verlede en onreg. In die teks *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) straf *Van Noodt Gys* vir sy ongehoorsaamheid deur hom aan die Roggebaai-galg te laat ophang. Sprokies wat uitbeeld hoe vaders hul kinders doodmaak, ontbloot dikwels onnatuurlike vaderlike instinkte waar die vader die kind as 'n eksterne bedreiging vir sy outonomie beskou wat dus uitgeroei moet word. Wanneer 'n narratief van 'n pa wat sy seun vermoor aangetref word, word temas soos "intergenerasionele familiale en patriargale magsverhoudinge en gesag ..." ondersoek (Daniël 2006: 148). Dit kan gestel word dat verborge binne die narratief van *Die*

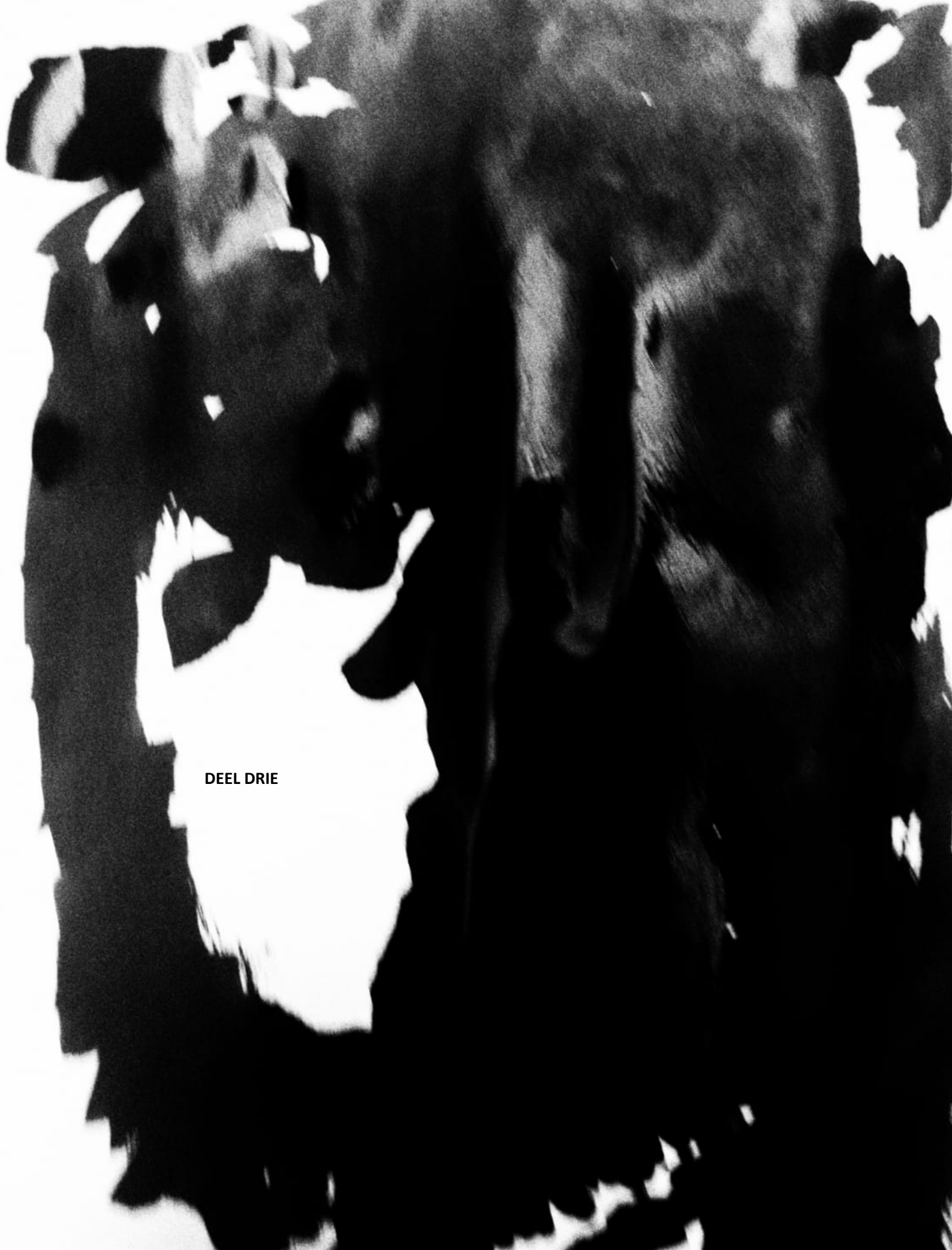
Laaste Aand (Leipoldt 1930) 'n gespanne verhouding is tussen 'n onderdrukkende vader wat deur 'n opstandige seun bedreig word.

Hierdie vereenvoudigde sprokiesmotiewe beklemtoon die inherente doelwitte van die hoofkarakters, asook die oorkoepelende temas wat die verhaal onderlê. Hierdie studie is nie van voorneme om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in 'n sprokie te verwerk, waar die vertelling ten volle in 'n fantastiese-ruimte geplaas is, nie. Hierdie studie beoog om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in 'n magiese realistiese te verwerk. Die vereenvoudigde sprokiesmotiewe is moontlike elemente wat die verwerkte narratief kan aanvuur en gevolglik magiese realistiese elemente vestig wat 'n oorsprong in sprokies het.

Alhoewel dit verwys na wat as 'magiese' elemente beskou kan word, word C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) nie in hierdie studie as 'n magiese realistiese teks beskou nie, hoofsaaklik omdat die magie op die gebied van kulturele mite en folklore bly en as sodanig aangebied word. Die 'magiese' elemente in die toneelstuk breek, skeur of leef nie saam met die werklikheid soos gewoonlik in 'n magiese realistiese teks verwag word nie. Die 'magie' in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) word deurlopend bevaagteken en word, afhangende van die gesigspunt van 'n bepaalde kultuur, óf aanvaar óf verwerp as deel van die werklikheid. Dit kan gestel word dat die gesprekke oor towery in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) temas van kulturele vooroordeel binne 'n koloniale omgewing ondersoek en kulturele verskil, vooroordeel en spanning tussen die Oosterse en Westerse kulturele praktyke wat betref filosofie, spiritualiteit en godsdiens, blootlê.

Soos Rian Oppelt (2013: 116) opmerk, is dit juis binne die kombinasie van beide romantiek en realisme dat Leipoldt se skryfstyl geleë is. Ek beweer dat Leipoldt se skryfwerk in *Die Laaste Aand* (1930) geleë is aan die rand van waar realisme oorgaan tot magiese realisme. As sodanig leen Leipoldt se teks hom tot 'n verwerking waar die bedekte magiese elemente geaktualiseer kan word, en onthul word saam met die 'werklikheid'. Ek is van plan om (anders as Leipoldt wat 'magiese elemente' dubbelsinnig gehou het) die 'grens' te breek wat die magie van die werklike skei om 'n magiese realistiese teks te skep.

Toegelig deur die ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) en die ontginning van die magiese eienskappe en sprokiesmotiewe wat onder die 'werklike' versteek is, bied ek die herverbeelde en aangepaste speelteks *Dryfhout* (2021) in Hoofstuk 5: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herverbeeld.



DEEL DRIE

CHAPTER 5: *DIE LAASTE AAND* (LEIPOLDT 1930) HERVERBEELD

5.1 *DRYFHOUT* (2021)

Toegelig deur die historiese oorsig in Hoofstuk 2.1: Die vaart, die postkoloniale teoretiese raamwerk van Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, die ontleding en 'ontginning' van magiese en sprokiesmotiewe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) asook die gebruik van magiese realisme se transformerende vermoëns (soos metamorfose, antropomorfiëse personifikasie en verbreking van die reëls van lineêre tyd) het ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) verwerk en herverbeel in 'n speelteks getiteld *Dryfhout* (2021). Ek sal eerstens die verwerkte speelteks aanbied en in Hoofstuk 6: *Dryfhout* (2021), 'n hauntologiese, postkoloniale allegorie, sal ek die herverbeeldings- en verwerkingsproses uiteensit met verwysing na die transformerende eienskappe van magiese realisme. Laastens bespreek ek hoe *Dryfhout* (2021) geïnterpreteer kan word as 'n hauntologiese postkoloniale allegorie.

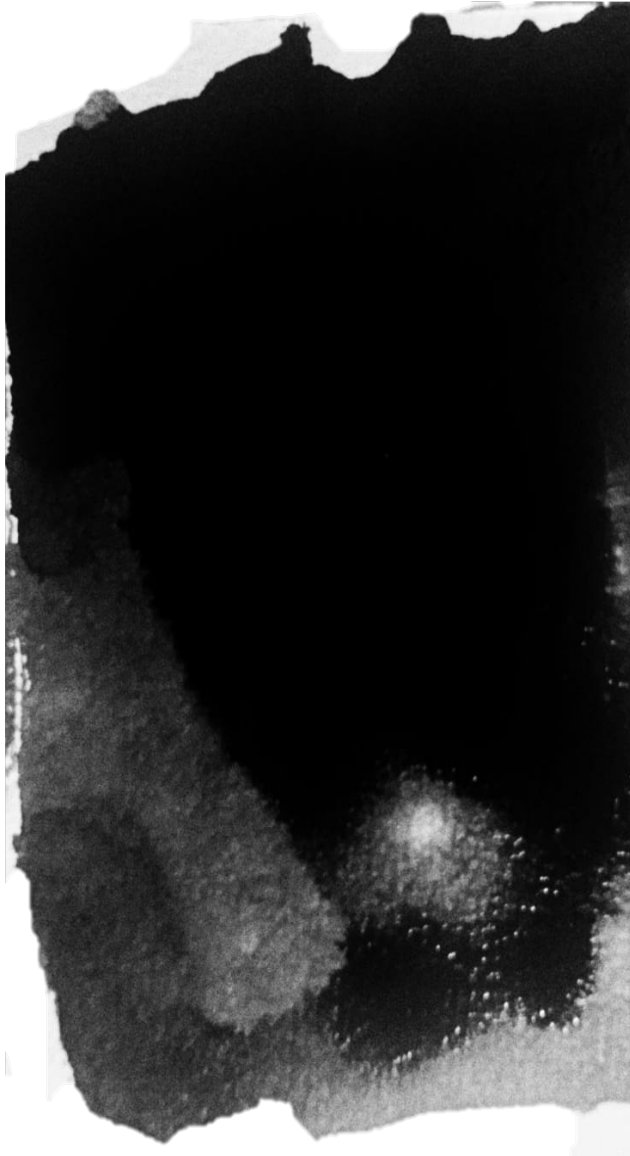
DRYFHOUT

'n Verwerking van C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930)

deur Nell van der Merwe



DRYFOUT



DIE PERSONE

Kami: 'n Jong Kaaps-Maleise vrou, afstammeling van Martha van Markpleinhoek.

Pieter: 'n Taamlik bejaarde man, afstammeling van Goewerneur Gysbreg Van Noodt.

Die velore seun: (Geesverskyning) Pieter as kind in die 1950's.

Soldaat: (Geesverskyning) Pieter as 'n jong man in die 1980s.

Gysbreg: (Geesverskyning) Pieter se pa wat ook die rol vertolk van die vervloekde man in die skaduwees.

Goewerneur Gysbreg Van Noodt: 'n Geesverskyning.

VOORSPEL

Die toneel is Kaapstad. Dis is die namiddag. Die stad is ongemaklik stil. 'n Agtergrond van 'n skadu-Tafelberg, belig deur die skemerson. Kami staan by die verste punt van die kaai en kap brokke en stukke hout. Die klank van die byl wat teen die hout slaan weergalm in die donker van die aand se stilte. Die koue seebranders slaan stadig asof vermoeid in skuimlose eentonigheid teen die podiums van die dek.

Kap. Kap. Kap.

KAMI: Is dit die einde? Sy roep my soms. Die moederwind van oue Jakarta. 'n Kreun van anderkant Tafelberg. Sy klink soos muezzin-musiek, 'n koor van priesterkonings. Dis bidstondtyd en sy roep my terug. Soms hoor ek dan ook haar fluister, sy verklap geheime van vervloë Oosterse koninkryke, vervalle rami, haat wat jou blindelings lei tot wraak en sy vloek. Daar is onrustigheid in ons lande. Ek hoor haar noodlot weemoedig rondkla in die donker van die nag. Sy treur by die brokstukke van die tempel Penataran. Daar bieg sy haar gebed. Sy treur oor tyd se wreedste eienskap - vergankliheid, en vra dat iemand sal onthou.

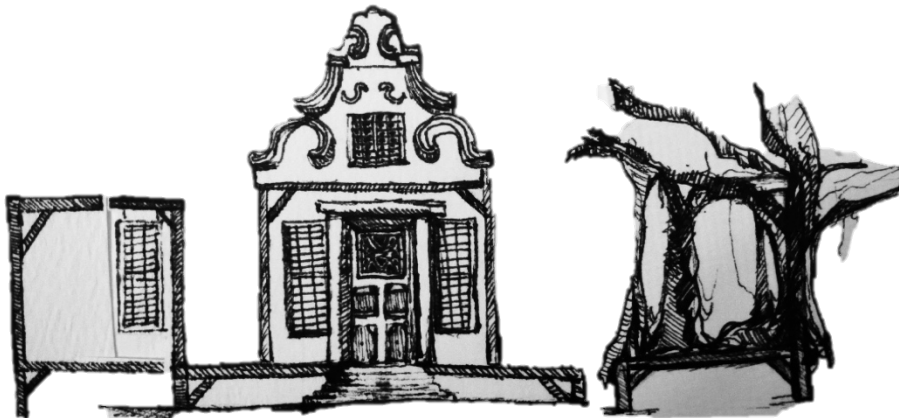


Kami begin weer die brokstukke hout te kap. Die kapklank van die byl word oorgeneem en verander in 'n geklop aan 'n houtdeur. 'n Jong wit seun, geklee in klere vanuit die 1950s hardloop die toneel binne. Hy is verdwaal en roep na sy pa. In sy hand, uit stinkhout gekerf en rof gevorm, 'n speelgoedskuit.



DIE VELORE SEUN: Pa? Waar is Pa?

Die ligte doof in. Die Kaapse wind waai troosteloos. Die toneel is die voorstoep van 'n ou Kaaps-Hollands huis.



Kami stap by die trappe op en klop aan die voordeur. Aan die linkerkant van die huis, geboë gegroei, staan 'n blaarlose Oosterse banyanboom. Op die bas van die boom, al deur tyd misvorm, is die letters G en K ingekerf. Gehurk by die voet van die boom is Gysbreg, Pieter se pa, ook geklee in klere uit die 1950s. Asof oorval met 'n blinde koors van desperaatheid, grawe hy, op soek na iets onder

die grond. In die voorgrond hardloop die velore seun na die huis en gaan by die voor deur in. Kami loop, volg hom agterna. Sy klop-klop aan die deur.

GYSBREG: (Grawe) Hoor jy?

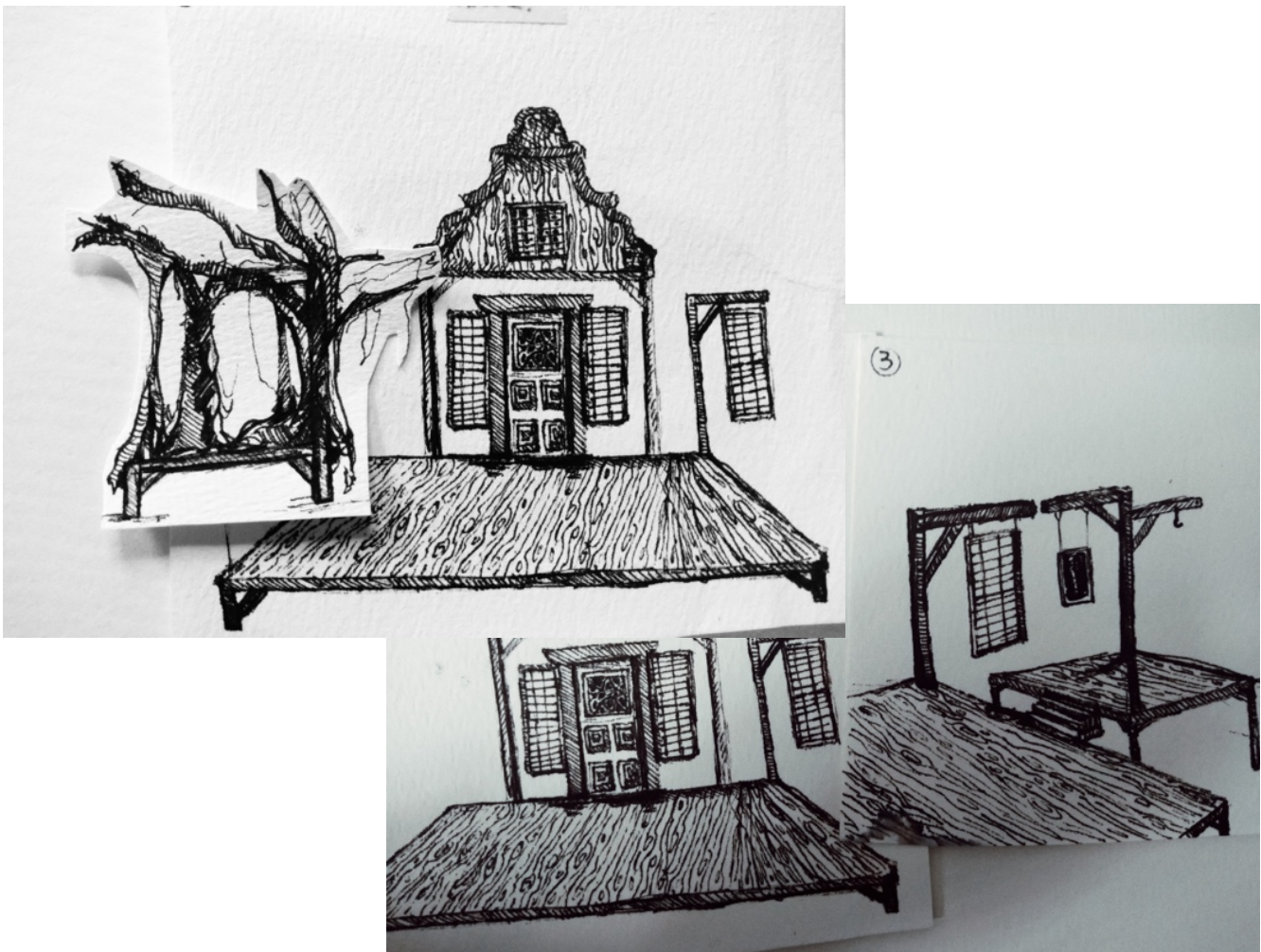
Klop. Klop.

GYSBREG: Die oordeelshamer.

Die lig doof uit. Gysbreg verdwyn in 'n poel van swart skaduwee.

Klop. Klop. Klop.

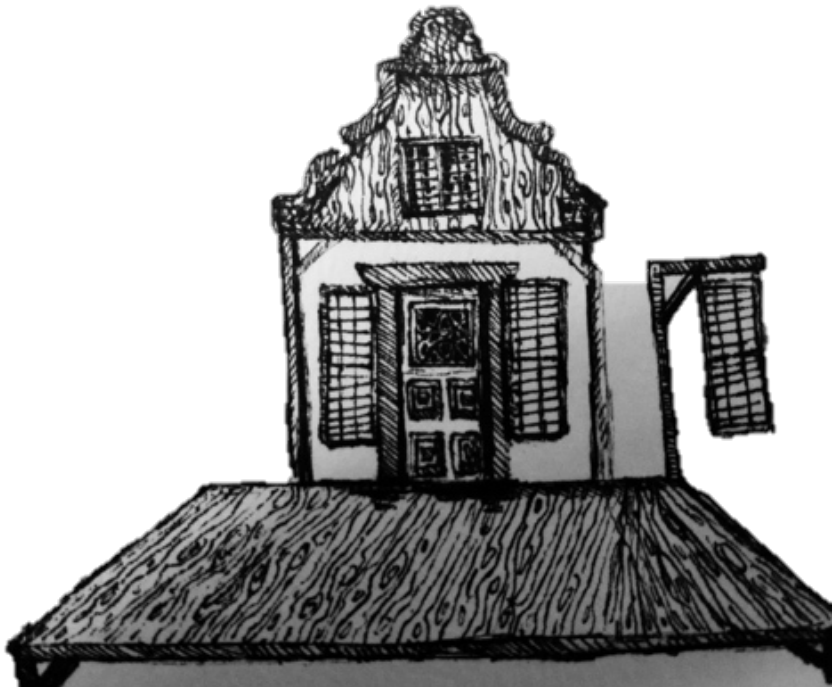
Die wind huil. 'n Brander breek. Die stel draai om.



TONEEL EEN

Die toneel is binne Pieter se ou Kaaps-Hollandse huis. Die voorvertrek is 'n vervalle ruim sitkamer, versadig versier met 'n versameling van reisigersvoorwerpe. Op die houtvloer is 'n donkergekleurde Persiese tapyt. 'n Stinkhouttafel staan in die hoek bedek met ou boeke, kaarte en briewe, asof iemand ou familie-argiewe uitgegrawe en uitgelê het. Pieter, 'n bejaarde man met 'n puntige, iesegrimmige gesig, plaas hout in die mond van 'n asgeskroeië kaggel; voer en stook 'n vuur. Op die kaggel se mantel is 'n speelgoedskuit, rof uit hout gekerf. Sentraal in die kamer is 'n twee stoele in afwagting teenoor mekaar geplaas. Die een is sierlik ontwerp en die tweede een nederig in sy eenvoud. In die volgende vetrek staan slegs 'n wastafel. Op die wastafel is 'n lampetbeker en 'n wasskottel. Bo die wastafel hang 'n spieël vanaf 'n houtbalk.

Klop.



PIETER: Is dit al weer die uur van geregtigheid? Wat geskondig was word vandag hier vergeld vir lang gedane onreg en verraad.

Klop.

Ek voel die aanbreek... die pyn... hier vanuit my linkerskouer steek en kruip tot na my linkerhand. Al die jare doof vir vermaning en nou hierdie blinde pyn van verdwyning. Ek, wat met vernedering terugkyk na my bloedlyn wat strek van Karel die Grote en nog verder terug. 'n Vloek my erfstuk, my vader en syne.

Klop.

Wat moet geskied sal vanaad geskied.

Klop.

PIETER: (maak die voordeur oop en gaan sit op die dekoratiewe stoel) Soos 'n vreemde tydsongeluk is ons verdoem om dieselfde toneel oor en oor uit te speel. Nes jy vantevore my pa en syne kom besoek het, besoek jy vanaand dan ook vir my. Altyd gierig vir vergelding, Martha. Hier op Goewerneur Van Noodt se stoel sit ek gereed vir oordeel voor die regshof van geskiedenis.



KAMI: Ek is nie Martha nie, Van Noodt.

PIETER: (verstom) Wie is jy dan?

KAMI: Die toneel sal aanhou herhaal tot jy en joune teruggee wat van my en ons gesteel was. Jy sê jy sit gereed vir jou oordeel. Ek staan vanaand gereed om die oordeel uit te spreek. Ek noem jou huigelaar, leuenaar en kolonialis. Van Noodt jy is 'n dief.

PIETER: Ek is nie Van Noodt nie, nog geen dief nie.

KAMI: Gee dan terug wat aan my en ons behoort Van Noodt.

PIETER: Ek is nie Van Noodt nie.

KAMI: Jy is gedoop met die naam.

PIETER: Waarom grawe jy die verlede op en kom lê dit hier by my voete neer? Ek is nie meer die dief, nog huigelaar, nog eerbreker, nog kolonialis in jou verhaal nie...net die suur herinnering aan een...die spieëbeeld van 'n tiran. Ek is net 'n man met 'n vervuilde vervloekde naam. Ek is nie Van Noodt nie, nes jy verklaar het dat jy nie Martha is nie.

KAMI: Bloed onthou.

PIETER: Tap my dan leeg. Ek is moeg om te onthou.

KAMI: So lank ek lewe hou...so lank sal ek die wat herinner moet word herinner van wat ek en myne veloor het. Ek sal aanhou om die verlede op te roep om te kom klop aan jou deur totdat die verlede vrede vind...Dit is my plig...

PIETER: Plig? Daar waar die skepe oor die bare gegly het, was mans aangehits deur plig om te reis na vir wat vir hulle vreemde donker lande was, om rykdom te oes. Plig laat jou nie teen 'n tiran-koning, 'n gierige kompanjie of nationalistiese staat skondig nie. Plig verander onskuld in soldate. Hier sit ek met die nagevolge van my voorvaders, so ook my eie diensplig. Plig gaan nog ons amal sien hang.

KAMI: Ek hang al reeds. Van Noodt en die hand wat die oordeelsbrief geskryf het was wit. Die hand van die tronkbewaarder was wit en die hand wat die strop om my nek gesit het was wit.

PIETER: (kyk af) Plig maak jou blind. Dit gee jou toestemming om te vermoor.

KAMI: So ook toestemming vir wraak.

PIETER: Wraak vedubbel deur die jare.

KAMI: Dan weet jy mos.

PIETER: Dan weet ek wat?

KAMI: Wie ek is.

PIETER: En wie is jy?

KAMI: Jou weervergelding.

PIETER: Is dit hoekom jy, die naamlose een, my kom besoek het vanaand, met wraaksug jou bestemming?

KAMI: Ek is nie naamloos nie.

PIETER: My Wederkoms, gee vir my 'n naam dat ek jou op jou naam kan noem.

KAMI: Kami.

PIETER: (herken die naam) 'n Vergete naam.

KAMI: Nou nie meer nie. So gekies en aan my gegee deur my ma Martha en hare. 'n Antieke naam wat tak uit die adellike bloed van Prinses Kamalat Syah.

PIETER: 'n Kosbare geskenk van jou ma. Daar is vanaand 'n Oosterse prinses in my Kaasps-Hollandse huis.

KAMI: Moet nie vergeet dat die hande wat jou huis gebou het bruin was nie.

PIETER: Arme kind, name uit die verlede kan swaar sleep in die hede.

KAMI: Met trots dra ek my erfstuk Van Noodt. Ek het 'n belofte aan my ma Martha gemaak. 'n Eed aan die groot Iskanders lomm'ryk familieboom. Dit is my eer om vir die wat in die verlede getroop was van taal en wil, om met taal my eie wil uit te oefen. Ek sê weer ek dra met trots my erfstuk. Ek dra met trots my naam.

PIETER: As kind het my pa vir my stories vertel van Kamalat Syah Prinses, ranee, afstammeling van die vorste Van Atjeh se trotse ryk, vervalde Martha van Markspleinhoek van die oue Kaapkolonie, verwyd as 'n heks en ontongvrou...

KAMI: My ma het stories vertel van 'n wrede Duisman, gierig gulsig na gesag. 'n Goewerneur aan die Kaapkolonie in die jaar 1782. En my voormoeder Kami, die eerte gedoop met die Westerse naam Martha, was 'n slagoffer van sy vraatsug. Maar ten spyte van haar Oosterse verlies, haar ontworteling uit Indonesië, het sy met haar famliedolk, die Indonesiese kris, soos 'n tier die Kasteel de Goeie Hoop ingevaar om jou voorvader te daag voor die regstoel vir sy sondes. Op die uur van geregtigheid het Van Noodt Martha se wraak ontval en onverwags gesterf.

PIETER: Die ontongvrou het die wrede heersers, sy nalating en die naam Pieter Gysbreg Van Noodt gevloek tot in ewigheid.

KAMI: Sy verdiende loon.

PIETER: Vanaf die laaste aand, word ons almal - pa en seun - keer op keer deur Martha en haar nalatenskap besoek en herbesoek.

KAMI: Waar ookal hy loop, waar ook in heerskappy en trots hy troon, waar ook in smart en teenspoed hy die smart wat hy gekerf het onthou, daar sal ek wees.

PIETER: Hier is ons nou, Kami. Vasgevang in die tronk van ewigheid soos voorspel deur skrywers vanuit 'n ander tyd. Jy die tronkbewaarder. Ek die boef. Reeds gearrester en reeds deur die regter gevra hoe pleit ek oor die sondes van my gesag...

KAMI: (Kami gaan sit op die stoel duskant Pieter) En hoe pleit jy?

PIETER: Skuldig. As sondebok wat amok gemaak het, wat amok gedink het, het ek in die biegekamer al my kru dade gedeel en ontleed. Ek het herken en erken. Die soldaat se jas hang in die waskamer, kos vir die motte. Ek het probeer hervorm deur tyd, maar tyd het my in 'n monster gevorm en monsters hoort altyd oorwin te word. En nou hier vanaand sit ek weer in die aanklagstoel in jou oorwinningsverhaal.

KAMI: En hoe pleit jy?

PIETER: Hang af.

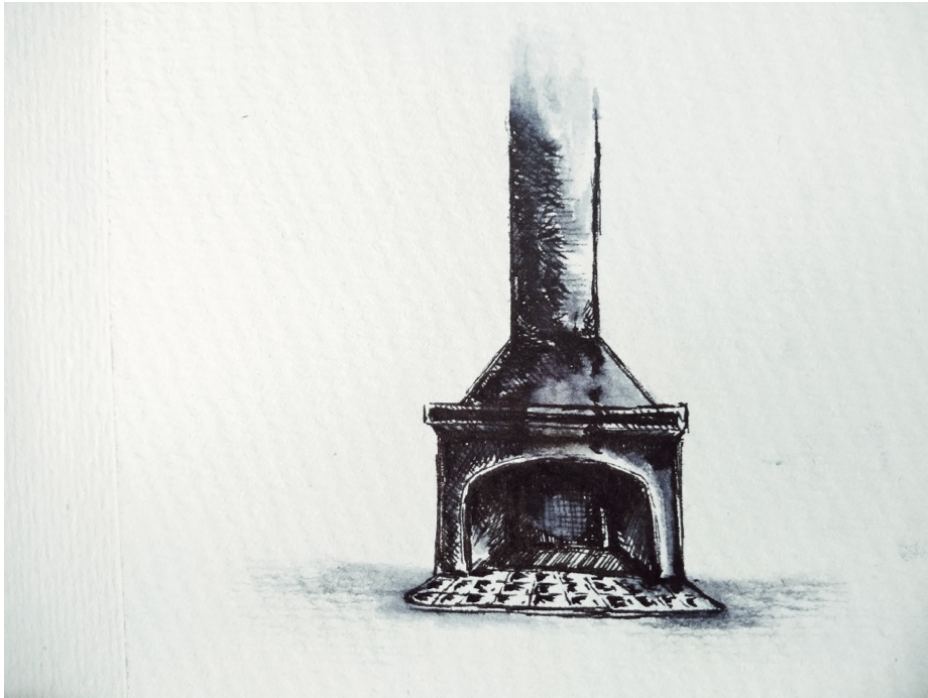
KAMI: Van?

PIETER: Waarvan word ek op hierdie uur beskuldig?

KAMI: Jy is blind.

PIETER: My oë sien alles

Kami: Wat sien jou oë?



PIETER: (Hy kyk na die kaggel en hoe die hout tot as vergruis in die warm gloed van die vlamme) Ek sien hoe hout tot as verkummel. Ek sien die man wat grawe, gekniel asof in hy in gebed stoei met die land se grond. Ek sien die velore seun. Ek sien die soldaat by die voordeur wat staan en wag om te klop, soos hy altyd kom klop as die skemer Kaapstad kom besoek. En daar in die hoek van die sitkamer, sien ek my toekoms. (Pieter kyk op na Kami) Ek sien ook vir Kami. Sy staan voor my. Ek sien hoe sy huil. Sy is troosteloos. Ek is moeg om te kyk. Ek is moeg om te sien.

KAMI: Moet ek jou jammer kry Duisman?

PIETER: Miskien.

KAMI: En tog...

PIETER: Ja?

KAMI: Tog, sê ek jy is blind. Jy versier jou huis met antieke trofees van die Ooste. Tog sê jy jy wil die geskiedenis vergeet. Jy weerspreek jouself, Duisman. Jou huis is dan gedek met nostalgiese voorwerpe en dit is juis iets nostalgies wat ek kom haal.

PIETER: Wat kom jy haal?

KAMI: n Voorwerp, verplaas vanuit iemand anders se verhaal.

PIETER: Ek is geen dief nie.

KAMI: Die bewaarder van gesteelde goedere is net so goed die dief self. Gierig soos die draak *Feriem* sit jy hier in jou paleis van goud gevul met gesteelde skatte van jou en joune se reise. Jy trap op wat meer werd as goud is. Jy trap op my trots.

PIETER: Wat moet ek vir jou teruggee?

KAMI: Waar is my erfstuk? Waar is my familiekris?

PIETER: Voel jy dit ook? Lachesis se garing loop klaar. Ek is na aan die einde en wat vanaand moet geskied sal geskied. Kan ons vanaand terugkeer in tyd om wat ons hier in die hede so pynlik voel te salf?

KAMI: Die tapyt is klaar geweef.

PIETER: As jy is wie jy sê jy is Kami, dan is daar ook iets wat jy vir my kan teruggee.

KAMI: My hande is leeg.

PIETER: En my hande (kyk af na sy handpalms) is gevloek. Kami, afstammeling van die ontongvrou wat jare terug my familie op Jakartastrand getoor het. As hierdie gevloekte hande sou teruggee wat aan jou en joune behoort, jou erfstuk, jou familiekris, sal hierdie hande nie meer gevloek wees nie?

KAMI: Jou sondes kan nie afgewas word nie.

PIETER: En as ek hierdie twee hande sou toevou (vou hande toe), nie om te bid nie om te smeek?

KAMI: Daarvoor is tyd verby.

PIETER: Ons is dieselfde, Kami. Ek en jy.

KAMI: Ons is nie dieselfde nie.

PIETER: Nes ek gevloek is met die sondes van my voorvaders is, is jy gevloek om daardie sondes te straf. Vertel my Kami, voel jy ook soms hoe jou voorvaders se verwagting, jou verstrengel en versmoor?

Die stilte word onverwags onderbreek deur iemand wat klop aan die voordeur.

Klop. Klop.

Daar waar skrywers sit en tonele spin, en herhalend patrone weef, laat ons nou vanaand ons verhaal se patroon onderbreek. Laat alles in die spel ontrafel.

KAMI: Ek glo nie in *Qadar* nie. Ons het mag oor ons eie gedrag.

PIETER: Weerspreek dan Martha se woorde, keer die vloek wat reeds hier vanuit my bors begin groei het. Keer die vloek voor ek nes my pa en syne tot dryfhout versteen; tot flenters breek en die see my graf word.

Klop. Klop.

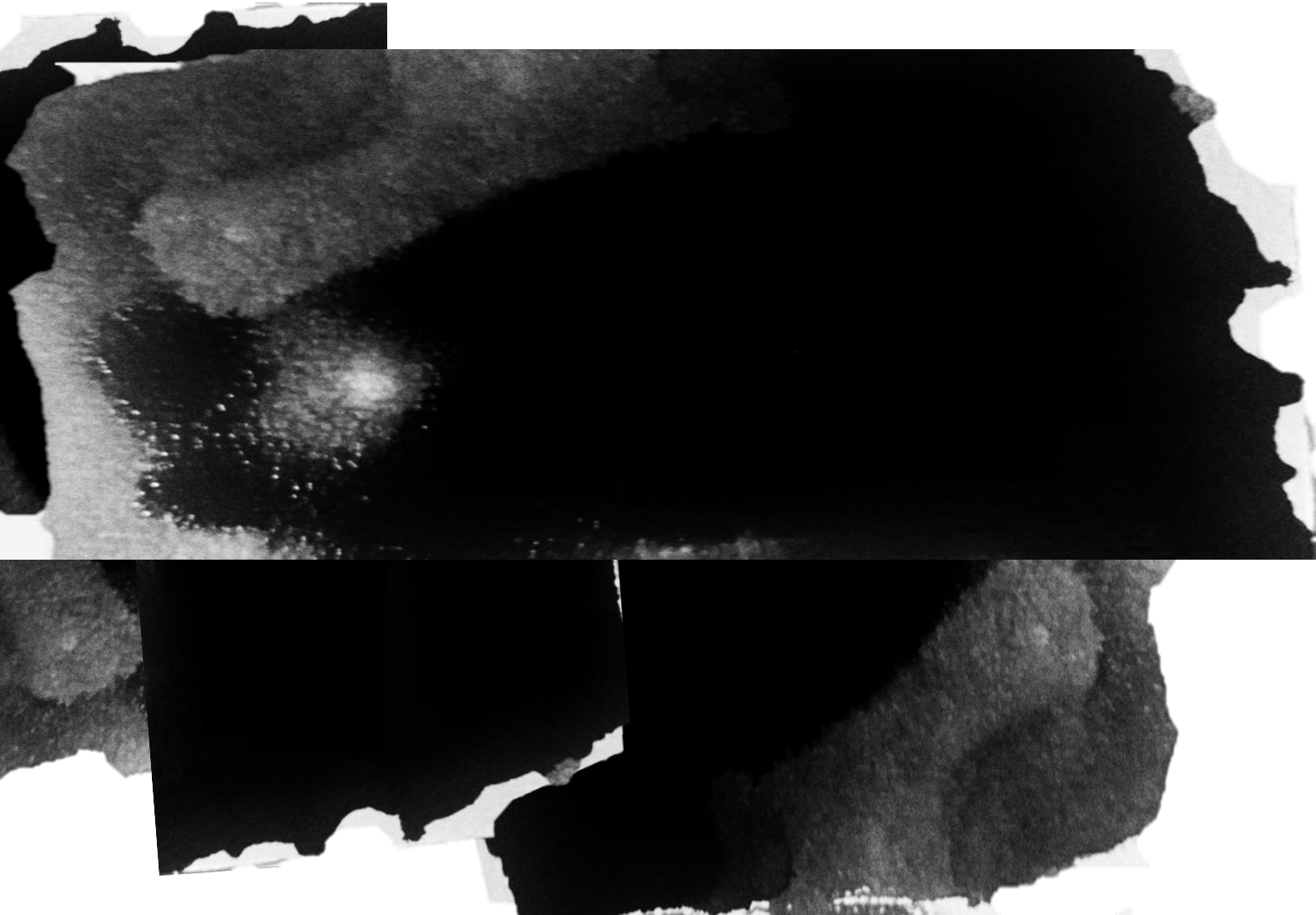
Kami staar deur die kantvenster, asof betowerd na die agtertuin.

KAMI: Wat probeer hy begrawe?

Haar oë is gerig na die stil, leë teenwoordigheid van niemand in die mik van die boom.

KAMI: Die man. Daar in jou agtertuin.

Die wind huil. Die skemer verkleur blou. Die aand het aangebreek.



TONEEL TWEE

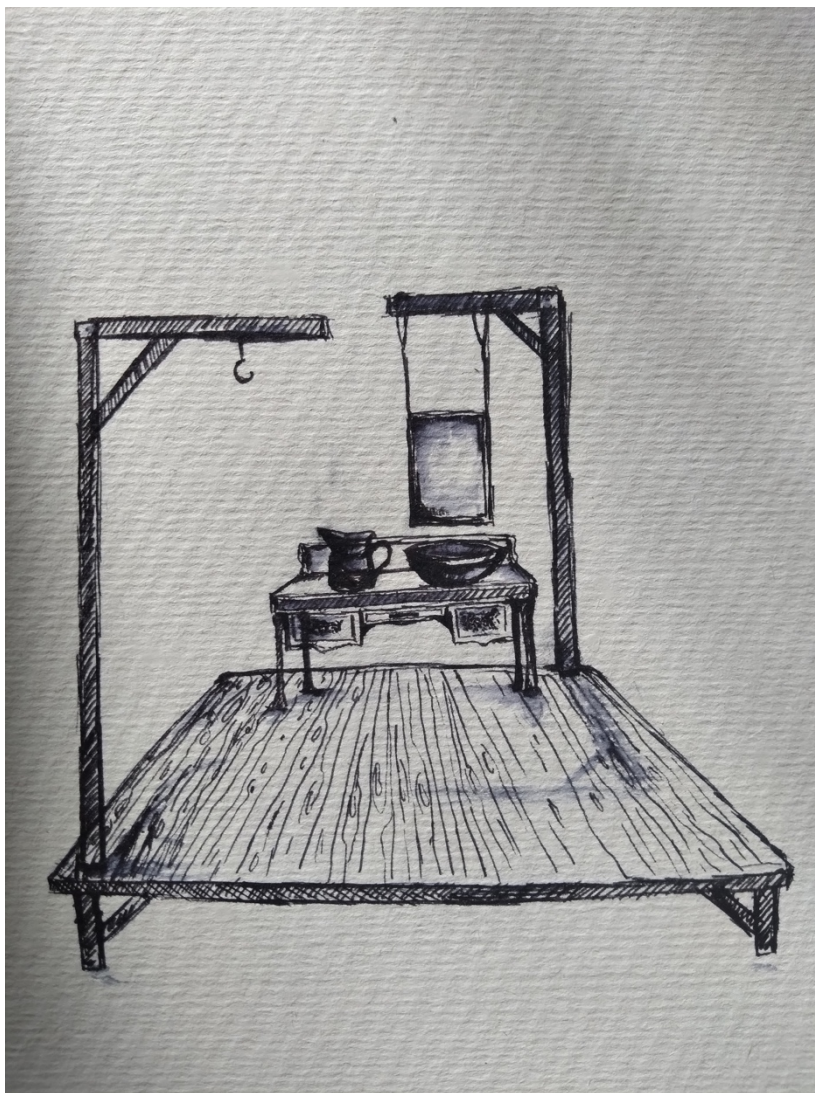
Die vensterrame strek hulle donker sakduwees op die houtvloere van die sitkamer, terwyl die maanlig indoof. 'n Flou vlam klou aan die laaste brandhout. Pieter stap na die kaggel.

PIETER: Ek het al lankal besef.

KAMI: (stil)

PIETER: Dinge vergaan nie net tot niks nie. (Hy haal die houtskuit af van die mantel)
Stof tot oorskot en as tot erfstuk.

Die huis oorval met ongemak. Kami word wasbleek. Verskrik, staar sy na die waskamer.



PIETER: Moet nie bang wees nie. Ek sien hulle ook.

KAMI: Wie?

Stadig, asof 'n herinnering ontwaak vanuit 'n diep slaap, doof daar lig op die waskamer in. 'n Balk gooi 'n skaduwee teen die agtergrond en die silhoeët van 'n galg raam die toneel. Voor die spieël,

met sy rug gedraai na die gehoor, staan die velore seun by die wastafel en kyk na sy weerkaatsing in die spieël. In sy hand hou hy steeds die houtskuit.

PIETER: Die oorblyfsels. Die verlede dra baie gesigte. Ek herken my gelaatstrekke in elkeen. Ek sien my gesig in skepe, 'n galg, grond en in die klank van 'n geweer.

Onder die skaduwee van die galg neem die velore seun die lampetbeker en skink water in die wasskottel. Versigtig, balanseer en laat dryf hy die skuit op die water. Terwyl die seun die skuit in die water plaas, sit Pieter versigtig die skuit in sy hand terug op die mantel.



PIETER EN DIE VELORE SEUN: (tesame) Ek moet my gesig was.

DIE VELORE SEUN: Onskuldig-

Die seun vorm sy hande in 'n bak. Hy skep water vanuit die skottel en spoel sy gesig af.

PIETER: Skuldig is die seun gebore en gedoop met gister se sondes. Sy taal word geplaat op sy tong. Plig word op sy bors ingesalf. Hy word ingegrens. Heiligheid is blykbaar die kleur van khaki. Geseënd is hierdie seun.

Die seun was herhaaldelik sy gesig. Teen die einde strek hy sy arms voor hom uit, asof hy iets vashou. Hy rig 'n denkbeeldige geweer teen sy spieëlbeeld.

DIE VELORE SEUN: Eers blik.

Pieter slaan sy vuus neer op die stinkhouttafel.
Kap.

VELORE SEUN: Dan bok.

Pieter slaan nog 'n keer teen die tafel.

Kap.

VELORE SEUN: En toe...

Twee harde kapklanke weergalm deur die vertek.

Klop. Klop.

Daar is iemand by die voordeur. Die ligte versag in die waskamer waar die velore seun bly staan asof tyd hom ingesluit het.

KAMI: Wie klop aan jou deur Duisman?

Pieter staan in geduldige afwagting by die voordeur. Hy kyk hoe die deur oopstoot. Die kosyn raam die silhoeët van 'n soldaat. Die soldaat tree die toneel binne, onbewus van Pieter en Kami. Hy is geklee in 1980s *army browns*.

PIETER: Hy verwyf sy jas. Hy trap oranje stof in die huis in.

Kami kyk verskrik hoe die soldaat verby haar stap, blind vir haar teenwoordigheid, na waskamer en hang sy jas op die hak van die voorste balk. Hy spoel sy gesig af by die wastafel. Sy uitvoerings word waargeneem deur die velore seun. Pieter volg die soldaat terwyl hy terugkeer na die sitkamer. Die soldaat roep...soek na sy pa.

SOLDAAT, VELORE SEUN EN PIETER: (tesame) Pa, waar is Pa?

Die wind huil. Die laaste vlam in die kaggel smelt tot rook. Alles wat hout is kraak. Daar is 'n geskarrel. Die voorpunt van 'n groteske wrak-agtige stuk vlerk sleep swaar en verdwyn binne 'n skaduwee. Agter Kami se rug, verskuil in die donkerste hoek van die kamer, staan iets onheilspellend. Kami voel hoe die ondier in die hoek haar merk met sy oë. Skielik voel die vertrek moordklein.

Pieter: Moet nie omdraai nie, Kami. In die hoekies van ons witmanshuise is Pa's lankal nie meer mens nie. So ook in die hoek van die kamer, weggeskuil in die smart van die swart skaduwees is 'n pa lankal nie meer mens nie. Moet nie omdraai nie. Dis my skaamte. Moet nie na hom kyk nie.

Kami, staan soos 'n standbeeld gevries, te bang om te beweeg. Uit die hoek van haar oog sien sy hoe Pieter en die Soldaat omkeer en die donker hoek konfronteer.

SOLDAAT, PIETER EN DIE VELORE SEUN: Hierdie gesig moet gewas word Hierdie gesig is gevloek. Hierdie gesig is hout.

Die stilte skeur. Van uit die skaduwees kraak 'n stem. Kami en Pieter staan getuies van 'n oomblik uit die verlede wat homself uitspeel in die hede.

GYSBREG: Ruik jy dit Pieter?

SOLDAAT: Wat Pa?

GYSBREG: Die melatibloeisels.

PIETER: Nee Pa.

GYSBREG: Sy is op pad.

PIETER: Wie?

GYSBREG: Sy kom saam met die kanferwind van Jakarta.

SOLDAAT: Wie Pa?

GYSBREG: Die nare ontongvrou. Toordery. Sy kan dolos gooi en sy kan jou 'n knoop in die derm laat kry. Sy maak paljas uit die tjokkas wat die klonkies vir haar op Witsand vang. Sy is so oud soos die berg en slim. Sy kan jou tot hout toor as sy wil. En sy wou.

Agter die soldaat draai Kami om. Vaagweg sigbaar in die donker kyk sy vas in 'n gesig toegegroei met flenters hout.

GYSBREG: Moet nie omdraai nie. Sy is hier. Sy staan en kyk na my. Sy staan daar voor die kaggel.

SOLDAAT: Hoekom het sy gekom? Wat wil sy hê?

Die soldaat se laaste woorde ontbind asof die oomblik wegval. Net so mistig as wat hulle verkyn het, verwyn die seun, die soldaat en die gevloekde man tot niks. Lig doof in. Skielik staan Kami en Pieter in hulle teenwoordigheid se afwesigheid. Die kamer is stil. Kami kyk vas in die leemte van die hoek, die ruimte steeds ontroer deur die vorige oomblik se donker gebeure.

KAMI: Jy is man omring met *jinn*.

PIETER: Ek hoor hulle steeds. Kraak en trap, hang en was. Hierdie balke skree. Hierdie is 'n hangman se huis. Tussen vis en sand is bloed. In die nag droom ek van Roggebaai. Die plek waar ons vroeër ons sondes probeer hang en vergeet het. En nou hang my gewete my sondes in die aand op teen die balke van my huis sodat ek nooit sal vergeet nie. Jy het kom soek na jou vrede in 'n doolhof van 'n wit man se spoke. Jy is reg ek is man omring met *jinn*.

KAMI: *Balasa*. Jou huis is rusteloos. *Iblis* dwaal hier rond.

PIETER: Laat my huis slaap. Ek is nie meer Goewerneur Van Noodt nie. Jy is ook nie meer die vervalde Oosterse prinses Martha nie. Vergeet van die verlede. Vergeet van plig, wraak en geregtigheid. Verlos jouself en so ook my, van die las en die gewig van geskiedenis. Voor dit soos die wind 'n wilgertak, my kan buig, my knak en breek tot bittere berou. Weerspreek die vloek.

KAMI: Jou karakter gaan getoets word.

PIETER: (stil)

KAMI: Jy vra vir die ontongvrou vir salf en genesing maar sy het geen toormiddel wat jou huidige worsteling kan sus nie.

PIETER: Waarom nie?

KAMI: Jy is gewond en jou wonde is diep, ongesalf en siek. Maar dit is nie hierdie hand of hierdie tong wat jou wonde veroorsaak het nie. Jy het jou wonde self in jou vel inkegerf. Jy het jouself gevloek met jou eie tong en met jou eie taal...Daar is net een ding wat ek vanaand vir jou kan teruggee.

PIETER: (lig sy kop in gierige afwagting)

KAMI: 'n Keuse. My hande is leeg. Wonde word gevorm deur daad en dit is ook daad wat dit kan genees. Kies vanaand, om sonder vergoeding, aan my my Ma se kris terug te gee. Smeer self salf aan die snye ingeprent op jou gevloekde hande. En met jou gevloekde hande oorhandig aan my, my vrede want my huis is ook rusteloos en my siel is ook gewond.

Pieter kniel by die kaggel. Hy stapel brandhout en stook weer 'n vuur.

PIETER: Hy begrawe nie iets nie.

KAMI: (stil)

PIETER: Die man in die agteruin. Hy begrawe nie iets nie.

KAMI: (stil)

PIETER: Hy is besig om iets op te grawe.

'n Java-rysvink begin te sing.

TONEEL DRIE

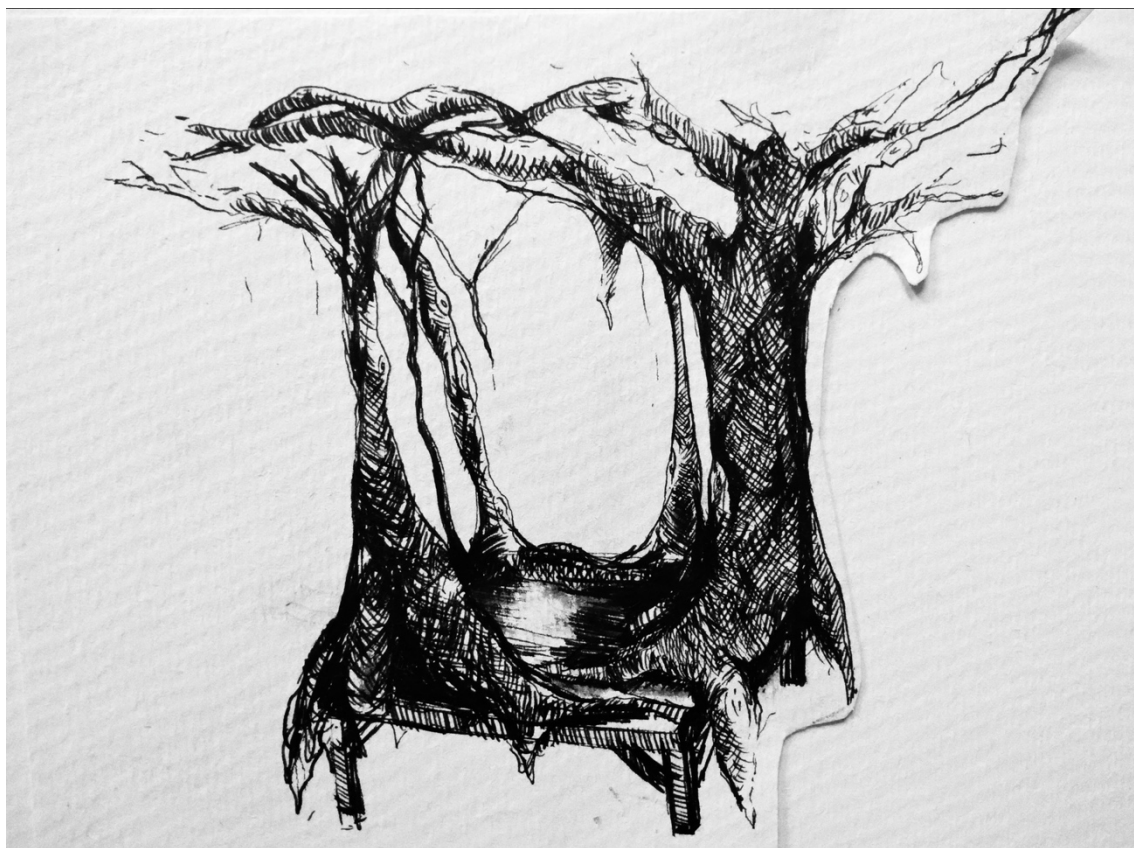
Die klank van die Java-rysvink se soet fluit sweef op 'n Oosterse wind en waai deur 'n oerwoud. Pieter verdwaal in 'n gedagte en gaan sit weer in sy stoel.

PIETER: Daar waar verskuil in frisse môremis, gordyn-gesluiser deur goudbestraalde gloed, rys pragtig teen die môreson se prag, van Borgorsryk, die wolkbekroonde berg met sewe spitse, Salak, waar hy spog en oor die oerwoud opkyk na die son en dwarsoor die padi-velde na die see en neersien op die land van Wehstenburg, oor die Soekaradja en oor geil vergroende groei van veld en wilde donkerpurper lomerpronk - 'n paradys. As kind het ek verdwaal in die tuine van Buitenzorg. My pa het altyd na iets gesoek. Die drang na die Ooste. Hy het altyd gesoek in die groen, soet waas van Oosterse mis. In hierdie mis het ek hom veloor.

Saam met Pieter se herroeping van sy herinnering, verskuif die toneel na Java. Daar verskyn 'n groen en mistige lig op die banyanboom. Gysbreg sit in die mik en grawe na iets toegegooi onder die grond.

Daar waar die druiptomos hang; verwarde toing. Windgetorring en taai, staan in 'n rondomringde boord, 'n blaarontblote boom en op sy bas, ingeskrewe teen tyd, 'n teken van lang vergete liefde. By die voet van banyanboom, gekniel, was my pa koorsig besig om iets op te grawe uit die modder van Indonesië.

Die toneel onder die boom raak skielik stil. Gysbreg word omsluit, vasgekeer in tyd.



KAMI: Die grond is verontrus. Hoekom? Wat het jou pa beroer?

PIETER: Vrees oor verganklikheid.

KAMI: Julle steel landskappe met julle oë, neem dit gevange, sluit dit toe in hokke of hang dit op teen mure vir Westerse genot. Al loop jy rond in Oosterse tuine, sal jy nooit in intieme aanraking kom met die wesens wat daarin woon nie.

PIETER: Dit is die besef van die Ooste. Jy is reg. Oral om my hou ek die Ooste kluisenaar. En hier (vat aan sy bors) is een so 'n gevangene.

Kami kyk verstom na Pieter wat 'n kisse, gekerf uit kanferhout uit sy baaidjie se binnesak haal. Terselfdertyd ontdooi die toneel onder die boom en Gysbreg grawe 'n *peti* uit van onder die grond.



Daar (hou die kisse uit na Kami) vat terug wat aan jou behoort.

KAMI: 'n *Peti harta karun*.

Kami neem die kisse vanuit Pieter se hand.

PIETER: 'n Skatkis...

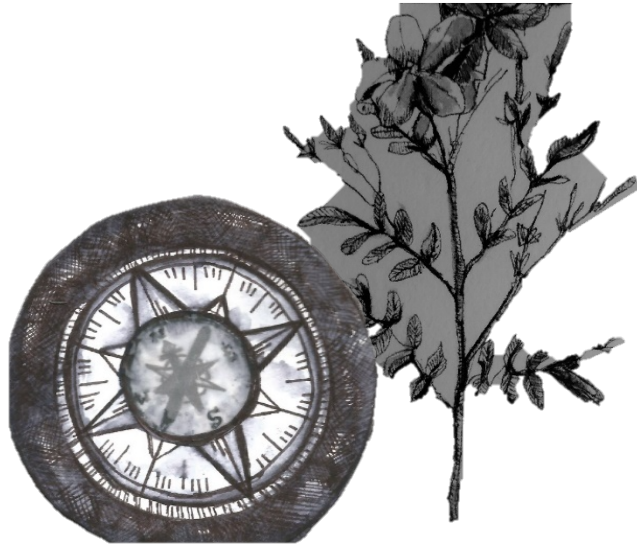
Kami maak die *peti* oop. Onder die boom weerspieël Gysbreg haar beweging en maak die *peti* in sy hande ook oop. Die lig doof stadig op Gysbreg onder die Bunyanboom uit. Die herinnering loop dood.

KAMI: (kyk verward op na Pieter) Waar is die kris?

PIETER: 'n Kompas en uitgedroogte jasmyn. Tyd besit 'n magiese krag om feite te verander in mite. So ook is die kris blootgestel aan daardie krag.

KAMI: (agterdogtig) Waar is my erfstuk?

PIETER: Die kris bestaan nie meer nie. Die kris is net tasbaar vir karakers in vehale. In hierdie skatkis is daar lankal nie meer goud nie. 'n Stukkende kompas en uitgedroogte jasmyn. Dit is wat my pa opgegrawe het. En vanaand het jy kom grawe hier in my Duisman-huis, my skattepaleis. En al wat oorgebly het om herondek te word is 'n rigtinglose kompas en uitgedroogte jasmyn, eens gepluk by Eberveldt se wit muur.



KAMI: Is dit al wat jy vir my kan teruggee? 'n Bitter herinnering aan 'n bitter tyd?

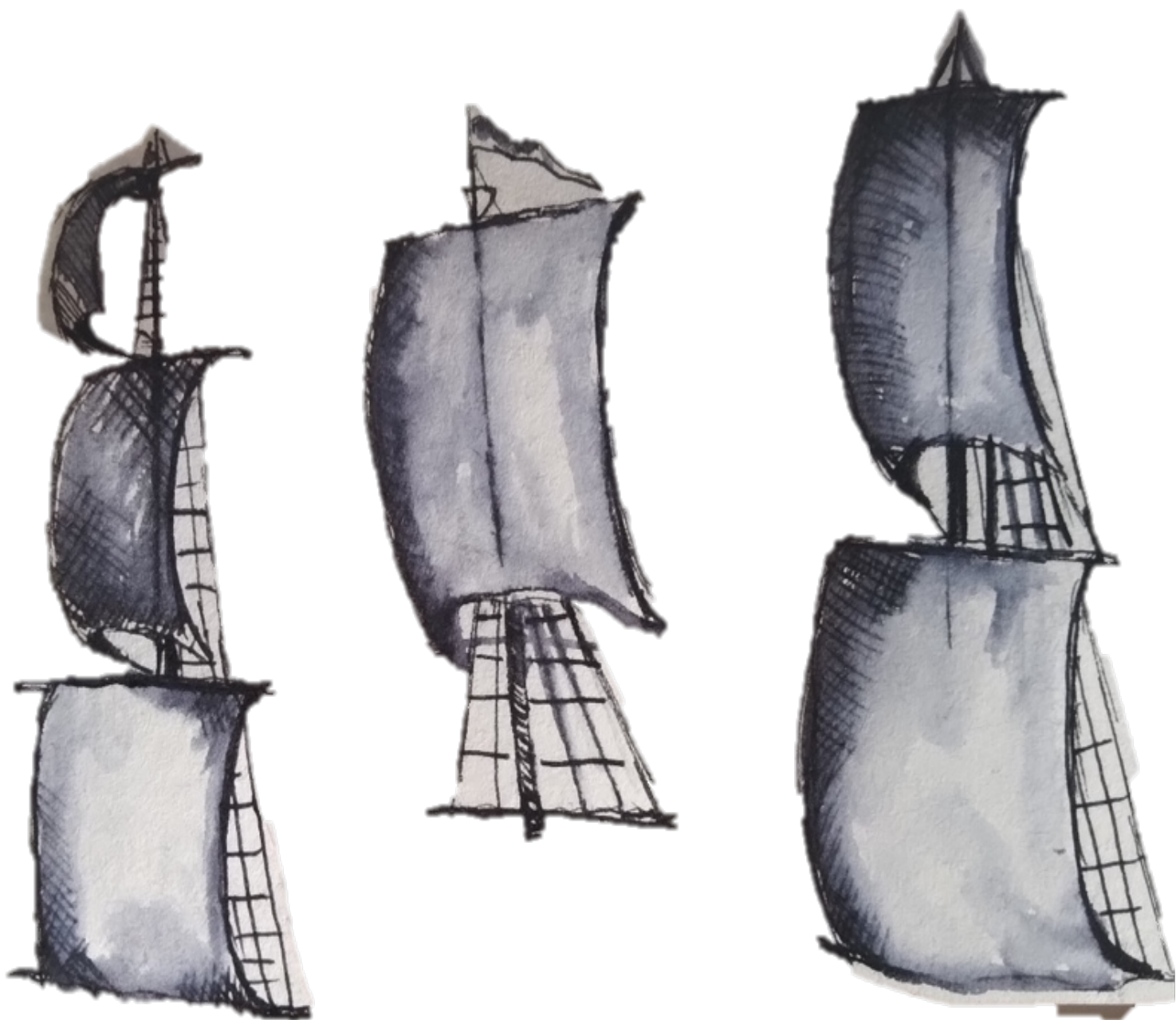
PIETER: Die Laaste Aand is besig om te gebeur, die vraag is, sal die oggend ooit aanbreek?

KAMI: Is dit die einde? Mens sal dit dan nooit terugkry soos dit was nie.

PIETER: Rou. Laat die rook dit vat na die hemel. Verbrand die herinnering in die vuur. Krummel die oorblyfsels tot as. Begrawe wat nooit opgegrawe moes word nie. Lê haar tot rus.

KAMI: Is dit al wat oorbly? Net maar trooslose smart waarteen my siel kan spartel soos 'n kewer teen die lig, om soos 'n kewer met verskroeiende vlerke ellendig in ellende te beswyk (huiwer) Gee my krag. Dorre blare smelt tot rook en die see se blou tot skuim. Kan ellende ook dan soos mis voor die son verwyn? Ek bid dat die vlamme sal genees.

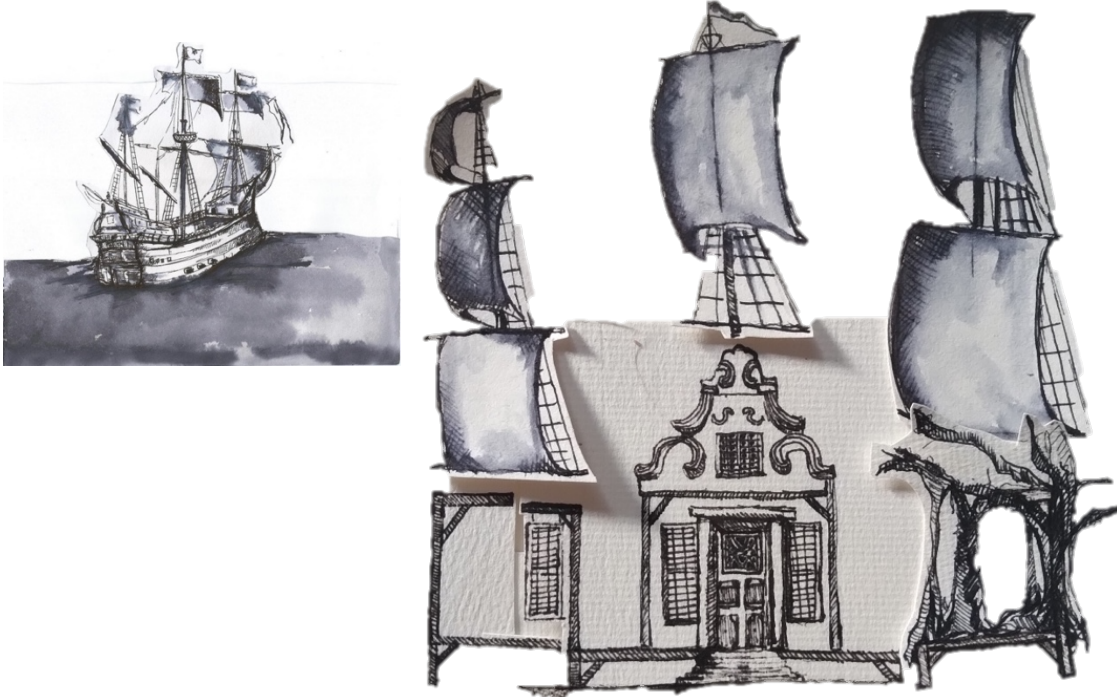
Kami plaas versigtig die *peti* in die mond van die kaggel. Pieter en Kami staan getuie terwyl die vlamme die kanferhout afbreek. Die lig doof uit en die stel draai om.



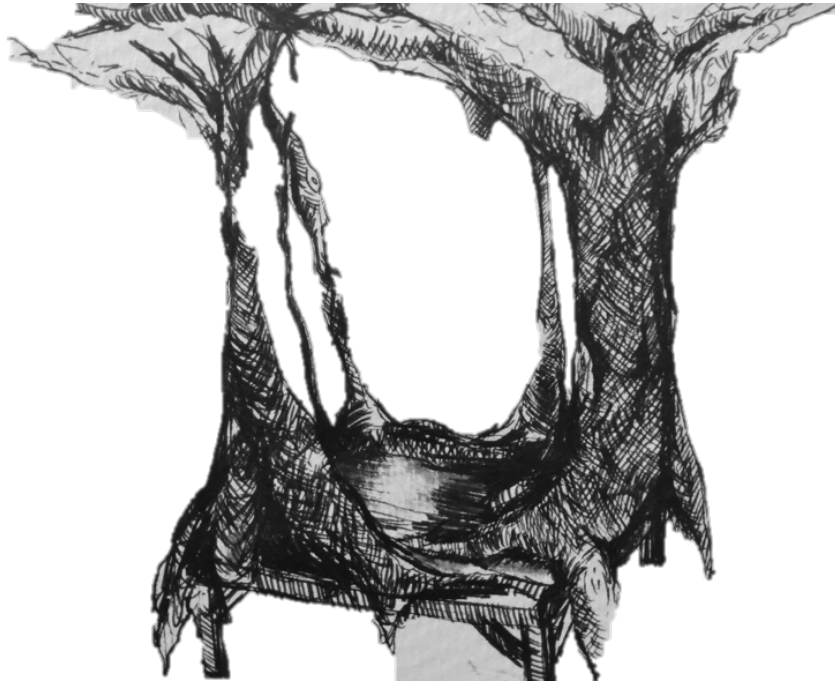
Tesame met die omkeer van die stel stap Kami na die voordeur van die huis. In die donker oorgang, bo die huis, sak daar drie balke af op die toneel. Groot gespan, vas aan die maste is spookwit seile.

TONEEL VIER

Die toneel is buite die Kaaps-Hollandse huis. Die nagwind waai droog en warm. Kami stap by die voorstoep se trappe af. Onder die blou maanlig draai Kami om en kyk terug na die huis wat skielik vertoon soos 'n seilskip. Binne die huis, geraam deur die stoep-venster staan 'n geesverskyning wasig en grys, 'n figuur opgetoor vanuit 'n ander tydperk. Die figuur is Goewerneur Pieter Gysbreg Van Noodt.



'n Brander breek. Die lig doof uit op die huis. Kami hoor voetstappe agter haar rug. Sy draai om en sien hoe die velore seun verby haar hardloop. Sy volg hom agterna. Blou lig doof in op die banyanboom. In die mik van die boom, tussen die skaduwees van die kronkel-gegroeide takke verskyn die velore seun. In sy hand is die vervloë Oosterse kris. Met die skerp punt van die *wilah* kerf die velore seun sy naam in die bas van die Oosterse boom. Kami gewaar die oomblik. Die seun skrik vir Kami se onverwagte teenwoordigheid en steek die kris agter sy rug weg.



DIE VELORE SEUN: Dit is te laat.

KAMI: Hoekom?

DIE VELORE SEUN: Alles het reeds gebeur.

KAMI: Wat is in jou hand?

DIE VELORE SEUN: (stil)

Kami tree nader en vryf haar hand oor die letsels ingekrap op die boombas.

KAMI: Jy kerf diep wonde in die vel van die boom.

DIE VELORE SEUN: Ek wou maar net my merk maak en my naam inskrywe teen tyd.

KAMI: Wat steek jy weg?

DIE VELORE SEUN: Dis myne.

Die seun kyk verdag op na Kami. Hy onthul stadig die kris van agter sy rug.



KAMI: Waar het jy dit gekry?

'n Kapklank weergalm in die agtergrond.

Kap.

Die seun kyk na die voet van die boom en beduie met sy vinger na die grond.

KAMI: Waar is die kris nou?

Soos kloksag klink daar weer 'n kap-klank.

Kap.

Die seun strek weer sy hand vorentoe maar wys die keer in die rigting van die huis. Asof hy 'n geheim verklap, fluister hy die antwoord vir Kami.

DIE VELORE SEUN: Onder die houtplanke. Onder Van Noodt se stoel.

Tesame met die die slag van nog 'n kap, doof die toneel weg in donkerte. Oorval met die leemte na-gelos deur die besef van 'n leuen, keer Kami terug na die huis. Daar weergalm nog 'n kapklank in die agtergrond. Terwyl sy die voordeur oopmaak draai die stel stadig om, om weer eens die sitkamer te vertoon. Die ligte doof warm in op die vertrek. By die voordeur steek Kami vas. Sy staar in afsku voor haar uit.

TONEEL VYF

Voor die sagte oranje gloed van die vlamme in die kaggel, op van Noodt se stoel, sit 'n hout-agtige gedrog en kerf. Pieter is nie meer 'n mens nie. Vanuit Pieter se bors vertak wrakstukke hout. Die flenters hout spruit deur sy linkerskouer en versprei oor sy linkerarm, deur sy linkerhand af na die vloer, om 'n swaar wrak-agtige vlerk te vertoon. Die linkerkant van sy gesig is gruwelik bedek met splinters wat pynlik deur sy vel steek. In Pieter se regterhand is die velore Oosterse kris. Met die skerp punt van die *wilah* probeer Pieter die groei van die vloek afkerf. 'n Verskrikte Kami tree versigtig die toneel binne.



PIETER: (asof hy verdwaal het in tyd) Ruik jy dit?

KAMI: Die smart is gekerf tot in jou siel.

PIETER: Die melatibloeisels. Die dood ruik soos Jasmyn.

KAMI: Die verlede is nie dood nie. Die Laaste Aand het nog nie aangebreek nie. Gee terug wat aan my behoort Van Noodt.

Pieter loop vermoeid na die kaggel. Die wrak-agtige vlerk kraak saam met elkeen van Pieter se bewegings.

PIETER: Dit is te laat. Alles het reeds gebeur.

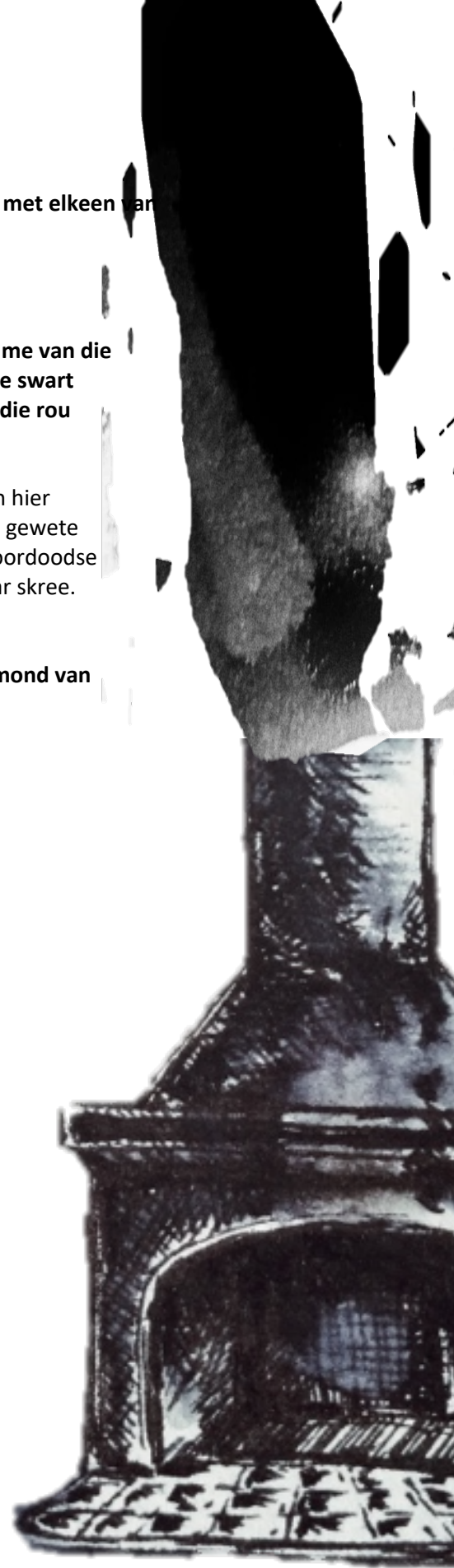
Kami gryp - strek haar hande uit terwyl Pieter die kris in die geel vlamme van die kaggel gooi. Pieter sleep die monstervlerk agterna. Hy gaan skuil in die swart skaduwee van die hoek. Hy is onbewus van Kami wat pynlik afkyk na die rou brandwonde ingeskroei op haar handpalms.

KAMI: Jy beskuldig my daarvan dat ek die verlede opgrawe en hier by jou voete kom neerlê. As regter. As jou wederkoms. As jou gewete sê ek jy is skuldig omdat jy die verlede aanhou begrawe. 'n Voordoodse begrafnis. Julle amal staan doof om die graf maar ek hoor haar skree. Die lyk in die kis is nog wakker en ek hoor haar skree.

Weerloos teen die vlamme sit 'n onbehoople Kami troosteloos by die mond van die kaggel. Geleidelik word die klank van die byl wat kap harder.

Kap. Kap. Kap.

Die skaduwee in die hoek van die sitkamer groei en strek totdat die sitkamer in geheel ingesluk is deur die donkerte.



EPILOOG

'n Agtergrond van 'n skadu-Tafelberg, belig deur pers oggendson. Kami staan by die verste punt van die kaai en kap brokke en stukke hout. Die klank van die byl wat teen die hout slaan weergalm deur die mistige lig van die oggend se stilte. Die koue seebranders slaan stadig asof vermoeid in skuimlose eentonigheid teen die die podiums van die dek. Daar dwaal 'n velore seun die toneel binne.

DIE VELORE SEUN: Hoekom kap jy, breek die houtstukke en voer die flenters vir die see?

KAMI: Dit is flenters van geweld. Dit was 'n uitheemse boom wat sy wortels te diep hier geplant het. Die see sal genees. Die hout sal dryf in die koue Atlantiese oseaan. Die dryfhout sal uitspoel op verre lande se kuste. Die westewind sal kwaai waai soos hy altyd waai en skop teen duine. Die dryfhout sal toe val onder sand en van vergeet word. Tot tyd weer oopgrawe soos dit begrawe. Kinders sal op die skipwrakke van die verlede speel. Alles sal maar net 'n droom van gister wees. Net Saul se Heks van Endor weet wat voorgeskryf is. Maar die toekoms lê nog in duisternis verskuil. Ek bid dat die see sal genees.

Die velore seun loop en tel een van die houtstukke op. Die Kaapse wind huil. 'n Brander breek. Lig doof uit op die toneel.

DIE EINDE...

HOOFSTUK 6: *DRYFHOUT* (2021), 'N HAUNTOLOGIESE, POSTKOLONIALE ALLEGORIE

In die volgende hoofstuk bespreek ek my verwerkingsproses – die herverbeelding van C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) – deur magiese realisme te gebruik om die speelteks *Dryfhout* (2021) te skep. Ek begin deur die realistiese elemente van die verwerkte speelteks te ondersoek. Ek gee 'n kort opsomming van die plot en fokus op die twee hoofkarakters (*Kami* en *Pieter*) met betrekking tot hul intensies wat gelei word deur realistiese beginsels, soos wetenskaplike determinisme (Kuritz 1998: 305), psigologiese onrus (Steyn 2004:144) en om verstrik te voel deur sosiale en politieke omstandighede (Fernandes 2007: 58). Ek beskryf hoe die konflik in *Dryfhout* (2021) gedurende die duur van 'een aand' ontvou, maar dat lineariteit ontwig word deur die teenwoordigheid van spookagtige karakters. Ek vestig dan my aandag op die magiese elemente in die speelteks. Soos voorheen bespreek in Hoofstuk 4.2: 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (1930), is daar talle magiese en sprokiesmotiewe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), soos die uitspraak van 'n vloek, 'n mitologiese dolk en sprokies-argetipes soos 'n verworpe heks, 'n opstandige ridder en 'n tirannieke koning. Deur te put uit hierdie magiese intertekstuele verwysings, verbreek ek in *Dryfhout* (2021) die grens wat die magie van die werklike skei, en skep 'n speelteks waar magie en werklikheid in 'n hibriede ruimte saam bestaan.

Toegelig deur die moontlikheid van gedaanteverwisseling wat geïmpliseer word deur die uitspraak van 'n vloek, bespreek ek hoe ek metamorfose en antropomorfiëse personifikasie gebruik om spesifieke magiese elemente, soos die gefragmenteerde, gevleuelde monster van hout te aktualiseer. Ek gaan voort om te beskryf hoe spesifieke beskrywings en plekke in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) die stelontwerp beïnvloed. Ek verduidelik hoe ek voorwerpe uit *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herwin wat uiteindelik geïnterpreteer kan word as aandenkings van die koloniale verlede en van die vorige bronteks. Regdeur hierdie hoofstuk verduidelik ek deurlopend *hoe Dryfhout* (2021) as 'n hauntologiese postkoloniale allegorie beskou kan word en hoe die begrippe personifikasie, hersirkulering, metamorfose en die verbreking van die reëls van lineêre tyd, saamval met Jacques Derrida se konsepte van die teenwoordigheid van afwesigheid (Zlomislić 2007: 36). Ek kom tot die gevolgtrekking dat die speelteks *Dryfhout* (2021), as verwerking en as collage van herwonne aandenkings en getransfigureerde beelde, beskou kan word as 'n produk wat op sigself hauntologies is. Die teenwoordigheid van die afwesigheid van die voorafgaande teks, *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), spook by *Dryfhout* (2021).

In Hoofstuk 1 het ek verduidelik dat ek 'n praktyk-leidende benadering tot die verwerkingsproses gebruik. Ek lokaliseer hierdie studie in 'n "morsige ruimte" wat my toelaat om kreatiwiteit en intuïsie te verweef om veelvuldige en nuwe maniere van sien aan te bied (Cook 2014: 7). Regdeur die

proefskrif bied ek deurlopend inksketse aan saam met teoretiese besprekings, historiese weergawes en die ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). Om 'n visuele voorstelling of 'n toneel, 'n karakter of 'n stelontwerp te verbeeld, is dikwels my aanvanklike reaksies wanneer ek betrokke is by 'n teks- en teaterskepping. Die inksketse is my intuitiewe en kreatiewe verbeeldings, dit is visuele weergawes van die konsepte wat in die proefskrif bespreek word. In Hoofstuk 4.2: Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) is die inksketse veral toegelig deur Leipoldt se kenmerkend poëtiese en beskrywende skryfstyl (Oppelt 2013: 116). Deur die proses van verwerking is 'nuwe' beelde voortdurend opgetower, spesifiek toe ek begin omgaan het met die transformerende eienskappe van magiese realisme. In hierdie hoofstuk sal ek verwys na spesifieke beelde en hoe dit toegelig is deur C. L. Leipoldt se teks asook personifikasies van postkoloniale teorie.

6.1 Realisme in *Dryfhout* (2021)

Die speeltteks *Dryfhout* (2021) is veral beïnvloed deur die laaste bedryf van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) waar *Martha* goewerneur *Pieter Gysbreg Van Noodt* konfronteer (Leipoldt 1930: 52). Die gebeure in *Dryfhout* (2021) ontvou oorwegend deur die loop van 'een aand', geïnspireer deur die titel van Leipoldt se toneelstuk: *Die Laaste Aand*. In my verwerking het ek besluit om die verhaal te sentreer om 'n jong Kaaps-Maleise vrou *Kami* ('n afstammeling van *Martha*), wat *Pieter Van Noodt* ('n afstammeling van goewerneur *Gysbreg van Noodt*) konfronteer, op soek na 'n verlore familie-erfstuk, die legendariese Indonesiese kris.

In realistiese teater speel die gebeure dikwels op een plek af, dikwels in 'n spesifieke karakter se huis (Fernandes 2007: 44). *Pieter* is 'n bejaarde man wat in 'n ou koloniale Kaaps-Hollandse gesinshuis woon - die ligging van meeste van die interaksies van die karakters. Die stelontwerp van *Dryfhout* (2021) kan beskryf word as 'n gefragmenteerde realistiese boksstel.

Pieter se huis is gevul met oudhede en voorwerpe uit vervloë eras, koloniale skatte en erfstukke, wat deur hom as sy geërfde eiendom beskou word. *Pieter* se karakter word geteister deur herinneringe en gepynig deur vroeëre beproewings. Die interaksie tussen *Kami* en *Pieter* kan geplaas word in die konteks van realisme en die opvatting oor wetenskaplike determinisme, waardeur die gebeure gedryf word deur 'n sterk gevoel van oorsaak en gevolg (Kuritz 1998: 305). Die primêre fokus word geplaas op die binnelewe van die karakters, hul motiewe, intensies, interaksies en reaksies. Die drama ontvou op intense wyse binne die konteks van 'n skynbaar alledaagse oomblik (Steyn 2004: 144-147). Myn insiens fokus die plot in *Dryfhout* (2021) hoofsaaklik op die karakters se innerlike lewens; hul sielkundige lyding ten opsigte van kwessies van skuld en geregtigheid, hul motiewe om die verlede te ontbloot of te begrawe en hul bedoelings; dit alles ontvou in die drama van *Kami* en *Pieter* se

interaksies en dialoog. Realistiese teater fokus dikwels op 'n karakter se navigasie van die gevoelens van vasgekeer wees deur omstandighede (Fernandes 2007: 58, 59). Beide *Pieter* en *Kami* voel vasgevang deur die postkoloniale en post-koloniale omstandighede. Realistiese teater ontbloot hoe omstandighede, maatskaplike druk en ekonomiese angs bydra tot menslike gedrag (Kuritz 1998: 306, 307). *Kami* voel 'n behoefte aan herstel en die ontbloting van dit wat weens kolonialisme verlore gegaan of gesteel is – 'n verpligting teenoor haar voorouers, terwyl *Pieter* verstrik voel deur sy wit Afrikaneridentiteit en sy bewustheid van die gewig van die boosaardige geskiedenis van sy identiteit. Hy kies om verby die verlede te probeer beweeg, in 'n sekere sin om dit te begrawe of te onderdruk.

Al word die narratief in *Dryfhout* (2021) toegelig deur sekere aspekte van realistiese teaterkonvensies, breek die toneeltekste die reëls van die werklikheid. Alhoewel die vertelling in die loop van 'een aand' ontvou; word die aand versteur en binnegedring deur 'bonatuurlike' gebeurtenisse. Lineariteit word voortdurend ontwig deur die spookagtige teenwoordigheid of oorblyfsels uit ander tydperke.

6.2 Verbreking van die reëls van lineêre tyd

Magiese realisme se konvensies soos personifikasie en die verbreking van lineêre tyd fasiliteer die bestaan van spoeke binne sy vertellings (Zamora & Farris 1995: 498). Die vertellings kan dikwels tussen die hede en die verlede verskuif of beide tegelyk aanbied (Chanady 1995: 14). Soos ek in Hoofstuk 5: *Dryfhout* (2021) aangetoon het, hou my speelteks eerstens by die reëls van 'n realistiese teks. Die gebeure in *Dryfhout* (2021) ontvou deur die loop van een aand. *Dryfhout* (2021) bied egter ook spookagtige karakters aan wat die hede onderbreek as 'besoekers' uit die verlede. Daar is tonele waar die verlede en die hede gelyktydig voorkom. Die spookagtige karakters in *Dryfhout* (2021) is spoeke uit verskillende tydperke in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, en verwys spesifiek na sleutelmomente van die wit Afrikanergeskiedenis.

In die speelteks *Dryfhout* (2021) word *Pieter* getreiter deur verskillende spookkarakters, deur herinneringe en deur verskeie besoekers uit sy verlede. Soos *Kami* uitwys: *Jy is man omring met jinn*. Hy woon in 'n huis wat ontwig en rusteloos is. Eerstens betrek die speelteks die agtiende eeu, uitgewys as die hoogtepunt van die Nederlandse imperiale nedersetting in die Kaapkolonie. Die verwerkte teks raak spesifiek (her)betrokke by die jaar 1729, uitgelig deur Leipoldt in sy toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) deur die insluiting van goewerneur Pieter Gysbreg Van Noodt.

Tweedens word *Pieter* gepynig deur die spook van sy pa, *Gysbreg*. *Pieter* se herinnering aan sy pa wat koorsagtig in die modder en vuilheid van Indonesië grawe, is 'n herinnering wat voortdurend sy hede binnedring. *Gysbreg* word aangebied as 'n man aangetrek in klere in die styl van die 1950's. Ek het die

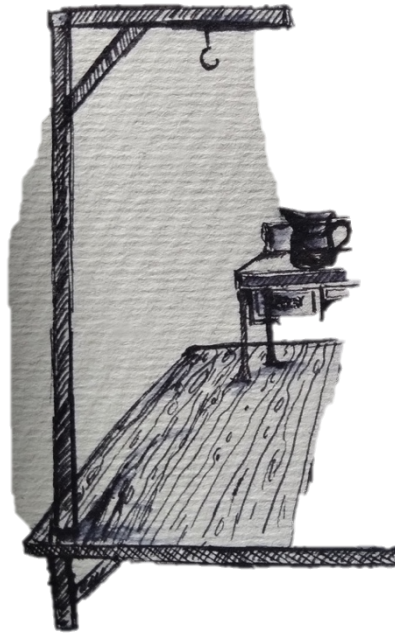
1950's is gekies as 'n tussentydperk wat *Gysbreg* plaas as 'n man wie se vormingsjare die 1930's en 1940's was. In die speelteks is hy 'n manifestasie van die era waartydens nasionalisme die dominante ideologie van wit Afrikaners was. *Pieter* se nasionalistiese pa spook by hom. *Pieter* se pa (*Gysbreg*) het twee vorme: 'n spookagtige man en 'n gekwelde skepsel of wese wat in die skadu's in die Kaaps-Hollandse huis skuil. In *Dryfhout* (2021) sê *Pieter* vir *Kami* om nie om te draai en na die vervloekte monster te kyk nie: *Moet nie omdraai nie. Dis my skaamte. Moet nie na hom kyk nie. Pieter* skaam hom vir sy monsteragtige pa en oor sy monsteragtige verlede, wetende dat hy self vervloek is en binnekort ook in dieselfde wese getransfigureer sal word.

Herinneringe aan *Pieter* as 'n verlore seun en as jong soldaat wat uit die Grensoorlog teruggekeer het, bewoon ook *Pieter* se huis. Die klein verlore seuntjie word *onskuldig... skuldig gebore*: reeds 'n spoor of oorblyfsel wat onskuldig kolonialiteit as wit Afrikaner perpetueer. Simbolies verpersoonlik en nageboots deur die houtskip wat hy in hande dra, is hy 'n vaartuig vir kolonialiteit - gebore uit 'n koloniale kontakstone, 'n seun van 'n wit nasionalistiese vader en uiteindelik 'n soldaat of dienaar vir die Nasionale Party as 'n jong man.



Figuur 43: Uitbeelding van 'n hout speelgoedboot (Van der Merwe 2021).

Pieter word ook geteister deur die spook van homself as Grensoorlog-soldaat uit die 1980's wat terugkeer huis toe. Hierdie besondere herinnering en 'besoek' uit die verlede is 'n gewelddadige aksie teen sy eie identiteit se pligsbesef teenoor die Nasionale party. Wanneer hy terugkeer huis toe, hang hy sy weermagjas aan die haak van die voorste balk in die waskamer. Soos voorheen genoem, is die balke ontwerp om soos die struktuur van 'n galg te lyk. Die soldaat hang sy nasionalistiese verlede en hang sy plig teenoor sy wit Afrikanerdom op – hy veroordeel sy verlede.



Figuur 44: Inktekening wat die houtbalk in die waskamer uitbeeld (Van der Merwe 2021).

Die aksie om sy weermagjas en sy identiteit op te hang of te veroordeel, weerspieël die verhale van die soldate wat onregverdig weens hoogverraad gehang is, beide in die historiese weergawes en in die verhaal *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). In *Dryfhout* (2021) is dit egter nie 'n pa wat sy seun ophang, of 'n tiran wat op onregverdige wyse diegene ophang wat hy as 'n bedreiging vir sy outonomie beskou nie, dit is 'n seun wat homself simbolies ophang. Hy erken die onreg in hom en probeer die besmette aspek van sy identiteit vermoor of doodmaak. Hierdie aksie om sy weermagbaadjie uit die 1980's op te hang, is bedoel om 'n oomblik van interne konflik, opstand en weerstand te demonstreer teenoor 'n aspek van wit Afrikaneridentiteit wat gebrekkig en skurkagtig is - wit Afrikaanse nasionalisme. In hierdie spesifieke spook, wat as 'n opstandige soldaat beskryf word, is die sprokie-argetipe van die opstandige ridder ook teenwoordig.

Die spook van die verlore seun en die opstandige soldaat wat sy huis voortdurend infiltrer, is aspekte van *Pieter* se verskeurde identiteit wat sy innerlike spanning demonstreer. In bedryf twee van *Dryfhout* (2021) verwys *Pieter* na hierdie spookagtige karakters as *oorbyfsels*, wat direk impliseer dat die spoke gesien kan word as spore of dit wat nog teenwoordig is, dit wat oorgebly het en dit wat onopgelos is. Die term *oorbyfsels* is bedoel om die aanwesigheid van spoke (en diegene by wie daar gespook word) aan te dui, die residu wat kolonialiteit in 'n post-koloniale hede definieer.

Hauntologie fokus op die idee dat spoke lineêre chronologie ontwig en by implikasie die idee van geskiedenis (Derrida 1994: 4). As oorblyfsels van die verlede kan spookagtige karakters uiteengesit word aan die hand van Jacques Derrida se teorie van hauntologie wat die intrinsieke en ewigdurende verweefdheid van die lae van die geskiedenis verduidelik (Derrida 1994: 4). Hierdie spookagtige karakters, soos allegoriese oorblyfsels, verpersoonlik die vervloë koloniale tye, die nasionalistiese geskiedenis, apartheidsgeskiedenis, Grensoorloggeskiedenis – alles kwessies wat tans spook by en verweef is met die hedendaagse postkoloniale en postkoloniale Suid-Afrikaanse hede, spesifiek dit wat die eietydse wit Afrikaner se identiteit konstitueer. Die intrige van die speelteks *Dryfhout* (2021) verbreek die reëls van lineêre tyd, lê verskillende momente in tyd in lae neer en bied 'n narratief aan wat die verlede in die hede oproep. *Dryfhout* (2021) bied 'n post-koloniale hede wat gekwel word deur die ongeregthede van die verlede allegories aan.

Die toneelstuk *Dryfhout* (2021) bevat nie net bonatuurlike elemente in die vorm van spoke nie, maar ook die aanwesigheid van 'n vervloekte, groteske, monster van hout.

6.3 Aktualisering van die 'magiese' deur metamorfose en antropomorfiese personifikasie

Die ikonografiese elemente van magiese realisme soos metamorfose en antropomorfiese personifikasie (Chanady 1995: 14), het my gehelp om elemente van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) tydens die verwerkingingsproses in die fantastiese te omskep. In die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) spreek *Martha* 'n vloek uit: *Ek vloek sy naam... My Gysbreg, wees gevloek, Tot in die ewigheid... ja wees verdoem* (Leipoldt 1930: 38). 'n Vloek, soos dit dikwels in sprokies voorkom, kan lei tot misvorming en gedaanteverwisseling van die slagoffer daarvan (Gondwe 2008: 3-4). Soortgelyk aan die beginsels van 'n 'vloek', funksioneer metamorfose ook as 'n vormveranderende toestand, ingestel as straf of beloning, redding of veroordeling, nagedagtenis of sielkundige besef (Solodow 1988: 174). *Martha* vervloek *Van Noodt* om te ly, deur ewige pyniging - wat moontlik in 'n tasbare getransfigureerde, fantastiese vorm kan manifesteer. In *Dryfhout* (2021) word *Pieter* bestraf deur 'n metamorfose, wat deur 'n familievloek voortgebring word. In *Dryfhout* (2021) verwerp *Kami* veral die bewerings dat *Pieter* se huidige onrus en spanning te wyte is aan haar familie se vorige veroordeling van *Van Noodt* en sy geslag:

KAMI:

Jy is gewond en jou wonde is diep, ongesalf en siek. Maar dit is nie hierdie hand of hierdie tong wat jou wonde veroorsaak het nie. Jy het jou wonde self in jou vel inkegerf. Jy het jouself gevloek met jou eie tong en met jou eie taal...Daar is net een ding wat ek vanaand vir jou kan teruggee... 'n keuse

Kami aanvaar nie die rol van die heks in *Pieter* se vertelling nie. Sy verklaar dat hy die meester is van sy eie vernietiging en die meester van sy eie aksies. Dit is belangrik dat *Pieter* se karakter voor 'n keuse

in die speelteks gestel word, en dat beklemtoon word dat dit sy eie optrede is wat hom definieer. Die huidige ervaring dat daar 'gespook word', wat die hedendaagse wit Afrikaner ervaar, is nie te wyte aan mitiese vloeke nie, dit is as gevolg van vorige verdrukkinge waarvoor wit Afrikaners outonomie gehad het en wanneer keuses 'vir onreg' gemaak is. Wit Afrikaners het hulself vervloek. In die toneelstuk *Dryfhout* (2021) vind *Pieter* se transfigurasie tot 'n gevleuelde monster van hout deurgaans plaas.



Figuur 45: Collage wat die verskillende beeldende voorwerpe van hout voorstel, soos gevind in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) (Van der Merwe 2020).

Tekstuurrykheid in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) word verhoog deur beelde van hout, sigbaar in *Martha* se kiere, skepe, skeepswrakke, die struktuur van die galg en koloniale meubels, asook deur die oorvloedige verwysings na bome: palmbome, die boom van die lewe, die boom van kennis, die treurwilg en die stinkhoutboom. Dit bied 'n geleentheid om die gedaanteverwisseling van die vloek in die vorm van gefragmenteerde houtskerwe te aktualiseer. In die Derde bedryf van die toneelstuk beskryf *Van Noodt* sy vervloekte pyniging deur te sê:

VAN NOODT:

Hierdie vervloekte pyn...

Net soos 'n kris

Wat deur my linkerskouer steek en kruip

My linkerarm af tot na my linkerhand,

En om my bors 'n strop trek en die lug

Belet om my te lawe en my lyf

Verlam, sodat ek glad geen krag besit nie...(Leipoldt 1930:51)

Van Noodt beskryf spesifiek hoe die *vervloekte pyn* van sy linkerskouer na sy linkerhand beweeg. Na aanleiding van bogenoemde aanhaling, gekombineer met die idee van vervloeking wat lei tot gedaanteverwisseling, asook magiese realisme se vermoë om metamorfose te fasiliteer, en die rykheid van verwysings na hout in Leipoldt se teks, het ek die volgende uitbeelding geskep:



Figuur 46: Uitbeelding van die vervloekte man as 'n hibriede half-menslik, half houtagtige monster (Van der Merwe 2020).

Pieter word uitgebeeld as 'n hibriede, half-menslik, half-houtagtige monster. Die houtbrokke is die afgebreekte oorblyfsels van die hout-motiewe, voorwerpe en strukture wat in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) voorkom, wat die konsep van herwinning reïtereer. Met inagneming van die transformerende herwinningsproses wat duidelik blyk uit die konstruksie van die houtvlerk-figuur, kan houtskerwe as spore of oorblyfsels van die verlede beskou word.

Die gefragmenteerde houtvlerk kan ook beskou word as 'n gedekonstrueerde, herverbeelde en herwonne uitbeelding van *Van Noodt* se stoel. In hierdie studie word *Van Noodt* se stoel deurlopend beskryf as 'n aandenking van 'n tirannieke koloniale verlede, met verwysing na die spookagtige mite en historiese weergawes van goewerneur Pieter Gysbert Van Noodt. In Hoofstuk 4.2: Herbesoek *aan Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) is die stoel ontleed as simbool vir gesag, oorheersing en koloniale administrasie.



Figuur 47: Uitbeelding van Van Noodt se stoel besig om te transformeer en te word as 'n vlerk van hout (Van der Merwe 2020).

Verder het ek in hoofstuk 4: 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) gestel dat indien *Die Laaste Aand* (1930) in 'n sprokie getransponeer word, *Van Noodt* se stoel as die troon van 'n tirannieke koning beskou kan word. In *Dryfhout* (2021) het ek ten doel gehad om die groteske tirannieke temas wat in die objek ingebed is, te onthul en uit te beeld. In 'n sekere sin het ek *Van Noodt* se stoel uitmekaar gebreek en die skerwe tot 'n monsteragtige houtvlerk herwin en herverbeel.

In Hoofstuk 4: 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) het ek beskryf hoe die vervaardigers van meubels in koloniale kontaksones, dikwels endemiese bome gebruik en gemanipuleer het om Europees-agtige ontwerpe na te boots. Ek het gesê dat dit beskou kan word as gewelddadige vorme van koloniale hiërargiese aflegging en die versterking van Europese ideologieë op gekoloniseerde landskappe en gekoloniseerde identiteite wat kulturele assimilasië tot gevolg het. Ek het ten doel gehad om die Europees-agtige stoel te dekonstrueer, dit terug te hervorm in 'n organiese struktuur wat eerder die vel en liggaam van Pieter, die karakter wat die koloniseerder verteenwoordig, oorneem, of binnedring.

Die houtfragmente is gevorm in 'n struktuur soortgelyk aan 'n vlerk wat van sy linkerskouer af strek: *[vanuit my] linkerskouer steek en kruip my linkerarm af tot na my linkerhand ...*(Leipoldt 1930: 51). Die brokke en stukke wat soos houtfragmente lyk 'kruip' stadig, versprei asof dit aansteeklik is oor die karakter se hele liggaam totdat hy lam is: *'Verlam, sodat ek glad geen krag besit nie* (Leipoldt 1930: 51). Die beeld van 'n gevleuelde man roep potensiële verwysings na mites soos die *Vlug van Ikarus* op.

In *Die vlug van Icarus* het "die groot vakman Daedalus vlerke gemaak sodat hy en sy seun, Icarus, kon vlieg. Maar Icarus het te naby aan die son gevlieg en sy wasvlerke het gesmelt" (Wilkinson 2009: 53). Die mite van Icarus, sy vlerke en sy 'val vanuit vlug' word dikwels geïnterpreteer as 'n les in oorreikende ambisie (Wilkinson 2009: 53). Ek het seilskepe geposisioneer as koloniale vaartuie van ambisie, bevryding, redding en oorfloed in teenstelling met 'n skipwrak, die uiteindelige simbool van mislukking, ongeluk en dood. "Skeepswrakke resoneer in ons angs vir die vergeetelheid van absolute mislukking" (Ronnberg & Martin: 452). Die metamorfe beeld van die houtvlerkfiguur realiseer en verpersoonlik die konsep van 'n skipwrak. Dit kan potensieel visueel teenwoordig wees, die gewig van die mislukte ambisieuse, gierige kolonialisme en die van die verlede – dit waarmee die eietydse wit Afrikaneridentiteit as vervloek beskou kan word, die gewig wat saam met hulle tot in post-koloniale Suid-Afrika sleep.

Die metamorfiese proses om stadig in skerwe en wrakstukke van hout te verander, kan waarskynlik geïnterpreteer word as die fisiese manifestasie van *demnatio memoriae* van wit Afrikaanse identiteit binne 'n post-koloniale samelewing. Soos voorheen vasgestel, kan wit Afrikaners as 'n ambivalente identiteit beskou word, wat nie aan Europa of Afrika behoort nie. Die gefragmenteerde houtskerwe kan ook beskryf word as 'n boom wat ontwortel is en kan dus ondersoek word met verwysing na temas van verplasing en dislokasie. Deur die motiewe van dislokasie te weerspieël, kan die houtvlerkfiguur met sy voëlagtige voorkoms, vergelyk word met Europese trekvoëls¹³⁴. Hierdie eenvlerkige wese kan egter nie vlieg en terugkeer na sy land van herkoms nie, en is gedoem om 'n liminale ruimte te beset, wat nie 'hier of daar' behoort nie - 'n ambivalente wese. Sy ambivalensie word verder geïllustreer deur die feit dat hy net half getransformeer is, hy is 'n karakter in transitio, in die proses van metamorfose. Die toneelstuk sinspeel op sy onvermydelike 'volledige' metamorfiese gedaanteverwisseling, maar hy word slegs gesien as getransfiksieer in 'n toestand van liminaliteit, 'n hibriditeit simbolies gekristalliseer in 'n vorm van 'n 'krisis' van identiteit" (Sonnekus 2016: 31) wat gepas die ambivalente wit Afrikaners se onrus in die hedendaagse postkoloniale staat verteenwoordig.

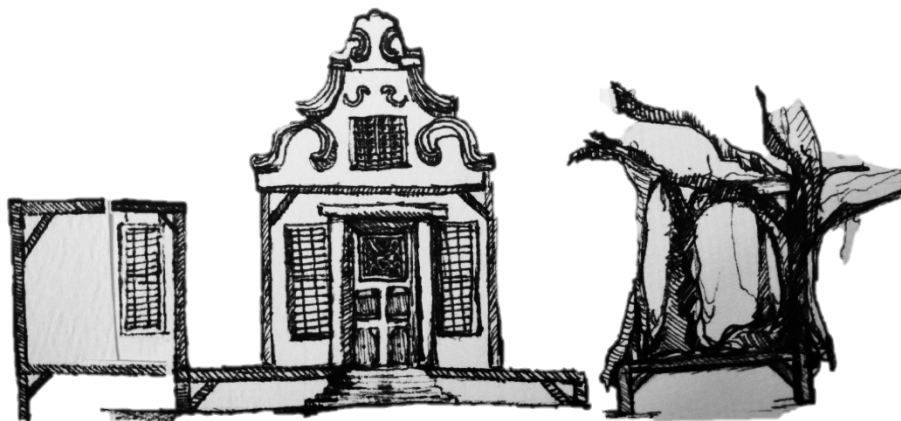
In die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* (Labuschagne & Eksteen 1993) word die term *dryfhout* gedefinieer as uitgespoel deur die see, wat "nie hier of daar behoort nie" wat tussen kontinente dryf. Die hedendaagse wit Afrikaner kan beskryf of gelykgestel word aan dryfhout, gefragmenteerde ambivalente skerwe van koloniale seilskepe, wat nie heeltemal aan Europa of Afrika behoort nie.

¹³⁴ 'n skakel tussen Afrika en Europa word bewerkstellig deur die vlug van trekvoëls wat tussen die twee vastelande reis. In die artikel *The natural link between Europe and Africa-2.1 billion birds on migration* sê Steffen Hahn, Silke Bauer en Felix Liechti dat "die Palearktiese-Afrika-migrasiestelsel bestaan uit enorme getalle voëls wat twee keer per jaar tussen Europa en Afrika reis ..." (2008: 624).

Deur die beelde van hout wat in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) gevind is, te 'uitmekaar te breek' en te herwin, het ek *dryfhout/dryfhout* geskep - ek het gefragmenteerde, driftige oorblyfsels van die koloniseerders se koloniale verlede geskep. Die toneelstuk *Dryfhout* (2021) beeld die wrak van die koloniale verlede in die postkoloniale en postkoloniale hede uit.

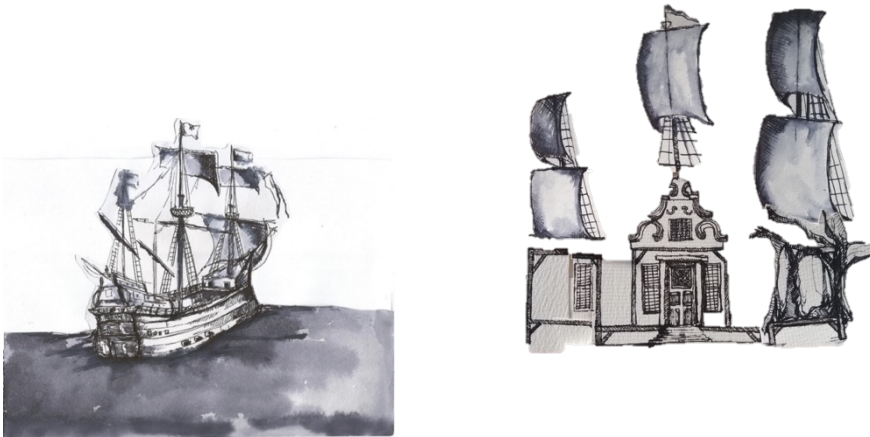
6.4 'n Stel waarby daar gespook word

Toegelig deur die term *dryfhout*, het ek 'n stel ontwerp wat die konsep naboots van gefragmenteerde stukke hout wat in die see ronddryf. Soos in die tekening uitgebeeld, word die stel gebou deur slegs hout as boumateriaal te gebruik. Die houttekstuur van die stel is bedoel om die patrone van stinkhout te repliseer, met verwysing na die meubels wat in *Die Laaste Aand* beskryf word (Leipoldt 1930). Die stel in sy geheel kan beskou word as 'n verwysing na *Van Noodt* se stoel, seilskepe, skeepswrakke en die struktuur van die galg.



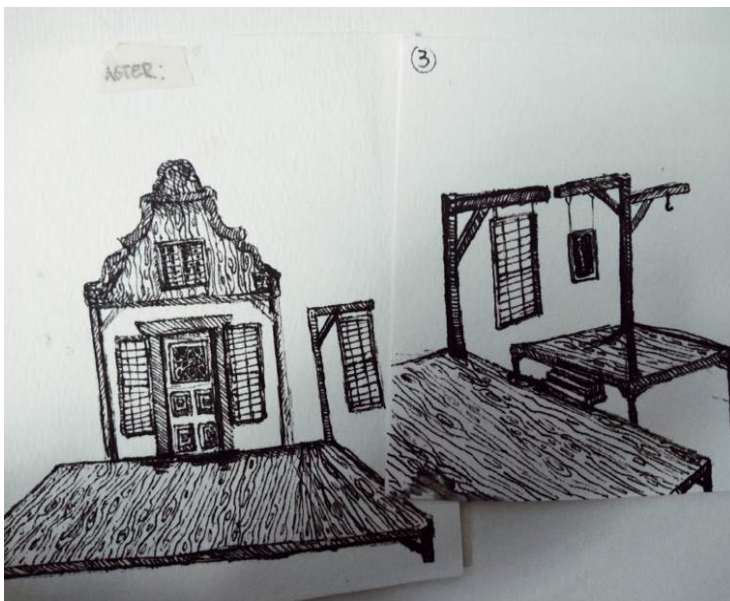
Figuur 48: Tekening van die stel vir *Dryfhout* (2021) (Van der Merwe 2021).

In die Vierde bedryf van *Dryfhout* (2021) draai Kami om en kyk terug na die Kaaps-Hollandse huis. Vir haar lyk die huis skielik soos 'n koloniale seilskip, waarskynlik 'n oomblik wat kolonialiteit demonstreer. Die huis in Kaaps-Hollandse styl is op sigself 'n koloniale oorblyfsel. Koloniale spore spruit uit verskillende strukture, is ingebed in voorwerpe en is verstrengel in argitektuur, taal en kan in identiteit geërf word.



Figuur 49: Uitbeeldings van hoe die stel transformeer tot 'n seilskip (Van der Merwe 2021).

Ek het spesifiek die houtbalke van die Kaaps-Hollandse huis ontwerp die struktuur van 'n galg te eggo:



Figuur 50: Uitbeeldings hoe die stel geïnspireer is deur die struktuur van die galg (Van der Merwe 2021).

In *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), word Roggebaai en die galg deur *Martha* beskryf:

MARTHA:

*En stuur haar Roggebaai toe,
na die plek waar hy sy sondes opgehang en vergeet* (Leipoldt 1930: 51)

In *Dryfhout* (2021) sê Pieter:

PIETER:

Ek hoor hulle steeds. Kraak en trap, hang en was. Hierdie balke skree. Hierdie is 'n hangman se huis. Tussen vis en sand is bloed. In die nag droom ek van Roggebaai.

Die plek waar ons vroeër ons sondes probeer hang en vergeet het. En nou hang my gewete my sondes in die aand op teen die balke van my huis sodat ek nooit sal vergeet nie...

Dryfhout (2021) verwys en herwin intertekstueel na C. L. Leipoldt se beskrywing van Roggebaai en die historiese weergawe van die onregverdige hang van die soldate, asook die koloniale strafstelsels. Die dood is onheilspellend teenwoordig in die speelteks. Daar kan gesuggereer word dat die hele toneelstuk se gebeure op die houtdek van 'n galg plaasvind. Die speelteks *Dryfhout* (2021) is self 'n artefak wat deelneem aan ikonoklasma en die veroordeling van koloniale geheue. Vanuit my postkoloniale hede vervolg, hang en bevind ek die koloniale en tirannieke geskiedenis skuldig. Die skuldigbevinding paai egter nie die spoke in die wit Afrikaners se huis nie. Pieter en die hedendaagse wit Afrikaner bly onder beleg van die verkeerde dade van die verlede. Die huis bly rusteloos, agtervolg deur die geskiedenis van onregverdigheid.

6.5 Gehersirkuleerde voorwerpe

Voorwerpe kan "die verlede vertel" (Pierce 1994: 20), en funksioneer as tekens en simbole wat boodskappe vir die hede dra (Pierce 1994: 2021). In *Dryfhout* (2021) is die verlede teenwoordig deur die invoeging en hersirkulering van voorwerpe, wat oorspronklik in *Die Laaste Aand* gevind is (Leipoldt 1930). Regdeur die toneelstuk dien die herwonne voorwerpe as aandenkings, nie net met betrekking tot die vorige teks nie, maar ook ten opsigte van vorige geskiedenis, en dra by tot die aspirasies om 'n hauntologie-agtige teks te skep. In Hoofstuk 3.2: Magiese realisme het ek verduidelik dat voorwerpe binne die konteks van sprokies as hoogs simbolies beskou word (Warmer 2014: 4). Toegelig deur die ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) is die volgende sleutelvoorwerpe in *Dryfhout* (2021) herwin: die spookagtige relikwie naamlik Van Noodt se stoel, die Persiese mat, die stinkhouttafel, melatibloeiensels en die Indonesiese kris. In *Dryfhout* (2021) dui hierdie objekte, ingebed met spesifieke verwysings na historiese verhale en mites, temas van kolonialiteit, verlies, konflikte met betrekking tot behoort, en vrae en debatte oor erfenis en eienaarskap.



Figuur 51: Collage van gehersirkuleerde voorwerpe (Van der Merwe 2020).

In die Derde bedryf van *Dryfhout* (2021) maak *Kami* 'n klein skatkis oop en verwag om haar familiekrise te vind, maar in plaas daarvan bevat die kistjie 'n gebroke kompas en droë melatibloeië. Die melatibloeië is 'n direkte verwysing na die historiese weergawes van Pieter Eberveldt wat in Hoofstuk 4.2: 'n Herbesoek aan Die *Laaste Aand* (Leipoldt 1930) ontbloot en uiteengesit is. In *Dryfhout* (2021) het die melatibloeië gekwyn, dit word beskryf as *uitgedroogte jasmyn* en kan as 'n *memento mori* beskou word. Die melatibloeië simboliseer die dood en verlies wat gekoloniseerde lande ervaar, spesifiek met verwysing na Jakarta en Indonesië. Die melatibloeië staan in verhouding met die karakter *Kami* wat, as die nageslag van die gekoloniseerde, voel asof sy voor niks anders as die verrottende wrak te staan kom nie - die effek en gevolg van kolonialisme se tirannieke bewind. Sy sê: *Is dit al wat jy vir my kan teruggee? 'n Bitter herinnering aan 'n bitter tyd?* *Kami* se karakter word agtervolg deur die weggegooide fragmente van haar erfenis wat tydens vorige tydperke van koloniale inval vernietig is.

Die ander voorwerp in die kistjie is 'n gebroke kompas en hou verband met Pieter se karakter. Gedurende hierdie proefskrif is die kompas beskryf as die stukrag vir Europese seereise wat lei tot Westerse 'ontdekking' van nuwe vastelande en daarna koloniale besetting, asook die inspirasie vir die ontwerp en uitleg vir die Kasteel die Goeie Hoop en die Bataafse vesting in Indonesië. Ek hergebruik en herwin die kompas in my speleteks. Die kompas word in *Dryfhout* (2021) gebreek, Pieter beskryf dit as 'n *rigtinglose kompas*. Die gebroke kompas reïtereer motiewe van die ambivalente wit Afrikaner wat nie aan Europa of Afrika behoort nie, wat 'n liminale, ambivalente ruimte inneem en vasgevang is in 'n postkoloniale "identiteitskrisis" (Sonnekus 2016: 31).

Die belangrikste herwinde voorwerp in *Dryfhout* (2021) is die Indonesiese kris. Soos vasgestel in Hoofstuk 4.2: Herbesoek *aan Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), is hierdie mitiese voorwerp ingebed met bonatuurlike eienskappe en word dit beskou as 'n kultureel belangrike familie-artefak (Terada 1994: 144). Anders as die verwysing in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), is die kris in die speelteks *Dryfhout* (2021) verplaas en word *Kami* gedryf deur 'n pligsbesef om dit wat van haar en haar gesin gesteel is, te ontbloot en terug te neem. Die vermiste kris verteenwoordig alles wat verplaas, verlore en vergete is as gevolg van Westerse koloniale oorheersing oor vertellings, artefakte, gebiede en geskiedenis. *Kami* se optrede kan as postkoloniaal beskryf word as gevolg van die feit dat sy die verlede ontbloot, dit wat vergeet is, herontdek en verlore geskiedenis ontdek. Verder beskuldig *Kami Pieter* daarvan dat hy gesteelde artefakte aangehou het:

KAMI:

*Julle steel landskappe met julle oë, neem dit gevange, sluit dit toe in hokke of
hang dit op teen mure vir Westerse genot...*

Regdeur die speelteks vra *Kami* vir *Pieter* om haar familie-erfstuk terug te gee. Myns insiens boots die spanning tussen *Kami* en *Pieter* met betrekking tot gesteelde artefakte onopgeloste postkoloniale repatriasiedebatte en deurlopende gesprekke tussen gekoloniseerde lande wat 'vra' aan Westerse lande na om waardevolle historiese en belangrike kulturele artefakte wat geroof is en in 'buitelandse' museums bewaar word, terug te gee (Soussi 2019: [sp]).

Die voorwerpe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) het gelaagde simboliese betekenis en is ryk aan koloniale en kulturele verwysings. Deur die voorwerpe te hersirkuleer, word Leipoldt se verwysings nie weggeneem nie, hulle verkry bloot nog 'n laag hauntologiese betekenis. Daarom is die verwerkte speelteks nie net deutrek met voorwerpe uit die bronteks nie, maar ook gelaag met intertekstuele verwysings wat deur die voorwerp vertel word. Deur hierdie voorwerpe te herwin, verkry hulle 'n spookagtige kwaliteit as antropologiese voorwerpe uit 'n vorige geskiedenis wat steeds tyd en ruimte oorskry en in die hede as oorblyfsels van die verlede funksioneer. Hierdie voorwerpe help met my verwerkingsproses deur die idee van hersirkulering te eggo, wat uiteindelik funksioneer as kreatiewe erfstukke wat geërf is uit Leipoldt se toneelstuk uit 1930: gevind, weer wakker gemaak en (her)gebruik in die hede.

6.5 Gepersonifiseerde voorwerpe

In *Dryfhout* (2021) voeg ek ook 'nuwe' voorwerpe soos die byl, die skatkis, die kaggel, grond, 'n spieël, 'n wasbak, 'n waterkan en 'n banyanboom by. Alhoewel hierdie voorwerpe nie direk uit *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), het ek dit gekonstrueer en verbeeld deur intertekstuele verwysings en postkoloniale temas te verpersoonlik



Figuur 52: Tekeninge van 'n byl en 'n kaggel (Van der Merwe 2021).

In *Dryfhout* (2021) is die byl 'n voorwerp wat uitmekaarbreek en skeur; dit is 'n voorwerp wat in direkte teenstelling met hout staan. Soos voorheen vasgestel, word die element hout spesifiek geassosieer met koloniale *signifiers* soos seilskope en *Van Noodt* se stoel. Die byl is 'n voorwerp wat die vermoë het om houtvoorwerpe in gefragmenteerde stukke dryfhout te omskep. Die karakter wat die byl vashou, is *Kami* wat in opposisie staan teen kolonialisme en die nagevolge daarvan. Die byl kan ontleed word met betrekking tot konsepte soos politieke ikonoklasma en dekolonisasie wat oorblyfsels van kolonialisme ontbind. Die byl se klank wanneer die hout gekap word, is 'n deurlopende motief regdeur die toneelstuk. In die eerste toneel word die klank vergelyk met 'n oordeelshamer – nog 'n houtvoorwerp. 'n Oordeelshamer word geassosieer met uitspraak lewer, straf en versoening vir sondes. Daar kan geargumenteer word dat die konsep van 'n oordeelshamer temas soos veroordeling van geheue suggereer. Koloniale herinneringe en die eietydse wit Afrikaner word aangekla vir oordeel voor die regshof van geskiedenis in die postkoloniale en postkoloniale hede.

'n Ander element in teenstelling met die beelde van hout is die kaggel. Die kaggel het die vermoë om warmte te skep, maar ook vernietiging. In *Dryfhout* (2021) herroep die kaggel artefakte soos die kompas, die jasmynblomme en die kris. Die kaggel is waarskynlik 'n simbool van dood en verlies – ritualistiese verbranding, die ontslae raak van artefakte tydens 'n rouproses, ook historiese erfstukke en afstamming tot as - tot niks anders as 'n spoor nie¹³⁵. In die Vyfde bedryf van *Dryfhout* (2021) brand *Kami* haar hande wanneer sy probeer om die kris uit die vlamme te haal. *Kami* se hande word beseer

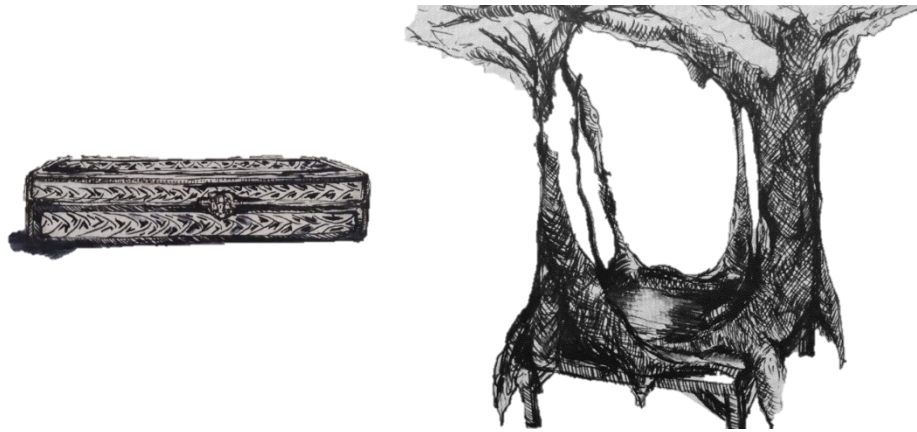
¹³⁵ Alhoewel dit nie direk verband hou met Suid-Afrikaanse postkoloniale en post-koloniale motiewe nie, verwys die kaggel myns insiens ook na die beeld van 'n oond en die Holocaust. In die middel van die twintigste eeu, in die nadraai van die Holocaust (1933-1945), het die beeld van 'n oond bykomende simboliese betekenis gekry met betrekking tot volksmoord, dood, doodskampe, krematoria, verlies en rou (Bartlett 2018: [sp]). Die kaggel in *Dryfhout* (2021), met betrekking tot die beeld van 'n oond, word 'n waarskuwing vir die uiteindelijke, groteske en vernietigende vermoëns van nasionalistiese tirannie.

in 'n poging om terug te eis en te red wat sy en haar gesin weens koloniale geskille verloor het. Die wonde aan haar hande sal genees tot littekens - herinneringe en spore van koloniale geweld wat in haar vel ingeprent word, wat 'n allegorie word vir kolonialiteit en sy skadelike vermoëns wat steeds transendeer in die toekoms.

Nog 'n natuurlike element in die speelteks *Dryfhout* (2021) is grond. In *Die Laaste Aand* (1930), soos bespreek in Hoofstuk 4.2: Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), sluit Leipoldt verwysings in na die Bybelse verhaal van Adam en Eva (Die Bybel, Ou Testament, Genesis 3:3). In die Bybelse verhaal, nadat Adam en Eva ongehoorsaam was aan God, word hulle gevolglik vir hulle sondes gestraf (Die Bybel, Ou Testament, Genesis 3:17). Dit is betekenisvol dat God se straf vir Adam betrekking het op die mens se verhouding met grond: "Vervloek is die grond ter wille van jou; met swaarkry sal jy daarvan eet al die dae van jou lewe (Die Bybel, Ou Testament, Genesis 3:17)...Dit sal dorings en distels vir julle laat groei..." (Die Bybel, Ou Testament, Genesis 3:18). Myns insiens verwys die grond in die toneeltekst *Dryfhout* (2021) intertekstueel na die Bybelse verhaal van Adam en Eva en hou dit verband met temas in *Dryfhout* (2021) met verwysing na sonde, 'n vloek, gevolge en straf.

In die speelteks hou grond spesifiek verband met die karakter *Gysbreg*, die spookagtige herinnering aan *Pieter* se pa, wat voortdurend grawe en soek na die kris wat onder die grond by die banyanboom begrawe is. *Pieter* sê: *Ek sien die man wat grawe, gekniel asof in hy in gebed stoei met die land se grond*. Die simbool van grond in *Dryfhout* (2021) hou verband met postkoloniale temas soos ryksbou, koloniale inval, grense en versperrings, kartering en toe-eiening van gebiede, wit Afrikanerboere en post-koloniale grondhervormingsdebatte.

Grond hou ook verband met die beeld van grafte. In *Dryfhout* (2021) word aksies soos grawe, begrawe en ontbloting, motiewe wat verband hou met die karakters se gespanne verhoudings met die verlede. *Pieter* wil die verlede begrawe en *Kami* wil dit wat verlore gegaan het, ontbloot. Gedurende hierdie proefskrif het die ontbloting, herontdekking en herontwaking van die verlede kenmerkende identifiseerders vir postkolonialisme geword. Die skatkis wat onder die grond begrawe is, word deur *Gysbreg* opgegrawe, uit sy 'graf' gesteel. Die skatkis kan geïnterpreteer word as simbolies van kulturele artefakte. Om grond te versteur en rykdom te oes, is reeds aangedui as 'n teken van kolonialisme.



Figuur 53: Tekeninge van die *peti* and the banyanboom (Van der Merwe 2021).

Die skatkis is onder 'n banyanboom begrawe. Die beeld van die boom is geïnspireer deur Leipoldt se poëtiese beskrywing van die Borgor-ryk. Verder is die banyanboom in Indonesië 'n simbool wat in die land se postkoloniale en demokratiese wapen opgeneem is, wat die derde beginsel van Pancasila verteenwoordig,¹³⁶ naamlik eenheid. In die artikel *Myth meaning on Garuda Pancasila Indonesian State Symbol* (2018) verduidelik Arief Johari dat:

the banyan tree symbolizes a large tree that can be used by many people as a shelter below. This represents the State of Indonesia which is the shelter of all the people of Indonesia. The banyan tree also has tendrils and roots that spread in all directions. This represents the diversity of ethnic groups that are united in Indonesia (Johari 2018: 326).

In *Dryfhout* (2021) beslaan die banyanboom twee ruimtes. Eerstens word dit 'n verwysing na die Ooste en dien dit as 'n Indonesiese plek op die verhoog. Tweedens is die boom in die agtertuin van Pieter se Kaaps-Hollandse-styl huis geplant en vergestalt dit in hierdie sin ontwrigting, verplasing en ontworteling. Die bas van die boom is gegraveer met die letters G en K, 'n direkte verwysing na Die *Laaste Aand* (Leipoldt 193). In *Dryfhout* (2021) is die gekerfde letters egter misvormd, maar

¹³⁶ In die artikel *The Strong State And Pancasila: Reflecting Human Rights in the Indonesian Democracy* (2016) skryf Zaenal Mutaqin: "*Pancasila* is geskep as gevolg van onderhandeling tussen die nasionalistiese en die Islamitiese groepe wat daarna smag om die Jakarta-handves (Piagam Jakarta) toe te pas. Dit dryf elke regime tot 'n dilemmatiese posisie om 'n volstreekte beginsel van sekulêre staat te handhaaf wat alle godsdienste respekteer en glo soos duidelik in die Grondwet van 1945 uiteengesit" (2016: 161). Pancasila is die filosofiese waardes wat staats- en nasiewette en -beginsels van demokratiese Indonesië rig. Pancasila is 'n samesmelting van verskeie beginsels, naamlik die beginsel van geloof in een en enigste god, die beginsel van regverdige en beskaafde mensdom, die beginsel van eenheid van Indonesië, die beginsel van demokrasie is aan die hoof van wysheid in 'n raadplegende / verteenwoordigende en laastens die beginsel van "sosiale geregtigheid vir al die mense van Indonesië" (Mutaqin 2016: 161).

naspeurbaar, weens jare se groei en die boom wat sy letsels probeer genees – 'n metafoor vir postkolonialisme.

In die Vierde bedryf van *Dryfhout* sien *Kami* hoe die *Verlore Seun* sy naam in die bas van die banyanboom kerf.

KAMI:

Jy kerf diep wonde in die vel van die boom.

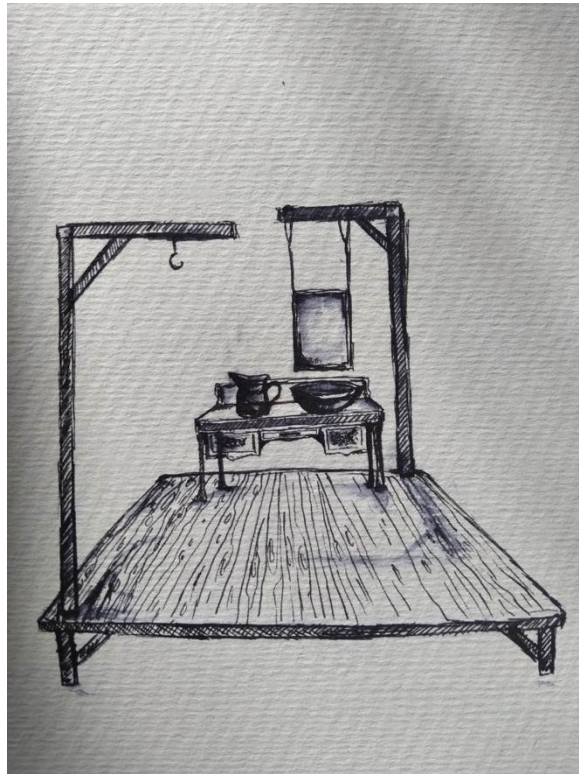
DIE VELORE SEUN:

Ek wou maar net my merk maak en my naam inskrewen teen tyd

Die boombas in hierdie toneel word 'n simbool van gekoloniseerde lande wat gelyk het tydens inval aan die hand van Westerse imperiale gierigheid. *Kami* se woorde: *Jy kerf diep wonde in die vel van die boom*, dien as waarskuwing vir die seuntjie wat nie dink aan die gevolg van sy optrede – die kerf van sy naam op die boombas nie. Die kerf van sy naam resoneer ook met koloniale temas van koloniseerders wat gebiede merk, karteer, benoem en opeis.

In hierdie toneel verwys *Kami* direk na die wonde wat kolonialisme veroorsaak het en die spookagtige gevolge daarvan in die postkoloniale staat. Die boombas word ook gelykgestel aan vel, met verwysing na hoe gekoloniseerde identiteite steeds ly aan die gevolge van vorige onregverdig historiese gebeure waar hul vryheid geskend is weens rassevooroordeel en die onteining van Westerse oorheersing oor gekoloniseerde lande se tuislande. Die letsels op die boombas boots na en voorspel *Kami* se gebrande hande in die Toneel Vyf. Die beeld van littekens en merke spreek tot die idee van fantoomgrense word beskryf as die "letsels in die hedendaagse post-kolonie" (Kolosov 2020: 1).

Van die mees prominente temas van *Dryfhout* (2021) is die begrippe erfenis, afstamming en genealogie wat kolonialiteit op spookagtige wyse kan perpetueer. Die spieël word 'n objek wat letterlik identiteit weerspieël en die toeskouer vra om na te dink oor hul eie identiteit. Die spieël word ook na die gehoor gedraai asof die voorwerp die gehoor konfronteer met die vraag na hul identiteit, afstamming en verlede. *Die Verlore Seun* rig 'n denkbeeldige geweer teen sy refleksie en re-itereer die idee van veroordeling en beswadding van sy oorgeërfde 'gesig', die weerspieëling van 'n tiran, sy oorgeërfde naam, sy oorgeërfde verlede en sy oorgeërfde ambivalente wit Afrikaanse identiteit.



Figuur 54: Tekening van die waskamer (Van der Merwe 2021).

Onder die spieël is 'n wasbak. Die wasbak kan vergelyk word met 'n doopkom wat die afwassing van sondes simboliseer en ook geassosieer word met naamgewing. *Pieter* verwerp egter voortdurend sy oorgeërfde naam wat 'n simbool van 'n tirannieke verlede geword het. Deur hom met 'n naam te doop, word hy ironies genoeg gedoop met die sondes van sy voorvaders, en weerhou of ontken hy nie die feit dat hy voordeel getrek het uit sy koloniale posisionaliteit nie. Die waskamer word 'n ruimte van besinning, versoening en verlossing - 'n bieghok. Postkoloniale diskoers vra vir die daad van besinning en om terug te kyk na die verlede. Wanneer wit Afrikaners terugkyk na die koloniale verlede, openbaar die spieël 'n vervloekte gesig.

SOLDAAT, PIETER EN DIE VELORE SEUN:

Hierdie gesig moet gewas word. Hierdie gesig is gevloek. Hierdie gesig is hout

6.7 Die teenwoordigheid van afwesigheid van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930)

Terwyl ek *Dryfhout* (2021) geskryf het, het ek deurlopend met die bronteks *Die Laaste Aand* (1930) in gesprek getree en gesoek na woorde en frases om te (her)gebruik, herformuleer en te herverdeel tussen verskillende karakters. Soos vasgestel in Hoofstuk 4.1: C. L. Leipoldt 'n ambivalente man en Hoofstuk 4.2: Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (1930), word Leipoldt se skryfwerk gekenmerk deur 'n bepaalde poëtiese toon en deur 'n verhoogde of ge-intensifieerde vorm van spraak. In *Dryfhout* (2021)

het ek nie noodwendig die toon probeer naboots nie, maar omdat gebruik van van hersirkulering uiteraard strategieë soos (her)gebruik en nuutgebruik (*repurposing*) fasiliteer, het my skryfwerk en frasing onopsetlik die verhoogde toon wat C. L. Leipoldt in die bronteks daargestel het, nageboots en aangeneem. Leipoldt se 'stem' spruit uiteindelik uit die herwonne frases en woorde in *Dryfhout* (2021) wat agter die aangepaste teks skuil. Verder het ek in Hoofstuk 4.2: Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), idees uit *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) vir my aangepaste speelteks 'opgegrawe'. C. L. Leipoldt, as informant van die herwonne en getransformeerde voorwerpe, is binne die karakters, die omgewing en die temas, steeds spookagtig teenwoordig in die speelteks *Dryfhout* (2021). *Dryfhout* (2021) kan dus beskryf word as 'n getransformeerde collage wat die verlede en die hede saamsmelt. Die speelteks is deurdrenk met fragmente van die vorige teks. Hierdie fragmente is spore, die teenwoordigheid van afwesigheid van C. L. Leipoldt, *Die Laaste Aand* (Leipoldt, 1930) en Van Noodt se spookagtige mite skimagtig begrawe onder die transformasies en verwerking. *Dryfhout* (2021) as herwonne, herverbeelde en aangepaste speelteks demonstreer 'n hauntologiese bestaanstoestand.



Figuur 55: Collage wat die teenwoordigheid van afwesigheid van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), wat spook by die spelteks *Dryfhout* (2021), uitbeeld (Van der Merwe 2021).

Toegelig deur die ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), deur die toneelstuk te verwerk deur voorwerpe te vind en te herwin, deur die reëls van lineêre tyd te verbreek en magiese realistiese beginsels van metamorfose en antropomorfiëse personifikasie toe te pas om fantastiese beelde te skep, het ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) verwerk en herverbeel as 'n hauntologiese postkoloniale allegorie getiteld *Dryfhout* (2021).

HOOFSTUK 7: GEVOLGTREKKING

Hierdie hoofstuk bied 'n afsluiting van die proefskrif en die insigte wat ek verwerf het. Die hoofstuk bied 'n oorsig van die navorsingsprojek, waarin die aanpassingsproses uiteengesit word en verduidelik hoe ek die tesisvraag beantwoord het. Ek bied spesifiek 'n besinning en kritiek op my speelteks *Dryfhout* (2021) aan, waarin sommige van die tekortkominge van hierdie navorsingsprojek aangespreek word. Ek verwys ook na moontlikhede vir verdere navorsing en laastens bied ek 'n tesis-gevolgtrekking, wat my navorsingsbevindinge oordra. In sy refraksie van wit Afrikaneridentiteit bied *Dryfhout* (2021) nie net 'n hauntologiese allegorie vir hedendaagse Suid-Afrika nie, maar posisioneer dit post-koloniale wit Afikanerdom as 'n hauntologie op sigself.

7.1 Oorsig van navorsingsprojek

Hierdie literatuurgebaseerde studie het ondersoek ingestel na hoe C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) herverbeel en aangepas kan word om 'n speelteks te skep wat allegories tot die spooktoestand van postkoloniale en post-koloniale Suid-Afrikaanse hede spreek, deur magiese realisme te gebruik. Magiese realisme is 'n postkoloniale literêre en teatergenre wat spreek tot die begrippe hauntologie en spoke wat sentraal staan in my verwerking en herverbeelding van Leipoldt se toneelstuk.

Hierdie studie het aangevoer dat die postkoloniale en post-koloniale Suid-Afrikaanse hede spook. Meer spesifiek het ek gesê dat die hedendaagse wit Afrikaneridentiteit deur spoke geteister word – oorblyfsels en herinneringe aan die tirannieke ongeregtighede van die verlede. Om my argument te demonstreer, het ek Jacques Derrida se term *hauntology of hantologie* afgebaken en bespreek, wat die 'teenwoordigheid van afwesigheid' as 'n bestaanstoestand ontbloot (Zlomislić 2007: 36). Hauntologie en die verwante idee van die teenwoordigheid van afwesigheid konsolideer om te bevestig dat die verlede voortgesit en verweef word in die stof wat die hede uitmaak. Hierdie studie het hauntologie as 'n lens toegepas, wat beginsel en raamwerk organiseer waardeur 'n verlede wat beide in, en nie in, die verlede is nie, erken en daarop reageer. Regdeur hierdie studie is die terme hauntologie en die teenwoordigheid van afwesigheid gebruik om te beskryf hoe hedendaagse Suid-Afrika geperforeer word met koloniale spore, of die 'teenwoordigheid van afwesigheid' van kolonialisme: die spook van die verlede wat die hede agtervolg.

Ek het die studie in drie dele gestruktureer. Deel een het bestaan uit Hoofstuk 2: Historiese oorsig. Hierdie hoofstuk bied 'n kontekstuele en teoretiese raamwerk wat my ontleding van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) in Hoofstuk 4: 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) toegelig het. Hoofstuk 2.1: Die Vaart het eerstens 'n breë oorsig gegee van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis,

spesifiek hoe dit op wit Afrikanerdom betrekking het. Hoofstuk 2.1: Die Vaart, het aan my 'n kontekstuele begrip van Suid-Afrika se koloniale geskiedenis gegee, spesifiek om die omstandighede van die Kaapkolonie gedurende die agtiende eeu uiteen te sit, wat uiteindelik my begrip van die omgewing en tydperk van die gebeure in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) gelei het. Hierdie hoofstuk het my ook 'n begrip gegee van die vorming van wit Afrikaneridentiteit. Ek het spesifieke historiese merkers nagespeur wat gelei het tot die vorming van wit Afrikanernasionalisme in die begin van die twintigste eeu. Hierdie merkers skets die historiese konteks waarin C. L. Leipoldt *Die Laaste Aand* (1930) geskryf het en wat my interpretasie en lees van sy teks beïnvloed het. Hoofstuk 2.1: Die Vaart, het die vorming van die vestiging van apartheid en die blywende pogings tot 'n postapartheidstaat uiteengesit. Dit was gevolglik die begin van 'n nuwe era in Suid-Afrika, wat as post-koloniaal geraam is.

Verby kolonialisme, was Hoofstuk 2.2: Skeepswrakke, gemoeid met die nadraai en sosio-politieke gevolge van Westerse koloniale oorheersing. Ek het postkoloniale diskoers gedefinieer en uiteengesit as 'n studieveld wat die verlede herbesoek, dit wat verlore gegaan het ontdek en poog om te genees deur die grense van verskansing wat tydens vorige koloniale geskiedenis gebou is, te herbedink en te breek (Meusburger, Heffernan & Wunder 2011: 289). Hierdie hoofstuk het my 'n begrip gegee van, asook as 'n teoretiese raamwerk vir postkoloniale begrippe soos kulturele assimilasië (Fanon 2008), Oriëntalisme (Said 1935), andersheid (Lacan 1936) en die ongelyke magdinamika tussen die koloniseerders en gekoloniseerdes. Ek het ook Homi K. Bhabha (1994) se teorieë soos ambivalensie, nabootsing, hibriditeit en die derde ruimte van enunsiasie gedefinieer en bespreek. Ek het spesifiek wit Afrikaneridentiteit as ambivalent aangedui en beskryf, 'n identiteit wat voortdurend verskuif tussen die rolle van die gekoloniseerde en koloniseerder (of beide beliggaam). Ek het hierdie postkoloniale begrippe in Hoofstuk 4.2: 'n Herbesoek aan *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), gebruik as 'n teoretiese raamwerk en riglyn vir my ontleding van *Die Laaste Aand* (1930), wat my in staat gestel het om aporia in die speleteks na vore te bring en 'n moontlikheid vir verwerking deur middel van magiese realisme aangedui het.

Ek het vervolgens bespreek hoe postkolonialisme en post-kolonialisme nie noodwendig dui op die totale ondergang van kolonialisme nie, met verwysing na terme soos dekolonialiteit en kolonialiteit. Ek het daarop gewys hoe hierdie terme die voortbestaan van kolonialisme binne sosiale en politieke strukture ontbloot (Ndlovu-Gatsheni, aangehaal in Omega 2020; Maldonado-Torres 2007). Verder het ek gewys op spesifieke voorbeelde van postkoloniale en dekoloniale disputasies, soos Suid-Afrikaanse geskille oor grondhervorming (Makhando 2012), asook gesprekke oor (her)naamgewing en naamgewing van die land se geografiese kenmerke (Musitha 2015). Ek het ook deurlopende

kontensies oor die repatriasie van kulturele artefakte oorgedra (Duits 2008). Verder het ek voorgestel dat die post-koloniale en postkoloniale Suid-Afrikaanse hede waarskynlik politieke ikonoklasma beoefen, waar die koloniale verlede veroordeel en beelde, voorwerpe en simbole wat met tirannieke ongeregtigheid verband hou, aftakel word. Ek omskryf die hedendaagse wit Afrikaner as 'n identiteit in krisis (Sonnekus 2016: 31). Ek het beweer dat wit Afrikaneridentiteit worstel met die tirannieke 'verkeerde daad' van die verlede; wat vervolgens verander het in gekwelde geestesverskynings wat by die huidige stand van wit Afrikanerdom spook. Laastens herhaal ek hierdie studie se opvatting van spoke as gepaste analogieë om die hedendaagse postkoloniale en post-koloniale hede mee te beskryf. Hierdie afdeling konstrueer 'n teoretiese raamwerk wat nie net my postkoloniale ontleding van C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand*, (1930) toegelig het nie, maar ook bepaalde kreatiewe keuses tydens die verwerkings- en herverbeeldingsproses wat ten doel gehad het om 'n postkoloniale allegoriese speeltekst te konstrueer.

As deel van die historiese oorsig, in Hoofstuk 2.3: Teater laat herlewe, het ek aangetoon dat namate die geskiedenis ontvou, wit Afrikaanse teater die vermoë het om oor politieke en sosiale gebeurlikhede te besin, daarop kommentaar te lewer en te protesteer. Sodoende het ek 'n breë, en noodwendig onvolledige oorsig van wit Afrikaner-teatergeskiedenis verskaf om wit Afrikaanse teater in die breër Suid-Afrikaanse teaterlandskap te posisioneer. Ek het ontdek hoe koloniale kontak storievertelmodusse in die Suid-Afrikaanse teater breedweg beïnvloed het. Ek het verwys na verteenwoordigende voorbeelde van dramaturge en toneeltekste, terwyl ek erkenning gegee het aan die ongelyke magsdinamika wat die ontwikkeling van wit artistieke uitsette onregverdig bevoordeel het. Ek het ook kortliks C. L. Leipoldt en sy toneelstuk *Die Laaste Aand* in die 1930's gelokaliseer. Laastens het ek teater geposisioneer as dat dit die vermoë het om gekwelde geskiedenis te herbesoek - en uiteindelik die vermoë het tot opwekking van spoke as 'n daad van kritiese refleksie.

In deel twee van die proefskrif het ek my aandag op die verwerkingsproses gevestig. Hoofstuk 3.1: Verwerking, het die teoretiese raamwerk van verwerking en herbeelding uiteengesit, en spesifiek verduidelik hoe hierdie studie betrokke was by verwerking as 'n manier van herbeelding en hersirkulering. Hoofstuk 3.1: Verwerking, stel ek voor dat my lees van verwerking in lyn is met postkoloniale teorie deur sy vermoë om die verlede te herbesoek en daarvoor na te dink. Hierdie hoofstuk het verwerking gedefinieer deur dit te bespreek in terme van herhaling (sien 3.1.1), hersirkulering (sien 3.1.2) en herverbeelding (3.1.3). In hierdie hoofstuk het ek ook voorbeelde gegee van Suid-Afrikaanse tekste wat deur verwerking geskep is. Ek het spesifiek na die wit Afrikaanse dramaturg Reza de Wet verwys as 'n voorbeeld van die gebruik van verwerking as 'n wyse om kommentaar te lewer op politieke gebeurlikhede en groteske werklikhede van wit Afrikaneridentiteit

deur magiese realisme te ontbloot. Dit dui daarop dat daar 'n presedent bestaan om werke uit die Westerse kanon aan te pas, eerstens deur middel van magiese realisme en tweedens om krities met die tirannie van die verlede om te gaan.

In Hoofstuk 3.2 het ek die term magiese realisme gedefinieer en die oorsprong daarvan in 1925 ondersoek, as genre wat ontwikkel het uit artistieke bewegings soos ekspressionisme en surrealisme, ek het ook die toepassing daarvan in postkoloniale literêre produksie gedurende die laaste helfte van die twintigste eeu nagespoor het. Magiese realisme kan geplaas word tussen die digotomie van die werklikheid en die verbeelde. Ek het die term gedefinieer en in twee verskillende diskoerse uiteengesit: 'realisme' en 'magies', spesifiek om vas te stel hoe dit betrekking het op storievertellingsmodusse. Eerstens het ek realistiese teater gedefinieer en veral realistiese teaterkonvensies soos wetenskaplike determinisme (Kuritz 1998: 305), sielkundige onrus (Steyn 2004:144) en om verstrik te voel deur sosiale en politieke omstandighede (Fernandes 2007: 58), wat later sekere aspekte van die verwerkte speelteks toegelig het. Ek bespreek toe die term 'magies', in verband staan met konsepte van die denkbeeldige, fantasie, sprokies, folklore en mites. Ek het spesifiek opgemerk dat nasionalisme 'n aptyt vir volksverhale het en dit dikwels gebruik om 'volkstrots' te propageer. Ek het bespreek hoe sprokiestroke gereeld narratiewe uitbeeld waar tirannieke heersers voor die gereg gebring word en dat nasionalisme se aptyt vir volksverhale ironies genoeg as 'n instrument teen homself gebruik kan word. In Hoofstuk 4.3.2: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n sprokie het ek die inligting rakende tirannie en sprokies gebruik om my besinning oor *Die Laaste Aand* (1930) toe te lig en magiese realisme se vermoë om verhale te konstrueer wat politieke ongeregtighede allegories kan onthul, bevestig.

In Hoofstuk 3.2: Magiese realisme, is klem geplaas op magiese realisme as 'n postkoloniale literêre genre wat grense breek, verskeie perspektiewe bied, verlore of vergete mites en volksverhale opdiep en die vermoë het om die verlede te ontbloot. Ek het beweer dat magiese realisme 'n modus is wat die 'onwerklike' met 'die werklike' verweef, wat uiteindelik 'n wêreld skep wat in 'n hibriede ruimte geleë is. Ek het belangrike magiese realistiese konvensies soos metamorfose, antropomorfiese personifikasie en 'die verbreking van die reëls van lineêre tyd' uiteengesit, wat uiteindelik die transformasies van die herverbeeldingsproses van hierdie proefskrif toegelig het wat daarop gemik was om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te verwerk tot 'n hauntologiese, postkoloniale allegoriese speelteks.

Hoofstuk 4.1: C. L. Leipoldt, 'n ambivalente man, het 'n kort bibliografie van die historiese figuur C. L. Leipoldt verskaf. Hierdie hoofstuk het aangevoer dat C. L. Leipoldt in die 1930's teen wit Afrikaanse

nasionalisme gekant was. Ek het verwys na akademiëci soos Louise Viljoen (2000, 2003), Rian Oppelt (2015) asook die romanskrywer en skrywer Elsa Joubert (1997) wat Leipoldt voorstel as 'n "selfreflektiewe Oriëntalis" (Viljoen 2003:80) wat voortdurend sy eie kultuur en posisionaleariteit as 'n wit Afrikaner wat bevoorreg en geraam is deur koloniale hiërargie en vooroordele, kruisbevraagteken. Ek het C. L. Leipoldt spesifiek as ambivalente man bespreek, weens verskeie teenstrydige aspekte wat hom as 'n rasionalis en 'n romantikus, 'n mediese dokter en kunstenaar kan tipeer, om nie eens te verwys na sy ambivalente wit Afrikaneridentiteit asook sy selfreflektiewe Oriëntalistiese skryfwerk nie (Viljoen 2003:80). Ek het hom uiteindelik beskryf as 'n "grensbewoner" (Tlostanova 2013: 133), 'n skrywer wat "die geskiedenis ondervra, terwyl hy daaraan deelneem" (Oppelt 2013:8). My begrip van Leipoldt as ambivalente, "selfreflektiewe Oriëntalis" en "grensbewoner" het my interpretasie van sy toneelstuk *Die Laaste En* uit die 1930's toegelig.

In aansluiting by die koloniale historiese oorsig in Hoofstuk 2: Die Vaart, asook die postkoloniale teoretiese raamwerk soos uiteengesit in Hoofstuk 2: Skeepswrakke, in Hoofstuk 4.2: Herbesoek aan Die Laaste Aand (1930), het ek *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herbesoek en ontleed. Namate die vertelling ontvou het, met verwysing na my aanpassingsproses, het ek onthul hoe ek sommige van C. L. Leipoldt se intertekstuele verwysings wat in sy digte, poëtiese teks ingebed is, ontdek en uitgegrawe het, wanneer ek dit in elke handeling van sy toneelstuk raakgeloop het. Ek het verwysings met betrekking tot historiese weergawes, geografiese omgewings, mites en belangrike kulturele artefakte, die karakters asook as hul koloniale posisionaleariteite en hiërargiese verhoudings oopgegrawe om dit te ondersoek en hul moontlike simboliese betekenis uiteen te sit. Die ontleding van *Die Laaste Aand* (1930) het uiteindelik die bron geword vir verskeie idees wat spesifieke keuses vir my herbedinkte speeltteks *Dryfhout* (2021) toegelig het.

Met inagneming van die karakterbeskrywing van C. L. Leipoldt wat hom as selfreflektiewe Oriëntalis en grensbewoner kenmerk, asook met inagneming van die ontledings van *Die Laaste Aand* (1930) in Hoofstuk 4.3.1 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n waarskuwing, het ek voorgestel dat *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) as 'n anti-wit Afrikaner nasionalistiese toneelstuk geïnterpreteer kan word. C. L. Leipoldt het 'n toneelstuk geskryf wat geïnterpreteer kan word as 'n waarskuwing vir die onopgeloste (spook)-geteisterde toestand wat die post-koloniale en postkoloniale toekoms in die nadraai van kolonialisme sal verduur. Uiteindelik omskryf ek C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) as 'n profetiese toneelstuk, wat hom as profetiese skrywer aandui wat die temas wat in die Suid-Afrikaanse post-kolonie sigbaar sou wees, voorspel het vanuit wat sy koloniale hede was. Ek het tot die gevolgtrekking gekom dat C. L. Leipoldt *Saul se heks van Endor* is, wat kan voorspel wat duister in die toekoms verborge lê (Leipoldt 1930: 46). Ek het geargumenteer dat C. L. Leipoldt vir sy tyd as 'n

visioenêr met politieke en kulturele versindheid beskou kan word, en intrinsiek verstaan dat wit Afrikaanse identiteite in die nadraai van kolonialisme en apartheid vervloek sou word of, soos Martha sê: "verdoem tot in ewigheid" (Leipoldt 1930: 38), geteister (*haunted*) deur die tirannieke skadu van sy identiteit.



Figuur 56: Collage van die profetiese vervloekte toekoms (Van der Merwe 2021)

Hoofstuk 4.3.2, *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n sprokie, beskryf *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) as 'n teks wat dig verweef is met intertekstuele verwysings na kulturele mites, sprokiesmotiewe en historiese verhale wat 'magiese' transfigurasies vir die aangepaste speelteks kan bekragtig en toelig. Ek het tower- en sprokiesmotiewe in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) uitgegrawe en uiteengesit, byvoorbeeld die uitspraak van 'n vloek, 'n mitologiese dolk en sprokieskarakter, argetipes soos 'n verstote heks, 'n rebelse ridder en 'n tirannieke koning (Leipoldt 1930). Ek het die potensiaal raakgesien om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te omskep in 'n speelteks wat aangebied word en bestaan as 'n sprokie. Hierdie studie het egter ten doel gehad om 'n magiese realistiese teks te skep wat allegories is vir die spookagtige postkoloniale hede. Op grond van hierdie magiese intertekstuele verwysings het ek vir my verwerking die aporia in die bronteks geïdentifiseer en gebruik wat uit die aporia opgeduik het om 'die grens' te breek wat die magiese van die reële skei in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930), om 'n magiese realistiese speelteks te skep.

In hoofstuk 5: *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herverbeel, word die verwerkte en herverbeelde teks: *Dryfhout* (2021), aangebied. Die speelteks is opgevolg deur Hoofstuk 6: *Dryfhout* (2021), 'n hauntologiese, postkoloniale allegorie, waar ek my verwerkingsproses uiteengesit het, en spesifiek uitgelê het hoe ek magiese realisme gebruik het om C. L. Leipoldt se toneelstuk *Die Laaste Aand* (1930) te herverbeel. Ek het eerstens die realistiese elemente van die verwerkte speelteks oorgedra. Ek het

'n kort plotopsomming verskaf en die twee hoofkarakters (*Kami* en *Pieter*) beskryf met betrekking tot hul intensies wat gelei word deur realistiese beginsels soos wetenskaplike determinisme (Kuritz 1998: 305), sielkundige onrus (Steyn 2004:144) en om verstrik te voel deur sosiale en politieke omstandighede (Fernandes 2007: 58). In *Dryfhout* (2021) ontvou die intrige hoofsaaklik gedurende die duur van 'een aand', maar lineariteit word ontwig deur die teenwoordigheid van spookagtige karakters.

Die verlede is teenwoordig deur spookagtige karakters soos die *verlore seun*, die *soldaat*, *Gysbreg* en *Van Noodt* - besoekers uit vervloë tydperke wat die eenheid van tyd en ruimte onderbreek. Die stel van *Dryfhout* (2021) kan ook as spookagtig beskryf word. Die houtbalke van die Kaaps-Hollandse styl huis boots die struktuur van 'n galg na. Die teenwoordigheid van die galg is 'n *memento mori* ('n herinnering aan die dood), 'n herinnering aan die koloniale verlede asook 'n intertekstuele verwysing na Roggebaai, die ligging van galg in *Die Laaste Aand* (1930).

Daarna het ek my aandag gevestig op die magiese elemente van die speelteks wat toegelig is deur Hoofstuk 3.2 Magiese realisme en Hoofstuk 4.3.2 *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930): 'n sprokie. In die speelteks *Dryfhout* (2021) is daar opvallende proklamasies van 'n ou familievloek. Die vloek is 'n oorblyfsel van en 'n verwysing na *Martha* se proklamasies aan die oewer van Jakarta in die toneelstuk *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). In *Dryfhout* (2021) weier die karakter *Kami* egter om die heks in *Pieter* se vertelling te wees – sy verklaar hom as die maker van sy eie ondergang. 'n Vloek het die magiese eienskappe om tyd te transendeer, te reis en voort te bestaan, en word as sodanig in *Dryfhout* (2021) aangebied. Hierdie vervloekte karakters (*Gysbreg* en *Pieter*) verander in gefragmenteerde houtagtige wesens. Ek het die vervloekte houtmonster geskep deur na verskillende houtvoorwerpe uit *Die Laaste Aand* te verwys (Leipoldt 1930). Ek is veral geïnspireer deur die beeld van 'n skipwrak en die brokke hout wat in die see dryf as spore, fragmente en oorblyfsels van die verlede. Die getransfigureerde misvormde houtvlerk is ook 'n herverbeelde, groteske weergawe van *Van Noodt* se stoel. Daarom is daar spookagtig ingebed in die gedaanteverwisseling van die vloek, verwysings na die teenwoordigheid van afwesigheid van *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) asook die spookagtige mite van *Van Noodt*.

Die monster is gebou en gemaak van brokke van die dryfhout van seilskepe wat nie hier of daar hoort nie. Die gefragmenteerde stukke hout kan vergelyk word met spore van kolonialisme, oorblyfsels van die verlede wat opduik, wat resoneer met die konsep van kolonialiteit. In die hedendaagse postkoloniale en post-koloniale hede kan wit Afrikaneridentiteit op sigself beskou word as 'n herinnering en 'n oorblyfsel van kolonialisme en die tirannieke ongeregtighede van die verlede.

Ek het ook ander sleutelvoorwerpe uit *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) herwin, soos Matha se Indonesiese familie-erfstuk - die kris, die gebroke kompas - 'n oorblyfsel van koloniale strewes en verkenning, en die gedroogde Jasmyn-blomme - wat ek uitgelig het as verwysing na die historiese vertelling van Pieter Eberveldt, wat self 'n verhaal en historiese weergawe van die dood, verlies en straf is. Die objekte is spesifiek ingelê met spesifieke verwysings en historiese verhale, en daarom voeg hul teenwoordigheid in *Dryfhout* (2021) spookagtig lae historiese verwysings by. Hierdie herwonne voorwerpe kan gesien word as oorgeplante aandenkings uit *Die Laaste Aand* (1930) en herwin of 'gered' in *Dryfhout* (2021). Die speelteks *Dryfhout* (2021) word geperforeer met artefakte of spore van sy voorganger, *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930).

Verder het ek personifikasie gebruik om sekere postkoloniale temas te omskep in voorwerpe, soos die byl en die kaggel wat geïnspireer is deur die konsep van ikonoklasma. Die banyanboom is geïnspireer deur temas van ontwrigting en ontworteling. Verder is die grond 'n tekstuur wat grondhervormingsdebatte oproep, die waskom, wat uit my oogpunt, verwys na tema's van sonde en verlossings, en laastens 'n spieël wat posisionaiteit, afstamming en identiteit weerspieël. Hierdie objekte is oorblyfsels van betekenis wat gekonstrueer word deur postkoloniale politieke temas en dit beliggaam

Dryfhout (2021) is deur en uit die verlede gebou. *Dryfhout* (2021) het uiteindelik gestalte gekry as 'n collage van historiese en intertekstuele verwysings wat spookagtig begrawe is onder die transformasies van die herverbeelde en verwerkte speelteks. *Dryfhout* (2021) as 'n gehersirkuleerde, herverbeelde speelteks kan in sy geheel beskou word as 'n hauntologie, waarby die teenwoordigheid van afwesigheid van C. L. Leipoldt en sy toneelstuk uit die 1930's, *Die Laaste Aand* (1930), spook.

7.2 Tekortkominge

Ek het my oorwegend toegespits op die wit Afrikaanse karakter *Goewerneur Pieter Gysbreg Van Noodt* in *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930). Terwyl ek besig was met die skryf van *Dryfhout* (2021), was ek deeglik bewus van my eie posisionaiteit as wit Afrikaner en afstammeling van koloniseerders, en van die vraag of ek reg kan laat geskied deur 'n narratief te skryf waar een van die hoofkarakters (*Kami*) dié van 'n Kaaps-Maleise vrou is, wie se afstamming spruit uit die geskiedenis van gekoloniseerde en slawe. Ek sit met vrae: bestendig ek as wit Afrikaner koloniale vooroordeel en belemmer ek vryheid en outonomie deur te skryf en stem te gee aan voorheen onderdrukte en stemlose identiteite? Kan my poging om *Kami* te skryf dalk die poging van C. L. Leipoldt self naboots om die karakter *Martha* te skryf? Of kan *Dryfhout* (2021) gekritiseer word as 'n speelteks wat versterk wat dit ten doel gehad het om te ondermyn – om my, soos Leipoldt, te posisioneer as 'n selfrefleksiewe Oriëntalis wat nie uit die

hegemonie van haar eie Afrikaner-kulturele agtergrond kan tree nie? Daar is potensiaal vir Kaaps-Maleise Suid-Afrikaners om *Die Laaste Aand* (1930) te herbesoek en die spookgeteisterde eienskappe van die karakter *Martha* op te delf en uiteen te sit en *Die Laaste Aand* (1930) vanuit die perspektiewe van voorheen gekoloniseerde of slawe te herbedink.

Verder het ek in hierdie studie gefokus op hoe magiese realisme, tesame met hersirkulering en herverbeelding, gebruik kan word om *Die Laaste Aand* (Leipoldt 1930) te verwerk en het dus nie al die wyses van verwerking wat in die maak van *Dryfhout* (2021) aanwesig is, byvoorbeeld die proses om woorde in beeldspraak te transponeer, uiteengesit nie.

7.3 Verdere studies

Hierdie studie erken geleentheid vir verdere studies; veral dat die speelteks *Dryfhout* (2021) as 'n verhoogproduksie opgevoer kan word, en sodoende die verwerkingsproses kan voortsit, die spoke van die verlede kan opwek en laat herontwaak deur dramatiese en beliggaamde aksie. Verdere navorsingstudies kan insluit die herbesoek aan ander literêre werke van C. L. Leipoldt, wat ander profetiese aspekte in sy skryfwerk ontbloot. 'n Ander moontlikheid vir toekomstige navorsing is die opsporing van ander spookagtige karakters in Leipoldt se werk, en 'n ondersoek en bespiegeling oor hul moontlike simboliese betekenis ten opsigte van sosiale en politieke verskuiwings. Daar is dalk 'n geleentheid om ander koloniale wit Afrikaanse argiefstukke te herverbeel en magiese realisme te gebruik om dit te verwerk en in postkoloniale en post-koloniale speelt tekste te herwin as 'n manier om kontemporêre Afrikaneridentiteit krities te ondervra.

7.4 Bevindinge: Die spook is binne

Magiese realisme is 'n gepaste genre om te gebruik vir die proses van postkoloniale verwerking. Die genre sluit aan by die postkoloniale diskoers deur sy vermoë om terug te kyk na die verlede en tekste saam met die huidige gebeurlikhede op te delf en te herverbeel. Die genre beskik ook oor inherente transformerende moontlikhede. Magiese realisme maak voorsiening vir fantastiese elemente soos towerspreuke en vloeke wat kan transformeer, verander en transfigureer, wat lei tot metamorfose en antropomorfiëse personifikasie, wat ek albei in my aanpassingsproses as sleutelemente gebruik het om *Die Laaste Aand* te herverbeel (Leipoldt 1930). Verder het die genre die vermoë om die reëls van lineêre tyd te verbreek en kan die teenwoordigheid van die verlede geaktualiseer word in die vorm van spookagtige karakters wat uiteindelik kongruent is met die proefskrif se organiserende beginsel - hauntologie.

Hierdie studie het begin met die spookverhaal van goewerneur Gysbert Van Noodt, die siedende spookverskyning van die historiese tirannieke goewerneur wat sewe soldate onregverdig opgehang het weens hoogverraad, wie se gees na bewering in die Kasteel van Goeie Hoop vertoef. Ek het beweer dat goewerneur Gysbert van Noodt se spook 'teruggekeer' het, en die postkoloniale hede versteur het met die herinnering aan kolonialisme en die tirannieke ongeregtighede van die verlede. Hierdie studie voer aan dat goewerneur Gysbert Van Noodt se verskyning 'n metafoor is vir ambivalente, kontemporêre wit Afrikaneridentiteit en sy skadu-self. Van Noodt kan beskou word as 'n "vlek op die siel" (Bolea 2020: 17) verteenwoordiger van die tirannieke koloniseerder. In hierdie verband is die spook van Van Noodt nie 'n eksterne entiteit nie, maar is dit eerder geleë binne die spanning wat die wit Afrikaner se identiteit self inhou.

Hierdie studie beweer dat 'n spook 'n herwinbare simbool kan wees. Elke wit Afrikanergeslag word vervloek deur die tirannieke spoke van die verlede te erf. Elke wit Afrikanergeslag erf Van Noodt – intrinsiek, voortdurend besig om koloniale spoke te hersirkuleer. In die postkoloniale en post-koloniale hede word wit Afrikanerdom vervloek om nooit aan die skaduagtige tirannieke geskiedenis wat binne sy identiteit woon, gekonstrueer uit koloniale geskiedenis, te ontsnap nie. Daar kan dus geargumenteer word dat wit Afrikanerdom op sigself 'n hauntologie is. Wit Afrikanerdom is saamgestel uit 'n collage van historiese fragmente. Wit Afrikanerdom is dryfhout – brokke van koloniale skeepswrakke.

Ek het tot die besef gekom dat die tirannieke spook van goewerneur Van Noodt, wat spookagtig in die ambivalente, postkoloniale wit Afrikaneridentiteit woon, eerstens nie geëien kan word nie. Die spook is 'n gevolg van die monsteragtige geweld van die verlede wat reeds plaasgevind het en nie ongedaan gemaak kan word nie. Tweedens moet die spook nie uitgedryf word nie, Van Noodt is daar om wit Afrikaners te herinner aan hul vermoë tot onreg. Die tirannieke verskyning behoort 'die gemoedsrus' van wit Afrikaners te versteur, as 'n groteske waarskuwing op te tree en die keuses in die hede te lei, om nie die grense van die rede te oortree nie. Daar moet gespook word by wit Afrikaners in post-koloniale Suid-Afrika, om daaraan herinner te word om nie die vooroordele van die verlede te herhaal nie en om te handel met 'n bewustheid van oorsaak en gevolg; optrede en konsekwensie. Slegs *Saul se heks van Endor* kan voorspel wat die toekoms inhou. Vir eers staan ons almal in die waskamer, was ons hande in die wasskottel en kyk na ons weerkaatsings in die spieël. 'n Mens word slegs gelaat om met die verlede in gesprek te tree as 'n daad van besinning, om tekste uit die argief te ontbloot om te help met die verbetering van hedendaagse spookplekke wat voortspruit uit gekwelde verledes, om te leer hoe om met spoke saam te leef.



Figuur 57: Tekening van die lampetbeker soos beskryf in die *Dryfhout* (2021) (Van der Merwe 2021).

BRONNE GERAADPLEEG

- Abeyasekere, S. 1987. *Jakarta, A History*. Singapore: Oxford University Press.
- Adhikari, M. 2005. *Not White Enough, Not Black Enough: Racial Identity in the South African Coloured Community*. Cape Town: Double Storey Books.
- Adhikari, M. 2009. *Burdened by Race: Coloured Identities in Southern Africa*. Cape Town: UCT Press.
- Agnew, V. & Lamb, J. 2009. *Settler and Creole Reenactment*. London: Palgrave Macmillan.
- Ahmed, S. 1999. *A dictionary of Muslim names*. Hurst Publishers: London.
- Alexander, J. 2016. *A Systematic Theory of Tradition*. Ankara: Bilkent University.
- Alexander, N. 1980. *African history and the struggle to decolonize Africa*. [O]. Available: uj.ac.za/faculties/facultyofeducation/cert/CERT-AfricanHistory. Accessed 16 May 2021.
- Allina-Pisano, E. 2003. *Borderlands, Boundaries, and the Contours of Colonial Rule: African Labor in Manica District, Mozambique, c. 1904-1908*. Boston: Boston University.
- Anker, J. 2003. Aspekte van Magiese Realisme in enkele Afrikaanse Romans. *Litnet*. 12(1) 221-141.
- Appiah, A. & Gates, H. L. 2005. *The Encyclopaedia of the African and African American Experience*. Oxford: Oxford University Press.
- Arenas, S. 2015. *A brief introduction into the branches of Victorian Literature*. Caracas: Universidad Metropolitana.
- Arndt, S. & Brendt, K. 2007. *Words and Worlds: African Writing, Literature, and Society – A Commemorative Publication in Honor of Eckhard Breiting*. New Jersey: Africa World Press.
- Ashcroft, B. 2001. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 2007. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge.
- Ashqar, U. S. 2005. *The world of the Jinn and the Devils*. Riyadh: International Islamic Publishing House.
- Ave, J. & Achjadi, J. 1988. *The Crafts of Indonesia*. Times Editions: Singapore.
- Aveling, H. 2006. The Coloniser and the Colonised: Reflections on Translation as Contested Space. *WACANA* . 8 (2), 157—169.
- Avery, S. 1998. 'Some strange and spectral dream': The Brontës' Manipulation of the Gothic Mode. *Brontë Society Transactions*: 23(2), 120-135.
- Aykanat, F. 2014. How to Recycle Ourselves through Art: Rubbish Inspirations in Contemporary Art. *Journal of Art and Media Studies*. Topic of Issue: New Materialism and Art 1(5) 11-19.

- Bachelard, G. 1964. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Barnard, A. 1992. *Hunters and Herders of Southern Africa: A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartlett, K. 2018. *These Men Offered 'Perfection in Cremation Technology' to the Nazis. We Can Learn From the Records They Left*. [O]. Available: Time.com
Accessed: 17 June 2021
- Bauduin, M. 2015. The 'Continuing Misfortune' of Automatism in Early Surrealism. *Occult Communications: On Instrumentation, Esotericism, and Epistemology*. 1(4): 1-10.
- Beaton, G. 2018. *Negritude in Anti-colonial African Literature Discourse*. Jinhua: Zhejiang Normal University.
- Belcher, R. 2013. *The Shadow in the Contemporary Fairy-tale*. Hilo: University of Hawai 'i at Hilo.
- Benjamin, R. & Chang, H. 2006. *Jacques Derrida, the last European*. In: *Europe and Its Boundaries: Words and Worlds, Within and Beyond*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Bezuidenhout, T. & Coetzee, M. 2012. Constructing nation and identity in post-apartheid South Africa: a reading of Janice Honeyman's pantomime version of Peter Pan. *Popular Entertainment Studies*: 3(2): 45-64.
- Bhabha, H. 1990. *Nation and Narration*. Oxford: Routledge.
- Bhambra, G. 2014. Postcolonial and decolonial dialogues. *Postcolonial Studies* 17 (2): 115–121.
- Blaser, T. 2004. A new South African imagery: nation-building and Afrikaners in post-apartheid South Africa. *South African Historical Journal*. (5): 179-198.
- Bolea, S. 2020. *Internal Conflict in Nineteenth-Century Literature: Reading the Jungian Shadow*. London: Rowman & Littlefield.
- Bornman, E. 2002. The Rainbow Nation versus the Colours of the Rainbow: Nation-building and group identification in the post-apartheid South Africa. *The Modern Language Review*. 97(2): 525.
- Bowers, A. 2004. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.
- Breashears, C. 2020. *Fear, Tyranny, and the Fairy-tale of Our Times*. [O]. Available: <https://www.aier.org/article/fear-tyranny-and-the-fairy-tale-of-our-times/>
Accessed 18 December 2020.
- Brink, A. 1966. Reinventing a Continent: Revisiting History in literature of the new South Africa: A personal Testimony. *World Literature*, 17(1):17-23.
- Broedel, H. 2018. *The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft*. Manchester: Manchester University Press.
- Broodryk, C. 2016. Ons sal antwoord op jou roepstem: Steve Hofmeyr and Afrikaner identity in post-apartheid Afrikaans cinema. *Communicare* 35 (1): 59-76.

- Bullis, A. 2018. *Famous Ghost Stories of South Africa*. Minnesota: Capstone Press.
- Butler, L. & Stockwell, S. 2013. *The Wind of Change - Harold Macmillan and British Decolonisation*. London: Saffron House.
- Callinicos, L. 2004. *Oliver Tambo: Beyond the Engeli Mountains*. Claremont: New Africa Books.
- Calomino, D. 2020. *The Other side of Damnatio Memoriae: Erasing Memory to Assert Loyalty and Identity in the Roman Empire*. New York: Routledge.
- Cameron, T. & Spies, S. 1986. *Nuwe Geskiedenis van Suid Afrika in Woord en Beeld*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Campbell, J. 2020. *Transnational White Supremacist Militancy Thriving in South Africa*. [O] Available: www.cfr.org/transnational-white-supremacist-militancy-thriving-in-south-africa/ Accessed 20 December 2020.
- Cardullo, R. 2015. *Play Analysis: A Casebook on Modern Western Drama*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Carlson, M. 2003. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Michigan: University of Michigan Press.
- Casanova, P. G. 1965. Internal colonialism and national development, *Studies in Comparative International Development*: 1(4) 27– 37.
- Castro, M. 2016. The Fascination for the Orient in Contemporary Travel Literature and Painting. *International Journal of Humanities and Management Sciences* 4 (2). 16) 2320–4044.
- Chaia, A. & Touansa, S. 2020. *Magical Realism in Gabriel Garcia Marquez' s "One Hundred Years Of Solitude"*. Eloued: Echahid Hamma Lakhdhar University.
- Chanady, A. 1983. *Magic realism and the Fantastic*: New York: Garland Publishing.
- Cioffi, C. 2014. Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland, *Mime Journal*, Volume 25 *Grotowski and His Legacy in Poland*. Article 2, 7-31.
- Coetzee, M-H & Loots, L. 2013. *International women stage directors*. Illinois: University of Illinois Press.
- Collins, C. 2018. What is White Privilege, Really? *Teaching Tolerance*. 60 (1) 11-14.
- Colmerio, J. 2011. *A Nation of Ghosts, Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post Franco Spain*. Auckland: University of Auckland.
- Combrink, A. [sa]. *Social and Political values in selected plays by South African Playwrights*. Potchefstroom: Department of English, North West University.
- Coolen, J. 2016. Gallows, Cairns, and Things: A Study of Tentative Gallows Sites in Shetland. *Journal of the North Atlantic*. Austria 8: 93–114.
- Cooper, B. 1998. *Magical realism in West African fiction : seeing with a third eye*. New York: Routledge.

- Copeland, R. & Struck, P. 2010. *The Cambridge Companion to Allegory (Cambridge Companions to Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coperos, A. 2002. *Workshop theatre in post-apartheid South Africa - a case study*. Unpublished Master's Degree thesis: Grahamstown (Makhanda): Rhodes University.
- Cosby H. 2015. *Toward a Definition of 'Puritan' and 'Puritanism': A Study in Puritan Historiography*. New York: Lexington Books.
- Crompton, S. 2013. *Desmond Tutu*. Chelsey House: New York.
- Crenshaw, K. 1994 . *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Colour*. Routledge: New York.
- Cummings, L. 2004. *Alexander the Great*. Oxford: Grove Press.
- Cusack, C. 2015. *Religion, the Occult and the Paranormal in Historical Contexts: Ancient, Medieval, Modern*. Sydney: University of Sydney.
- Daniels, D. 1973. *Public open spaces in the central business district of Cape Town*. Cape Town: UCT Press.
- Danow, D. 2015. *The Spirit of Carnival: Magic realism and the Grotesque*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Davydov, A. & Skorbatyuk, O. 2015. *From Carl Jung's Archetypes of The Collective Unconscious to Individual Archetypal Patterns*. New York: HPA press.
- Dehdari, A., Darabi, B. & Sepehrmanesh, M. 2013. Study of the Notion of Bhabhasque's Hybridity in V.S. Naipaul's *In a Free State*. *International Journal of Humanities and Social Science* 3(3): 135-144.
- Delumeau, J. 2000. *History of Paradise, The Garden of Eden in myth and tradition*. Chicago: University of Illinois Press.
- Derrida, J. 1993. *Aporias*. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, J. 1994. *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London: Routledge.
- Di Benedetto, S. 2012. *An Introduction to Theatre Design*. New York: Routledge.
- Die Bybel (Nuwe vertaling). 1983. Bybelgenootskap van Suid-Afrika: Kaapstad.
- Dizayi, S. 2019. Locating Identity Crisis in Postcolonial Theory: Fanon And Said. *Journal of Advanced Research in Social Sciences* 2(1): 79-86.
- Donn, F. & Draeger, D. 1972. *Weapons & Fighting Arts of Indonesia*. Clarendon: C. E. Tuttle Company.
- Doughty, A. 2015. *Folktales Retold: A Critical Overview of Stories Updated for Children*. London: McFarland.

- Dreier, S. 2012: *Old fables and their new tricks: exploring revisionist fairy-tale fantasy in selected texts by Cornelia Funke and Svetlana Martynchik*. Sankt-Peterburg: Saint Petersburg State University.
- Dreslerova, D. & Mikula, R. 2010. An early medieval symbol carved on a tree trunk: pathfinder or territorial marker? *Antiquity* 84(1): 1067–1075.
- Drewal, M. 1991. The State of Research on Performance in Africa. *African Studies Review* 34(3), 1-64.
- Dube, B. 2019. Afrikaans must fall and English must rise: ironies and contradictions in protests by South African students. *Africa Insights* 47(2):13 – 27.
- Dupriez, M. 1991. *A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z*. Toronto: Toronto Press.
- Du Toit, D. 1895. *Di Geskiedenis Van Ons Land In Di Taal van ons Volk*. Paarl: D. F. Du Toit & Co. Beperk, Drukkers en Uitgewers.
- Dyers, C. & Foncha, W. 2012. 'Us' and 'Them': the discursive construction of 'the Other' in Greenmarket Square, Cape Town. *Language and Intercultural Communication*, 12(3)230-247.
- Eco, U. 2002. *On Beauty*. London: Secker & Warburg.
- Eldredge, E. & Morton, F. 2019. *Slavery in South Africa : Captive Labor On The Dutch Frontier*. Oxfordshire: Routledge.
- Etty, E. 2020. *Multatuli in the Age of Decolonisation and #MeToo*. [O]. Available: the-low-countries.com/article
Accessed 13 May 2021.
- Evans, R. 1996. *Rituals of Retribution: Capital Punishment in Germany 1600–1987*. Oxford: Oxford University Press.
- Fanon, F. 2004. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fanon, F. 2008. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Farris, W. & Zamora, L. (eds). 1995. *Magic realism: Theory, History Community*. London: Duke University Press.
- Fehr, W. 1963. *Treasures at the Castle of Good Hope*. Published by the Council of Trustees, William Fehr Collection: Cape Town.
- Fernandes, S. 2007. *Landscape of Realism in the Selected plays of Arthur Miller: A Study*. Taleigao Goa: Goa University Press.
- Fleer, B. 2009. *The application of Jungian archetypes to the analysis of character in three early plays by W. B. Yeats*. Kansas City: University of Missouri-Kansas City.
- Fransen, H. 1981. *Drie eeue Kuns in Suid Afrika: Beeldende kuns, Boukuns en Toegepaste Kuns*. Pietermaritzburg: Anreith Uitgewers.

- Friedman, S. 2015. *Post-Apartheid Dance: Many Bodies Many Voices Many Stories*. Cambridge: Scholars Publishing.
- Gachago, D. & Ngoasheng, A. 2016. *South Africa's 'rainbow nation' is a myth that students need to unlearn*. [O]. Available: [https// theconversation.com](https://theconversation.com). Accessed: 19 December 2020.
- Gallix, A. 2017. *Hauntology: A not-so-new critical manifestation*. [O]. Available: www.theguardian.com Accessed: 20 January 2021.
- Garry, J. & El-Shanny, H. 2005. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*. New York: M. E Sharp.
- Gaylard, G. 2005. *After colonialism: African postmodernism and magic realism*. Johannesburg: Wits University Press.
- German, S. 2008. *Repatriating artworks*. [O]. Available: www.khanacademy.org Accessed 20 October 2021
- Giliomee, H & Mbenga, B. 2007. *Nuwe Geskiedenis van Suid Afrika*. Kaapstad: Tafelberg NB-Uitgewers.
- Gillie, C. 1972. *Longman Companion to English Literature*. London: Longman Group.
- Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gondwe, E. 2008. *Breaking Curses*. Cambridge: Jesus Work Ministry.
- Gooch, J. 2015. *The Boer War: Direction, Experience, and Image*. New York: Routledge.
- Goodenough, E. & Immel, A. 2008. *Under Fire: Childhood in the Shadow of War*. Detroit: Wayne State University Press.
- Goulding, G., Saren, S. & Follett, J. 2003. Consuming the Grotesque Body, in *E - European Advances in Consumer Research* Volume 6, Pages: 115-119.
- Gray, S. 1984. *Leipoldt's Valley Community: The Novelist as Archivist*. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- Greffrath, W. 2016. The Demise of Post-Apartheid and the Emergence of Post-Colonial South Africa. *North-West University Journal for Contemporary History*. 41(2):161-183.
- Grobler, J. 2010. *Afrikaner- en Zoeloeperspektiewe op die Slag van Bloedrivier/ Afrikaner and Zulu perspectives on the Battle of Blood River*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Grosu, L. 2012. *Multiculturalism or Transculturalism? Views on cultural diversity*. [O]. Available: researchgate.net. Accessed: 4 January 2021.

- Grotofski, J. 2002. *Towards A poor Theatre*. New York: Routledge Taylor & Francis Group (first published 1968).
- Grzeda, P. 2013. Magical realism: a narrative of celebration or disillusionment? South African literature in the transition period. *Gale Literature Resource Centre*. 44(1): 153.
- Gunn, M. & Codd, L. 1981. *Bolus, Herman Harry (1862-1930)*. London: Natural History Museum.
- Hahn, S. & Bauer, S. & Liechti, F. 2009. *Europe and Africa - 2.1 billion birds on migration*. Sempach: Oikos.
- Hakim, A. 2018. *London Pan Africanis: A History*. London: Bloomsbury Publishing.
- Hale, J. 1996. *Great Ages of Man: An Age of Exploration*. Amsterdam: Time-life International.
- Hall, L. 2005. *Dictionary of Multicultural Psychology: Issues, Terms, and Concepts*. California: Sage Publications.
- Hann, C. 2020. *The evolution of tyrant tropes in Greek tragedy*. Wellington: Victoria University of Wellington.
- Hannah, B. 2006. *In The Archetypal Symbolism of Animals*. Asheville: Chiron Publications.
- Hardie, D. 2015. *Haunted Castles: Ghosts from history*. California: Lulu Press.
- Hart-Davis, A. 2007. *History: The Definitive Visual Guide*. London: Dorling Kindersley Limited.
- Hart, M, & Ouyang, W. 2005. *A companion to Magic realism*. New York: Boydell & Brewer.
- Hauptfleisch, S. C. & Steadman, I. 1984. *South African Theatre*. Pretoria: HAUM.
- Hauptfleisch, D. 1993. *Racist language in a society and in dictionaries: A pragmatic perspective*. Stellenbosch: Stellenbosch University Press.
- Hauptfleisch, T. 2005. *The shaping of South African theatre: An overview*. Stellenbosch: Peter Hammer Verlag.
- Helen, F. 2019. *Contact zones: Multispecies scholarship through Imperial Eyes*. Durham: Wilson Durham University.
- Herbert, E. 1990. *The Second Anglo-Boer War*. New York: Sterling Publishing Company.
- Heywood, C. 2000. *A history of South African literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Higginbotham, J. 2013. *Paganism: An Introduction to Earth- Centred Religions*. Portland: Llewellyn Worldwide.
- Hill, S. & Turner, B. 2006. *Dictionary of Sociology*. London: Penguin Books.
- Hofmeyer, I. 1987. Popularising History: The Case of Gustav Preller. *Journal of African History*, 29(3), 521-535.
- Homan, G. 2020. *On Black and White: Staging new South African identities after Apartheid*. Leiden: Koninklijke Brill.

- Hopkins, P. 2006. *Voëlvry*. Cape Town: Zebra Press.
- Horton, W. B. 2010. Pieter Elberveld: The Modern Adventure of an Eighteenth-Century Indonesian Hero. *Journal/Series: Indonesia*. 76 (1): 147-198.
- Hughes, S. 2004. *Carrots and Sticks: The TRC and the South African Amnesty Process*. Florida: Intersentia.
- Isaacs, M. 2013. *Small-scale fisheries governance and understanding the snoek (Thyrsites atun)*, Western Cape, South Africa. *Ecology and Society* 18(4): 17.
- Jain-Warden, V. 2014. *The confinement of Antigone: The role of metafiction in liberation and political resistance in 'The Island' by Athol Fugard*. Seminar 6: Postcolonial Drama Wintersemester 2013/2014, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität: Bonn.
- Jansen, E. 2019. *Like family: Domestic workers in South African History and Literature*. Johannesburg: Wits University Press.
- Janson, D. 1970. *A History of Art*. London: Oxford University Press.
- Jarry, A. (dir). 1896. *Ubu Roi* (play). Paris: *Théâtre de l'Œuvre*.
- Jayasena, R. & Floore, P. 2010. *Dutch forts of seventeenth century Ceylon and Mauritius: A historical archaeological perspective*. Leiden: Brill.
- Jayathilake, C. 2018. Muselmann: Incarceration and the mobilised body in Athol Fugard, John Kani and Winston Ntshona's *The Island*. *African Studies*, 77(4), 607-625.
- Johari, A. 2018. *Myth Meaning on Garuda Pancasila Indonesian State Symbol*. Bandung: Pendidikan Seni University.
- Jones. 2002. *The Fairy-tale: The Magic Mirror of the Imagination* London: Psychology Press.
- Joubert, E. 1997. *Gordel van Smarag, 'n Reis met Leipoldt*. Kaapstad: Tafelberg.
- Jung. C. 1938. Psychology and Religion. *Psychology and Religion: West and East*, 11(1): 131.
- Kahn, A. L. 2017. *Sovereign women in a Muslim Kingdom. The Sultanas of Aceh 1641 – 1699*. University of Singapore: Singapore: NUS Press National.
- Kamara, S. 2018. *Mirror and Sexuality: Double Oppression of African Female Diasporic Subjects in Hannah Khoury's So Pretty an African*. Mico University College: Kingston.
- Kannemeyer, J. C. 1999. *Leipoldt, 'n Lewensverhaal*. Kaapstad: Tafelberg.
- Kannemeyer, J. 2005. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Keller, L. 1966. *Batik: The Art and Craft*. Clarendon: C. E. Tuttle Company.
- Kennedy, D. 2016. *Decolonization: A Very Short Introduction*. Oxford: Dane Oxford University Press.
- Kenneth S. 2012. *What Is Magical Realism? : An Explanation of a Literary Style*. Reeds: Edwin Mellen Press.

- Kingsley, J. & Jennings, S. 1998. *Introduction to Drama therapy: Theatre and Healing, Ariadne's Ball of Thread*. London: Medical.
- Kipling D. 2005. *The Social Outcast: Ostracism, Social Exclusion, Rejection, and Bullying*. New York: University of New South Wales: Psychology Press.
- Kirk, G. 1973. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. California: University of California Press.
- Kolrud, K. & Prusac, M. 2016. *Iconoclasm from Antiquity to Modernity* London: Routledge.
- Koorts, L. 2010. An Ageing Anachronism: D.F. Malan as Prime Minister, 1948-1954. *Kronos: A Journal of Interdisciplinary Synthesis*, Vol 36: 108 – 135.
- Konieczna, A. & Skinner, R. 2019. *A Global History of Anti-Apartheid: 'Forward to Freedom' in South Africa*. London: Palgrave Macmillan.
- Kruger, A. 2008. Experiments in freedom: *Representations of identity in new South African drama, An investigation into identity formations in some post-apartheid play-texts published in English by South African writers, from 1994 – 2007*. Pretoria: University of Pretoria Press.
- Kumar, E. 2017. *Folklore as a mode of Tyrannical Resistance*. [O]. Available: <https://folkloretuesday.com/folktales/folklore-as-a-mode-of-tyrannical-resistance/> Accessed 18 December 2020.
- Kumar, F. 2000. *Postcolonial Theory and Cross-culturalism: Collaborative 'Signposts' of Discursive Practices*. University of South Australia: Adelaide.
- Labuschagne, F. J. & Eksteen L. C. 1993. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. J. L. van Schaik: Pretoria.
- Laera, M. 2014. *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. New York: Bloomsbury Group.
- Leach, R. 2008. *Theatre Studies*. Routledge: London.
- Lehner, C. 2017. *Depicting Dante in Anglo-Italian and Visual Arts: Allegory, Authority and Authenticity*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Levin, T. & Daukeyeva, S. 2016. *Music in Central Asia*. Indiana: Indiana University Press.
- Lewis, M. 2006. *Performing Whiteness in Postcolony: Afrikaners in South African Theatrical and Public life*. Iowa: University of Iowa Press.
- Liebenberg, L. 2015. *A Far-Away War: Angola, 1975-1989*. Stellenbosch: SUN Press.
- Lindenberger, H. 1978. *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lorek-Jezińska, E. 2013. *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Toruń: Nicolaus Copernicus University Press.
- Louw, E. Beukes, M. & van Wyk, L. 2013. *Visuele Kunste Leerderboek*. Braamfontein: Future Managers.

- Mandivenga, E. 2000. The Cape Muslims and the Indian Muslims of South Africa: A Comparative Analysis. *Journal of Muslim Minority Affairs* 20(2): 1-3.
- Martin, F. & Evans, M. 2000. *Encyclopedia of the Boer War*. Cornwall: Books Limited.
- Marx, C. 2008. *Oxwagon Sentinel: Radical Afrikaner Nationalism*. Pretoria: Unisa Press.
- Marzolph, U. 2019. *The middle eastern world's contribution to fairy-tale history*. London: Routledge.
- Marzolph, U. 2020. *101 Middle Eastern Tales and Their Impact on Western Oral Tradition both written*. Michigan: Wayne State University Press.
- Masum, M. & Akbar, A. 2019. *The Pacific Ring of Fire*. Bangladesh: Publishing Dhaka.
- Mazrui, A. The Re-Invention of Africa: Edward Said, V. Y. Mudimbe, and beyond. *Research in African Literatures*. 36(3): 68-82.
- Mbembe, A. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Mbowa, S. 2019. *Whose "k-word" is it anyway!: Understanding the discourses used to justify and/or repudiate the use of the word "kaffir" in social media interactions*. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- McInerney, J. 2007. Arrian and the Greek Alexander Romance. *Classical World* 100(4): 424-430.
- McKay, B. 2012. *Memento Mori: Art to Help You Meditate on Death and Become a Better Man*. [O]. Available:
<https://www.artofmanliness.com/articles/memento-mori-art/>
 Accessed 3 November 2020.
- McLeod, J. 2002. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Memmi, A. 1974. *The Colonizer and the Colonized*. New York: Souvenir Press.
- Meusburger, P., Heffernan, M. & Wunder, E. 2011. *Cultural Memories: The Geographical Point of View*. London: Springer.
- Meyer, K. 2000. An Edwardian Warning: The Unravelling of a Colossus. *World Policy Journal*, 17(4):47-57.
- Mhlauli, M., Salani, E. & Mokotedi, R. 2015. *Understanding Apartheid in South Africa through the racial contract*. Botswana: Department of Primary Education, Faculty of Education, University of Botswana.
- Mignolo, W. 2017. *Key Concepts*. [O]. Available:
<https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>
 Accessed 13 May 2021.
- Miller, P. 1979. *Myths and legends of Southern Africa*. T. V. Bulpin Publications: Cape Town.
- Mpofu, W. 2018. *Decoloniality as a Combative Ontology in African Development*. New York: Palgrave Macmillan.

- Mujumdar, S. 2013. Bertolt Brecht's Concept of Epic-drama and Alienation Theory and 'Tamasha Art' in Marathi Theatre: A Comparative Study. *Lapis Lazuli - An International Literary Journal*. 3(1).
- Munro, A. 2014. *Research Methods in the Arts: A guiding manual*. Pretoria: Tshwane University of Technology.
- Murray, S. 2009. *Aporia: Towards and Ethic of Critique*. Ottawa: Carleton University.
- Murray, P. 2012. *C. Louis Leipoldt's The Valley — constructing an alternative past?* Pretoria: University of Pretoria.
- Muslimah, Y., Lizmah, S. & Fayanti, N. 2020. Growth response of Melati plant (Jasminum Sambac). *Bir Ex Journal*, 2(2):188-200.
- Mutaqin, Z. 2016. The Strong State And Pancasila: Reflecting Human Rights in the Indonesian Democracy, *Constitutional Review*. 2(2): [sp]
- Ndille, R. 2018. Missionaries as Imperialists: Decolonial Subalternity in the Missionary Enterprise on the Coast of Cameroon 1841-1914. *International Journal of African Society, Cultures and Traditions*, 7(1): 23-35.
- Nellhaus, T. 2010. *Theatre Communication, Critical Realism*. New York: St Martin's Press.
- Ng, S. U. 2019. *Alexander the Great from Britain to Southeast Asia. Peripheral Empires in the Global Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Nietzsche, F. 2004. *The Birth of Tragedy*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- Nunn, N. 2008. The long-term effects of Africa's slave trades. *The Quarterly Journal of Economics*. (1)1:139-176.
- Nuttall, S. 2008. *Entanglement*. Wits University Press: Johannesburg.
- Odendal, F. & Gouws, R. 2005. *HAT: Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Pearson Education.
- Okon, E. & Ojatorotu, V. 2018. Imperialism and Contemporary Africa: An Analysis of Continuity and Change. *Journal of African Foreign Affairs*. 5(2): 227- 249.
- Okoth, A. 2006. *A History of Africa: African Nationalism and the De-Colonisation Process*. Nairobi: East African Educational Publishers.
- Oldenziel, R. & Weber, H. 2013. Introduction: Reconsidering Recycling. *Contemporary European History*. 22 (3): 347- 370.
- Oliver, E. & Oliver, W. H., 2017, *The Colonisation of South Africa: A unique case*. HTS Teologiese Studies/ Theological Studies 73(3).
- Oppelt, R. 2013. *C. Louis Leipoldt and the making of a South African Modernism*. Stellenbosch: University of Stellenbosch.
- Oppelt, R. 2015. *C. Louis Leipoldt and the Role of the "Cape Malay" in South African Cookery*. Stellenbosch: University of Stellenbosch.

- Opperman, D. 1993. Revolution and conscience: South African theatre, June 1976 to February 1990, *Evanston, IL: Program of African Studies, Northwestern University* 1 (5), 14-16.
- Op't Hof, J & Paap, E. 1963. *Skatte in die Kasteel de Goede Hoop*. Kaapstad: Raad van Trustees, William Fehr-Versameling.
- O'Sheel, P. 1978. Athol Fugard's 'Poor Theatre'. *The Journal of Commonwealth Literature*, 12(3): 67-77.
- Pérez-Simón, A. 2019. After Symbolism: Theoretical Aspects of Meyerhold's Early Theatrical Reform. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6(19): 2013-6986.
- Perry, C. 2020. *The Shadow*. London: Society of Analytical Psychology.
- Polack, P. 2018. *Guerrilla Warfare: Kings of Revolution*. New York: Casemate Publishers.
- Poll, R. 2012. *Afterward: The Global Village*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Prashantha, G. 2013. *The study of Science Fiction in Modern English Literature*. Dharwad: Karnatak University.
- Pratt, L. 1999. *The Contact Zone*. New York: Bedford/St. Martin's.
- Pretorius, F. 1991. *Kommandolewe Tydens die Anglo-Boereoorlog. 1899-1902*. Kaapstad. Human & Rousseau.
- Quinn, R. 2017. *An Analysis of Edward Said's Orientalism*. London: Macat International.
- Radhakrishnan, R. 1993. *Postcoloniality and The Boundaries of Identity*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ras, J. J. 1968. *Hikajat Bandjar: a study in Malay historiography*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Rey, A. 2006. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Armand Colins.
- Rhahman, M. 2015. *Evolution of the tragic hero: A Shift from God to Man*. Bangladesh: Brac University.
- Ricklefs, M. 1994. *A history of modern Indonesia since c.1300*. Stanford: Stanford University Press.
- Ricklefs, M. C. 2008. *A History of Modern Indonesia (since c.1200)*. Palgrave Macmillan: New York.
- Ritonga, N. & Dwiyantri, G. 2018. Population genetics and ecology of Sumatran camphor (*Dryobalanops aromatica*) in natural and community-owned forests in Indonesia. *Biodiversitas*. 19(6): 2175-2182.
- Ronnberg, A. & Martin, K. 2010. *The Book of Symbols*. Cologne: Taschen.
- Rozik, E. 2005. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa: University of Iowa Press.
- Sageer, J. & Bhabha, L. 2017. *Julie Taboulie's Lebanese Kitchen*. New York: Martin's Publishing.

- Said, E. 1994. *Culture and Imperialism*. London: Vintage Random House.
- Sampson, A. 2002. *Mandela: The Authorised Biography*. London: Harper Collins publishers.
- Sawant, D. G. 2011. *Perspectives on Post-Colonial Theory: Said, Spivak and Bhabha*. Indiana: Toshniwal Arts, Commerce & Science College.
- Schorch, P. 2013. Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation. *Museum and Society*, March. 11(1): 68-81.
- Segal, R. & Von Stuckrad, K. 2015. *Shaman / Shamanism*. Boston: Koninklijke Brill.
- Shickel, R. 1973. *The world of Goya*. New York: Time Books.
- Silberman, M., Karen, T. & Ward, J. 2012. *Walls, Borders, Boundaries: Spatial and Cultural Practices in Europe*. New York: Berghahn Books.
- Simonet, G & Duchemin, E. 2010. The concept of adaptation: Interdisciplinary scope and involvement in climate change. *SAPIENS Surveys and Perspectives Integrating Environment and Society*: 3(1): [sp].
- Soccio, D. 1995. *Archetypes of Wisdom*. New York: Blackwell.
- Solodow, J. 1998. *The World of Ovid's Metamorphoses*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Solomon, M. 2010. *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*. Illinois: University of Illinois Press.
- Sonnekus, T. 2016. *Seeing ghosts: The Past in Contemporary Images of the Afrikaner Self Representation*. Stellenbosch: Stellenbosch University.
- Spaugh, H. & Fratrum, E. 1957. *A Short History of The Moravian Church Touching on its History, Theology, Customs and Practices*. [O]. Available: <https://newphilly.org/moravian.ashorthistory>
Accessed 13 November 2020.
- Spilhaus, M. W. 1966. *South Africa in the making 1652 – 1806*. Juta & Company: Cape Town.
- Staab, S. 2014. *What is an Ontology?*. Stuttgart: Universität Stuttgart.
- Stableford, B. 2009. *The A to Z of Fantasy Literature*. Toronto: The Scarecrow Press.
- Stander, D. 2020. 'n Kritiek op normatiewe konstruksies van ouderdom in vier intertekstueel verbinde tekste: Alba Bouwer se Stories van Rivierplaas, Reza De Wet se Diepe Grond en African Gothic, en Etienne Kallos se Eersgeborene. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 60 (1):38-52.
- Staszak, J. 2008. *Other/Otherness. International Encyclopedia of Human Geography*. New York: Elsevier.
- Stephenson, B. 2015. *Ritual: A Very Short Introduction*. Oxford. Oxford University Press.

- Stevens, A. M. 2004. *A comprehensive Indonesian-English Dictionary*. Ohio University Press: Athens, United States.
- Steyn, M. 2015. Rehabilitating a Whiteness Disgraced: Afrikaner White Talk in Post-Apartheid South Africa. *Communication Quarterly* 52 (2):143-169.
- Stokstad. 2005. *Medieval Castles*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Strauss, C. 2006. *The Imaginary*. London: Pitzer Collaghe Sage Publications.
- Strauss, A. 1993. The 1992 Referendum in South Africa. *The Journal of Modern African Studies*, 31(2), 339-360.
- Strobel, C. 2008. *The Testing Grounds of Modern Empire: The Making of Colonial Racial Order in the American Ohio country and the South African Eastern Cape, 1770s-1850s*. New York: Peter Lang.
- Stott, D. A. 2017. Integration and Conflict in Indonesia's Spice Islands. *Asian Pacific Journal: Japan Focus*. Jun 01 2017. Vol 15 (11)4 [sp].
- Suswandari, S. 2017. Local History of Jakarta and Multicultural Attitude (Historical Local Study of Betawi). *Journal of Education Teaching and Learning* 2(1): 93.
- Taylor, J. (dir) & Kentridge, K. (dir). 1997. *Ubu and the Truth Commission* (play). Johannesburg: Market Theatre.
- Taylor, M. L. 2011. *The theological and the political: On the weight of the world*. Fortress Press: Minneapolis.
- Terada, A. 1994. *The Magic Crocodile and Other Folktales from Indonesia*. Singapore: University of Hawaii Press.
- Terblanche, E. 2018. *Bartho Smith (1924-1987)*. [O]. Available: Litnet.co.za/bartho-smit-1924-1987/ Accessed 9 October 2021.
- Throne, R. 2012. *Positionality In Practitioner research in doctoral education*. Dubuque: Kendall Hunt.
- Tigran, S, & Kačāne, I. 2017. Towards the Understanding of the Concepts "Modernity," "Modernism" and "Avant-Gardism" in (Post)-Soviet and German Literary Theory (An Attempt of Terminological Unification). *Conference paper, ISPS Convention 2017 "Modernization and Multiple Modernities"*. 1(1), [sp].
- Tlostanova, M.2013. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*. Palgrave Macmillian: London.
- Tod, I. & Wheeler, M. 1978. *Utopia*. Orbis Publishing: London.
- Tronson, A. 1982. The Life of Alexander and the West. *History Today*: (32)1 [sp].
- Turchin, T. 2017. *Reimagining Shakespeare in the young adult contemporary novel*. Florida Atlantic University: Boca Raton.

- Tyagi, R. 2014. *Understanding Postcolonial Feminism in relation with Postcolonial and Feminist Theories*. Pondicherry University: Puducherry.
- Van Coller, A. 1995. Tussen parodie en nostalgie: Die Afrikaanse Prosa in die negentigs. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35(3):197-208.
- Van der Merwe, C. N. 1994. *Breaking barriers: Stereotypes and the changing values in Afrikaans Writing 1875 – 1990*. Rodopi: Amsterdam.
- Van der Vat, D. 2006. *Former leader of South Africa, committed to state terrorism and murder to stop majority rule*. The Guardian (newspaper), 2 November: 2006.
- Van Deventer, H. 2017. *Aspects of Liminality*. Potchefstroom: North-West University.
- Van Heerden, E. 2007. *Tracing the impact of Stanislavsky's system on Strasberg's method*. Stellenbosch: Stellenbosch University.
- Van Laun, B. P. 2018. *Administrative Death: Bureaucracy, capital punishment and governmentality in South Africa during the 1960s*. Unpublished dissertation submitted in fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of History, Faculty of Arts. Cape Town: UCT Press.
- Varika, E. 2010. The outcasts of the world – Images of the pariahs. *Estudos Avançados*. 24 (69):51-51.
- Viljoen, L. 2000. *Leipoldt and the Orient: a reading of C. L. Leipoldt's travel writing in the context of Orientalist discourse*. Stellenbosch: Stellenbosch University.
- Viljoen, L. 2003. Die digter as reisiger : twee gedigsiklusse van Leipoldt en Krog. *Stilet : Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging*, 15 (1): 80-100.
- Viljoen, H., Viljoen, M. & van der Merwe, C. 2004. *Storyscapes: South African Perspectives on Literature, Space and Identity*. New York: Peter Lang Publishing.
- Viljoen, R. 2011. 'Cape of Execution': The gallows at the Cape of Good Hope as represented in the colonial art of Johannes Rach and Lady Anne Barnard. *SAJAH* (26) 1:156-170.
- Wagenaar, H. W. & Parikh, S. S. (eds). 2008. *Allied Chambers Transliterated Hindi-English Dictionary*. Allied Publishers: New Delhi.
- Waldmeir, P. 2001. *Anatomy of a Miracle: The End of Apartheid and the Birth of the New South Africa*. New Brunswick: Rutgers University press.
- Walton, J. K. 1987. *Lancaster: A social history*. Manchester University Press: Manchester. Warf, B. (2010). *Encyclopedia of geography* SAGE Publications 1(1): 293-294.
- Warf, B. (2010). *Encyclopedia of geography* SAGE Publications 1(1): 293-294.
- Warner, M. 2014. *Fairy-tales: A very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Washington, L. & Pykkonen, C. 2008. *Secrets of The Wee Free Men and Discworld: The Myths and Legends of Terry Pratchett's Multiverse*. New York: St Martins Griffin.

Wellman, J. 2020. *Memento Mori: Reflecting on Mortality to Inspire Vitality and Meaning in Life*. Pennsylvania: University of Pennsylvania.

Westfahl, G. 2015. *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy*. Westport: Greenwood Press.

William, H. & Worden, R. 1993. *Indonesia: A Country Study*. Washington, DC: Federal Research Division, Library of Congress.

Wilkinson, P. 2009. *Myths and Legends*. London: DK Publishing.

Woan, S. 2008. White Sexual Imperialism: A Theory Feminist Jurisprudence. *Scholarly Commons* (14) 2: 275-301.

Wohlwend, K. 2015. *Making, remaking, and reimagining the everyday: Play, creativity, and popular media*. London: Routledge.

Xiamen, Y. 2018. *The Cultural Factors in Postcolonial Theories and Applications China*. University of Technology.

Zlomisli, M. 2007. *Jacques Derrida's Aporetic Ethics*. New York. Lexington Books.

Zipes, Z. 1975. *Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy-tale*. New York: German Critique and Duke University Press.